

ESTUDIO DE LAS CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS Y MELÓDICAS DEL REPERTORIO DE LA CLASE DE DANZAS DE CARÁCTER.

- Contextualización y forma de las danzas -



CRIF LAS ACACIAS 2020-2021 CPD CARMEN AMAYA

ÍNDICE

1. La Tarantella.....	3
2. La Mazurka.....	14
3. Danzas Españolas.....	19
4. Czardas.....	42
5. Danzas Rusas.....	45

CONTEXTUALIZACIÓN Y FORMA DE LAS DANZAS

1. La Tarantella

La **tarantela** es un baile popular del sur de **Italia**. Al ritmo de un marcado compás, sus vivos movimientos funcionan como galanteo entre parejas, acompañadas de castañuelas y de panderetas. Sin embargo, su origen resulta curioso y hasta una tragicomedia. Resulta que en la Edad Media, en los siglos XI y XII, en la ciudad sureña de **Tarento**, abundaban las **tarántulas**, arácnidos muy temidos por la población.

La leyenda cuenta que muchas personas resultaban víctimas de mordeduras de tarántulas, lo que provocaba, en principio, un pequeño dolor, pero a medida que el tiempo pasaba, se volvía peor hasta el punto de sufrir problemas respiratorios y convulsiones. Luego llegaba un ataque de locura e histeria en el cual los enfermos lloraban, gritaban, saltaban y se sacudían. Si la víctima era atendida a tiempo, perecía.

A este mal existía un antídoto muy particular: moverse frenéticamente durante mucho tiempo para así liberar las toxinas del veneno en el sudor. Estos movimientos espasmódicos comenzaron a ser tan frecuentes en la población que los músicos no vacilaron en componer piezas musicales que acompañase a los enfermos. El tratamiento podía durar de 3 a 4 días, con descansos de 4 horas aproximadamente.

En cuanto al baile, conocido en aquel entonces como la **Danza de la Tarántula**, fue poco a poco logrando su autonomía hasta que quedó establecido con un ritmo muy rápido de seis por, al compás de 3/8 o 6/8, lo mismo puede valer las jotas aceleradas, los fandangos o las folias. El nombre es el diminutivo que recibe en italiano la palabra “tarántula”: **Tarantella**.

En 1787, el doctor Javier Cid, en su obra Tarantismo observado en España, recogió numerosos testimonios de mordeduras y curaciones en todo el territorio Español. Es interesante observar en todos los casos, que la tarantela se manifiesta involuntariamente. La ‘Junta Gubernamental de Medicina’, en 1875, llegó a reconocer los poderes curativos de la tarantela y animaba a los músicos para que la hicieran sonar.

Historia

La danza se originó en la región de **Apulia** y se extendió por todo el Reino de las Dos Sicilias . Sus orígenes se encuentran en "una fusión del siglo XV entre el fandango español y la danza morisca 'ballo di sfessartia'." La tarantela "mágico-religiosa" y emula como comentábamos antes la mordedura de la tarántula. La danza se aplicó más tarde como una supuesta cura para el comportamiento de las mujeres neuróticas ('Carnevaletto delle donne'). Hay varios grupos tradicionales de tarantela: ' Cantori di Carpino ', ' Officina Zoé ', 'Uccio Aloisi gruppu', 'Canzoniere Grecanico Salentino', 'Selva Cupina', 'I Tamburellisti di Torrepaduli'. La tarantela se toca con mayor frecuencia con una mandolina , una guitarra, un acordeón y panderetas . También se utilizan flauta , violín , trompeta y clarinete . La tarantela es un baile en el que el bailarín y el baterista intentan constantemente eclipsarse el uno al otro tocando más rápido o bailando más tiempo que el otro, cansando posteriormente a una persona primero.

Música y Tarantismo en el s. XVIII español (I Parte).

VARELA DE VEGA, Juan Bautista

La historia de los siglos XVII y XVIII está repleta de casos de curación mediante el baile «tarantela», de tarantulados o picados por la araña conocida por «tarántula».

Sobre este popular remedio «musicoterapéutico», se escribió en España un singular tratado en el siglo XVIII, que es objeto de nuestro presente estudio; pero, antes, vamos a hablar brevemente del origen y naturaleza de la danza de la «tarantela».

Tradicionalmente, se señala dicha danza procedente de Tarento, en la Italia meridional, región de la Puglia, en la que abundan las «tarántulas»; de aquí el nombre del arácnido -«tarantella»- en cuestión y de la danza.

Formalmente, es una danza rápida, en compás de 6/8 ó 3/8 y movimiento muy vivo, que se acompaña con violín, o bien con panderetas y castañuelas.

Cotarelo y Mori recoge sobre la «tarantela», además de la acepción del Diccionario de la Lengua, la del de «Autoridades»: «Tañido violento que se baila sin escuela alguna y dicen ser el son que tocan a los que están mordidos de la tarántula». Cotarelo añade varias referencias a este baile en nuestra literatura clásica, y así «la baila la «franchota» del entremés de este título, de don Pedro Calderón, impreso en 1672; en el del «Ayo», de Moreto (1648), se dice: Baile usted como en Valencia, usted como en Cataluña, vuesa merced la 'tarantela'. Y así bailan»; en el de «Las fiestas de Palacio», de Moreto (1658), sale personificada Italia y baila la «tarantela», cantando esta letra: «Questo es l'amante mio que il cor alegra, / por quin mi mujigai / la «tarantela»; en el entremés de Francisco de Castro, «Los cuatro toreadores» , al final se baila la «tarantela» con el estribillo: «¡Turumbé con la turumbela; vamos bailando la tarantela!»; y en el del mismo

Castro «el inglés hablador», también a la conclusión bailan una «tarantela» con igual estribillo; en «los cuatro toreadores», hacia 1704 (pues la fiesta es en honor de Felipe V), se dice: «Allá va el baile, / que venga. / Turumbé con la turumbela, / vamos bailando la «tarantela». / Este sí que es canto gracioso, / y la tonada es muy bella. / Turumbé con la turumbela, / vamos bailando la «tarantela».

Se conoce que este baile -termina diciendo Cotarelo- le habrían tomado nuestros cómicos de los «Trufaldines».

El movimiento rápido de la danza tenía por objeto la curación del mordido, según la creencia general, si bien la realidad médica parece apuntar hacia la naturaleza histérica del enfermo.

Los tarantulados o atarantados -que también por este nombre se les conoce-, en el siglo XVII, eran atendidos por violinistas en vez de por médicos. Los violinistas recorrían los campos para curar atarantados mediante el son de la tarantela, obteniendo con su curiosa «medicina» sabrosas ganancias, como apunta el musicólogo inglés Percy A. Scholes.

La vivacidad de la tarantela, unida generalmente a la belleza de melodía de muchas de ellas, ha hecho que esta popularísima danza italiana fuera incorporada al acervo de la música culta. Así, grandes compositores escribieron «tarantelas», algunas de las cuales lograron justa celebridad, como la de Rossini, que el gran operista tomó de su propia canción para tenor, titulada «La danza», y de la que Liszt hizo una brillante transcripción para piano (1). El compositor francés Auber, en su ópera «La Muette de Portici», introduce otra conocida y bella tarantela. Los rusos Dargomijsky y César Cui, escribieron sendas «Tarantela eslava» y «Tarantela para orquesta»; Chopin una bellísima para piano; la llevaron también al pentagrama Weber (Sonata en Mi menor), Mendelssohn (Sinfonía Italiana), Thalberg, Rubinstein y Gottschalk, entre otros.

Pero además de utilizarse la tarantela en la música instrumental, en la sinfónica y en la ópera, se la ha introducido en el ballet.

El 24 de junio de 1839 se estrenaba en la Opera de París el ballet «Tarentule», con música de Casimir Gide y coreografía de Jean Coralli. Sus protagonistas: Joseph Mazillier y la vienesa Fanny Elssler. Esta era con la Taglioni primerísima bailarina de su época. Hija de un copista de música para Haydn, lograba una sobresaliente creación en la «Tarentule». De ella nos dice Adolfo Salazar que «fue quien, con María Malibrán, la cantante más famosa del Romanticismo, hizo de la música y de la danza españolas el furor de los salones de París. Tocaba bien las castañuelas, con las que se acompañaba su danza de «La cachucha», que había aprendido en Granada, para que el arte de la danza no careciese en pleno período romántico de ese españolismo pintoresco, cuyo exotismo tuvo, en Teófilo Gautier y en otros, la mezcla de lirismo y drama feroz que llegó hasta «Carmen».

* * *

Los estudios terapéuticos sobre la tarántula y el tarantismo aparecen ya en el siglo XVII, como los realizados por el polaco Juan Jonstono en su «Historia Natural», y los del célebre polígrafo jesuita alemán -matemático, físico, lingüista, arqueólogo, musicólogo- Atanasio Kircher, quien publicó como musicólogo varias importantes obras: «Musurgia universalis sive ars magna consoni et disoni», publicada en dos volúmenes, en Roma (1650); «Oedipus aegyptiacus» (Roma, 1652-54), sobre la

música de los jeroglíficos egipcios; «Phonurgia» (Kempten, 1673), tratado de acústica, y «Magnes, sive de arte magnetica» (Roma, 1641), en la que reproduce los aires de danza usados para la curación de los atarantados. Según Scholes, sólo su primer volumen de la «Musurgia» contiene, entre mucha fantasía, informaciones valiosas y algunos ejemplos musicales de interés, y el segundo volumen, dedicado a la música griega, no merece mayor crédito que su «Oedipus».

Los tratados de tarantismo proliferaron de especial manera en el XVIII. Uno de los más destacados fue llevado a cabo por el médico italiano, de origen armenio, Jorge Baglivi, discípulo del famoso anatómico Malpighi; fue nombrado profesor de medicina teórica en el Colegio de la Sapienza, por el papa Clemente XI y publicó en 1704 su «Opera omnia medica practica et anatomica», en la que se recogen sus estudios sobre el tarantismo.

En el siglo XVIII son también de citar Francisco Boissier de Sauvages, médico francés, con su obra «Nosologia methodica» (1763) y Francisco Serao, médico y naturalista italiano, médico del rey Fernando IV de Nápoles, autor de «Lezioni academichi sulla tarantola» (Nápoles, 1742), y las obras de los españoles Irañeta y Jáuregui («Tratado del Tarantismo o Enfermedad originada del veneno de la tarántula, según las observaciones que hizo en los Reales Hospitales del Cuartel General de San Roque, don Manuel Irañeta y Jáuregui, Académico de Número de la Real Academia Médica Matritense, Médico que ha sido de dichos Hospitales. Se trata de paso de los efectos de otros animales venenosos y su curación», Madrid, 1785), Piñera y Siles («Descripción histórica de una nueva especie de corea o baile de San Vito, originada de la picadura de un insecto, que por los fenómenos seguidos a ella se ha creído ser de la tarántula. Enfermedad de que ha adolecido y curado a beneficio de la música Ambrosio Silván: narración de los síntomas con que se ha presentado, y exposición fiel y circunstanciada del plan curativo que se ha practicado. Informe dado a la Real Junta de Hospitales, por el Doctor don Bartolomé Piñera y Siles, Académico de la Real Academia Médica de Madrid, Médico en esta Corte, y uno de los del número de los Reales Hospitales General y de la Pasión de ella», Madrid, 1787) y Cid («Tarantismo observado en España, con que se prueba el de la Pulla, dudado de algunos, y tratado de otros de fabuloso. Y Memorias para escribir la Historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de ésta, y su aplicación como remedio a varias enfermedades», Madrid, 1787).

En el presente siglo, Angel González Palencia en un amplio artículo titulado «La tarántula y la música (creencias del siglo XVIII)», que publicó en la «Revista de Tradiciones Populares», cita una interesante bibliografía referente al tema, entre otras: «De anatome, morsu et efectibus tarantulæ», en su «Opera omnia medico - practica et anatomica» (edición de Lyon de 1704), de Baglivi; «Précis de la médecine pratique» (París, 1759) y «Synopsis universal praxeos medical» (1770), de Lietand y «Discórides», de Sauvages, en versión de Andrés de Laguna, nuevamente ilustrado y añadido por Francisco Suárez de Ribera» (Madrid, 1773), obras todas ellas que pueden añadirse a la bibliografía del XVIII citada por nosotros.

En el mismo trabajo de González Palencia se constatan del siglo XVI la obra del médico valenciano Pedro Jacobo Steve, editada en Valencia en 1552, «Nicandri Colophonii, poetæ et medici antiquissimique Theriaca»; la de Nicolás Monardes,

«De todas las cosas que traen de las Indias Occidentales» (Sevilla, 1565), y para añadir al siglo XVII -de lo asimismo citado por nosotros-, «Curiosa filosofía y tesoro de maravillas de la naturaleza» (Madrid, 1630), de otro insigne jesuita, el padre Eusebio Nieremberg, y su segunda parte, «Oculta filosofía de la simpatía y antipatía de las cosas, artificio de naturaleza, etcétera» (Madrid, 1633).

Por supuesto que a toda la bibliografía citada hasta aquí habría que añadir la específica referente a la historia de la Medicina, pero resultaría prolijo, por lo que, a título de ejemplo, damos fin a este aspecto de nuestro trabajo mencionando una obra ya clásica en el género, como es la «Storia delle Medicina in Italia» (Roma, 1910), de Rienzi.

Mención aparte merecen los magistrales estudios del musicólogo alemán Marius Schneider, durante años colaborador insustituible de nuestro Instituto Español de Musicología (C.S.I.C.): «El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español» (Barcelona, 1946) y «La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales» (Barcelona, 1948), cuyos manuscritos en castellano revisó el inolvidable maestro y amigo José Subirá.

Nuestro estudio sobre el tarantismo en el XVIII en España, va a centrarse en la obra de Francisco Xavier Cid y en su aspecto musicológico. No obstante, diremos ahora unas palabras acerca de las obras citadas de Irañeta y de Piñera. La del primero, segunda en extensión, después de la de Cid, es un librito en octavo, de 124 páginas más XXII iniciales, comprensivas de los seis capítulos siguientes: I. observaciones de los accidentes originados de la picada o mordedura de la Tarántula. II. Se determina ser la Tarántula el insecto, de cuya mordedura proceden síntomas mortales. III. De la Tarántula. IV. Estado y alteración a que induce las partes sólidas y humores del cuerpo humano la presencia del veneno de la Tarántula. V. Se manifiesta ser la coagulación de la sangre un efecto remoto del desorden de los nervios. VI. Su curación.

Esta obra, como muy bien hace notar González Palencia en su artículo dicho, es superior a la de Cid por constituir el resultado de las observaciones realizadas por su autor sobre casos a él llegados, contrariamente a la de aquél, quien se limita a narrar casos observados por otros. Sin embargo, a pesar de esta circunstancia, encontramos más interesante la obra de Cid por su extensión y, consiguientemente, por el mayor número de datos aportados a nuestros efectos.

En cuanto a la obra de Piñera diremos que, como la de Irañeta, se basa en la observación directa y es la menos extensa de las tres, con un total de 43 páginas.

Efectivamente, la extensión del «Tarantismo» de Cid es sensiblemente mayor: 324 páginas en cuarto y dos dobles páginas de música. El número de capítulos es de diez, distribuidos de la siguiente forma: «Del Tarantismo.-De la voz Tarantela.-Historia del insecto llamado Tarántula o Tarantela.-Relaciones de los Autores que tratan del Tarantismo sobre los efectos que produce el veneno de la Tarántula en el cuerpo humano con la crítica correspondiente -Relaciones de los secundarios efectos del veneno tarantulino en el cuerpo humano seguidos a la música.-Efectos seguidos a las primeras impresiones del veneno de nuestra Tarántula comunicado por mordedura al cuerpo humano.-Efectos de la música en los tarantulados.-

Treinta y cinco Historias de los Tarantismos ocurridos en la Mancha, observados y comunicados por los respectivos Médicos de los Pueblos donde sucedieron.-
Filosofía de la música con respecto a sus efectos en el cuerpo humano.-
Aplicación de la música como remedio a varias enfermedades»

* * *

El autor, don Francisco Xavier Cid, era «socio de la Real Sociedad Bascongada, Académico de la Real Academia Médica Matritense, y Médico Titular del Ilustrísimo Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, y del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Don Francisco Lorenzana, Arzobispo de dicha Ciudad».

Resulta de interés para nuestro objeto, el contenido de esa especie de prólogo que el autor intitula «Motivos de la presente obra», en el que nos dice que en los comienzos de su profesión médica leyó el trabajo de Baglivio «De anatome morsu, et effectibus Tarantulae» y «admiró la eficacia y particularidad del veneno de este insecto, reflexionó sobre los raros y extraordinarios efectos que produce, y más que en todo en la música, y modo de obrar, que es su específico y con la que infaliblemente se cura».

Nos recuerda asimismo Cid sus lecturas de las obras de Nieremberg, Oliva Sabuco, Jonstono, Kircher, Pluche, etc., que le reafirmaron en la obra de Baglivio: «En la persuasión de que era cierta en todas sus partes la descripción que hacía el Baglivio de los raros fenómenos que causa el veneno tarantolino, y consiguientemente de los prodigiosos efectos de la música en su curación».

También que, años después, encontró el criterio contrario en la obra francesa «Diccionario portátil de la salud», pues para sus autores cuanto se ha escrito sobre la curación de la tarántula era fabuloso: «aunque lo hayan escrito muchos autores y principalmente Baglivio; muchos autores nos aseguraron que todos los mordidos de la tarántula perecían a pesar del baile, como se ven todos los días perecer de rabia los que se van a bañar al mar, después de haber sido mordidos de algún animal rabioso; lo que puede haber dado ocasión al uso de la música es la melancolía en que caen los que fueron mordidos».

Cid censura con fuerza semejante juicio no apoyado en observaciones directas, sin prueba alguna. y confiesa la impresión que le produjo la lectura de la obra de Sauvages, de igual criterio que los autores del Diccionario. Sauvages cree que el tarantismo es sólo observado por los «paisanos, raza crédula», pero sin negar el efecto que la música haya podido causar en los atarantados: «Baglivio -dice- es el único que atribuye esta enfermedad (el Tarantismo) al escorpión de la Pulla o Apulia. Todos los demás la atribuyen a la tarántula por una preocupación generalmente recibida, del mismo modo que los astrólogos las guerras y las enfermedades epidémicas a la influencia de los astros; es una enfermedad endémica en la Pulla, que se atribuye por una preocupación vulgar a la mordedura de la tarántula, y cuyo principal síntoma consiste en un deseo excesivo al baile y música; acaso esta opinión debe su origen al efecto que produjeron los instrumentos en disipar el adormecimiento que causa la mordedura de la tarántula, y de ahí viene la que se tiene en el día de que la música tiene virtud de disipar el veneno de este insecto por medio de los sudores en que los enfermos caen bailando; la mordedura de la tarántula, ni la picadura del escorpión, no tienen cosa común con esta enfermedad; el calor sólo basta para causarla, por

poca disposición que tengan los hombres a este género de locura».

Establecido Cid en Toledo, a principios de 1782, oye referir un caso muy semejante a los de Baglivo, ocurrido en Valdepeñas, cuyo médico le comunicó varias historias y otras de pueblos comarcanos, formando con ellas las 35 historias que Cid recoge en su libro.

Explica también el autor las dos significaciones de la voz «tarantismo»: una es el efecto que produce en el cuerpo humano el veneno de la tarántula comunicado por la mordedura: «De modo que el conjunto de fenómenos morbosos, como son la postración, debilidad, ansiedad, palpitación de corazón, opresión de pecho, etc., todos efectos de un poderoso veneno coagulante, se llama «tarantismo» o efecto producido por el veneno de este animal...La otra significación que se da al nombre de «tarantismo» es el baile que causa la música en los tarantulados o mordidos de la tarántula, de cuya significación se usará frecuentemente en esta obra, para manifestar el movimiento compaseado excitado por ella en los tarantulados».

Además, Cid pone de relieve la extensión del vocablo «tarantismo», por analogía, «a toda enfermedad que se manifiesta con saltos, brincos o cualesquiera otros movimientos, sean o no convulsivos, que tengan o digan alguna semejanza con el baile y no sólo a cualquier baile o movimiento que se le parezca, sino a la pasión violenta de la música cuando altera la salud. Llámase esta enfermedad «Tarantismus Musomania», termina diciendo.

* * *

Así define Francisco Xavier Cid la danza de la «tarantela»: «sonata con que se despierta del adormecimiento y languor en que caen los mordidos de la tarántula», y añade que la sonata de la tarantela es cierto sonido armónico «bastante vivo y acelerado entre fandango, folías y canario, o una mezcla de todas estas sonatas, muy propio y aun específico para excitar a los ya moribundos infectos del veneno del referido animal», constanding por la experiencia -continúa Cid- «que en todo caso de tarantismo, aunque se ensayen cualesquiera otras sonatas, con ninguna se excita el enfermo a ejecutar el más mínimo movimiento; pero oída ésta al momento da muestras de sentir sus impresiones, sacudiendo los músculos en movimientos concertados y muy conformes a los puntos de ella; tóquese en vihuela, violín u otro instrumento. Solamente en Baglivo -termina diciendo Cid- se encuentra una historia, que es la VII de su tratado de Tarántula, que la sonata conocida por el nombre de la «cadena» produjo igual efecto»

Más adelante concreta Cid que Baglivo tomó dicha historia del Epifanio Ferdinando y que la tarántula que mordió al paciente, acaso sería «úvea», según los síntomas que aparecieron; pero, con todo, «se debe dudar que lo fuese, cuando todos los casos que han ocurrido posteriormente confirman que no produce efecto ninguna de las demás sonatas, sino la tarantela, particularmente si fuesen aquellas de las suaves y pausadas; requiérese en estos casos una música viva e impelente, que eficazmente mueva los nervios del enfermo; todas las de suave melodía y como que tienen cierta dulzura pausada, lejos de avivar los espíritus e irritar los nervios, adormecen, entorpeciendo aquéllos y aflojando éstos; consiguientemente son ineficaces, como lo prueba la observación»

Según Cid, en La Mancha, se utilizan tres tipos de tarantela en la curación del

tarantismo. Los mismos «se diferencian en muy poco por lo respectivo a los puntos; pero la viveza con que se tañe el instrumento, sea el que quiera, y: algún otro redoble que se haga, conmueve poderosamente al paciente una más que otra»

Nosotros recogemos al final del presente estudio, en un cuadro sinóptico, los elementos de interés musicológico contenidos en las 35 historias que comprende la obra de Cid y, entre ellos -dato realmente curioso y amable-, los nombres de algunos de los instrumentistas intérpretes de las tarantelas «salvadoras», y de otras «sonatas» y «sones». El ciego de Almagro, José Recuero, es uno de los nombres llegados hasta nosotros, célebre tocador de la región, «instruido en las tres especies de tarantelas que se tocan en la provincia de La Mancha», como nos dice Cid. El orden en que José Recuero interpretaba aquellas tres especies de tarantelas y la forma de ejecutarlas, hacía más eficaz su terapéutico remedio: «Todas guardan el mismo compás, término final y puntos, el orden que éste les da, ayudado de la viveza con que los ejecuta, hace que la que éste tañe obre más eficaz y prontamente»

Después, Cid nos dice que «así lo afirma el dicho Ciego al folio 42 de la información que sobre el particular de orden del Supremo Consejo recibió el Sr. Soler, confesando que, aunque instruido en las de los demás pueblos de la Provincia, nunca las usaba, por tener experimentado que aunque con todas bailan y se curan los dolientes, tardan dos o tres días más, y con la suya se logra sin comparación más pronto alivio». Cid aclara a continuación que «las sonatas tarantelas puestas en solfa -se refiere a las recogidas en los ejemplos musicales que figuran al final de su libro- para violín son la primera del Ciego Recuero de Almagro, la segunda es propia de la Pulla, y las restantes las que usan en varias partes de Italia. En la vihuela se toca por el cinco al dos, tres y cuatro, prosiguiendo estos puntos con celeridad a modo de canario. La mayor energía con que obra esta particular tarantela consiste en la mano del guitarrista, que la ha de llevar muy aprisa y con concierto por los dichos puntos»

Además de José Recuero, la obra de Cid menciona a los siguientes tocadores, generalmente guitarristas o vihuelistas: Nicolás el Cantero, Fulgencio el Pintor, Fray José del Espíritu Santo (trinitario), Gabriel Ximénez, Francisco y Luis Ribera (discípulos de Ximénez), Manuel Meoro el Alguacil menor, Francisco Beltrán el Esquilador, Manuel de Tera, Juan Cerda, Antonio Muñiz, Bernardo Gómez Barbé y José López.

* * *

Una de las cuestiones más interesantes que plantea Cid es la referente al origen de la danza de la tarantela en La Mancha. ¿Cuándo y cómo aparece? Se pregunta cómo los manchegos saben la tarantela y aplicarla a los atarantados. Para él se ignora el origen de la tarantela en las provincias manchegas, al igual que el tiempo desde que se tiene noticia de su aplicación terapéutica, afirmando que es de presumir que en esta región, lo mismo que en el resto de nuestras regiones meridionales, se tiene «ha mucho tiempo noticia y conocimiento de la tarántula, su veneno, y remedio por la tarantela».

También señala la posibilidad de que, por los años de 1750, un italiano iniciara dicho remedio en La Mancha, terminando el autor la cuestión con el siguiente párrafo que, por lo curioso, transcribimos íntegramente, y que dice así: «Sino nos

constase de la inmemorial de la referida expresión generalmente recibida en la Península, deberíamos creer lo que el Dr. Roch en carta con fecha de 7 de Junio de 1784 asegura: «que se tiene por cierto que el que tocó primeramente en la Provincia de la Mancha la tarantela a los mordidos de este insecto, y de quien la aprendieron sus naturales, fue un Nicolás Mazarren o Mazarrón, natural de Milán, de oficio cantero. Dejose ver en este país hará 30 años, hasta cuyo tiempo, dicen, que todos los mordidos morían» (2).

Es de creer que la hubiera aprendido -comenta Cid- en la Pulla, y viendo que eran mordidos en La Mancha por una araña muy semejante a la Tarántula Apula, y de cuya mordedura todos morían, ensayase en su curación la tarantela: «En efecto, si es cierta esta relación, le salió bien la tentativa, habiendo dejado a los manchegos al infaltable remedio para la curación del tarantismo».

* * *

Otro de los temas musicales de interés apuntado por Cid, si bien muy brevemente, es el organológico, que comienza diciendo: «La música o es de instrumento o de voz; de instrumentos acordes, o de voces arregladas, o de uno y otro. De cualquier modo que se haga la música, de voz o instrumentos, con tal que la sonata sea proporcionada al veneno, cura el tarantismo, aunque el enfermo aparezca en el último extremo. La guitarra y el violín son los más extraordinarios; pero es de creer que todos los instrumentos, aun los más groseros, cuales son la zampoña o flauta pastoril, zambomba, rabel, etc., hagan los mismos efectos si con ellos se tocase. el son de la tarantela u otro análogo al veneno. Las chirimías, dulzainas y otros de aire que forman un sonido agudo y penetrante, como el clarín, clarinete, etc., sin duda los causarían más pronto. Y sería acertado experimentarles; pues hay fundamento para sospechar que encontrada la sonata acomodada se conseguiría muy en breve la curación. Cada uno nota en sí al oír alguno de los dichos instrumentos particularmente ciertas sonatas, una conmoción interior, y cierto estímulo a moverse interiormente y dirigirse a obrar sin libertad con determinación al objeto de la música».

Plantea asimismo su preferencia por el violín, como instrumento «terapéutico», expresándolo del siguiente modo: «El violín es instrumento bastante común, del que se podía usar con mejor efecto que de la vihuela. Es su sonido más vivo y penetrante, y de consiguiente más eficaz. Efectivamente ya se ha usado con buen suceso en la Mancha; y es de esperar que en lo sucesivo se use de él con preferencia ala vihuela, si fácilmente se pudiese haber a las manos» (3).

Termina esta parte de su obra -y nosotros la primera parte de este estudio- con una descripción general de los efectos de la música en los tarantulados. He aquí lo escrito por Cid: «Sea el instrumento de cuerda o aire, si se toca la tarantela comúnmente mueve al enfermo; y cuando esta sonata no lo hiciese, se deben ensayar varias hasta que se encuentre con la proporcionada al veneno. Entonces el que se veía en la agonía con voz lánguida y desmayada, si acaso la tiene, cubierto de sudor, y falto de fuerzas, suspira con ayes tristes como que se desahoga, empieza a mover los pies, dedos y manos sintiendo al mismo tiempo alegría y alivio en los síntomas, y después los demás miembros. Continuada la música, crece el movimiento hasta ponerse en pies, y empieza a bailar con tal fuerza, velocidad y arreglo, que es la admiración de los concurrentes. Auméntase la admiración viendo bailar con tanta ligereza al que en el momento anterior estaba postrado en tierra, exánime y desmayado, y con tal arreglo al compás,

como si fuera el más diestro maestro de danza. En este estado nota las disonancias, y percibe cualquiera golpe mal dado, y mucho más si lánguidamente la sigue o muda de intento de tocata. Suspende el baile, se queja lastimosamente, padece varias contorsiones en todo el cuerpo, cae a tierra desmayado si no le sostienen, y encarecidamente ruega que no toquenb aquel son, y vuelvan a la tarantela. Empezada esta, vuelve a bailar con igual velocidad y compaseo, suda, se pone en la cama, y toma caldo u otro alimento ligero. Sigue el sudor. Desvanecido éste vuelve al baile del mismo modo por la música, y se ejecuta lo mismo otra y otra vez, hasta que ya ésta no le mueve, creyéndose entonces curado. Si la música llegó a tiempo antes que el veneno se radicase o altamente se imprimiese en alguna entraña (que cuando sucede esto por lo común es estómago o corazón) y se acertó con la sonata, es curado brevemente el enfermo en el espacio de cuatro días regularmente, aunque no faltan historias de las nuestras en que se extendió el baile a más tiempo para conseguir la curación. Pero si se ocurrió tarde con la música, acaso no se curará, o si se curase, no será radicalmente. No se podrá exterminar enteramente el veneno por haberse violado alguna entraña; en cuyo caso tienen los envenenados todos los años su recidiva. Se hacen tristes, melancólicos, huyen las concurrencias, aman la soledad; y en esta situación será (si se ha verificado algún caso tal) cuando dice Baglivio «que muchos aman la soledad, se deleitan en los sepulcros, y se tienden como muertos en la caja de los difuntos. Arrojándose a los pozos como desesperados, etc»

«En este estado de tarantismo -continúa Cid- se observan los efectos de un veneno que obra con lentitud, disgregando los humores, y disponiendo los órganos a su corrupción. El trastorno de la razón, la ictericia, caquexia, hidropesía, tumores, cardialgias, y otras enfermedades innumerables que les ocupan, así lo persuaden. No bien disipado el veneno por alguna de las referidas causas, al año se refermenta y produce los mismos males que al principio. Caen en tierra afónicos, como tocados de apoplejía, exánimes, con color aplomado en cara y extremos, y todo el conjunto de síntomas que se observó en el primer acontecimiento. En oyendo la música vuelve poco a poco en sí el enfermo. Empieza a mover pies, manos, y después todo el cuerpo; se pone en pie y baila según se ha dicho. Por mucho que baile y sude no se extermina ya enteramente el veneno; y así además de causar los efectos del tarantismo crónico, ictericia, caquexia, hidropesía, varios apostemas, feas excreciones cutáneas, etc., al cumplir el año que fue mordido es acometido, de nuevo insulto. Para esta inteligencia es necesario saber que hay dos tarantismos, o lo que es lo mismo, considerar el atarantamiento en dos estados. En el primero cuando obra con toda su eficacia el veneno y causa funestos síntomas, es agudo; en el segundo cuando obra lentamente, es crónico. y aun el primer atarantamiento se puede subdividir en tarantismo simple y compuesto. El simple únicamente causado por el veneno; el compuesto por éste y la música. No siempre la música produce el baile. Alguna vez no hizo más que recrear al enfermo, disipar la tristeza, y calmar a manera de encanto todos los fenómenos morbosos. Otras veces apenas es sensible su efecto. Se notó caso en que no causó otro que el de mover copiosos vómitos, los que constantemente seguían a la música; y también alguno que fue tan poco perceptible que sólo hacía mover el estómago con un cierto género de dilatación y contracción, sin llegar a causar vómitos, ni otros movimientos que fueran sensibles. También en estos casos se curaron los atarantados con sola la música, y sin evacuación. Lo mismo que se ha dicho de la música de cuerda o aire se debe entender de la de voz. El canto de las golondrinas y el de ciertas mujeres lavanderas mitigaban y calmaban las fatigas de uno que se creyó tarantulado; y es bastante verosímil que suceda lo mismo con otros cantos» (4).

(1) Existe una versión para dos pianos, debida a los pianistas españoles Miguel Frechilla y Pedro Zuloaga.

(2) F. X. CID: Tarantismo observado en España..., pág. 22.

(3) Ibid., pág. 98.

(4) Ibid. pág. 102.

La Tarantella en Música Clásica

Muchos han sido los compositores que han incorporado esta danza a su catálogo de composiciones, bien a título individual, bien inmersas en obras de mayor complejidad. Así podemos destacar las siguientes:

En el tercer acto del ballet del *Lago de los Cisnes* de Tchaikovsky se incluye una tarantella. **Tarantella** es el saltarelo o último movimiento de la *Sinfonía n° 4 en La mayor Op. 90 "Italiana* de Mendelssohn; también lo es el último movimiento de la *Sinfonía n° 3 en Re mayor D 200* de Franz Schubert; Franz Liszt la incorpora en los *Años de Peregrinaje 2° Año Italia "Tarantella, Venezia e Napoli"*.

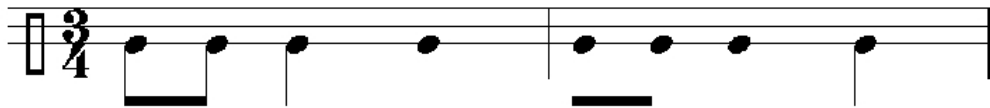
La Op. 43 de Chopin es una **tarantella**; *La suite n° 2 para dos pianos* de Rachmaninov termina con una **tarantella**; La canción "*La Danza*", de Rossini también lo es. *Capricho Italiano* de Tchaikovsky termina con una variación de la tarantella. Claude Debussy escribió "*Danse (Tarantelle styrienne)*." Pablo de Sarasate compuso una pieza para violín, *Introducción y Tarantella*. El último movimiento del *concierto para piano y orquesta* de Camille Saint-Saens también lo es.

Ballet de tarantela El ballet Tarantella de Balanchine está ambientado en la Grande Tarantelle para piano y orquesta , op. 67 (ca. 1866) de Louis Moreau Gottschalk , reconstruido y orquestado por Hershy Kay . La profusión de pasos y los rápidos cambios de dirección que requiere este breve pero explosivo pas de deux tipifican las formas en que Balanchine expandió el vocabulario tradicional de la danza clásica.

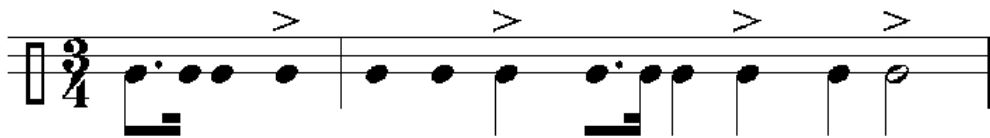
2. La Mazurka

Historia

Su nombre viene de "mazur" y "mazurek" (diminutivo de "mazur"). Contrariamente a una creencia extendida, la mazurca no viene de la provincia de "Mazuria" (Prusiana de 1640 a 1945), sino del pueblo de los "mazurs" que vivían en las llanuras de Mazovia en los alrededores de [Varsovia](#).



Uno un poco más desarrollado podría ser perfectamente (Downes, s.f.):



Características

El ritmo de la mazurca es muy especial. Ha ido cambiando con el tiempo y según las regiones. Como baile popular, tiene una forma bastante precisa. Esta música tiene un compás ternario con frases divididas en múltiplos de cuatro compases; cada grupo de cuatro se corresponde a una figura básica de los bailarines. Muchas composiciones se componen de dos frases de ocho compases. La especificidad rítmica es el acento en el segundo tiempo que es lo que indica a los bailarines la presencia de una elevación en el tercero. El ritmo de la mazurca es ligeramente inferior al del vals. Alrededor de 110 pulsaciones, pero es variable y, además, muchas composiciones recientes, tienen un tempo aún más lento. La interpretación para poder ser bailada es regular y la acentuación del segundo tiempo discreta en algunos compases (normalmente uno de cada dos), para que los bailarines puedan bailar pasos de vals en lugar de mazurca. Está escrita en compás de 3/4. Su movimiento es algo más lento que el del vals, al que se asemeja. También se parece mucho al minué (de origen francés, la más famosa danza durante el siglo XVIII) en cuanto a su estructura y a su movimiento moderado. La mazurca estaba interpretada normalmente por cuatro, ocho u doce parejas, y se solía acompañar con un cierto tipo de gaita.

Coreografía



La Mazurca: Es un baile de salón originado en [Polonia](#).

- Primero se colocaban las parejas cogidas como para valsear, en cualquier parte de la sala, tras eso, avanzan lateralmente hacia la derecha de los hombres, con seis pasos.
- A continuación, los hombres avanzan por su izquierda con cinco pasos alrededor de la mujer, mientras ellas giraban retrocediendo.
- Por último, los hombres retrocedían linealmente y las mujeres avanzaban durante otros cinco pasos. Y así bailan hasta que se acabe la música.

Desarrollo

Como es de suponer, la mazurca llegó también a Vasconia, y su popularidad aquí está fuera de toda duda. Con todo, su carácter de baile *al agarrao* le causó problemas con la autoridad eclesiástica, y también con la civil, por su inmoralidad. Estaba claro que estos bailes representaban una ocasión única en la sociedad de la época para el establecimiento de relaciones entre los sexos. Única no ya por su contacto físico, sino también, y quizás más importante, por la intimidad e independencia que proporcionaba a la pareja: la búsqueda de la sintonía entre dos cuerpos y sólo entre ellos dos, que hoy no es tan usual y tan conocida, se posibilitó por primera vez con danzas como la mazurca, el vals, la polca, la habanera o el chotis, que, a diferencia de su antecesora la contradanza, no exigían coreografías de grupo, sino que garantizaban la independencia absoluta de la pareja.

En esta línea, es también conocido el empeño que puso el primer Partido Nacionalista Vasco en desterrar el baile *agarrao* por extraño al país, frente al

honesto baile *suelto* vasco. Veamos las razones que daba para ello en un artículo aparecido en el *Euzkadi* en 1913 (Baigorri 1913):

"El baile que hemos convenido en llamar de sociedad, a parte de no tener significación alguna, por el solo hecho de verificarse en locales cerrados es fatigoso, enervante y antihigiénico; el baile popular ó tradicional suele tener cierto valor histórico y se hace al aire libre, constituyendo por lo tanto un ejercicio físico, sano y vigorizador. La *ezpata-dantza*, el *aurreku*, el *ariñ-ariñ*, baile de las heras y los populares *pasacalles* ejecutados al son del *txistu* y el *tamboril*, y de las tradicionales *dulzainas* de Mondragón, Etxarri-Aranaz ó Estella, son desde el triple punto de vista artístico, histórico é higiénico, cien veces superiores al *vals* ó á la *mazurka*. Constituyen algo que forma parte de la idea de patria, como el idioma; algo, por consiguiente, que importa conservar en toda su pureza, sin sustituirlo por bailes exóticos ó de capricho."

Por ejemplo, el repertorio del gran gaitero Julián Romano (1831-1899, publicado por Tomás Díaz Peñalba (1989), está constituido casi a partes iguales por *rigodones*, *vales*, *mazurcas*, *schotis*, *polcas*, *rigodones* en 2/4, *habaneras*, *jotas* y *sonatas*. En concreto en él aparecen un total de catorce *mazurcas*, más del 10% del repertorio total.

Los repertorios de *tamborileros* que conocemos, por contra, muestran contados ejemplos de *mazurcas*. El de Fernando Ansorena Izagirre, fechado en 1885 (Ansorena Miner 1996), con un total de seiscientas treinta piezas, incluye solamente cinco con la denominación de *polka-mazurka*, pero su *compás* ternario y su célula rítmica sugieren que se refieren al modelo, no raro en la época, que debe su nombre a la inclusión de *pasos de polca* sobre músicas de *mazurca*.

En el segundo cuaderno (Ansorena Miner 1990), más tardío, aparece una sola *polka-mazurka* y ni uno sólo en el último de ellos (Apezetxea Aguirre 1991). Parece claro, por tanto, que este género tuvo menos predicamento entre los *txistularis*, y no parece que podamos hallar la razón en un mayor acercamiento a la moralidad pública de este colectivo, ya que otros géneros al *agarrao*, como el *vals* o la *habanera*, tuvieron en él un éxito espectacular. La cantidad tampoco aumenta en las seis mil primeras páginas de la segunda época de la revista *Txistulari*, aparecidas entre 1955 y 1998 (Agirregomezhorta y Vesga 1998), ya que solamente encontramos un ejemplo de la misma.

Bien por la mayor proximidad del modelo francés, bien porque aquí las polémicas y la presión del poder eclesiástico y civil en su contra no tuvieron un carácter tan fuerte como en los territorios del sur, lo cierto es que el éxito de la *polca* fue bastante mayor en Iparralde, y especialmente en Baja Navarra. En los repertorios de músicos populares de la importancia del violinista y clarinetista Faustin Bentaberri (1865-1936) y de su sobrino y también violinista Jean Otheguy Lanyaburu, muerto en 1956, las *mazurcas* eran, en efecto, muy numerosas. Según José Antonio Quijera (2004:164-165), los bailes dominicales de esa zona hasta la II Guerra Mundial seguían un orden preestablecido, según el cual tras los *jauziak*, se interpretaban por ese orden una *polca*, un *chotis*, una *mazurca* y un *vals*. Tras ellas, al menos cuatro *kontra-iantzak* (así denominadas en el dialecto local)

diferentes. Una vez realizadas éstas, volvía a empezar el ciclo con una nueva polca.

A día de hoy es difícil considerar a la mazurca un baile específicamente vasco. Pero eso no significa que no haya tenido su importancia en el País. Vemos finalmente un ejemplo: la que aparece con el número 11 en el repertorio de Julián Romano (Díaz Peñalba 1989:59)

The image displays a musical score for a Mazurka in 3/4 time, presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a measure marked '9' and a 'A 2º y sùlta' instruction. The third system includes a measure marked '15' and features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in both staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Mazurca gascona

Es una variante de la mazurca, que se ha convertido en la más popular de los bailes folk de toda [Europa](#). Se baila en pareja, en posición de baile de salón, ambos bailarines cara a cara. La mano derecha del hombre en la espalda de la mujer y la mano izquierda de la mujer en la parte posterior del hombre. La mano izquierda del hombre en la derecha de la mujer y el brazo horizontal flexible. Se baila en 4 compases de 3 tiempos.

Otros tipos de mazurcas

La tendencia ha explorar nuevos caminos ha visto nacer mazurcas de 8 y 11 tiempos, llamadas asimétricas o impares. Su principal peculiaridad e interés para los bailarines se encuentra en el cambio de apoyo en cada frase musical (el último compas de cada frase es el que permite este cambio).

Baile de moda

En los siglos XVIII y XIX se puso muy de moda en gran parte de las principales capitales europeas, gracias a su difusión en obras de concierto.

Música clásica

Es una danza de carácter viril, gallardo y animado. Su estructura formal es prácticamente igual a la del minué. El maestro indiscutible de la mazurca de concierto fue Chopin, que escribió 31 mazurcas (op.6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63 y 68).

En el mundo

Llegó a España hacia el 1845 y se incorporó a todos los repertorios de danzas bailables en 1860.

En varios países de América Latina la mazurca es parte de la música folclórica; como, por ejemplo, en Colombia, Uruguay, Panamá, Costa Rica, México, Nicaragua, Puerto Rico y Chile.

Nicaragua

En Nicaragua constituye uno de los géneros musicales de la música folclórica -junto a la polka, el jamaquello, el palo de mayo (May Pole) y el son nica- donde fue introducida por inmigrantes de Europa Central y España que se asentaron en la zona norte de este país centroamericano, principalmente en los departamentos de (Matagalpa , Jinotega y (Nueva segovia) , música recopilada principalmente por don Felipe Urrutia de Estelí y Cedrick Dallatorre Zamora (Jinotega).

La mazurca se suele bailar en parejas, y pueden juntarse 4, 6 o 12. Ésta se divide en dos partes: en una parte A y otra parte B.

Uruguay

En Uruguay variantes de esta música son conocidas como ranchera o mazurca rusa. La mazurca comenzó a popularizarse en Uruguay a mediados del siglo XIX y junto con el chotis, la polka y vals, donde logró definirse como una especie autóctona. La ranchera como forma musical propia de la música uruguaya adquirió popularidad en la primera mitad del siglo XX y en la actualidad forma parte de la tradición de música folclórica uruguaya, con cierta vigencia dentro de los estilos minoritarios.

3. Danzas Españolas

Introducción

Sin duda alguna España ha sido el país que más ha cultivado el baile desde la antigüedad más remota. De ello hay testimonios en los autores del mundo clásico y en los de la Edad Media. Los romanos tenían a nuestras bailarinas gaditanas por las más bellas y elegantes del mundo. Fue el Renacimiento el que rehabilitó los bailes populares, dándoles tono y llevándolos muchas veces a los salones elegantes. Resultó entonces que en el transcurso del tiempo se habían ido perdiendo o confundiendo unos con otros, sin que por eso dejaran de advertirse dos grandes grupos: de un lado, las danzas de ritos guerreros o conmemorativos de grandes batallas, antiquísimos; y de otro, las danzas rituales religiosas, más propias de la Edad Media.

LA DIVERSIDAD DE LAS DANZAS ESPAÑOLAS

Posiblemente haya en España un millar de danzas o bailes distintos. Sólo en Cataluña se bailaban hace cien años más de dos centenares. En la región del Panadés, por ejemplo, llegó a recoger un erudito veinticinco bailes diferentes.

Sabemos que el baile ha sido desde la Edad de Piedra un signo representativo del grado de cultura o civilización de un pueblo. Los hombres han expresado a través de sus danzas sus sentimientos religiosos, sus costumbres sociales y políticas, sus afanes agrícolas y guerreros, sus amores y pasiones, sus emociones nobles y felices. En la historia de la danza, como expresión humana de sentimientos, España ha ocupado siempre un lugar preeminente.

La más antigua representación de hombres entregados a la danza que ha aparecido en Europa está en las pinturas rupestres de la cueva de Cogull, en la provincia de Lérida. Parece evidente que estas pinturas y otras aparecidas en la misma comarca pertenecen a los primeros tiempos del Neolítico, lo cual da a tales danzas una antigüedad impresionante. Resulta curioso observar cómo, en líneas generales, las danzas del mundo oriental son femeninas, mientras que las del mundo occidental tienen un indudable signo masculino. Bastaría tener en cuenta las danzas astronómicas egipcias, las báquicas, las pánicas, las cretenses, las pírricas o las de las antorchas en las Galias.

Con las naturales limitaciones que ha de tener una afirmación semejante, podría decirse que las danzas del Este de España son ceremoniosas y delicadas; las del Mediodía, vivas y valientes; las del Norte, en particular las conservadas desde el Ebro hasta los Pirineos, de aire guerrero y militar. Los especialistas tienen a estas danzas como herencias de las primitivas propias de las civilizaciones ibérica y griega, y supervivencias de danzas ancestrales bailadas dentro del total de un rito en homenaje a los guerreros muertos. Y en las de sabor religioso hay siempre un aire primitivo que las liga con antiquísimos y desaparecidos cultos a poderosos dioses paganos.

En Asturias y Galicia los bailes populares se acompañan con tamboril y gaita. En Andalucía, con castañuelas. En Vizcaya, con pandero y txistu. En Valencia, con dulzaina. En cataluña, con la cobla, orquesta elemental con tiples, tenores, flaviol y tamboril. Y en gran parte de España, con la guitarra, instrumento nacional, con categoría de universalidad.

ANDALUCÍA

Andalucía es el gran enigma, la esfinge que sorprende a los poetas, que enloquece a los pintores, que martiriza a los músicos, incapaces todos y cada uno de interpretarla a fondo.

Y toda ella está en sus danzas...

SEVILLANAS

Las sevillanas se cantan y se bailan. Su copla es una seguidilla que quiere expresar en su temario todo cuanto de alegre, bonito y bueno puede ofrecer la Andalucía del Guadalquivir a la imaginación de los poetas. Cante y baile propios de ferias y romerías, que casi exige un paisaje con jacas enjaezadas, mujeres ataviadas con el vestido de faralae, hombres con chaquetilla corta y calzón de montar. Las más famosas son las que se cantan y bailan en Sevilla y Córdoba, Málaga y Lucena, Montilla y El Alosno.

ALEGRÍAS (Cádiz)

El cante y el baile por alegrías son pilares fundamentales del folklore gaditano. Las alegrías son a las soleares, por ejemplo, lo que el cascabeleo de un tronco o de unas buenas mulas camino de la feria, respecto del majestuoso sonar de las campanas catedráticas. Es curioso lo dicho por Rodríguez Marín, según el cual, entre las alegrías y las muñeiras, hay cierta semejanza. En su temática, las coplas son siempre alegres, festivas, piropos llenos de gracia. No es un baile gitano, pero los gitanos le ponen una gracia especial, un duende, un toque de luz.

"EL ROBAO" (Fandango de Baza-Granada)

Es un fandango barroco, complicado, como si los pies de los danzantes se empeñaran en dibujar las más bellas y difíciles grecas que fueron creadas hace siglos por los artistas granadinos que labraron de su mano las maravillas de la Alhambra. Característico de la comarca de Baza, la noche anterior al día del baile acuden a la ciudad los vecinos de los pueblos inmediatos, alumbrándose con candelas. "El robo" se acompaña con guitarras y bandurrias, y la indumentaria de los danzantes -mujeres y hombres- es de una extraordinaria riqueza plástica.

JOTILLA DE VILLANUEVA DE CORDOBA

¿Quién bautizaría a este baile cordobés con ese nombre de "jotilla", si se está viendo a leguas que es un fandango y de los buenos? Acaso el que lo bautizó no anduvo descaminado, porque son muchos los que creen que la jota no es más que un fandango, o su prima hermana, con raíces en antiguos bailes gitanos no andaluces. Por eso, quizás, no hay jotas en Andalucía "flamenca" y las hay en Aragón y en Valencia, en Cataluña y Navarra, en Baleares y en Extremadura... Y a extremeña huele la jotilla de Villanueva que al finalizar la recolección de la aceituna baila el manijero con la más guapa de las mozas, mientras todos y todas cantan y jalean, al son de guitarras y bandurrias, ruidos de cántaro vacío y palmas, para acabar bailando en corro y por parejas.

VERDIALES VELEÑOS (Málaga)

Este de los verdiales veleños es un baile campero, nocturnal y antiguo. En la noche de Vélez-Málaga, cuando el nuevo amanecer ha de trenos la alegría de la fetividad de Nuestra Señora de la Victoria, los verdiales veleños sirven de enlace y de compás entre la popular algazara del fin de la vendimia y la también popular devoción a la Virgen María. Las viñas se han quedado viudas de sus racimos, los aperos inútiles han sido destruidos y la voz de un mozo saluda al nuevo día con la copia tradicional, que canta las tres gracias de la costa malagueña: "las viñas y los parrales, -la gracia de las veleñas- y el baile de los verdiales..."

PAÍS VASCO

En el Norte de España, en el vértice del golfo de Vizcaya, están las provincias vascas: Álava, Guipúcoa y Vizcaya. Los caminos y las poblaciones tienen la constante nostalgia de una sonata épica de don Ramón del Valle Inclán. Todo el folklore vasco es como un arcoiris que recogiese en la música, la canción y la danza las grandes virtudes de un pueblo tan singular.

ROMERÍA VASCA

No hay camino en el País Vasco que no sea algún día del año camino de romería. Es entonces cuando el txistu y el tamboril -¡curiosa coincidencia con el tamboril y la flauta de la romería andaluza!- acompañan una rica mezcla de jotas vascas, en la que hombres y mujeres compiten en alegría y destreza. La indumentaria de los danzantes es muy sencilla, pero con una belleza extraordinaria colorista y campesina de gran fuerza expresiva. Contribuye a la plástica de esta danza la singular geografía, los paisajes altos, verdes, arbolados y a veces rematados por un pico pétreo que parece una lanza que buscara el cielo para clavarse en él.

SAN MIGUEL DE ARRETXINAGA (San Sebastián)

Al Arcángel San Miguel, príncipe de la milicias celestiales, está dedicada desde tiempo inmemorial la Ermita de Arretxinaga. En el atrio, en las festividades del Corpus y de San Miguel, un grupo de danzantes interpreta plásticamente lo que pudo ser en el gran momento la lucha tremenda y decisiva, la rebelión de los ángeles y su derrota por los leales capitaneados por el Arcángel. El Príncipe de la Luz y El Príncipe de las tinieblas frente a frente. El blanco de la indumentaria de los danzantes -mujeres y hombres- se quema con el brochazo violento de las fajas de color y -como siempre en el País Vasco- el txistu y el tamboril acompañan esta danza religiosa, una de las más antiguas y bellas de España.

ARIÑ ARIÑ... (Bilbao)

Antigua, bella, emocionante y popular, esta danza vasca es interpretada espontáneamente por todos los hombres y mujeres que acuden a las romerías. Por parejas, forman un círculo, con avances y retrocesos que ponen a prueba la fortaleza física, la gracia danzante, la alegría natural y el viejo sentido del ritmo, características del pueblo vasco. El "ariñ ariñ..." es una verdadera danza de romería, sin complicaciones, sin otro significado que no sea el eterno, desde que el hombre es hombre, de divertirse al aire libre, con la Naturaleza por testigo.

GALICIA

Durante siglos, Santiago de Compostela ha sido vértice de un triángulo que asentaba su base en Jerusalén y Roma. Por eso toda Galicia está cruzada de caminos de peregrinación, que han sido pisados por gente llegada de todos los confines del mundo. Gente peregrina, y pícaros que nunca faltan. La tierra gallega tiene huellas de las cabalgadas celtas, de la administración romana, de las devastaciones bárbaras, de suevos, visigodos, árabes, napoleones. Y de todo hay eco en la música, la danza y la canción gallegas.

MUIÑEIRA MARIÑANA (La Coruña)

Sobre su origen hay muchas teorías, aunque todas estén de acuerdo en asignarle reminiscencias de danzas rituales griegas, si bien hay muchos folkloristas que piensan si los griegos no asimilarían a su vez antiquísimas danzas celtas, y se basan para pensar esto, en que también en Irlanda se baila el "trivanau" de evidente origen céltico, y muy semejante a la muiñeira. "Muiñeira" es la versión gallega del vocablo castellano "molinería". El baile se acompaña con gaita, por supuesto, y de vez en vez se rompe la copla con los aturuxos, gritos de alegría que animan el baile. La muiñeira se baila al compás de seis por ocho, en tiempo de rigodón.

DANZA DE DAMAS Y GALANES (La Coruña)

He aquí una danza de indudable origen religioso. Un grupo integrado por cuatro damas, ocho galanes y un guía son los intérpretes. Como es natural, les acompañan la gaita y el tamboril. En la festividad de la Asunción de la Virgen, el pueblecito gallego de Santa Cristina de Lavadores es el escenario de esta curiosa y bellísima danza. Damas y galanes, con el guía, salen del templo de espaldas, es decir, cara al altar, y una vez en el atrio interpretan el baile. Hay en la mímica de los danzantes una serie de reverencias y saludos, que hacen que el conjunto alcance matices de majestuosidad. No es un baile de alegría, sino de respeto, de serenidad, de oración sin duda. A la belleza plástica de esta danza contribuyen la gaita y el tamboril, con la indumentaria de los danzantes, severa y honesta como corresponde a quien baila para la Madre de Dios en su tránsito a la Eternidad.

CANARIAS

El folklore de las islas Canarias es riquísimo, sugestivo, inquietante en ocasiones. En todos los rincones del archipiélago hay alguien que canta, baila o toca la guitarra, el timple, el guitarrillo. El canario tiene una especial sensibilidad para la melodía, para el ritmo, para la canción y el baile. El guanche primitivo, el español que llegó luego, la inminencia de América a partir del descubrimiento y la conquista, todos tienen en el folklore canario un eco, un recuerdo, una nostalgia. Las folías, las isas, el tango herreño, la danza antigua de Hermigua, todas las expresiones populares de las islas, tienen siempre en el horizonte la silueta terrible y entrañable al mismo tiempo del pico del Teide, dios poderoso que durante siglos ha representado para los canarios el fuego y la destrucción, sí; pero también el símbolo eterno de la eterna Canarias.

ISAS CANARIAS

De gran belleza, languidez y melancolía, acompañada por el timple, pequeño guitarrillo de sonido muy particular, la isa es una danza canaria, que alguien ha llamado "la jota del Atlántico". La riqueza de figuras y evoluciones es mucha, y las coplas con que el baile se anima tienen letras candorosas que siempre hablan de amor. La rica policromía de la indumentaria femenina y el severo color de la masculina acrecientan el encanto de esta danza. Es característica de todas las islas del archipiélago y puede decirse que con la folía, es la isa, el cante y el baile populares que más universal resonancia han alcanzado de cuantos tiene el rico folklore canario.

DANZA ANTIGUA DE HERMIGUA

Hermigua, uno de los parajes más hermosos de la isla de Gomera, del archipiélago canario, ofrece esta danza antigua y misteriosa, de indudable origen religioso y guerrero, acompañada de tambor y del repiqueteo característico de las chácaras, especie de castañuela grande, propia del folklore gomero. La danza tiene el brío, la fuerza y la belleza de todos los bailes canarios, incrementado aquí

con la delicada alegría de la indumentaria femenina.

TANGO HERREÑO (Isla de Hierro)

La isla de Hierro pertenece a la provincia de Santa Cruz de Tenerife. En su folklore destaca este tango herreño por su antigüedad, su tipismo, la extraña salida del acompañamiento y su difícilísima ejecución. Su origen se remonta a los primitivos guanches, que se acompañaban con tambores pequeños y flautas de caña, o sencillamente, con el rítmico sonido que conseguían con la boca y las manos. Los movimientos son rápidos y cortos, y en la danza el hombre trata de cautivar a su pareja femenina haciendo alardes de su destreza y gallardía. Mientras baila, la mujer no levanta la vista del suelo, en prueba de modestia y honestidad.

BALEARES

Mallorca, Menorca, Ibiza, Formentera, Cabrera, Dragonera, Conejera... y un centenar de islotes sin más habitantes que los pájaros: éstas son las islas Baleares. Desde siempre, el archipiélago ha sido considerado como islas de los pinos (Ibiza y Formentera), las "pithiusas" griegas, y las "gimnesias" o islas de los hombres desnudos (Mallorca y Menorca). Hoy la fama de estas islas es universal. Junto a todas sus bellezas, que son innumerables, tiene un lugar destacado su folklore, con sabor de viejas danzas ancestrales, de ritos milenarios, de inquietantes interpretaciones del amor y de la muerte. Sencilla y bella es la indumentaria de las mujeres baleares, y como un símbolo mediterráneo, la guitarra está presente en las fiestas y las romerías.

BOLERO VIEJO O PARADO (Valldemosa)

El bolero es una derivación lenta de la seguidilla. El mallorquín es mundialmente famoso. Este bolero de Valldemosa es quizás el más popular en las islas Baleares, y su denominación de "parado" le viene del final brusco, que contrasta con la suave cadencia de su ritmo. Se acompaña con violines, guitarras, castañuelas y el peculiar triángulo, instrumento tan elemental como popular en España. El bolero de Valldemosa tiene un aire señorial y distinguido, distinto de otros boleros más cercanos a los ritmos populares.

S'A LLARGA Y S'A CURTA (Ibiza)

Estas son las dos danzas típicas de la isla de Ibiza. Sus nombres tienen una facilísima traducción castellana: la larga y la corta, diferencia que consiste en la mayor o menor vivacidad del ritmo. El acompañamiento se hace con tamboril, flauta y castañuelas, instrumentos todos, especialmente el último, de nobles raíces mediterráneas. La característica fundamental de estas danzas está en el simbolismo de las actitudes que adoptan el hombre y la mujer. Ésta baila con recato, con suavidad, casi sin moverse, mientras el hombre se esfuerza en demostrar su gallardía, su agilidad, su destreza, siempre de cara a su pareja, sin darle la espalda, sin perderle la vista, como si en cada instante pudiera producirse

la maravilla esperada, que sin duda ha de ser -en el simbolismo del baile- la mirada de ella que transmite el rendimiento y la pleitesía, el amor y la voluntad de ser amada. Estas dos danzas son propias de las fiestas mayores y de los acontecimientos familiares, principalmente las bodas, suprema fiesta siempre.

S'ESCANDALARI (Ibiza)

Esta danza tiene un clarísimo origen campesino, de viejo rito labrador. Antiguamente servía para expresar con garbo y alegría el fervor de los labriegos al final de las faenas de labranza y recolección: la siega, la vendimia, la recogida de la aceituna... En castellano su nombre es tanto como "escandaloso", tomando el escándalo no en sentido peyorativo, sino en el bueno de bulla y jolgorio sano y popular. Posiblemente sea una de las danzas más antiguas del acervo folklórico español, y de las más alegres, vistosas y coloristas.

CASTILLA - LA MANCHA

El primer y más característico rasgo geográfico de Castilla - La Mancha es la alternancia, y confluencia a la vez, de elementos físicos y humanos que delimitan una región de caracteres geográficos imprecisos. Así, desde un punto de vista físico, Castilla - La Mancha ocupa la submeseta meridional, pero no toda, pues excluye a Madrid y Extremadura. Desde un punto de vista histórico se corresponde con "Castilla la Nueva", pero sin Madrid y con Albacete, provincia ésta que una erudita tradición del XIX integró en el "reino de Murcia". Y desde un punto de vista geográfico en general, la región se articula en torno a La Mancha, la gran llanura meseteña, de grandes pueblos y acusada personalidad, a la que se ha añadido una Guadalajara excéntrica, de alcarrias, sierras y altos páramos, y de escasa población repartida en pequeños pueblos.

DANZANTES Y PECADOS (Camuñas (Toledo))

Danza eucarística típica de Camuñas (Toledo). Posiblemente se trate de la supervivencia de una antiquísima danza pagana, que al correr de los siglos fue asimilada por el cristianismo. Los danzantes acuden ante la Eucaristía, portando los símbolos e instrumentos de la Pasión del Señor, y tapadas las caras con unas extrañas caretas. Uno de los penitentes golpea con una especie de mazo en una madera y produce un rítmico sonar al que acompasa la danza. Alguien ha querido ver en la coraza que cubre uno de los pecados y en el gran manto que cubre a otro, simbólicas representaciones del judaísmo y la herejía como pecados fundamentales de un tiempo indeterminado en que la danza antigua y pagana se acercó sumisa y devota a la Santa Eucaristía. Es danza de gran vistosidad y de mucho colorido. En líneas generales, puede decirse que toda la fuerza de estos "danzantes y pecados", de Camuñas, está en el simbolismo de sus atavíos y sus figuras de baile, dignas de ser estudiadas y aquilatadas.

DANZA DEL PALOTEO Y EL CORDÓN A LA VIRGEN DE LA PIEDAD

He aquí un baile interesantísimo de La Mancha toledana, típico y tradicional de este pueblo, que se viene celebrando desde hace muchísimos años, como aseguran los viejecitos de la localidad.

Para bailar esta danza se precisan ocho danzantes y un muchacho, llamado el rabozorra, quien va danzando en medio de todos con un látigo en la mano. Esta danza se baila de la forma siguiente:

Se colocan los danzantes en dos filas, de frente, y al compás de la melodía, bailan la danza del paloteo, marcando el ritmo con las castañetas y con los golpes de los palillos. Durante la misma, se cambian de paso, una fila con otra, haciendo diversos ejercicios rítmicos, siempre al compás del tambor y la dulzaina.

Terminada esta danza, sigue otra vez la de carrera, por diversas calles del pueblo, hasta el momento en que tiene lugar la típica danza del cordón, que consiste en poner un palo en el centro, con ocho cintas de colores, unidas al dedo corazón de la mano de los danzantes, los cuales, mudándose unos con otros, van tejiendo un cordón, de donde proviene la danza del mismo nombre.

Finalizada esta danza, recogen el palo y siguen bailando, por las callejuelas y plazas del pueblo, la danza de la carrera.

DANZA DEL CORDÓN, DE LA CARRERA Y DEL PALOTEO AL CRISTO DE LA VIGA (Villacañas (Toledo))

Esta danza, o danzas, pues son varias las que tienen lugar en el pueblo de Villacañas (Toledo) en honor del Cristo de la Viga, es la más típica y original entre todas las que se celebran en La Mancha toledana. Empiezan el día 27 de abril, para continuarlas el 28,29 y 1º. de mayo. Los tres orimeros días tienen lugar ante las puertas del mayordomo, que sostiene en sus manos un cetro con el Cristo de la Viga, al cual hacen una reverencia arrodillados todos los danzantes, diciéndole a continuación todos los dichos o súplicas.

El día 30 por la mañana también actúan frente a la ermita de la Purísima Concepción, y por la tarde recorren las calles y plazuelas del pueblo, tomando el típico refresco y danzando en casa de los tres oficiales.

Sin embargo, la fiesta mayor tiene lugar el día 1º. de mayo. A las diez de la mañana, durante la Santa Misa, que se celebra en la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, los danzantes bailan ante el Cristo de la Viga la danza que tiene su mismo nombre. Finalizada la Misa, hacen lo propio ante el edificio del Ayuntamiento, en presencia de todas las autoridades.

Los danzantes son ocho, más el de la porra o director. Van vestidos con una enagua blanca, bordada, rodeada de una banda encarnada, y turbante en la cabeza, con zapatillas blancas, adornadas, y medias también blancas, llevando en las manos las castañetas. El de la porra lleva pantalón corto, estrecho, encarnado, y chaleco también estrecho, con turbante en la cabeza y en la mano una muñeca de medio metro vestida con el color de la ropa que lleva el Cristo. Siempre va el primero y por eso le llaman el director de la danza.

La danza del cordón al Cristo de la Viga consiste en poner un palo clavado, o sujeto en el suelo por un hombre, con ocho cintas de distinto color. Cada danzante, al compás de la melodía, coge una de ellas y se cruza con el siguiente, haciendo puente. Al terminar, como se han cruzado ya todos los danzantes, queda hecho en el palo un dibujo de la forma de un cordón, quedando cubierto el palo con todas las cintas.

Finalizada la danza del cordón, los danzantes siguen interpretando por las calles la danza de la carrera, hasta dejar el Cristo en la Parroquia, sin dejar de bailar, ante el altar mayor, la danza del paloteo. Esta danza consiste en ir brincando ante el Cristo, al compás de la música, con acompañamiento de la gaita y tamboril, durante la cual los danzantes siguen marcando el mismo ritmo con los palillos.

DANZA DE LOS DIABLOS EN HUETE (Cuenca)

Según testimonios de varios viejecillos de Huete (Cuenca), y a juzgar por los datos que posee el Ayuntamiento, el historial de esta danza es antiquísimo.

La danza de los diablos se inicia, generalmente, con tres parejas de cuatro mujeres u hombres, vestidos con refajos de colores, blusa blanca, pañuelo o mantón pequeño y delantal negro, con pañoleta blanca sobre la cabeza, llevando media también blanca, basta, con dibujos, alpargata blanca con cintas encarnadas, y colocándose las danzantes de frente, ostentando palos y cadenas. El traje de diablo es de lienzo color caña, con unas culebras pintadas, faja colorada y una canana o cinto de cuero bordado; lleva la chaqueta igual que los pantalones y en dragón con una cabeza pintada, pañoleta de tul blanca en los hombros y el pico atrás, poniéndose encima de la cabeza una montera con flores y relicarios, lazos y cintas de adorno y sostenido el palo en la mano derecha, para sujetar la cadena, que lleva colgada en la canana, con la mano izquierda.

La danza consta de un tiempo con diferentes formas coreográficas. Primeramente hacen el pasacalle, y a continuación el paloteo, que consiste en palotear con la compañera de enfrente al ritmo de la música y, al cambiarse de posición, palotea con la de la izquierda, siempre en esta dirección y en fila recta. Seguidamente se dejan los palos en el suelo, dando una vuelta, y cogen las cadenas unas de las otras, con lo cual se inicia la danza de los diablos. La que hace de cabeza, conocida por el diablo (que lleva la cadena más grande que las demás danzantes), coge una cadena a su compañera y da la suya a la que tiene a su izquierda, alzando los brazos y pasando las dos filas por debajo de cada brazo suyo, quedándose siempre en el centro. De esta forma se dan tres vueltas, colocándose cada danzanta en su sitio, para que el diablo empiece a tejer su cadena con la de las danzantes, pasando por cada cadena dos veces: una por arriba y otra por debajo. Una vez tejida la cadena, el diablo queda al final de las filas, dando tres vueltas todas las danzantes con las cadenas tejidas. A continuación, para destejerla, va el diablo en forma contraria, saliendo de cada fila una danzanta y cogiéndose las cadenas unas de las otras, dando tres vueltas encadenadas y quedándose en su sitio. Prodiguen haciéndose los arcos, pasando unas cadenas por debajo y otras por encima, volviendo a dar otras tres vueltas para quedarse en su sitio, saliendo después, en corro, unas tras otras; hincándose de rodillas el diablo en el centro, a quien echan las danzantes sus cadenas al cuello, que recoge el diablo con las manos. Una vez que se han arrodillado todas, se levantan, dando otras tres vueltas, alzando el diablo los brazos con todas las cadenas, momento que aprovecha él para escaparse por algún sitio,

persiguiéndole después todas las danzantas alrededor, quedándose en el lugar en que se inició la danza. Cada danzanta recoge su cadena, enlazándose los dedos de la mano derecha con los de su compañera y con la izquierda sostiene el refajo, desapareciendo todas de la escena y finalizando así esta danza antiquísima, que llama poderosamente la atención en toda la comarca de Hute.

A continuación tienen lugar las Loas de los diablos, en honor de San Juan Bautista, Patrón del barrio de Atienza.

PROVINCIA DE CIUDAD REAL

La provincia de Ciudad Real es un espacio geográfico surcado por los más diversos caminos de España. Tierra fronteriza con Andalucía y Extremadura, su historia y tradiciones rememoran un pasado inmerso en la pluralidad de los avatares y culturas que la han ido configurando y fortaleciendo. Desde los antiguos tiempos oretanos hasta el siglo XX, Ciudad Real ha intentado labrar sus propias señas de identidad, haciendo emerger en cada época lo mejor de sí misma. Se ha dicho que la historia es como un tren que pasa una sola vez por un determinado paisaje y que no hay más opción que tomarlo y seguir hacia delante si no queremos quedar postergados para siempre, lección bien aprendida por las gentes de esta provincia, para quienes el deseo de superarse continuamente ha sido su blasón principal.

BAILES EN LA PROVINCIA

Los bailes característicos de las distintas áreas geográficas tienen su expresión en aquellos movimientos rítmicos que aún se conservan. Entre otros: las seguidillas manchegas, las torrás, jotillas, fandangos y boleros.

Las seguidillas tienen diferentes formas de expresión. Según la opinión generalizada, donde mejor y con más gracia se bailan es en Ciudad Real y La Solana. El movimiento del baile de las seguidillas manchegas es de gran viveza en cuanto al ritmo que toma el cuerpo, brazos y pies. Estos últimos se mueven en alternancia rápida, pisando de tacón y puntillas.

El fandango manchego (que tiene sus variantes en las rondeñas y malagueñas) es muy similar al fandango bailado en Andalucía. Los fandangos manchegos se suelen bailar por varias parejas próximas unas a otras, colocándose los hombres junto a las mujeres.

Las torrás se bailan en algunos pueblos de la provincia (Ciudad Real, Daimiel, Villahermosa...). Es en sí una variante de la seguilla, pero más animada, alegre y graciosa. Los bailarines se han de colocar en filas. Las torrás tienen su desarrollo dividido en tres tercios.

El bolero es un baile de gran riqueza lírica y plástica. Posee tres tiempos y se baila generalmente en conjunto, formado por ocho parejas, hombres y mujeres.

Las jotillas o jotas manchegas tienen diferentes estilos o "aires", según las comarcas y las disposiciones de los ejecutantes. Generalmente se colocan los bailadores de frente, mirando uno al derecho y otro al izquierdo, con el brazo extendido hacia abajo y el izquierdo apoyado en la cintura.

Eminentes musicólogos, como el profesor García Matos y otros, están de acuerdo al relacionar nuestra jota como derivación de la aragonesa, siendo un baile que se extendió y popularizó por Castilla, además de otras regiones, hacia el siglo XVII.

Musicalmente, su estructura está formada por una sucesión de coplas y estribillos. Cada copla, a su vez, está compuesta por siete elementos melódicos, no excesivamente diferentes unos de otros, e incluso a veces repetidos, de cuatro compases de duración cada uno, separados entre sí, aunque no siempre. El texto lo forman cuatro versos octosílabos (aunque se ha recogido alguna excepción), de carácter variopinto, unas veces gracioso, socarrón, picaresco, otras de sentencioso, de halago, etc., de tradición, y en muchas ocasiones improvisado según el caso.

La jota solía comenzar con cuatro acordes rasgueados en la guitarra, sobre la tónica, a lo que seguía una frase melódica instrumental alegre, de ocho compases, que podía repetirse, para dar paso después a una sucesión en número variable de copla y estribillos, "...hasta que se casaban".

Los danzantes, una o diferentes parejas sueltas, se movían con soltura y alegría, acompañándose de castañuelas o pitos, con los dedos, cuyo sonido apagaban para que la copla fuera escuchada.

Como instrumentos de acompañamiento a la guitarra solían estar, además de las castañuelas, los platillos o el almirez, y a falta de éstos las cucharas entrechocadas, el caldero o simples rasgueos en la botella labrada.

La jota se cantaba y bailaba en cualquier reunión o fiesta familiar, romerías, en el campo o quintería, después de la jornada de recolección, etc. El comienzo no era difícil, bastaba con rasguear los primeros acordes en la guitarra para que viejos y jóvenes de uno y otro sexo se levantaran al animado baile.

Son también de destacar las danzas del Corpus Christi de Villanueva de la Fuente y Porzuna, donde los danzantes bailan avanzando de espaldas dando siempre vistas al Señor. También sobresale la danza de ánimas de Albadalejo, en Carnaval.

JOTA DE LA VENDIMIA (Ciudad Real)

Típica de Ciudad Real. Su característica fundamental está en que tiene su lugar y su tiempo en la vendimia, con lo que prueba su indudable origen antiquísimo de danza ritual labradora. El dueño de la viña vendimiada regala a los vendimiadores y vendimiadoras un cordero para que sea sacrificado y guisado, y es en la comida cuando se celebra la fiesta y se baila la jota. Intervienen con la guitarra y la bandurria, instrumentos indispensables, un coro de instrumentos elementales y populares: el almirez, el caldero, la paleta, la sartén... Lo popular de la danza no admite dudas, y la indumentaria de los danzantes se ajusta a época y a la faena de la vendimia, incluidos los sombreros de paja campesinos con que las mujeres se defienden del sol. Por supuesto es un baile alegre, divertido y que gusta del aire libre y del olor inequívoco de la uva madura.

SEGUIDILLAS

Dentro de la región manchega, el baile de las seguidillas tiene diferentes variantes.

Sin embargo, puede decirse que hoy La Solana y Ciudad Real son las dos poblaciones donde mejor se bailan, sin que por esto olvidemos a muchos pueblos de esta región, donde hemos visto vibrar, en toda su pureza y desnudez, esta clase de baile.

Pues bien, en La Solana, pueblo conocidísimo por la zarzuela La rosa del azafrán, cuyas melodías folklóricas recopiló allí el maestro Guerrero, las seguidillas se hablan de la siguiente manera:

Dicho baile tiene tres tercios, con sus nueve coplillas o cantares. Cada tercio consta de tres pases de ocho compases seguidos de música y otros cuatro o cinco, indistintamente según las comarcas, de toque de guitarras y mandurrias.

La posición de los bailarines, antes de comenzar el baile, es esta: Los mozos, puestas las manos en las caderas, se colocan frente a las mozas, mientras éstas, sujetando las castañetas en las manos, con las cuales marcan los movimientos, permanecen con la mano derecha en la cadera y colgando la izquierda, quedando de esta forma preparados hasta que preludia la rondalla, compuesta generalmente de guitarras, mandurrias, panderetas, platillos y el típico tiplillo, que en algunas comarcas tiene el nombre de requinto.

Seguidamente, los cantores hacen la salida o introducción, que consiste en lanzar un ¡ay...! muy prolongado, o en cantar el primer hemistiquio de cualquier seguidilla, con lo cual puede decirse que se inicia ya el baile de las manchegas, terminando dicha salida o introducción con una ligera inflexión de los bailadores, que se arrodillan hasta tocar en tierra, con la pierna derecha.

MELONERAS

Las boleras (como se llaman en La Solana) o meloneras (en Daimiel), son una variante de las seguidillas manchegas y suelen bailarse más lentamente que éstas, con la diferencia de que no se cantan. Pueden bailarse indistintamente con dos o con cuatro parejas. Éstas se colocan de frente, con posturas de brazo en cintura (mano derecha) y el otro bajo, teniendo en ambas manos sus correspondientes castañetas.

Los bailadores empiezan el baile al ejecutar la rondalla el quinto compás de la melodía. Las boleras constan de tres fases distintas en su forma de bailar, pero la melodía es la misma. En la primera se dan ocho pasos, siendo el último acompañado de la vuelta; la segunda fase se baila exactamente igual, y en la tercera se dan tres pasos hacia delante y otros tres hacia atrás, seguidos de una vuelta y haciendo el corte del baile, siendo de ritual que quede el pie derecho avanzado hacia la parte izquierda.

FANDANGO

El fandango manchego, juntamente con sus variantes, como las rondeñas y las malagueñas, es muy parecido en el fondo y formas musicales al andaluz, que tiene muchos admiradores en esta región entre la gente avanzada en años, pues la juventud entera está detrás del nuevo folklore estilizado que llevan a los teatros de La Mancha Juanito Valderrama (ídolo de las comarcas de Alcázar, Tomelloso, Manzanares y Valdepeñas), Marchena, La Niña de la Puebla y otros

muchos cantaores de fandanguillos... extraños a nuestro propio temperamento nacional, dentro del verdadero folklore.

Sin embargo, todavía perdura entre los viejos este típico y tradicional baile, que tiene su mejor manifestación en Ciudad Real, Tomelloso, La Solana, Alcázar, Villarrubia de los Ojos, Herencia y otros muchos pueblos.

Veamos cómo se baila en La Solana. Suelen bailarlas varias parejas juntas, las cuales se colocan de frente. Los hombres, con los brazos en las caderas, y las mujeres, con castañetas para marcar los movimientos, la derecha en la cadera y la otra colgando.

En este baile se cantan las coplas que uno quiere. Su primer cantar, llamado paseo, tiene tres pasos; el segundo, llamado la arrastrá, cinco pasos; el tercero, llamado la cruz, cuatro pasos; el cuarto denominado arrastrá doble, diez pasos; y el quinto, conocido por arrastrá con doble vuelta, tiene 16 pasos.

Suele acompañarse con guitarras, mandurrias y castañetas.

LAS TORRÁS

Este baile manchego, muy típico y tradicional, es mucho menos conocido que las seguidillas y hoy día se practica en muy pocos pueblos, a excepción de La Solana, Daimiel, Villahermosa, Torre de Juan Abad y la capital de la Provincia. Es una variante de las seguidillas, aunque de un movimiento más animado y más alegre, cuyo compás es de tres tiempos, y de un ritmo musical diferente, parecido a las seguidillas sevillanas.

Las parejas, mozos y mozas, se colocan en fila. La posición del cuerpo y de los brazos es idéntica al de las manchegas. Al romper a tocar la rondalla, y una vez que se ha preludiado la salida o introducción, salen a bailar primeramente las mozas, con vuelta de al revés, mientras tanto, los mozos, al mismo tiempo, dan otra vuelta de la misma forma, quedando las parejas de frente, con corte de rodilla derecha hasta pisar tierra.

Las torrás tienen también tres tercios, todos ellos diferentes, con nueve coplillas o cantares, siendo la salida de cada tercio siempre la misma música.

En La Solana, se conserva todavía, en toda su pureza y desnudez, el folklore manchego, en sus más distintas modalidades, a través de sus bailes y danzas.

BOLERO

El baile del bolero simboliza la esencia pura del folklore manchego, impregnado de una gran riqueza lírica, capaz de enmudecer a cualquiera.

Por regla general, suelen bailarlas ocho parejas, hombres y mujeres. Éstas se visten con faldas de vuelo, largas hasta el tobillo, blusa floja de lunarillo y satenes negros, adornados con agremán de seda, lentejuela y cuentecillas. Llevan botas de cartera con botones abrochados al lado de afuera o zapato abotinado y medias de diversos colores y labores; mantoncillo de manila pequeño de talle y tocas de lana con flecos, sujetando los palillos o castañetas con las manos. Los hombres llevan pantalón largo y estrecho, sin volver y sin vuelo, ajustado al tobillo,

chaqueta corta, chaleco bordado y faja de varios colores, con camisa blanca y muchos plieguecillos, tapa de pechera de dos dedos de anchura y sombrero cordobés, acompañándose con los dedos que hacen de palillos.

Este baile tiene tres tiempos diferentes.

DANZA DE LAS ÁNIMAS

Esta danza es muy tradicional y antiquísima en el pueblo de Albaladejo, del partido de Infantes, donde se conserva en su forma más virginal el folklore manchego. Los danzantes, en número de siete, más el tocador y el capitán, visten trajes típicos, llevando cada uno una espada, y tienen las siguientes prendas: pañuelo de seda, tapando la cabeza y colgando los picos, dos bandas de pañuelos de manila atravesando los hombros y otro atado por la cadera, haciendo pico hacia adelante. Usan chaleco de colores y americana negra, con calzón corto, adornado con una botonadura por la pierna, medias blancas de algodón, con calzos, adornadas con cintas de colores, madroños y alpargate blanco.

La danza, o función de ánimas, consiste en vestir una vara de cuatro metros con ocho cintas, tantas como danzantes. El tocador, acompañado de un tiplillo o requinto (instrumento parecido a la guitarra, pero mucho más pequeño), interpreta la parte musical de esta danza, mientras los danzantes, al compás de dicha melodía, visten y desnudan la vara, haciendo un tejido de cuadros, en la forma siguiente:

De los ocho danzantes, cuatro tejen la vara danzando hacia la derecha y los otros cuatro hacia la izquierda; y para destejerla, al contrario. A continuación, los danzantes ahorcan al capitán, poniendo cada uno su espada encima de sus hombros, rodeándole el cuello, sin dejar de danzar.

Esta danza se celebraba durante los tres días de Carnaval (la última vez que se celebró este acto fue a raíz de la Liberación), cuyo último día se dedicaba a las ánimas, y de ahí el título de la presente danza. Durante la Santa Misa in memoriam de las ánimas benditas del Purgatorio, los danzantes la interpretaban durante el ofensorium hasta el alzar a ver a Dios o sea hasta la consagración, y al final de la Misa se dirigían danzando hasta el cementerio, donde se decía un Responso, regresando otra vez a la Iglesia, sin parar de danzar, dando siempre los danzantes la cara al cementerio.

Esta danza, según costumbre tradicional, se bailaba en la Iglesia durante tres días seguidos y el último en el cementerio.

EXTREMADURA

Todo el folklore extremeño hay que verlo en función de una circunstancia que justifica su variedad: la existencia de tres Extremaduras, la Alta, la Central y la Meridional. Aquélla cruzada por los valles de Plasencia, de la Vera, de Gata, de Eljas y de Val de Arrago, con las Hurdes. La Central con las sierras de Guadalupe, de Montánchez y de San Pedro, el Tajo y las comarcas de las Villuercas, la Siberia extremeña y los bosques de robles, encinas y alcornoques. La Meridional, al sur del Guadiana, con los valles de La Serena, la tierra de Barros, las llanuras y sus rebaños trashumantes. Corona de toda Extremadura, el Monasterio de

Guadalupe, hispánicamente universal. Hay por todo ello un sabor bucólico, pastoril, montaraz en determinadas danzas y canciones populares, mientras en otras el ritmo y hasta la indumentaria de hombres y mujeres tienen un indudable matiz de fiesta campesina tradicional, al pie de la era, del camino o de la viña. Trashumantes los pastores y viajeros hasta confines lejanos, los botijeros típicos de la tierra de Barros, el folklore extremeño de la montaña y de la llanura presenta a veces inesperadas semejanzas con otros folklores de lejanas tierras.

DANZAS DE MONTEHERMOSO

Tres son las danzas típicas de este bello pueblo de la provincia de Cáceres: el "Quita y pon", el "Son brincao" y "La punta y el pie". Son bailes muy vivos, pero con una característica curiosa que los distingue de otros también populares, incluso de la misma región, y es que los brazos de los danzantes adoptan posturas que dan al cuerpo cierta apariencia de rigidez. Por supuesto, la ocasión del baile es cualquier día de fiesta o cualquier circunstancia alegre familiar, pero principalmente la festividad del Patrono, San Bartolomé. El aire de candor de estas danzas, interesantísimas desde todos los puntos de vista, se acentúa con la preocupación constante de las muchachas de sujetarse el refajo con las manos para que no se levante en las vueltas.

BAILE DEL CANDIL (Olivenza)

Típico en Olivenza, de la provincia de Badajoz. Tierra fronteriza aquélla, los especialistas creen encontrar en el "Baile del candil" influencias del folklore portugués. Todos los presentes en la fiesta acompañan el baile con palmas y golpes. Las parejas forman círculos mientras bailan, y el ritmo se va haciendo más vivo, hasta el final que se adorna con un alegre taconeo, que tanto tiene de recuerdo del taconeo andaluz como del taconeo ultramarino de Centroamérica, acaso porque el parentesco entre ellos sea más profundo de lo que pueda parecer a primera vista. El nombre de "Baile del candil" tiene un origen claro en la primitiva circunstancia de que se bailara a cubierto, alumbrada la fiesta por un candil, aunque la explicación no acabe de convencer a los folkloristas exigentes.

ARAGÓN

En líneas generales, Aragón es un amplio valle rodeado de agrestes montañas; el Ebro sirve de eje a este valle, desde Cortes a Fayón. Desde las altas montañas pirenaicas bajan los grandes valles de Aragón: Benasque, Bujaruelo, Gistain, Bielsa, Tena, Canfranc, Ansó, Hecho... Las cordilleras aragonesas tienen picos famosos: la Maladeta y el Aneto, por ejemplo, y algunas comarcas son universalmente conocidas: Los Llanos de la Violada, Las Cinco Villas, Las Bardenas, Los Monegros, Desierto de Calanda, Caspe... Hay un Alto Aragón y un Bajo Aragón, con tierras ricas, menos ricas y hasta pobres... Y en todas partes, de arriba hasta abajo, desde la huerta a la montaña pelada, donde quiera haya un aragonés, mejor dicho, un aragonés y una aragonesa, allí está la jota, la copla y el baile, la guitarra y las castañuelas, la gracia, la reciedumbre, la fortaleza espiritual y física de Aragón, alegría de España.

LA JOTA (Aragón)

La jota es una de las danzas populares de España más originales y atractivas. Es también, al mismo tiempo, la que mayor difusión alcanza en la Península, siendo rara la región en donde no se baile, asumiendo formas que de zona a zona varían más o menos.

Nada concreto o seguro se sabe respecto de su origen; los documentos históricos más firmes que de la jota hacen mención datan del siglo XVII, pudiéndose creer, por lo tanto, que fuese hacia los comienzos de ese siglo, o no mucho más antes, cuando cristalizase en la forma, siquiera aproximada, con que hoy la conocemos.

CANTABRIA

Cantabria es un territorio montañoso asomado al mar. La contraposición entre el borde del mar Cantábrico y el interior constituye un elemento mayor de la caracterización física de esta Comunidad. Una estrecha faja de tierras costeras, cuya altitud no suele sobrepasar los 200 m, con una anchura inferior a los 10 km, forma la fachada marítima de la provincia: La Marina. Hacia el sur, separadas de La Marina por una larga, abrupta y constante barrera, se extienden las montañas. La mayor parte de Cantabria corresponde a este interior montañoso, que se resuelve en un conjunto de valles profundos.

Con sus 5.289 km² y 534.690 hab. es una de las de menor extensión y población.

ROMANCE DEL CONDE DE LARA (Santander)

Danza interesantísima. Según don Ramón Menéndez Pidal, se trata de una supervivencia de alguna danza cortesana medieval. Su ejecución es muy ceremoniosa. Los varones van ridiéndose al paso de las mujeres, las cuales se mueven con una impresionante mesura y honestidad. No parece de origen popular, sino erudito, de salón, de cortesanía. Desarrollado en forma mixta, con movimientos y giros de suma elegancia, no puede ocultar este baile su origen cortesano. El pueblo ha sabido recoger ese ambiente y conservarlo. Por supuesto, el propio pueblo ha incorporado a la danza modalidades y transformaciones de indudable origen popular, que no hacen sino confirmar la sutil facilidad de adaptación del medio popular castellano a la cortesanía medieval. En cuanto a las características del modo instrumental las melodías son claras y el optimismo de sus melodías es evidente. Los mozos danzan vivamente un paso de picayo de mucha agilidad, inclinándose con reverencia al paso de las mozas.

CATALUÑA

Entre Aragón y el Mediterráneo con los Pirineos al norte, está Cataluña. Una y múltiple, la tierra catalana refleja en su folklore tanto la unida como la variedad. Desde la Costa Brava, por ejemplo, hasta la Sierra de Cadí hay más de dos mil

quinientos metros de diferencia en altura, y el paisaje arriba es por supuesto muy diferente del paisaje mediterráneo, y también son diferentes los bailes y las canciones. Como son distintas en la montaña y en las llanuras hermosas y fértiles del Panadés, Vich o el Ampurdán. Dicen los especialistas que todo el folklore catalán tiene un denominador común: su origen cortesano, culto. Y el instrumental: la cobla, conjunto musical con sus tenoras y su flaviol. Hay en las danzas catalanas un tono general de galantería y una belleza suave y luminosa, que se acrecienta con el bello colorido de la indumentaria, especialmente la femenina.

LA SARDANA

Es uno de los grandes bailes españoles, oriundo del Ampurdán y extendido por toda Cataluña. Se baila en círculo por hembras y varones. Todos los tratadistas coinciden en que se trata de un baile antiquísimo, tal vez de origen griego, como casi todos los bailes catalanes. Algunos se remontan hasta los tiempos megalíticos, y creen que la sardana es reminiscencia de antiquísimas danzas de un culto al Sol, propio de los hombres prehistóricos de aquellas tierras. No todas las sardanas que se bailan en la actualidad son idénticas, variando, aunque no en lo fundamental, de una a otra comarca. Antiguamente había una denominada corta o ampurdanesa, que ahora está casi olvidada. Su ejecución es muy difícil, porque el bailarín ha de moverse y medir sus pasos, teniendo en la memoria la melodía que antes de comenzar el baile le ha facilitado el acompañamiento musical. El comienzo lo anuncia el caramillo, que recuerda el canto del gallo anunciador del nuevo día; a continuación, los tiempos cortos simbolizan las horas de la noche; toda la melodía tiene un aire nostálgico, casi triste a veces; y los tiempos largos finales recuerdan la alegría y la luz del amanecer.

LA MOIXIGANGA (Sitges)

Es una danza ritual, sin duda. Más que una danza propiamente dicha, es una serie de cuadros plásticos, representativos de diversos misterios de la Pasión del Señor, fundamentalmente cuatro dolorosos: la Coronación de Espinas, el Calvario, el Descendimiento (Mare de Deu) y el Sepulcro (Sant Sepulcre). Los danzantes figuran cuando bailan y cuando componen los cuadros plásticos a los personajes de la Pasión: sayones, ladrones crucificados junto a Jesús, la Virgen, San Juan. Antiguamente esta representación tenía lugar en la Fiesta Mayor, y como en todo el folklore catalán, a sus peculiares características de sabor religioso une las tradicionales de la elegancia y la dulzura en los movimientos. La indumentaria es muy singular, y en algunos cuadros y movimientos vuelven a aparecer la agilidad lindante con la acrobacia, que tanto se halla en el folklore catalán.

JOTA FOGUEADA (Tarragona)

Baile típico en las fiestas de San Antón, San Jaime y la que llaman Mayor. Varones y hembras entran en la plaza por parejas. Lo de fogueada tiene su razón y su explicación: los muchachos llevan en la faja cohetes, que llaman truenos, y encendiéndoles la mecha los dejan escapar por el suelo, con el consiguiente susto de las muchachas, que llevan las faldas mojadas para que no se les

quemem. Como en todas las manifestaciones folklóricas en que la pólvora tiene papel importante, hay que pensar en el origen árabe de esta jota. Antiguamente, en el centro de la plaza se colocaba un tronco de árbol y en él ardían las antorchas que iluminaban la fiesta. Lo del árbol, alrededor del cual se baila, sugiere un primer origen fálico, ritual y campesino. La indumentaria es sencilla, pero muy vistosa y muy sugestiva. El acompañamiento se hace con gaita y tamboril, y los bailarines necesitan poseer unas excepcionales condiciones físicas, que, en algunos virtuosos de la jota fogueada, linda con lo acrobático, como un alarde de posibilidades y de ingenio coreográfico, especialmente en los varones.

ASTURIAS

Asturias se abre al mar, pero una cadena montañosa, aspera y elevada, la separa del resto de la Península. Su topografía es enmarañada, las montañas alcanzan más de dos mil metros de altitud, las comunicaciones son difíciles a través de ellas, y los que viajan conocen los puertos montañosos de Leitariegos, de Pajares, de Piedrafita, de San Isidro y muchos más, que en los grandes temporales de nieve cierran el paso a los caminantes. Entre la alta montaña y la costa ¡qué diferencias! Lógicamente, el folklore las acusa también. No es la misma una fiesta popular en Castropol, Navia, Luarca o Pravia, que en Peña Vieja y en Naranco de Bulnes, ni en Llanes, Villaviciosa o Avilés, y las aldeas lejanas donde los campesinos todavía se hablan de amor en una lengua venerable: el bable. Dicen los folkloristas que en Asturias se hallan más danzas y canciones de indudable origen en primitivas canciones y danzas que en otras regiones españolas, acaso porque los puertos de montaña hallan sido durante siglos una barrera infranqueable y defensora contra novedades y mixtificaciones.

EL CORRI-CORRI

Por razones cordiales, por intuición, cualquiera está dispuesto a creer que estamos ante una danza antiquísima, auténticamente primitiva, de origen tribal. Seis u ocho doncellas son cortejadas por un solo hombre, el bailín. Suavemente, la cabeza inclinada, el busto erguido a veces, con un ramo de oliva en la mano, las mozas se dejan querer. Alardeando de facultades físicas, con pasos complicados, acrobáticos si se quiere, el hombre baila y baila hasta que se decide por una de las muchachas y la elige, y con la elección acaba el baile. Seguramente el bailín representa al jefe de la tribu, acaso al guerrero victorioso, a quien se le concede el privilegio de elegir la más hermosa de las mujeres del poblado. La rama de oliva sería el símbolo de la fecundidad femenina, el aviso de que la elegida no defraudaría la esperanza de la maternidad.

EL PERICOTE

Originario de Llanes, éste es uno de los bailes más antiguos de España. Hay quien hace descender este baile directamente de antiquísimas danzas del período Neolítico. Bailan cuatro varones con ocho muchachas. Ellos con pasos muy complicados, trezando los pies, avanzan como cortejando, mientras ellas giran rítmicamente a derecha e izquierda como si coquetearean. Este juego del quiero y no quiero se repite dos veces, y a la tercera, cuando los hombres avanzan, las

mujeres ceden al requerimiento y empieza el baile propiamente dicho. Es muy espectacular. Y la indumentaria de los varones, muy pintoresca. Algunos investigadores señalan la vivencia de otra que los celtas interpretaban con sentido ritual, acaso suplicando la fecundidad y el amor, ante la Peña Tú, ídolo de piedra que recibía culto en la religión mil años antes de Jesucristo. Por supuesto, aquella danza primitiva ha llegado hasta nosotros, en el caso de que se trate de la misma, modificada a lo largo de tantos siglos.

MURCIA

Todo el folklore murciano, especialmente las danzas y las canciones, tienen el brillo, la luz y la alegría del ambiente geográfico y del humano carácter de la provincia. En una palabra, todo en Murcia tiene un aire mediterráneo, un aire inconfundible de proximidad al Mar Nuestro, al Mare Nostrum de siempre. La indumentaria es de una belleza sorprendente, sin ostentosas exageraciones, dentro de una línea de gracia muy meridional. Por supuesto, la Comunidad Valenciana, Castilla - La Mancha y Andalucía, que se tocan con Murcia, han influido en sus danzas y en sus canciones, pero por la misma razón, Murcia ha influido en las de las comarcas vecinas. Es curioso que los andaluces vean andalucismo en el folklore murciano, y los castellanos vean algo familiar en los bailes, y los valencianos sientan llamadas cordiales cuando escuchan las canciones de Murcia. Y es que la tierra murciana tiene el poder, a veces asombroso por lo eficaz e ineludible, de conservar algunas de las más bellas y tradicionales virtudes de los viejos reinos musulmanespeninsulares.

LA PARRANDA (Murcia)

Baile típico y popular de la huerta murciana. Es elegante, alegre y vistoso, capaz de hacer que se sienta optimista el hombre más preocupado. Es danza de ritmo ternario, y las hay de varias y diferentes características, aunque en definitiva, sean todas una misma cosa y se llamen lo mismo: del medio, del uno, del tres y del campo. Consta de tres coplas y un estribillo, acabando con lo que llaman retal o cadencia final. Se acompaña con castañuelas o pitos, es decir, chasqueando los dedos pulgar y corazón de cada mano, y se acompasa con guitarras, bandurrias y hasta violines. Comienza la fiesta con una especie de pantomima o invitación, mientras cada hombre busca su pareja entre las mujeres. Cuando todos la han hallado empieza la parranda propiamente dicha, es decir, la fiesta de verdad, el jolgorio, en el que acaban tomando parte tanto los bailarines como los curiosos espectadores de la primera parte.

COMUNIDAD VALENCIANA

Mundialmente famosa, Valencia es el símbolo de la España mediterránea, por el esplendor de su paisaje, la fertilidad de sus tierras, la luz de su sol maravilloso y la dorada alegría de sus naranjas, sus limones y sus palmeras. Tierra generalmente llana, está salpicada de picos, como torreones vigilantes: Tosal del Rey, Muela de Ares o Altana. Siglos de dominación musulmana han dejado sus huellas en el folklore valenciano, en particular en la indumentaria de sus músicos y danzarines, rica y de sin par belleza. Litoral abierto desde siempre a todas las culturas que en

la Península tuvieron asiento procedentes del Mediterráneo. Griegos y romanos también dejaron sus huellas en las danzas y las canciones valencianas, todas ellas sugestivas, armoniosas y elegantes. Todas las danzas, especialmente en las mujeres, tienen cierto aire de majestad y dulzura, que contrasta a veces con la pompa rítmica e instrumental de sus coplas.

EL UNO Y EL DOS (Valencia)

Baile muy popular en la tierra valenciana y en y todo Levante. Propio de festividades populares y de ocasiones familiares en que triunfa el buen humor y la alegría. Se baila por parejas, formando rueda, quedando los hombres dentro del círculo, dándose la espalda. La música tiene un ritmo vibrante y rápido. Los pasos son complicados y vistosos y durante los estribillos hacen los bailarines evoluciones llenas de gracia y teatralidad. Los especialistas consideran este baile como incluido en el grupo de los llamados mímicos. La indumentaria presta al baile luz y colorido, y las guitarras ponen en la danza y en la copla el inconfundible destello de su españolísimo rigor musical.

JOTA DE JIJONA (Alicante)

Es una jota levantina, acaso la más representativa de ellas. Tiene el mérito, folklórico y también humano, de que parece conservar casi en su prístina pureza toda la autenticidad de sus tiempos más antiguos. No falta nunca en las fiestas populares y en los acontecimientos familiares, y se caracteriza por la soltura airosa de las mujeres y la arrogancia y majeza de los hombres. Por supuesto, se acompaña con guitarras y bandurrias.

NAVARRA

Todo el territorio navarro está afectado por una topografía muy heterogénea. Al norte, la zona montañosa de los Pirineos, con los valles del Roncal, el Baztán y Roncesvalles, que se prolonga hacia el oeste por los montes vasconavarros; en el centro, la cuenca de Pamplona y las Bardenas; al sur, la Ribera... Muchos de los nombres de todo el territorio ocupan un lugar preferente en las páginas de la mejor historia de España. El folklore tiene todas las características de la raza euskara, durante siglos viviendo en las montañas dedicada al pastoreo y en las industrias derivadas de la agricultura. Encuentran los especialistas indudables influencias folklóricas riojanas, aragonesas y vascas, aunque la recia personalidad de los navarros ha asimilado todo de tal manera que ha creado un folklore propio, lleno de belleza y de fuerza expresiva. Su situación fronteriza, cara siempre a todas las invasiones que por el Pirineo se realizaron o se intentaron, no deja de reflejarse también en sus danzas y en sus coplas.

TXUN-TXUN DE USTARROZ

Baile típico del valle del Roncal, antiquísimo, supervivencia indudable de un folklore navarro muy primitivo. El ritmo, el movimiento, el aire de sus pasos, todo contribuye a resaltar su evidente sabor de antigüedad. Se acompaña de txistu y tamboril, y su música es sencilla, acaso monótona para oídos no acostumbrados a ella, pero de una belleza extraordinaria. Sus características se realzan con la vistosidad y atractivo del traje roncalés.

DANZA DE LAS MANZANAS (Valle de Caytan)

En vascuence: sagardantza. Es curiosa su coincidencia, en el nombre, con otra danza de las manzanas, muy popular en la tierra lagarterana, y que con pocas variaciones suele encontrarse en otras regiones españolas. Se trata de un danza de marcado sabor campesino, con origen en antiquísimas danzas rituales, posiblemente epitalámicas, de ronda y de boda. La denominación puede que tenga su razón en que la época de recolección de las manzanas es la más propia para esta fiesta popular. Las bailarinas juegan, mientras danzan, con la jugosa fruta, poniéndola sobre su cabeza, echándola al aire, entre risas y pasos de baile, de sugestiva perfección y belleza.

CASTILLA Y LEÓN

El conocimiento e interpretación de la personalidad geográfica de Castilla y León deben partir, en principio, de la variedad de matices que se derivan del considerable tamaño físico de esta Comunidad Autónoma. Pues, ciertamente, el hecho de que su superficie abarque un total de 94.147 km² le confiere sin duda una entidad singular y compleja, en la medida en que, tratándose al propio tiempo de la región más extensa de la Comunidad Económica Europea, representa casi la quinta parte del territorio español, dentro del cual ocupa además una situación crucial de primer orden como espacio surcado por los grandes ejes que conectan la capital del país con las regiones de la España atlántica, lo que ratifica su relevante posición de encrucijada en el sistema de flujos e intercambios desarrollados en la mitad septentrional de la península Ibérica. Sin embargo, pese a la importancia de su dimensión superficial y estratégica, es evidente que el peso adquirido por la región en las grandes magnitudes españolas se sitúa en umbrales sensiblemente inferiores.

DANZA DE LA ROSCA (Salamanca)

Baile salmantino, propio de la gente charra. Como muchas danzas de religión, es propia de las bodas y los bautizos, es decir, en las ocasiones solemnes de familia. Lo curioso, y hasta cierto punto inquietante, de esta danza es que mientras dura hay en la mesa una rosca de pan y una jarra talaverana con vino, lo que da cierto matiz litúrgico y eucarístico a la ocasión. Primero baila el hombre, luego le

acompaña la mujer. Antes, ella ha estado esperando junto a la mesa que el acabe su introducción coreográfica, concluida la cual y como si se dejara querer, conquistar, llevar, los dos inician la danza propiamente dicha, que es en conjunto muy viva y muy graciosa.

BOLERO DE ALGODRE (Zamora)

Este bolero, típico del pueblo de Algodre, tiene su origen en viejísimas danzas árabes, y su música y sus pasos así lo declaran. Los folkloristas señalan en el siglo X el nacimiento de esta danza en la tierra leonesa, porque fue entonces cuando los árabes llegaron a la comarca, pero fue en el siglo XII cuando adquirió la danza su actual compostura y se hizo más suave de movimientos y de ritmo. Cuando se fundó la cofradía de Santa Águeda, el bolero pasó a ser baile característico de la fiesta de la Santa, y ante la imagen lo interpretaban las mozas y los mozos. En el baile intervienen grupos de tres personas: un hombre en el centro, dos mujeres a los lados. De rato en rato el baile se interrumpe para que el mayordomo reparta entre los bailarines un pedazo de bollo, lo que llaman la migaja. Se acompaña con castañuelas.

LA PEREGRINA (Astorga)

Típica en la maragatería, en Astorga, ésta es una de las danzas más sugestivas del folklore español. La indumentaria de los maragatos -¡y de las maragatas!- refleja antiquísimas herencias, sugieren costumbres y tradiciones de hace muchos siglos. Es por otra parte una indumentaria más que conocida en el mundo entero. "La peregrina" es una danza de boda indudablemente, y en las bodas sigue siendo elemento principal de la fiesta. La danza se centra principalmente en el hombre, que baila a la vez con dos mujeres. Un punto difícil del baile es la zapatera, un salto en que con los pies juntos se dibuja en el aire una pirueta pintoresca, ágil y sorprendente. Se acompaña con la música de dulzaina.

BAILE DEL CÁNTARO (Valladolid)

Es una danza encantadora. De indudable raíz popular, refleja el eterno problema del amor, la eterna cuestión del hombre que quiere enamorar a una mujer. Las mozas van a la fuente, con sus cántaros, a recoger el agua, cuando la fuente del pueblo era lugar de cita, de ronda y de enamoramiento. En la danza se representa la llegada de las mozas, el seguimiento de los mozos, la ronda, la conquista, hasta que el mozo queda victorioso y la moza rendida. Entonces la mujer es requebrada, y moza y mozo bailan con alegría algo que es una jota con todas sus consecuencias. Una jota castellana, por supuesto. ¿Antigua? ¿Quién lo duda? ¿Puede haber algo más antiguo que una moza que baja a la fuente con agua con su cántaro, y un mozo que la quiere, y que la sigue y la requebra, y por fin consigue que se le rinda y le acepte y le de promesa de boda y alegría?

JOTA DE LA PIÑA (Segovia)

¿Por qué de la piña? Muy sencillo... Porque se bailaba en el Domingo de Piñata. ¿Y qué es la piñata? Todo el mundo lo sabe: es una olla llena de dulces, que en el baile del primer Domingo de Cuaresma suele colgarse de un techo para que los concurrentes, con los ojos vendados, le acierten con un palo o bastón y la rompan. En el caso de esta danza típica de Segovia, los mozos y mozas bailan alrededor de una enorme piñata de la que cuelgan una serie de cintas que los varones van arrancando para ofrecerlas a las muchachas, sin dejar de bailar. Por lo tanto, su origen tiene bastante de pagano, con todas las reservas que queramos aplicarle. ¿Una jota en Segovia? ¿Por qué no, si la jota es un baile nacional que con variantes más o menos acusadas se interpreta en muchísimas regiones españolas, como el fandango? Por algo Segovia es Castilla, y Castilla es como una España en clave.

DANZA DE LA ROMERÍA DE SANTO TORIBIO (Palencia)

Este es un baile palentino típico y popular en la romería del Santo. Su origen religioso es indudable, no sólo por la ocasión en que se baila, sino porque los bailarines van en procesión y los movimientos son rítmicos y airosos, con sabor ritual indudable. Una alcaldesa preside a los danzantes, de uno y otro sexo, durante el camino a la romería y en la procesión alrededor del Santo, y luego, en la danza propiamente dicha, hasta que ésta termina. Entonces, la alcaldesa tiene el derecho y el deber de apedrear -el verbo es típico y popular- a los trozos de pan y de queso desde los balcones de la ermita. Dice la leyenda que allá por el año 1200 existía en Palencia una secta de priscianistas que eran contrarios al matrimonio, a lo que el obispo Santo Toribio se opuso, por lo que fue apedreado. Cuando consiguió hallar refugio en la cueva del Cristo de Lotero pidió que se desbordasen las aguas del río Carrión, y las gentes, viéndose en peligro de morir ahogadas, buscaron refugio allí mismo. Las mujeres palentinas, agradecidas al Santo por su defensa del matrimonio, bailan todos los años esta danza con señal de gratitud.

LA RIOJA

La Rioja, nombre utilizado para denominar tradicionalmente una comarca, cuyo territorio lo formaban las provincias de Álava y Logroño preferentemente, se identifica hoy como una región uniprovincial, que abarca la totalidad de la provincia de Logroño citada. Integrada históricamente en la gran región de Castilla la Vieja, con la configuración del Estado de las Autonomías se segregó de ella y se alzó con autonomía propia, constituyendo una región semejante a Cantabria o Murcia.

DANZA DE LA VIRGEN BLANCA (Logroño)

Típica en Ventosa, de la provincia de Logroño. Los danzantes acompañan a la Virgen durante su recorrido en procesión. Sin perder la cara la Virgen los bailarines

no descansan, y el derecho de bailar se hereda de padres a hijos. La leyenda dice que en cierta ocasión, el enemigo -¿los mozos?- consiguió entrar en Ventosa y quiso llevarse a la Virgen, pero la imagen se hizo tan pesada que les fue imposible moverla. Abandonada por ellos, los naturales del pueblo la tomaron sobre sus hombros y la llevaron con absoluta normalidad a su iglesia. En señal de alegría, cada año se celebra esta fiesta el día 2 de julio. Estamos, pues, ante una danza popular con origen en un suceso milagroso, cosa frecuente en el folklore nacional español.

4. Czardas

Orígenes

Sus orígenes se remontan a los verbunkos húngaros del [siglo XVIII](#), utilizados como baile de reclutamiento por parte del ejército húngaro. Las Csárdas se caracterizan por una variación en el tempo: arranca de forma parsimoniosa (*lassú*) y termina en un tempo rapidísimo. La csárdá se convirtió en el baile más popular en la cuenca de los Cárpatos.

Historia

El desarrollo de la conciencia nacional en Hungría a lo largo del siglo XIX, que tuvo su momento álgido en la revolución contra la dominación austríaca de 1848 y se aplacó temporalmente con la declaración oficial del Imperio Austro-Húngaro (dos reinos, un imperio) en 1867, tuvo hondas consecuencias en la vida musical del país.

El movimiento nacionalista húngaro tomó erróneamente **el verbunkos como fuente folclórica original de la música húngara**, y esta confusión promovió su expansión y desarrollo tanto en el ámbito de la música de baile y popular (*magyar notá*) como en el de la música de concierto y la ópera.

Hacia 1835 se configuró una nueva música de baile que alcanzaría **notoriedad internacional, las** csárdás (czardas en su transcripción germana), heredera directa del verbunkos, con la que comparte la alternancia entre una o varias partes lentas y otras tantas rápidas (vertiginosas en ocasiones).

La **zarda** o **czarda** (en húngaro, csárdás, pronunciado /ˈtʃaːrdaːʃ/, «chárdash») es un baile tradicional húngaro. Fue popularizado por bandas de música romaní en Hungría y en las zonas vecinas de Voivodina, Eslovaquia, Eslovenia, Croacia, Ucrania, Transilvania y Moravia, así como entre los bánatos búlgaros, incluidos los residentes de Bulgaria.

Compuestas en su mayor parte por músicos no gitanos (como el violinista Márk Rózsavölgyi, apodado “rey de las csárdás”), el nuevo estilo constituyó, junto con el antiguo verbunkos y la moderna canción sentimental (*hallgató*), el repertorio básico de las bandas de músicos gitanos que triunfaban por entonces en las principales ciudades del país.

Características

Las **csárdás** se caracterizan por la variación en el tiempo: comienza lento (*lassú*) y termina muy rápido (*friss*). Los bailarines son mujeres y hombres. Comienza a bailar lento, al igual que la música y termina con rápidos giros. Las mujeres hacen pasos similares al flamenco pero no son importantes los sonidos que hace porque emplean sus manos alrededor de su cuerpo para dar un tipo de emoción. Los hombres hacen pasos similares al flamenco pero emplean sus talones para crear sonidos, llamados 'Sharkazni' y dan saltos y se agachan como en el baile ruso. Ambos aplauden y chasquean sus dedos para seguir el ritmo de la música. Las mujeres visten las tradicionales faldas amplias, usualmente rojas, que lucen atractivas cuando giran. Quizá la csárdá más conocida es “Csardas” de [Vittorio Monti](#) escrita para violín y piano. En los ballet “[El Lago de los Cisnes](#)” y “[Coppélia](#)”, se presenta este baile.

Popularidad

El csárdás es un baile tradicional húngaro. Es original del país y fue popularizado por bandas de música romaníes en [Hungría](#) y en las zonas vecinas de Voivodina, [Eslovaquia](#), [Eslovenia](#), [Croacia](#), [Ucrania](#), [Transilvania](#) y Moravia, así como entre los bánatos búlgaros, incluidos los residentes en [Bulgaria](#).

Compositores

Márk Rózsavölgyi, compositor y violinista de origen judío, nacido en Balassagyarmat (Hungría) en 1848, es conocido como el padre de las zardas.

Algunos compositores clásicos han utilizado zardas en su obra, como Emmerich Kálmán, Franz Liszt, Johannes Brahms, Johann Strauss, Pablo de Sarasate, Piotr Ilich Chaikovski y Pedro Iturralde. Probablemente la zarda más conocida es Zardas de Vittorio Monti, escritas en 1904 para violín o mandolina y piano. Esta virtuosa pieza tiene cinco variaciones de tempo.

Entre otros, Barón Rojo es uno de los grupos de música heavy metal que versiona zardas. La banda Mägo de Oz incluye una versión folk en su disco Jesús de Chamberí dándole el nombre de czar dad, siendo ésta un cover del tema original de Barón Rojo.

Instrumentos

Originalmente fue compuesto para [violín](#), [mandolina](#) o [piano](#). Existen arreglos para [orquesta](#) y un gran número de instrumentos solistas. La duración de la pieza es de aproximadamente cuatro minutos y medio.

Vittorio Monti

Vittorio Monti (6 enero 1868 a 20 junio 1922) fue un italiano compositor , violinista , mandolinist y conductor . Su obra más famosa es su Csárdás , escrito alrededor de 1904 e interpretado por casi todas las orquestas gitanas .

Monti nació en Nápoles , donde estudió violín y composición en el Conservatorio di San Pietro a Majella . Hacia 1900 recibió un encargo como director de la Orquesta Lamoureux de París , donde escribió varios ballets y operetas , por ejemplo, Noël de Pierrot . También escribió un método para mandolina Petite Méthode pour Mandoline, 98049 , en el que incluyó algunas de sus propias obras, Perle Brillante , Dans Una Gondola y Au Petit Jour . También hubo obras de F. Paolo Tosti .

Estructura de Czardas de Monti

La pieza tiene siete secciones diferentes, generalmente de un tempo diferente y ocasionalmente de tono . La primera mitad de la pieza está en Re menor , luego se modula a Re mayor , de nuevo a Re menor y finalmente termina en Re mayor. La primera sección es Andante - Largo , seguida de un Allegro vivo mucho más rápido . Esto luego se ralentiza a Molto meno . [3] La pieza luego se ralentiza más a Meno, cuasi lento . La pieza entonces repentinamente acelera y está en Allegro vivace . Luego se ralentiza a Allegretto y finalmente a Molto più vivo. Los cambios de tempo hacen que la pieza sea emocionante e interesante, pero incluso con todos estos cambios de tempo, generalmente se espera que haya algo de rubato para agregar sensación a la pieza. También hay muchos cambios dinámicos diferentes en la pieza, que van desde pianissimo hasta fortissimo . En el Meno, sección cuasi lento , el violín toca armónicos artificiales . Esto implica que el violinista coloque su dedo sobre la nota y toque otra nota, con el dedo solo tocando la cuerda 5 semitonos arriba. Esto da el efecto de que el violín suena dos octavas (24 semitonos) más alto.

5. Danzas Rusas

La danza tradicional folclórica rusa constituye la base de un arte que se enraíza con la forma de vida, la historia y el sentir del pueblo ruso. A través de la danza se expresa no sólo la tradición y la cultura sino también su forma de pensar y de sentir.

La danza tradicional rusa se originó a partir de las danzas de los pueblos de la zona caucásica y los Urales.

La riqueza de danzas rusas es inconmensurable y diversa. Las danzas se realizaban durante las fiestas, las bodas y los juegos populares.

Aunque es imposible citar todas pondremos algunos ejemplos:

La danza **Barynya**, que se basa en el poema satírico Chastushka. Es un baile dinámico sin coreografía fija que se combina con el famoso estribillo «Barynya, barynya, sudarynya-baryn».

Otra de las danzas tradicionales más aclamadas es la **Kamarinskaya**. Es una canción popular que utilizó como material orquestal Mikhail Glinka «Kamarinskaya» en 1848.

El Baile de los osos, que data del año 907. Esta danza se realizó en la celebración de la victoria del príncipe Oleg contra los bizantinos. Consistía en 16 bailarines bailando vestidos de osos y cuatro osos vestidos de bailarines.

Prisidiadka

Este conocido baile está inspirado en los movimientos que el albañil Piotr Prisidiadka realizaba tras tomar un vino para despertar las piernas.

Vladimir Monomaj lo vio dando saltos, se paró y lo mostró al metropolitano Nikífo y al cabo de unos días bailaba para el propio Zar.

Otra de las danzas más representativas de la tradición rusa es la **Chechotka**. Esta danza se acompaña normalmente por un acordeón y está basada en el “tap dance”.

Los nombres de las danzas en ocasiones dependen de distintos factores:

- En función de la canción con la que se baile, por ejemplo, los bailes *seni* y *kamarinskaya* que obtienen el nombre de las canciones homónimas.
- Por el número de bailarines (*párnaya*, por parejas, *chetviórka* de cuatro)
- Por el diseño del baile (*pletén*, deseto; *vortzá*, de *vorota*,).

Aunque todas las danzas poseen una base interpretativa común, la audacia, el optimismo, el lirismo, la sencillez y sobriedad son sus movimientos amplios los que nos muestran el modo de ser nacional ruso.

El baile ruso se orientó a lo largo de la historia y en tres direcciones: los corros, las danzas de carácter improvisado y bailes con diferentes figuras.

Los corros (jorovody)

Estas danzas son muy variadas y destacan por la combinación de movimientos de un gran número de participantes con una canción y con la asignación de roles en función de la música. Las temáticas de los corros son muy variadas: el trabajo del campesino, las parejas, los holgazanes, los borrachos etc. Se escogían por el calendario laboral y festivo y por los estratos sociales.

Danzas improvisadas

Las danzas de carácter improvisado que carecen de una sucesión de figuras y movimientos determinada son muy relevantes. Se pueden clasificar por el número de participantes, individual, en pareja o en grupo. A modo de ejemplo citaremos el *pereplíás*. Una competición donde desataca el virtuosismo de los movimientos, la fuerza, la pericia y la creatividad .

Bailes tradicionales

Los bailes rusos se caracterizan por el orden de sus figuras y los movimientos preestablecidos. De los bailes rusos los más extendidos son:

El *kadril*, *meteliza*, *balalaiki* , *polianka* ,polca, *matrioshki* , *zhuravel*, *venzeliá* etc.

De cada región del país existen bailes específicos como *gusachok*, *chjijk* , *timonia* , *tolkusha*, *podgorka*.

El baile ruso está muy vivo en la actualidad y ha sabido conservar y preservar todas sus formas hasta el día de hoy, aunque con una renovación y reinterpretación acordes a la vida actual.

La danza primigenia manifiesta la fortaleza y la potestad del hombre ruso, su pujanza e intrepidez, su perspicacia e interés hacia la mujer. En las danzas femeninas se reconocen la presteza y sedosidad, formalidad, humildad, rigor y sencillez y una sujeción en la expresión de las emociones.

Las referencias literarias de los bailes rusos nos llevan hasta el siglo XI. En ellas observamos como la contribución de los *skomoraji*, “juglares” que viajaban y se empapaban de las danzas locales de todo país fue esencial para la difusión de los bailes tradicionales. De ese tiempo datan algunas formas escénicas de los bailes populares.

La adopción del cristianismo contribuyó al desarrollo de la cultura y el arte popular, pero a mediados del siglo XVI la Iglesia asocia la danza con el paganismo y censura tanto al baile como a la música. A modo de ejemplo citaremos el decreto que el Zar Alejo I promulgó contra los *skomoraji*. A pesar de las represalias los cantos y bailes siguieron vivos y resguardados en el pueblo.

El siglo XVIII, en la etapa de Pedro I, el baile adquiere un carácter más laico. Entretanto los bailes populares siguieron evolucionando y realizando nuevas propuestas.

Con el Zar Iván el Terrible, En la corte se empezaron a incluir bufones, artistas bailarines y músicos. Los artistas eran considerados sirvientes.

En la época posterior a la Rusia zarista el distanciamiento entre la danza académica y la popular era enorme de tal forma que las divas de la ópera, ni siquiera saludaban ni se mezclaban con los bailarines ni los artistas populares. Algunos compositores como Tchaikovski o Glinka intentaron revertir esta situación incluyendo en sus obras melodías populares.

Tras la Revolución de Octubre de 1917 se desarrolló una gran número de compañías de aficionados que desarrollaron el arte coreográfico entroncado con la tradición pero ocupando un espacio muy importante en las representaciones de los teatros profesionales. En 1937 bajo la dirección de Ígor Moiséyev, tuvo lugar el estreno del primer colectivo profesional de bailes populares. La compañía se expresaba a través de la improvisación y la innovación en el folclore. También destacan otras compañías como Bárynia que destacan por su virtuosismo y su creación ad libitum.