

# LA ANIMACIÓN MUSICAL DE LOS BAILES Y DANZAS

Esquema de la conferencia en el Curso para asociaciones de Baile y Danza de Castilla y León  
Peñaranda de Duero, 6-8 de diciembre de 2004

## **INTRODUCCIÓN: etapas de la evolución histórica**

Los ritos y la diversión festiva, hábitat de la música y el baile tradicionales

## **FORMAS DE ANIMACIÓN:**

### **1. La voz y la percusión:**

La más corriente

Casi exclusiva en las tradiciones del NO peninsular

De ahí la inmensa riqueza del canto tradicional

Los ejemplos de los cancioneros: cifras

Los testimonios son constantes, y de un gran valor documental. He aquí algunos:

*(Ver APÉNDICE DOCUMENTAL 1)*

Y escuchar el primer ejemplo:

### **2. Un instrumento melódico acompañado de uno rítmico**

Los tres ejemplos de nuestra Comunidad, y sus zonas (por orden de antigüedad del repertorio que interpretan:

#### *La flauta (gaita) y tambor*

Excursus sobre el sistema, la sonoridad, el repertorio,

la adaptación al repertorio vocal

instrumento solitario (hasta ahora)

#### *La gaita de fole*

minoritaria en nuestra comunidad,

sonoridad especial, con notas ambiguas, modelizada tonal en Galicia

instrumento solitario, sólo excepcionalmente en bandas

repertorio limitado a lo tonal mayor en el uso

#### *La dulzaina*

sistema sonoro tonal mayor

repertorio de esa sonoridad

pero en nuestra Comunidad, con rasgos arcaicos, por influencia del canto

repertorio truncado por causa de la decadencia de la m.p.tr.o.

#### *La música instrumental requiere: uno o varios instrumentistas*

un aprendizaje

un instrumento

#### *La música instrumental es de dos tipos:*

la de ambientación

la que anima los bailes y danzas, muy diferente en las estructuras

*La primera ha llegado a formar un repertorio propio*, con géneros propiamente instrumentales

*La segunda está muy ligada al repertorio vocal*, de la que es ejecución

instrumental, a menudo puntualmente igual (se deduce **por análisis**)

Sobre esto hay testimonios muy interesantes  
(Ver *APÉNDICE DOCUMENTAL 2*)

CONCLUSIÓN:

**Por estas tierras siempre fue mucho más importante la voz-percusión que los instrumentos**

### 3. Los ámbitos del baile

**El baile tenía dos ámbitos muy diferentes:**

Privado familiar (mucho más frecuente)

Común-festivo (menos frecuente: al ritmo de las semanas y las fiestas)

**Hay que distinguir baile y danza:**

**El baile:** festivo y de divertimento

semiespontáneo

sin coreografía

**La danza:** ritual, organizada, en grupo y con coreografía

### 4. La debilitación

Ocurre a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX

*Por causa de las influencias de fuera* (el intercambio producido por

los viajes y las comunicaciones

la convivencia cada vez mayor (la sociedad se mueve)

las zonas más modernizadas conservan menos las tradiciones

*Por causa de los medios de difusión de la música*

las gramolas o gramófonos, la radio y después la tv

*Por causa de la despoblación*

El ejemplo de Torresmenudas por los años 1940

El estado actual es **la agonía**: esto se acaba

### 5. La restauración

**Los cancioneros**

la primera reacción para conservar

**Las misiones culturales (ILE)**

+ hay que tener en cuenta que tenían como misión tanto o más

+ aprender del pueblo,

+ enseñarle a conocer los valores de lo popular,

+ y educar a los enseñantes e intelectuales

**Los Coros y Danzas de la S.F. y E. Y D**

+ 30 años de vigencia: de 1940 a 1970

- + fueron un trabajo ejemplar en muchos aspectos
- + que dio sus frutos recuperadores
- + que contó con buenos colaboradores en muchos casos
- + la mayor actividad durante tres décadas
- + de ella que procede en gran parte lo que queda hoy, aunque no todo

#### **Características de la restauración S. F y E y D**

- + Muy parcial e incompleta
- + Generó datos poco exactos sobre **la patria** de las danzas y bailes
- + Funcionó como restauración sólo al principio, y no en todos lugares
- + terminó sustituyendo en muchos casos a los verdaderos protagonistas, sobre todo por el sistema de concursos
- + comenzó por coros, pero acabó por utilizar casi exclusivamente los instrumentos como base musical
- + marginó y olvidó la estética rústica de ciertos bailes y danzas
- + convirtió los bailes tradicionales en espectáculos de coreografía

#### **Ejemplo: los grupos de *Justo del Río***

(ver en apéndice documental 2 )

#### **Las últimas recuperaciones**

Son las que se han llevado a cabo en las últimas tres décadas

Cada vez cuentan con menos informantes

Se han originado muchas veces como reacción ‘auténtica’,

COMO ESCISIONES

## **6. El momento presente**

Los grupos de Baile y Danza de hoy, ¿dónde situarlos?

En uno de los tres siguientes bloques:

Son una continuación, una recuperación mimética de una práctica extinguida

Su valor es **documental**, como un trasplante temporal, si pudiera decirse

Pero como son espectáculo, carecen de valor actual: no restauran el pasado:

Porque se dan fuera del contexto de lugar, función, y a veces tiempo

Porque sustituyen a los verdaderos protagonistas

Porque restituyen sólo una mínima parte de la innumerable diversidad

#### **Pero hay que distinguir los elementos que tienen valor permanente:**

La música, sea vocal o instrumental: se vive siempre que se reproduce

La coreografía, que si tiene una belleza, tiene un valor permanente

#### **Y esos elementos de valor permanente, se pueden reinterpretar de dos formas:**

**Dentro del contexto del baile o danza:** se deben reproducir tal cual se interpretaron siempre: sólo en este caso **el purismo** es un valor: ante un pasado extinguido, la reproducción exacta tiene un valor documental, pero sólo documental.

**Atención a la geografía:** la mayor parte de los bailes y las músicas que los animan no son sólo de un lugar

**Atención a la idea,** falsa, de que lo tradicional **es y fue inmutable**

**Fuera del contexto**, como un espectáculo para el divertimento de quienes lo realizan y quienes lo contemplan.

Ambas realizaciones tienen sentido, siempre que no se pierda de vista lo que se está haciendo.

En algunos casos, una reproducción documental puede reunir los dos valores:

- + el caso de la Misa de Andavías, celebrada en el pueblo
- + el caso de una muestra de bailes y danzas en el mismo ámbito en que vivió siempre, y protagonizada por los propios supervivientes. (en este caso, si es un rito, alguien debe explicar el significado, pero si es un divertimento, no es necesario).

**¿Tiene sentido y se justifica una intervención, es decir, una adaptación de ciertos bailes, danzas y coros a la sensibilidad del momento presente?**

**Dicho de otro modo: ¿Se pueden retomar determinados fragmentos del inagotable repertorio de bailes y danzas tradicionales al momento presente, aplicándoles una creatividad que renueve y actualice ciertos aspectos de los mismos?**

**Mi opinión: rotundamente sí.**

**En el caso de los bailes:**

- + renovar la coreografía como una réplica actualizada
- + renovar el atuendo, también como réplica
- + renovar el soporte musical vocal
  - con fidelidad completa a las melodías y los textos
  - y con un revestimiento (arreglos musicales) que ponga de relieve los valores artísticos que ya tienen las canciones tradicionales
- + renovar el soporte musical instrumental
  - hay que crear nuevas músicas para los instrumentos tradicionales

**En esas tareas ando metido en este momento**

Explicar cada uno de los tres instrumentos y sus posibilidades

---

## **APÉNDICE DOCUMENTAL 1**

**Federico Olmeda:**

Texto escrito a comienzos del siglo XX: una página del *Cancionero Popular de de Burgos*, de Federico Olmeda,<sup>1</sup> que describe con todo detalle esta práctica. Helo aquí:

*“En cuanto se refiere a la música, hay que considerar al acompañamiento distintamente que a la parte musical y en ésta hay que abstraer de la parte propiamente musical la literaria.*

*El acompañamiento lo constituye la pandereta, según se dijo, la cual tocan una o varias jóvenes: generalmente cantan ellas mismas las canciones: pocas veces he visto que unas toquen el pandero y otras canten.*

*La pandereta la manejan perfectamente y sacan de ella muy variados efectos, ora de ritmo, ora de intensidad.*

*La parte literaria la componen una serie de versos de los que a unos llaman cantares y a otros estribillos, sujetos todos ellos a un mismo metro. A cada estribillo le suelen aplicar un sin fin de cantares cualesquiera, con tal de que sean del mismo metro y con frecuencia improvisan las cantoras sus cantares en el mismo momento. En cuanto al número de cantoras y forma de decir los cantares con el estribillo, varía: una, dos o tres de las muchachas echan el cantar, y las mismas o las que forman todo el grupo, cantan a coro el estribillo con más animación y color.*

*A través de esto ocurren a veces episodios e incidentes interesantísimos y curiosos, en los cuales ponen bien de manifiesto las cantoras cómo el ingenio popular, aunque de formas rústicas, no cede en mérito ni agudeza, considerado su fondo, al de los más perspicaces hombres de letras: parece que se ha terminado ya la época de aquellas simples Dulcineas del Toboso: allí las chanzonetas improvisadas y picarescas, las indirectas picantes y veladas del modo más sutil y sabroso, constituyen a lo mejor la diversión de toda una tarde, si es que aquello termina en paz. Tiene esto lugar si las cantoras florecen a alguno de los bailadores o bailadoras, y también cuando se pican entre ellas mismas por la rivalidad del secreto mejor canto yo.*

*La parte musical ofrece idéntica contextura que la literaria. Un período sirve para los cantares y otro para el estribillo. Si los dos no son exactamente iguales, han de ser muy parecidos. La formación de las frases musicales ofrece siempre una frescura y libertad rítmica digna de tener en cuenta, sobre todo al advertir la espontaneidad con que ellas fueron compuestas e inspiradas. [...]*

*Pero para juzgar y apreciar la hermosura que alcanzan estas canciones en el uso práctico popular, esto es, en la ejecución por las cantoras del pueblo, hay que oírse las cantar en su estado nativo a ellas mismas aprovechando ocasiones a propósito, cuando por efecto de la repetición de una misma canción se han identificado perfectamente las cantoras con el sentimiento tonal de ella.*

*Emprenden en tales casos un estribillo y son capaces de aplicarle cien cantares. Es así como llega a adquirir la gracia (es así como llaman ellas a la tonada) todo su brillo popular. La voz la emiten un poco picaresca y nasal: los últimos sonidos de las cadencias los hacen muy largos y los poetizan con sus gargantas, algunas veces privilegiadas, filándolas como si fueran excelentes profesoras de canto: la pandereta sigue dulcemente las ondulaciones de la canción: en estas condiciones cantan y repiten sus tonadillas adornando los giros melódicos con graciosos mordentitos y apoyaturas, a las que popularmente llaman reconcomios y que las dicen con una flexibilidad que ya quisieran para sí muchos cantores de nota.*

*En fin, recuerdo haber oído entre otros el Agudillo número 3 y confieso que si no hubiera tenido la prudencia de observarlos cautelosamente hasta llegar a oírlos unas cuarenta veces seguidas, nunca hubiera comprendido, primero, el arte músico popular; segundo, el grado preciso a que hoy puede elevarse en virtud de sus fuerzas naturales: y tercero, lo capaz que él es de proporcionar sensaciones musicales verdaderamente agradables."*

Las consideraciones de Olmeda dejan entrever la importancia de estas cantoras, a las que casi se puede calificar como “de oficio”, en la conservación, difusión y transformación creativa del repertorio de la música de tradición oral, y de la memoria como soporte principal de esa música.

## **1. Datos acerca del oficio de los cantores animadores del baile**

En primer lugar, del texto de Olmeda se desprende que *quienes animan el baile con el canto y la percusión son sobre todo cantoras, mujeres*, y a su decir, chicas jóvenes. Que las mujeres han sido y siguen siendo las principales animadoras de los bailes tradicionales, nadie que conozca un poco la música tradicional lo pondrá en duda. Aunque no están muy claras las razones, son, sin embargo un hecho indiscutible.

### ***Las cantoras***

+ comunican a los bailadores la fuerza y poder del ritmo; conocen a la perfección la estructura de los bailes, que comunican a los bailadores; dominan los recursos que dan variedad a los diferentes momentos del baile;

+ dominan y conservan en la memoria un repertorio muy amplio, que les permite ejercer su oficio durante largo tiempo; son capaces de improvisar, tanto en la melodía como en el texto como en la base rítmica, con variaciones, adornos y variaciones;

+ comunican el ambiente de alegría, diversión, dramatismo, picaresca, poniendo en juego diferentes recursos que dominan a la perfección.

+ saben distinguir perfectamente entre estrofas y estribillos, comunican a los bailadores la diferencia de intensidad rítmica entre ambos elementos, para que con sus movimientos acentúen esta diferencia.

+ De la descripción de Olmeda se deduce que la interpretación de las cantoras va ganando en calidad, en gracia y en lirismo a medida que avanza el baile que están animando, y a medida que van repitiendo las melodías con diferentes textos que tienen en la memoria o que van improvisando, que demuestra cómo una buena interpretación pone a las cantoras cada vez más en trance, por así decirlo.

+ Especial importancia tiene la observación que hace Olmeda acerca de la forma en que proceden las cantoras cuando animan el baile en grupo: las estrofas suelen ser cantadas por una o dos cantoras, mientras que los estribillos son coreados por todas las que forman el grupo que está animando el baile.

+ **CONCLUSIÓN:** Estamos ante un oficio secular, ante una actividad cantora que a la vez es creativa, generadora de variantes en el repertorio musical, que con el tiempo terminan por ser nuevos tipos, nuevos inventos diferentes de los que ya había. Estamos ante la tradición musical viva, que se ha venido alimentando de sí misma durante siglos enteros.

### **El segundo dato importante que se desprende del texto de Olmeda se refiere al instrumento acompañante de la voz: *la pandereta*.**

Estamos sin duda alguna, ante el instrumento de percusión más difundido por todos los pueblos de España. La pandereta en todas sus formas, tamaños y variedades, en todos los estilos de manejo, en todas las variedades de ritmos, ha sido siempre el instrumento más usado por toda la península Ibérica, y sobrevive en el Noroeste peninsular más que en ningún otro lugar.

Acerca de la difusión y uso de la pandereta trasladamos un texto muy esclarecedor de un buen conocedor de la música vocal e instrumental tradicional, Gonzalo Pérez. Éstas son sus palabras:

### **El uso y el manejo de la pandereta,**

propio de las mujeres y excepcional en los hombres, ha sido general, de tal manera que no se puede hablar de especialistas de la pandereta, al igual que se hace con otros instrumentos melódicos. Decir *panderetera*, por consiguiente, **no es lo mismo que decir tamborilero, gaitero o dulzainero**. Tanto los cancioneros más antiguos, como es el caso del de Olmeda, como los amplios trabajos de campo realizados durante las últimas décadas, demuestran que el uso y el manejo de la pandereta ha sido general. Únicamente se puede hablar de pandereteras más habilidosas, que han destacado por haber conseguido cierto virtuosismo en el manejo del instrumento. Citamos de nuevo a Gonzalo Pérez a propósito del oficio de las pandereteras, la habilidad que muchas de ellas demuestran en sus toques, y las diferentes formas de manejo del instrumento:

“Lo habitual es que de manera entusiasta si no todas, sí un grupo importante de las mozas del lugar se alternasen a la pandereta, de modo que todas ellas pudieran tener su ocasión de bailar y de tocar, convirtiéndose así en sujetos pasivos y activos a un mismo tiempo tanto del baile como de la música. Por eso, no es correcta la actual costumbre de hablar de la panderetera de tal o cual localidad, pues aunque en toda generación podía haber alguna mujer que destacara especialmente por su memoria, por su gracia a la hora de elegir los textos de los cantares o por su calidad como cantora o instrumentista, lo normal era que el instrumento fuese dominado, con mayor o menor virtuosismo, por un grupo amplio de mozas. Es más, en algunas ocasiones podían tocar varias pandereteras juntas. Sin embargo, lo más habitual era que varias mujeres cantaran a un mismo tiempo pero sólo una tocara [...] En algunos lugares era el estribillo el que cantaban juntas entonándose individualmente las estrofas, pero en otros podían ponerse de acuerdo en el cantar eligiéndolo tras breves comentarios cruzados entre ellas durante los interludios que marcaba la pandereta entre el estribillo y la estrofa. En otras ocasiones una moza comenzaba sola con el cantar que le venía a la cabeza y el resto del grupo se iba incorporando en cualquier momento si lo conocía, cosa frecuente pues muchas cuartetos de recambio eran sabidas (“cantares sé más de ciento”) por un gran número de las mozas cantarinas. También eran muchos los casos [...] en los que sólo una moza tocaba cada vez, encargándose de elaborar, sin paradas intermedias, una especie de “suite”. Así por ejemplo en las cabañas pasiegas era corriente que cada moza tocara una jota, un agudillo y un baile agarrao, pasando la pandereta a la siguiente. En otros lugares quien acababa de tocar ponía la pandereta sobre la cabeza de otra moza dando así el relevo pertinente.”

### **Sobre los toques de pandereta como forma de mostrar la estructura del baile, que también explica Olmeda brevemente, Gonzalo Pérez añade los siguientes datos:**

En la jota, pero también en otros bailes sueltos como los agudillos y la rueda, la estrofa y el estribillo siempre son distintos. Pueden serlo por simples modificaciones en la intensidad del sonido producido por la pandereta, en su velocidad (acelerando en el estribillo), cambiando el timbre (utilizando el dorso de la mano, golpeando con ambas manos en el parche, etc.), utilizando distintas figuras, variando la acentuación, “dando la vuelta al compás” de tal forma que en un compás de 6/8 la fórmula del primer tiempo se convierta en la del segundo y viceversa, y casi siempre, mezclando varios de estos recursos. [...] Tanto si ese estribillo tiene texto o melodía como si no, las panderetas se encargan de marcar los cambios necesarios para que los bailarines realicen las evoluciones que lo componen, porque todo baile del género jota tiene por los menos dos tipos de pasos distintos que marcan su coreografía. [...] El ritmo y el timbre de la pandereta

siempre genera algún recurso musical, aun no habiendo ni texto ni melodía, que sirve de base para marcar la separación entre estrofas, y a los bailadores para la realización de pasos distintos, y a eso las pandereteras lo llaman “marcar el estribillo”.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 2

El primer testimonio acerca de la relación estrecha entre el repertorio vocal e instrumental lo encontramos de nuevo en el cancionero de Burgos recogido por **Federico Olmeda**, que ya hemos citado tantas veces. En la introducción a la sección de *bailables instrumentales* escribe estas palabras: “*Muchas de estas tocatas revisten un doble interés. Servían y sirven en el uso popular como bailables vocales y como instrumentales: por eso van puestas algunas con la letra con que las dicen cuando las cantan con la voz en lugar de la gaita. Algunos de los Agudillos, Llanos y Ruedas, antes expuestos –se refiere a las sección anterior, bailables vocales–, se han empleado también y todavía se cantan con gaita: en estas condiciones se puede comparar el número 9 A lo Llano de las canciones vocales con la siguiente, número 7, en donde se ve que se trata de una misma canción, que en esta parte está un poco más floreada por ser para gaita. Y lo mismo que se observa en estas dos tocatas se advierte en muchas de las que ofrecen esta circunstancia de ser vocal e instrumental*”.<sup>ii</sup> Trasladamos aquí ambos documentos para que se pueda comprobar lo que ya comprobó Olmeda en su cancionero:

### Ejemplo 1: baile llano n° 9 y bailable instrumental n° 7

Una referencia muy parecida encontramos en el *Cancionero salmantino* de **Dámaso Ledesma**, en el que su autor atestigua claramente la intercambiabilidad, y por lo tanto la estrecha relación musical, entre los toques de baile de la gaita salmantina (flauta) y el repertorio vocal cuando escribe así: “*Las canciones comprendidas en este grupo –el de charradas cantadas, fandangos, jotas y boleras–, son las que se destinan al acompañamiento del baile típico de esta provincia, bien por medio de los instrumentos que más adelante describo –se refiere a la gaita y tamboril y a la dulzaina–, bien por medio del canto, en cuyo caso marcan el ritmo con una pandera, y si ésta falta, con cualquier otro objeto sonoro que convierten en instrumento de percusión*”.<sup>iii</sup>

Pero fue sobre todo **M. García Matos** el que dejó bien clara la estrecha relación musical entre los toques de la gaita (flauta) extremeña y las canciones de baile y danza. El amplísimo repertorio del instrumento que dejó transcrito en las páginas de la *Lírica popular de la Alta Extremadura*<sup>iv</sup> le permitió, no sólo constatar la doble versión de muchos de los toques en variante vocal e instrumental, sino también analizar la forma en que los tamborileros realizan la adaptación de los cantos a la naturaleza sonora de un instrumento tan arcaico como es la gaita extremeña. En el estudio sobre el instrumento y el repertorio que precede a la antología de toques, García Matos hace la siguiente afirmación: “*Hay por último un grupo considerable de melodías que vienen a ser traducciones o versiones de cantos con texto, como ya las hemos visto más arriba*”.<sup>v</sup> Y a continuación cita 44 toques en los que encuentra versiones instrumentales de melodías de bailes y danzas que identifica y documenta como variantes de otras tonadas vocales que ha transcrito antes en el cancionero, haciendo observaciones muy atinadas sobre las transformaciones sonoras que dichas melodías experimentan al ser trasladadas al ins-



trumento, traslado que en muchos casos es una verdadera re-creación, más que una simple adaptación.<sup>vi</sup>

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 3

La obra de Justo del Río *Danzas típicas de Burgos* tiene una finalidad práctica. Contiene 85 transcripciones musicales, en su mayor parte toques instrumentales, que han servido durante cinco décadas a los grupos de danza como soporte musical, interpretadas casi siempre por dulzaineros. Las melodías, seguidas de esquemas coreográficos e instrucciones, y acompañadas de discutibles datos históricos y etnográficos, aparecen ordenadas por partidos judiciales y pueblos correspondientes a cada uno de ellos, comenzando por Burgos capital, hasta un total de 35 centros de población diseminados por toda la geografía de la provincia.

**La procedencia** de las transcripciones es diversa. En el **cancionero de Olmeda aparecen 18** de las melodías tomadas por Justo del Río, casi todas puntualmente idénticas, aunque no siempre citadas en su fuente.<sup>1</sup> Difieren *El trenzado* (p. 235), que es una adaptación, en sonoridad mixta mayor-menor, de la que Olmeda transcribe con el título de *El trepoletre* (nº 233), en sonoridad menor; la *Danza a la Santa* (p. 204), que aparece en Olmeda como primer tema de *El remeneo* (nº 270, a partir del 6/8), y la *Jota burgalesa* (p. 47), que combina un estribillo muy vulgarizado y difundido (*Tira de la manta*) con una estrofa que también transcribe Olmeda como parte del mismo *Remeneo* (p. 180, a partir del compás 15), y que a su vez es un tema vulgarizadísimo, que fue tomado para el baile de la zarzuela *La boda de Luis Alonso*, de J. Jiménez, como ya anotó Miguel Angel Palacios<sup>2</sup>. **Otros 50 de los restantes toques son puntualmente idénticos a los contenidos en un cuaderno transcrito por Jacinto Sarmiento.**<sup>3</sup> De los 17 toques restantes no hay ningún rastro ni alusión de la que se pueda deducir quién realizó las transcripciones. Es muy probable, aunque no consta, que algunas de ellas se deban a Domingo Amoreti, que también es citado por Inclán Leiva como colaborador de Justo del Río. La que lleva el título *La campiña*, de Barbadillo del Mercado, parece hecha por una pluma experta, ya que, como único caso, transcribe el ritmo de rueda en el compás apropiado de 10/8, caso único contra la costumbre de transcribir los toques de este baile en ritmo simple de 5 fracciones.

El contenido de la recopilación de Justo del Río es una muestra muy completa y variada, representativa de la provincia entera tomada en bloque. Predominan en ella las danzas seleccionadas de entre los toques y bailes o lazos sucesivos que integran las co-

---

<sup>1</sup> Son las que llevan los títulos *Pasacalle 2*, *Pasacalle 3*, *Danza "La canastilla"*, *Danza de "Los arcos"*, *Danza de "Las espadas"*, *Danza de Palos "El Doble"*, *Jota Burgalesa*, *Mochadas*, *Jota final de las Mochadas*, *La Entradilla*, *Danza "El Juboncito"*, *Danza "El Morito Pititón"*, *La Tarara*, *Danza "Las Carrasquillas"*, *Danza a la Santa*, *Danza "El Trenzado"*, *Danza de las Mayas* y *Agudillo para terminar*.

<sup>2</sup> Miguel Angel PALACIOS GAROZ, *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, Burgos, 1984, p. 85. Duda Palacios si JIMÉNEZ copió de del RÍO o al contrario, fue éste quien tomó para la jota una melodía muy popularizada. Pero si OLMEDA ya recogió el tema, como parte del *Remeneo*, junto con otros también muy difundidos, lo más probable parece que este *Remeneo*, que después es *Jota burgalesa*, sea una refundición de temas vulgarizados hecha por los dulzaineros de finales de siglo, que ya en tiempos de OLMEDA estaba bastante fijada en la memoria.

<sup>3</sup> Ver el siguiente epígrafe, que dedicamos a la obra de JACINTO SARMIENTO.

múnmente denominadas *danzas de paloteo*, de diferentes pueblos, que aparecen en número de 34, además de otras 5 de las tradicionales de la capital en las fiestas del Corpus, que son las que inician la colección. También están bien representados los tres bailes más tradicionales de la provincia. *La jota* aparece con 9 ejemplos, aunque en todos los casos con melodías tonales, mucho más recientes que las de la colección de tonadas de baile llano recogidas por Olmeda. *El agudillo* se ha tomado en 6 ejemplos, algunos de los cuales están ocultos bajo títulos como *El juboncito* (p. 14), *La Tarara* (p. 14), *Las carrasquillas* (p. 126) o *Las ruedas* (p. 126). Y el ritmo de *la rueda*, con su característica proporción quíntuple, aparece con otros 6 ejemplos, ninguno de los cuales es denominado como tal rueda, a saber: *Danza "El reinado"* (p. 194), *La campiña* (p. 197), *La muela* (p. 270), *El sonajal* (p. 296), *El milano* (p. 316) y la introducción del *Baile de la cruz* (p. 325). Sorprendentemente, los dos únicos casos en los que una danza lleva la denominación de *rueda*, a saber *La rueda chospona* (p. 160) y la *Rueda de los pañuelos* (p. 276) (por cierto, ésta segunda con una errata en la armadura, que debería ser *si bemol* en lugar de *fa sostenido*), no tienen nada que ver con el característico ritmo quinario, sino con la coreografía. El resto de los toques presenta gran variedad, tanto de procedencia como de funcionalidad festiva y realización coreográfica.

**Algunos toques instrumentales aparecen repetidos en variantes del mismo tipo melódico**, como son el que en este cancionero titulamos *Las pasadillas*, de acuerdo con su denominación tradicional, que hemos recogido en 12 variantes, por ser uno de los más difundidos,<sup>4</sup> y que en la obra de Justo del Río recibe sucesivamente los nombres de *Los aros* (p. 38), *La bailada* (p. 130), *El pasacalle de Frías* (primer toque, p. 120), *El petitorio* (p. 121) y *La rueda chospona* (p. 160). También aparece en dos variantes la danza denominada *La culebra*, que consta con su denominación tradicional en la tomada en Villambistia (p. 155) y con la de *La redondela* en la recogida en Medina de Pomar (p. 98). Hay que observar que la melodía original es en este caso ésta segunda, pues la primera suena al dúo tomado a la tercera superior. La colección completa de Justo del Río es única y singular entre todas las que se han publicado en España con referencia a un ámbito provincial. Incluso la obra *Danzas populares de España*, preparada y editada por el más renombrado especialista de la música popular tradicional, D. Manuel García Matos, y la Sección Femenina en tres tomos, correspondientes a Andalucía, Extremadura y Castilla la Nueva,<sup>5</sup> se queda muy lejos de la que logró compilar Justo del Río.

**Algunos aspectos de la obra de Justo del Río suscitan interrogantes** que quedan sin respuesta clara. El primero de ellos es el propio título, *Danzas típicas de Burgos*, sobre el que cabe preguntarse si es correcto y conforme a tradición aglutinar bajo la denominación de danza dos tipos de realizaciones que siempre se han distinguido en la práctica tradicional, la danza y el baile, sin hacer distinción entre ambos. A la vista de las indicaciones gráficas de las coreografías, es evidente que siempre se trata de danzas, que conllevan una realización complicada, suponen gran entrenamiento y preparación en los participantes, y están pensadas en todos los casos como un espectáculo ante un público. A la vista de ello, se puede dudar razonablemente que Justo del Río recogiese en todos los casos verdaderas danzas con un desarrollo tan complicado como muestran los gráficos. Ello es posible en todas las que pertenecen a la serie de los paloteos, que siempre incluyen coreografía, pero no es tan claro en los casos de los numerosos bailes populares que tradicionalmente se han bailado por todas las tierras de Castilla en parejas

---

<sup>4</sup> Véanse las variantes de este baile en los toques de paloteo recogidos en el último tomo de esta obra.

<sup>5</sup> Manuel GARCÍA MATOS, *Danzas populares de España*; vol. I, Castilla la Nueva, Madrid, 1957; vol. II, Extremadura, Madrid, 1964; vol. III, Andalucía; Madrid, 1971, Ediciones de la Sección Femenina.

sueltas, simplemente yuxtapuestas, y sin ensayo previo, cuando se reúnen para bailar, como es el caso de *la jota*, *el agudillo* y *la rueda*, entre otros. Porque si se quiere hacer bailar ordenadamente a varias parejas, parece necesario introducir un elemento creativo para sincronizar el desarrollo de los movimientos y evoluciones, aun cuando se hayan respetado y tomado como base los movimientos básicos que cada pareja ejecuta en la versión tradicional.<sup>6</sup>

También **surgen algunas dudas respecto a la relación entre ciertas melodías y las danzas a las que sirven de soporte sonoro y rítmico.** En algunos casos parece como si Justo del Río hubiese buscado y adaptado una tonada apropiada por su estructura y ritmo para servir de base al desarrollo de una coreografía inventada antes o después de escoger la melodía. Tal sucede, entre otros casos, con *El juboncito* (p. 76), que se baila al son del romance *El reguñir, yo regañar*; con el *Baile de boda* (p. 110), para el que se ha tomado una adaptación musical de la tonada del baile colectivo *Salga usté a bailar, señor don José*, muy difundido y popularizado;<sup>7</sup> con *El reinado* (p. 194), para el que se ha escogido la tonada *Yo tenía una boina blanca*,<sup>8</sup> y con la música de *Las Marzas* (p. 341), que es en realidad una retahíla de tres canciones diferentes. Aunque si bien se mira, este procedimiento está en completo acuerdo con la práctica tradicional, según la cual una misma tonada, completa o fragmentaria, puede ser empleada para múltiples funcionalidades y aparecer en varios géneros del repertorio, con el mismo texto o con textos diferentes, idéntica o transformada en variantes, a veces muy lejanas. Que un buen conocedor del repertorio como llegó a ser Justo del Río emplease este recurso, ni tiene nada de extraño, ni supone infidelidad a las tradiciones populares, que al ser siempre tan cambiantes, no permiten dogmatizar, como a veces se hace, acerca de lo que es auténtico y lo que no lo es.

**De lo que no cabe duda es de que Justo del Río seleccionó en algunos casos, por razones de las que no hay constancia, lo que le pareció conveniente para los fines estéticos que él se propuso, tomando sólo algunas partes de un todo que en la realización tradicional forma un conjunto.** Tal es el caso de las danzas de paloteo, en el que comparando los conjuntos completos de danzas, tal como se han podido recoger, todavía hoy, de personas mayores que las bailaron en su juventud, con lo que aparece en la obra de Justo del Río, se constata que el maestro escogió en todos los casos un corto número de danzas y toques instrumentales, de entre todos los que forman la secuencia completa que tradicionalmente se danza en cada uno de los pueblos. De unos conjuntos que suelen oscilar entre ocho y diez números de danza, y en algunos casos hasta doce,

---

<sup>6</sup> Como es bien sabido, las danzas se atienen a un desarrollo fijado en todos sus detalles, desde el atuendo hasta la coreografía, comportando un aspecto ritual que se suele considerar inalterable. La mayor parte de las danzas tradicionales tienen fijada su fecha en el calendario anual festivo, y casi siempre requieren un cierto número de bailarines, para que la coreografía, a menudo complicada, se pueda realizar convenientemente. Tal ocurre, sobre todo, con las danzas de paloteo, que en la obra de Justo del RÍO prevalecen en número dentro del conjunto, aunque el autor no haga mención expresa de ello. Por el contrario el baile siempre se ha considerado más desprovisto de la fijeza ritual que comporta la danza, y tiene un carácter más festivo, público o familiar. A pesar de estar sometido también en sus pasos y movimientos a una secuencia determinada y fijada por el uso, el baile no suele desarrollarse propiamente conforme a una coreografía, si por tal entendemos la serie de evoluciones que en un espacio concreto realiza un cierto número de bailarines. El baile popular tradicional se realiza por parejas en la mayoría de los casos. Para una pareja se fija el desarrollo de los movimientos y cuando se hace en grupo o en multitud, las parejas suelen funcionar como unidades simplemente yuxtapuestas, pero no relacionadas entre sí por una coreografía que organice los desplazamientos y evoluciones del conjunto.

<sup>7</sup> Ver los núms. 1084 y 1085 de este cancionero.

<sup>8</sup> Véanse los núms. 1287 y 1288 de este cancionero.

Justo del Río ha tomado sólo de dos a cuatro, que han quedado así desligados del contexto tradicional en el que siempre fueron interpretados.<sup>9</sup>

Quizá estas consideraciones ayuden a entender lo que Inclán Leiva sugiere cuando a veces dice que Justo del Río “restauró” tal o cual danza, que estaba casi olvidada. Bajo la palabra restauración caben prácticas muy diversas, que pueden ir desde la reconstrucción completa de la tradición tal como se conservaba en un lugar determinado, hasta la necesidad de completar lo que sólo ha quedado en forma fragmentaria, basándose en un criterio más o menos personal, pasando por la selección de una parte de un todo amplio, por razones que a veces pueden escapar a quien no ha conocido las circunstancias de cada caso.

Lo cierto es que después de tan larga experiencia, **cualquier montaje que proceda directamente de Justo del Río tiene al menos la garantía de su largo conocimiento de la tradición, y de una habilidad indiscutible para el montaje de todo lo relacionado con la danza, el baile y sus circunstancias.** A esto hay que añadir que después de cincuenta años de actividad ininterrumpida, los grupos de danza que se reclaman de su nombre ya han realimentado la memoria colectiva de los burgaleses, que consideran como tradicional, con razón, lo que vienen viendo y escuchando toda su vida. Y es un hecho innegable que Burgos tiene hoy un patrimonio de danzas, indudablemente emparentado y arraigado en la tradición popular, que ostenta una riqueza y variedad que pocas tierras pueden presentar en nuestro país, ni siquiera entre las comunidades que se denominan históricas.

A la luz de estas consideraciones, carecen de sentido las discusiones y sucesivas rupturas que han ido surgiendo con el tiempo entre los grupos de danza que se reclaman sucesores de Justo del Río, apoyadas a menudo en detalles secundarios, u originadas por una forma equivocada de entender lo que es la tradición popular, al tener por intangible e intocable lo que el propio pueblo ha cambiado cuando ha encontrado una razón para ello.

---

<sup>i</sup> OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903. Reediciones facsimilares de la Diputación Provincial de Burgos m 1975 y 1992.

<sup>ii</sup> F. OLMEDA, o. c., p. 154.

<sup>iii</sup> Dámaso LEDESMA, o. c., p. 65.

<sup>iv</sup> M. GARCÍA MATOS, o. c., p. 197.

<sup>v</sup> M. GARCÍA MATOS, o. c., p. 202.

<sup>vi</sup> Por el interés que tiene para el tema que estamos tratando, citamos ampliamente el texto de GARCÍA MATOS (o. c., pp. 202 y 203), que dice así: “Las canciones de modo menor entran con facilidad en el *hipodorio*, (\*) por la relación que une a ambas escalas. Tradúcese por lo común las canciones en que, o no aparece la nota sensible, o si aparece es en escasa medida y con un valor accidental, para que en la gaita pueda elidirse (*sic*) o substituirse por otro sonido sin acusar desdoro de la pieza. Números 15, 30, 89 y 166. Versiones más impropias señalan los números 62, 63, 64, 65, 66 y 153. Los tres primeros son traducciones de cantos bimodales (menor-mayor). El 62 y el 63 han encajado con cierta habilidad dentro del modo de la gaita; pero, en cambio, lo que forma el ritornello del número 64 es una mala versión del original que, al fin

---

<sup>9</sup> Comparando las transcripciones de las *Danzas paloteo* que hemos incluido en este libro, a partir de la reconstrucción y recuperación que se viene haciendo desde hace más de una década a impulsos de la Diputación Provincial de Burgos (núms. 1697-1728) con las que aparecen en la obra de Justo del RÍO, se hace el siguiente recuento: de Belorado tomó 4 de un total de 9; de Villafranca Montes de Oca 2, de un total de 8; de Pradoluengo 2, de un total de 5; de Villambistia 3, de un total de 10; de Pinilla Trasmonte 2, de un total de 10; de Santo Domingo de Silos 3, de un total de 11; de Rabanera del Pinar 3, de un total de 14; de Hontoria del Pinar 3, de un total de 11; de Quintana del Pidio 3, de un total de 9; de Fuentelcésped 3, de un total de 10, y de Baños deValdearados 1, de un total de 10.

y al cabo, no puede entrar en el instrumento (siempre que no se suprima la copla). El número 65, versión de un canto en tono “arábigo-menor”, queda en el ajuste transformado en el sentido que ya en la canción se inicia, de manera que el menoscabo aquí se justifica. Los números 66 y 153 son un empeño inútil de querer traducir en tesitura aguda unos cantos de modalidad “arábigo” que tendrían más adecuado lugar en la *gama dórica* de la flauta. (\*\*) Más ejemplos del modo *hipodorio* que creemos son versiones de melodías de canto son los números 13, 14, 35, 42, 46, 49, 50, 55, 59, 60, 61 y 142. (\*\*\*) No les hemos hallado los respectivos originales, pero bien los hacen suponer su forma y su estructura del tipo canción. [...] En ocasiones no se hace otra cosa que llevar a la gaita temas antañones de bailes andaluces dados a conocer en todo el ámbito nacional por los bailadores y tocadores guitarreros de aquella región”.

#### **Notas a la nota**

(\*) García Matos sostiene la tesis de que en repertorio vocal extremeño perviven los modos griegos antiguos, y en consecuencia adopta la nomenclatura de los mismos. El modo *hipodorio* es una sucesión natural (sin sonidos alterados) que tiene el *la* como sonido fundamental.

(\*\*) Las apreciaciones de GARCÍA MATOS demuestran una gran intuición y conocimiento del repertorio tradicional de su tierra, pero han de ser corregidas a partir del error básico de perspectiva por el que atribuye la afinación ambigua del sonido II de la gama de la flauta y de sus armónicos superiores a un defecto de fabricación, a pesar de la evidencia de que se trata de un dato consustancial a la naturaleza sonora del instrumento. En el caso concreto de los toques 66 y 153, los tamborileros transportan el sonido básico de la gama dórica (*la*) a la altura *re*, quedando así el sistema con el grado II alterado hacia arriba y el III en sonoridad ambigua, coincidiendo con la práctica usual en la música cantada, que García Matos nunca transcribe, a pesar de que la conoció, y que él corrige sistemáticamente como si fuera un error de entonación.

(\*\*\*) El toque nº 55 es versión instrumental de la célebre tonada *En casa del tío Vicente*, también denominada *Al lado de mi cabaña*; el nº 57 lo es de la tonada de jota, también muy difundida, *Ahí la tienes, báilala*; y los números 59 y 60 son dos versiones de *La Montaraza*, otro de los arquetipos melódicos más difundidos en toda la tradición de las tierras leonesas.

## **APÉNDICE DOCUMENTAL 4:**

### **Índice de NUEVAS MÚSICAS PARA DULZAINA**

<b>TÍTULOS</b>	<b>PÁGINA</b>
1. Primeras luces ( <i>diana a trío</i> ) .....	45
2. Ventanas y balcones ( <i>pasacalle</i> ) .....	53
3. El rodezno ( <i>baile corrido de rueda</i> ) .....	60
+4. Al paso asentado ( <i>rebolada</i> ) .....	65
5. Con la venia ( <i>entradilla al modo castellano</i> ) .....	78
6. Las pasadillas ( <i>toque de parada en el desfile</i> ) .....	84
+7. Cuatro vueltas de corales ( <i>habas verdes</i> ) .....	92
8. Los gigantones ( <i>toque de danzantes</i> ) .....	99
9. La rueda picada ( <i>en memoria de “El Guinda”</i> ) .....	104
10. Ovejitas y gallinas ( <i>marcha al paso doble</i> ) .....	110
11. Los pendientes de la Aurelia ( <i>valseado rústico</i> ) .....	119
+12. Toque de alerta antes del espanto ( <i>para la tarde de toros</i> ) .....	128

---

13. Rueda del triciclo ( <i>para trío de dulzainas</i> ) .....	135
14. Gran jota final no aragonesa ( <i>retabíla de jotas</i> ) .....	142