

91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 1. Año 1995

Presidente

Excmo. Sr. D. JOSE MARIA MARTIN DELGADO
Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía

Vice-Presidente

Ilmo. Sr. D. MANUEL GROSSO GALVAN
*Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura
de la Junta de Andalucía*

Consejo Científico

SMAINE MOHAMED EL-AMINE, HAMID AL-BASRI, ROSARIO ALVAREZ MARTINEZ,
JOSE BLAS VEGA, SERGIO BONANZINGA, EMILIO CASARES, MANUELA CORTES,
FRANCISCO CHECA OLMOS, ISMAIL DIADIE IDARA, KIFAH FAKHOURY,
ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA, GIAMPIERO FINOCCHIARO,
GIROLAMO GAROFALO, JOSE ANTONIO GONZALEZ ALCANTUD,
MAHMOUD GUETTAT, LOUIS HAGE, HABIB HASSAN TOUMA,
GUY HOUT, SAMHA EL KHOLY, KOFFI KOUASSI, WALDO LEYVA,
M^a TERESA LINARES SABIO, MANUEL LORENTE, SALAH EL MAHDI,
MEHENNA MAHFOUFI, MOSCHOS MAORFAKIDIS, JOSEP MARTI,
ANTONIO MARTIN MORENO, OMAR METIOUI, JOSE SANTIAGO MORALES INOSTROZA,
BECHIR ODEIMI, AGAPITO PAGEO, ALICIA PEREA, CHRISTIAN POCHE,
SCHEHEREZADE QUASSIM HASSAN, EMILIO REY GARCIA,
SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA, GEORGES SAWA, PAOLO SCARNECCHIA,
AMNON SHILOAH, YOUSSEF TANNOUS, ABDELLAH ZIOU ZIOU.

Director

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO
Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Secretaría

ISABEL SANCHEZ OYARZABAL
*Asesora de Documentación Musical
del Centro de Documentación Musical de Andalucía*

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRAFICA, S.C.A.ND.-GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: (en trámite)

© Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Danzas de Palos, Dance y Simbolismo Ritual Agrícola.

Josefina Roma

Exposition of the main aspects of stick dancing by means of the analysis and comparison of the most characteristic features in the region of Rioja, Aragón and Catalonia.

The origin of this kind of dancing is analyzed in this paper trying to study its development all over the area of transmission so as to obtain a recomposition of its ancient functions and to find out and understand its symbolism now that they have become relevant festive demonstrations.

Las Danzas de Palos, Paloteaus, ball de bastons o totxets, etc. tienen una amplísima difusión en la Península Ibérica. Muchas de ellas muestran unos rasgos comunes que llaman la atención a primera vista, como el revestimiento, las mudanzas de los personajes, su posición intercambiable y su carácter de acompañamiento de ceremonias, representaciones parateatrales y, sobre todo, la función de abrir camino haciendo un barrido simbólico.

Reconstruir su área de difusión no es sólo una tarea que persiga su mapificación al estilo de los atlas lingüísticos sino la recomposición de su simbolismo y función, puesto que la perduración de unas características frente a la desaparición de otras, su prelación, su resistencia al cambio, nos pueden informar sobre la totalidad.

De esta tarea, objeto de un estudio a largo plazo, voy a mostrar su funcionamiento, con mi experiencia en el área de Rioja, Aragón y Cataluña para reflexionar sobre las hipótesis, en cuya comprobación me hallo en estos momentos.

No voy a hacer un repaso exhaustivo de todas las variantes ni tampoco una incursión en los orígenes remotos o cercanos sino que voy a dirigir la mirada hacia unos rasgos significativos que pueden hacernos comprender mejor su función en la sociedad que los utiliza o los ha utilizado con tanta asiduidad.

Las danzas de palos se han asociado muchas veces a las danzas de espadas. Marius Schneider consideraba incluso que se trataba de una derivación de la espada y el escudo simplificado en forma de palo. (La Danza de Espadas y la Tarantela, 1948). De hecho, muchas danzas actualmente de palos, han sido danzas de espadas, y por la pérdida progresiva de habilidad en su manejo, han ido cambiando a instrumentos más seguros, según testimonio de los propios danzantes que no dudan en referir esta transformación al comentar la dificultad del aprendizaje y la necesidad de sincronía para evitar accidentes con los palos.

Entre los textos mnemotécnicos utilizados por los danzantes para ensayar en ausencia del gaitero o de los músicos, ya que ha sido siempre difícil, contar con ellos de forma continuada debido a su escasez, existe uno, de Aragüés del Puerto (Huesca), recogido por Mn. Mur en su Cancionero, que viene a corroborar en cierto modo la descripción de la danza con espadas:

*Cuando los mancebos
salen a reñir,*

*salen a la plaza
con ánimo de herir.
Tiran cuchilladas,
cantos de revés,
y una estocadita
y retírate después.*

Sin embargo, hacer derivar todas las danzas de palos de otras anteriores, de espadas, parece desaconsejable en muchas de ellas y sólo podemos hablar con seguridad si existen testimonios de esta modificación.

Aunque hoy día sea difícil su delimitación pienso que existe una doble procedencia entre ellas. Una, sería más mimética y figurativa, con las espadas, y otra, más abstracta, debido en parte a que se ha perdido su explicación originaria, en que los palos tendrían una función más allá de las armas guerreras, y en las que el ruido acompasado y exacto del entrechocado marcaría el ritmo de la ceremonia.

En este segundo grupo, creo que puede seguirse su conexión con el ciclo agrícola más directamente por la gestualidad. Es verdad que los movimientos sincronizados, la formación y puestos de los danzantes recuerdan a primera vista las paradas militares, pero si observamos la gestualidad cotidiana de las labores agrícolas, sobretodo las referentes al ciclo cerealista nos daremos cuenta de que la formación y la sincronía son características esenciales de la siega y de la trilla antigua, así como lo es el ritmo en la siembra a vuelo.

La siega y la trilla con mayales requieren cuadrillas coordinadas de hombres, altamente sincronizados, porque de lo contrario se pueden accidentar.

La siega requiere además un dominio del espacio que variará de signo a través de la línea de segadores.

Esta posesión, en barrido, del espacio formará parte de muchas ceremonias que tomarán como modelo esta formación. Así, el Ball Plla de Benàs, en el Santuario de Guayent (Huesca), sigue la misma trayectoria en espiral, que seguían los segadores, empezando por el exterior y terminando en el centro.

También existe otra letra mnemotécnica que hace referencia a la siega, que al igual que la anterior, parece describir unos movimientos y unos conceptos, además de emplear frases eufónicas para acompañar los ensayos. Es de Aragués del Puerto, también recogida por Mn. Mur en su Cancionero:

*Segaban las damas
en río Toledano,
y a la más hermosa
se le cayó el rosario.
Siégalo bien,
átalo mal,
llévalo arrastrando
hasta el portal,
sí, hasta el portal.*

Así, aparece un movimiento paralelo, de signo contrario, que puede anunciar un cambio de lateralidad, así como un desplazamiento repetido por la insistencia del último verso.

En cuanto a la trilla con mayales, la precisión se concentra en las dos filas de mayadores, que además de tener dominio del instrumento, formado por dos palos, muy parecidos a los que habitualmente se usan en los paloteaus, unidos por una correa. Las características de esta gestualidad son la precisión, la alternancia y la exhaustividad, puesto que se trata de separar todo el grano de la paja, es decir, hay que dominar un mismo espacio repetitivamente sin perder la precisión, a riesgo de llevarse un buen golpe con el mayal de enfrente.

Pienso que es en esta práctica de trilla en cuadrilla, anterior a otros métodos que propician más la circularidad, donde hemos de buscar la sucesión de gestos, que acelerados de forma ritual nos darán la danza de palos. Porque la gestualidad local de una danza siempre tiene un fondo cercano, hasta cierto punto, cotidiano.

Esta sería pues una primera hipótesis en esta reflexión sobre las danzas de palos. Los movimientos o parte de los movimientos y gestos de los danzantes pueden derivarse de una tarea agrícola, la trilla con mayal.

La segunda consideración se refiere a la función de la ceremonia o representación en la que aparece la danza de palos.

El carácter sagrado de las danzas de palos se advierte en todos sus elementos: identidad de los danzantes, complejidad de aprendizaje, revestimiento, instrumentación y momento de representación.

Al contrario de las danzas de participación, que son mixtas, de pareja y de diversión, en los paloteaus, la participación está restringida al grupo «sacerdotal» que hasta la fecha ha sido masculino. Hoy día, con el cambio de sentido hacia la danza de identidad, la representación de la comunidad también abarca a las mujeres.

Por otra parte, la ejecución de un paloteau requiere un entrenamiento ya que su aprendizaje no es inmediato, como en la mayoría de los bailes de diversión. Los danzantes se reúnen, a menudo sin público, para ensayar. Se apartan del resto de la población, como en un proceso iniciático, que se corresponde con la función sacerdotal que desarrollarán después.

El revestimiento más extendido relaciona un tocado con frutas y flores con un mantón a modo de banda, cruzando el pecho en diagonal, a veces reforzado por otro en el otro lado. Este elemento, en algunos puntos de Aragón, sirve para destacar al danzante que está de luto, lo cual no impide que participe en el paloteau, al revés de lo que ocurriría en una danza de diversión, lo cual acentúa el carácter sagrado de esta danza.

Un elemento que es característico, es el faldellín y en muchas ocasiones, falda, blanca con bordados a modo de enaguas femeninas. La perduración de otro revestimiento ritual, el de las Madamas de Bielsa (Huesca) que llevan las muchachas me permitió hace tiempo establecer un parentesco ritual entre ambas representaciones. (Ethnica nº 3. 1972).

Hay otra tendencia que nos ofrece un faldellín muy corto, a menudo rojo.

Los pantalones blancos, que también pueden ser derivados de la ropa interior masculina, se rematan con polainas cubiertas de cascabeles, cuya función es parecida a las esquilas colgadas a la cintura de las Trangas y otros personajes invernales, esto es, anunciar la

presencia con ruido continuado que acompaña el ritmo corporal, establecer una nube de sonido protector alrededor del cuerpo. Su utilidad es mayor cuando se trata de personajes que han de ir abriendo camino.

La instrumentación de los paloteaus es conservadora como corresponde a una danza sagrada. Flabiol y Tamboril, chiflo, gaita, gralla, psalterio... que en ocasiones sólo se utilizan para esta danza, mientras que para las danzas de diversión, se evoluciona paralelamente a los avances técnicos.

El momento y la ubicación de la danza de palos puede clarificarnos su función.

Básicamente podemos considerar tres modalidades. La de encabezar cortejos ceremoniales como las procesiones, la de acompañar recorridos exhaustivos de protección y profilaxis sacra, que en definitiva, constituye un completo desarrollo de la anterior, y la danza de palos formando parte de una representación parateatral y en muchos Dances de Moros y Cristianos de Aragón.

Siendo las Fiestas Mayores la concentración de los símbolos de identidad locales y un escenario adecuado para mostrar a las jóvenes generaciones el drama primigenio de fundación de la comunidad en representaciones parateatrales, no es extraño que muchas Fiestas Mayores ofrezcan también su danza de palos, a veces en pasavilla o incluso desligada de su contexto anterior.

Empezando por la danza como iniciadora de un séquito, no debemos considerarla simplemente como un abre paso ante el público que de manera desordenada va a pasar a una actitud reverencial y ordenada. Tal como decíamos cuando nos referíamos al momento de la siega, se trata de un espacio que se transforma al paso de los actantes.

Esta manifestación visible del cambio de orden sirve a otro orden que se pretende, el de barrer exhaustivamente de peligros espirituales, sean fuerzas negativas, genii loci, fauna espiritual o demonios y fuerzas infernales.

En este caso, la procesión de Sta. Orosia en Jaca o Yebra de Basa, sería el ejemplo más palpable puesto que era una procesión situada en un proceso de exorcismo colectivo.

En segundo lugar, voy a referirme al Ball de Bastons que acompaña el cortejo de Les Caramelles en muchas localidades catalanas en la mañana del Domingo de Pascua.

Les Caramelles son canciones de bienvenida a la primavera que cantan en grupo, generalmente los mozos, siguiendo casa por casa, de las que obtienen un donativo en dinero o especie que después servirá para una comida en el campo, ya sea el mismo Lunes de Pascua Florida o en Pascua Granada. En algunos lugares el canto va seguido de un baile con las mujeres de la casa.

El Ball de Bastons, junto con Les Caramelles forman parte de la liturgia absorbida por el Cristianismo, de final de invierno e inicio de la primavera. En este tiempo se hace necesaria toda la cooperación de la divinidad y de los antepasados, así como de los hombres, para lograr la continuidad de la vida sobre la tierra.

Pero para llegar a una acción litúrgica propiciatoria conviene anular los peligros y las fuerzas negativas existentes, antiguas divinidades de pueblos anteriores, convertidas en seres del inframundo, los difuntos que pueden vagar por el mundo en momentos cósmicos muy precisos según cada cultura.

De este modo se recurrirá a un héroe psicopompo que llevará las almas de los difuntos al mundo superior donde, convertidos en antepasados, ya no serán peligrosos, antes al contrario, propiciarán la fertilidad de la tierra, de los animales y de sus descendientes.

Con el Cristianismo, este héroe se personifica en S. Jorge, Santiago, S. Miguel, S. Martín, San Millán y sobre todo Jesucristo en la Pascua.

Este momento, el del canto de les Caramelles, es pues, la consecuencia festiva que sigue a la labor profiláctica de recogida de los difuntos dispersos, y otros seres dañinos, realizada por Cristo en su Resurrección. El día anterior, el Salpás, o bendición sobre cada casa que hace el sacerdote con agua bendita y sal, ya había alejado todo peligro de cada una de las casas de la localidad. El paso de la danza de palos reforzará este simbolismo, así como la recogida de algunas plantas especialmente protectoras.

La Cardelina es una de ellas, que podemos ver en las puertas de las casas protegiéndolas del mal, y también será la Cardelina uno de los temas preferidos en la danza de palos.

Así, la función profiláctica de la danza de palos, acompañada de otra más positiva, como el batir la tierra con los palos para que despierte, está integrada totalmente como parte muy esencial del ciclo agrícola.

Quisiera insistir en la importancia de estos rituales para la buena marcha del ciclo agrícola que se desarrollaban a lo largo de la primavera hasta la siega.

Efectivamente, es necesario proteger la futura cosecha de todos los peligros de la Naturaleza desbocada, como tormentas, sequeros, inundaciones, pero todos ellos van acompañados por la personificación en fuerzas espirituales con entidad autónoma que pueden dañar los sembrados, los animales domésticos y al hombre.

Esta necesidad de proteger la cosecha se cristianiza y es en este tiempo de primavera que se realizan las Rogativas, mayores y menores así como las bendiciones de término, el 3 de Mayo, día de la Sta. Cruz. Pero también y hasta finales de junio persiste una gran concentración de Santos protectores y de fiestas, como S. Miguel, El Roser de maig, hasta S. Juan y S. Pedro.

Las procesiones de rogativas, la bendición de las cruces de mayo que luego se esconden en cada campo se complementan con ciertas ceremonias de limpieza de los campos con cueros humeantes sacados de la hoguera de S. Juan.

La explicación que daban los propios actantes se refería a matar una plaga de posibles depredadores de la cosecha.

Este bicho no identificado, se buscaba entre las mieses en muchos pueblos de Catalunya y cuando el último segador ataba la última gavilla, después de simular que perseguía y mataba la «cuca» (bicho) se ponía a bailar y era agasajado por todos.

De todos modos, esta fiesta que con variantes cerraba la cosecha, se prolongaba a veces con la entrega a la dueña de las tierras, de este último puñado de mieses donde se concentraba la posibilidad de un nuevo sembrado, lo cual dio ánimo a los investigadores frazerianos a hablar del espíritu vegetal.

Lo que sí es cierto es que esta personificación de fuerzas ambivalentes, pero a menudo hostiles ha hecho en muchas ceremonias proceder primero a la limpieza y alejamiento del espacio humano para luego poderse beneficiar de la parte positiva de la fiesta. La noche de

San Juan nos ofrece quizás el ejemplo más claro. No es sino después de alejar estos «bichos» del término municipal y sobretodo, de los campos y corrales, que se podrá sacar provecho de las aguas, de las hierbas y de la adivinación.

El tercer gran grupo de danzas de palos forma parte del Dance en Aragón, en el que se representa ya no de forma abstracta sino teatral, la lucha originaria, es decir, la que da sentido a la identidad de la comunidad, la que puso en peligro la propia subsistencia del grupo como tal.

Esta lucha primigenia se remonta a los problemas de origen y asentamiento, al contacto con otros pueblos a los que vencieron y a los que han representado a partir de entonces como pertenecientes a otra naturaleza, con características mágicas, con posibilidad de aparecer y desaparecer y transformarse, cuyo reino será el inframundo. Este concepto una vez cristianizado hará emparentar a los vencidos con el diablo.

Los «moros» son el prototipo de enemigo en lucha por el territorio, pero también aparece Carlo Magno, los turcos, en lugares donde era imposible que pudieran llegar, Napoleón y otros. En definitiva, lo que quiero decir es que en el transcurso de la historia local, el enemigo por excelencia ha ido cambiando de fisonomía aunque conservando la misma naturaleza, la de dar pie a la comunidad para sentirse vencedora.

En este sentido, una batalla de gran difusión, que hace referencia a Portugal, es quizá la más empleada para las letrillas mnemotécnicas, y que podemos encontrar desde La Rioja hasta Ribagorza.

Como muestra, el siguiente texto recogido en Híjar (Bajo Aragón):

*Las del Imperio Portugal
ya sale el real campaña
con su estandarte real.
Vivan las tropas españolas,
las del Imperio Portugal!*

O este otro de la misma procedencia:

*Si han herido al general
con la espada y broquel en mano
sale la tropa del Real:
la infantería, la caballería,
tocan alarma la guerra anunciar.
Retira Portugal
porque han herido al general.*

El siguiente texto es de Ribagorza:

*Los caçadors se'n van per les serres
la cavalleria se'n va pels pllans,
Se'n van a Portugal,
maten al General.*

Existe pues una gran proliferación de este tema guerrero y no puede ser una casualidad mnemotécnica como la letra del siguiente paloteau de la Rioja:

*Viva el Señor de la Guardia
y la Virgen del Pilar
y un zapato se ha perdido
y no se ha podido hallar.*

En este caso, como en tantos otros, los danzantes están atentos solamente al ritmo, y los versos que emplean no tienen la coherencia de expresión que se muestra con el tema de la batalla de Portugal.

Pienso que esta gran abundancia es debida a alguna historia, romance o canción que influyera poderosamente en los danzantes que la aplicaron y que la difundieron como otros motivos.

Así ocurre con la fama del Imperio Turco. Se difundió de manera que alcanzó a poblaciones del interior de la Península que raramente podían esperar encontrarse con el enemigo turco.

Sin embargo, junto al enemigo, están indefectiblemente las fuerzas del mal y sólo vencíendolas se poseerá la tierra.

Lo que quiero decir es que esta lucha primigenia es la expresión de pervivencia del grupo y se va construyendo sobre acciones de alejamiento de enemigos y victorias sobre el hambre, la muerte, los espíritus de los muertos, los antiguos pobladores y sus acciones mágicas, los restos de poblaciones recolectoras no asimiladas, los que no se han cristianizado, los sucesivos invasores y todos los peligros que puedan atacar en un futuro.

Y ahora volvamos a las ceremonias antes descritas, donde hacía falta un alejamiento de las fuerzas perturbadoras para propiciar la fertilidad de la tierra y la seguridad de las cosechas. Con estos antecedentes, el grupo de danzantes se hace imprescindible para ulteriores batallas que pongan en peligro al grupo. Será pues una danza de palos propia del ciclo agrícola, pero con significados que alcanzan la pervivencia de la comunidad, la que servirá como base y resumen del Dance, que mentes ilustradas se encargarán de hacer figurativo y teatral.

Ball de Bastons
Tamarite

The image displays a musical score for the piece "Ball de Bastons Tamarite". The score is written on ten staves, all using a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Los Caçadors (La Ribagorça)



*Los caçadors se'n van pe' les serres
la caballeria s'en va pels pllans
se'n van a Portugal
maten al General
la-la-ra la...*

*Róndame la sal. (Dance)
Hijar*



*Róndame la sal que bien te quiero
si supiera que estabas rondando la sal con el tribulé
te agarrara del moño, rondando la sal te hiciera venir.
Que te enzarzaré, que bien te quiero
como pájaro en mano, rondando la sal te hiciera venir.*

Las del Imperio Portugal. (Dance)

Hijar



*Las del Imperio Portugal
ya sale el real campaña
con su estandarte real
vivan las tropas españolas
las del Imperio Portugal*

A las armas (Dance)
Hijar



*A las armas cristianos cubiertos
todos preparados para pelear
que los turcos vienen a esta villa
y allá Virgen de Arcos
se quieren llevar.
No lo han de lograr
ni lo lograrán
antes mucha sangre
se ha de derramar.*

Si han herido al General. (Dance)
Hijar



*Si han herido al General
 con espada y broquel en mano
 sale la guardia del real
 la infantería la caballería
 tocan alarma la guerra anunciar
 retira Portugal
 porque han herido al General*

La Noche de Navidad. (Dance)

Hijar



*La noche de Navidad
Vino Jesucristo al mundo
la noche de Navidad
para remedio del hombre
después que estaba perdido ya
quiso morir en una cruz
de las tinieblas vino la luz
para siempre Amén. Jesús.*

*Recreos de Amor. (Dance)**Hijar*

The image shows a musical score for a dance piece. It consists of five staves of music, all written in treble clef with a 2/4 time signature. The music is a single melodic line. The first staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff continues with a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The third staff continues with a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. The fourth staff continues with a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F1. The fifth staff begins with a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note B0, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F0. Above the first measure of the fifth staff, the word 'BIS' is written. The score ends with a double bar line and repeat dots.

*Cuando la hermosa tortolita
reclama al dulce ruiseñor
sentada está en el árbol verde
picando el blanco de la flor
y el ruiseñor contento está
y el ruiseñor con grande amor
alegre le responde recreos de amor*

Bibliografía

- BELTRAN, Antonio (1992): *El Dance aragonés: un ejemplo de teatro popular*. En «Els Balls Parlats a la Catalunya Nova».
- CARO BAROJA, Julio (1979): *La estación del amor*. Taurus.
- ELORZA, Félix: *La romería de La Royuela*. 1986. inéd.
- FERRAN, Frederic (1988): *El Ball Plla*. Inéd.
- ROMA, Josefina (1972): *Algunas derivaciones del Carnaval Pirenaico*. En «Ethnica». N° 3.
- (1980): *Aragón y el Carnaval*. Guara.
- (1990): *El Estudio Histórico de las Leyendas de Aculturación*. En «Realitat». N° 2.
- (1991): *La dansa sagrada i profana a l'Alt i Baix Aragó*. En «Aixa». N° 4.
- (1992): *Les Representacions parateatral, entre la iniciació i la mitologia*. En «Els Balls Parlats a la Catalunya Nova».
- SCHNEIDER, Marius (1948): *La danza de espadas y la tarantela*.