

# Revista de **FOLKLORE**

N.º 234



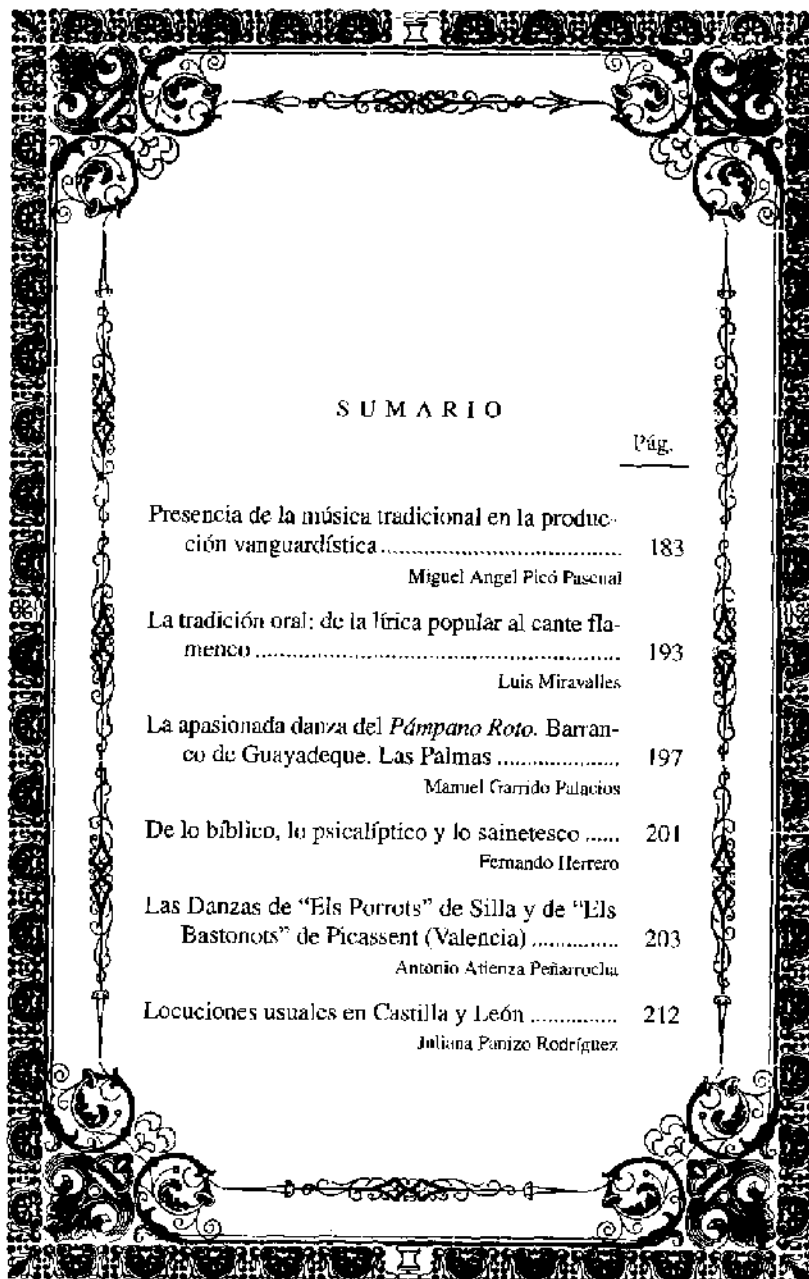
*Mujer de Málaga*

Antonio Atienza Peñarrocha ■ Manuel Garrido  
Palacios ■ Fernando Herrero ■ Luis Miravalles  
Juliana Panizo Rodríguez ■ Miguel Angel Picó Pascual

## ¿Editorial?

*¿Qué diferencia al ser humano de hoy, preocupado por redondear arbitrarias cifras de milenios, del que pudo existir hace dos o tres siglos? ¿Se siente más tranquilo el primero por saber que la ciencia puede prolongar su vida en unos años? ¿Mejoraron las relaciones con su familia o sus vecinos por el hecho de pertenecer a una civilización "cultiva" o tecnológicamente avanzada? ¿Solucionaron esos avances los problemas ambientales o el reparto de la riqueza? ¿Se amplió la vía del conocimiento gracias a las posibilidades inmensas de acceder a los datos que podían servir al individuo de referencias? ¿Le ayudaron sus horas de trabajo o de ocio a reflexionar sobre su origen y destino? ¿Desaparecieron los celos y los miedos que crearon y acrecentaron las fronteras culturales o políticas? ¿Mejóro la capacidad artística del individuo al aumentar de número el auditorio o el público que podía admirar o valorar sus obras? ¿Aplicaron o aplican su capacidad de crítica las nuevas generaciones sobre el tiempo y el esfuerzo que emplearon sus antepasados en conducirles a esta "tierra prometida"? ¿No asusta un poco observar el triunfalismo de aquellos que anuncian solemnemente que nunca la humanidad estuvo mejor que hoy?*





SUMARIO

	Pág.
Presencia de la música tradicional en la producción vanguardística .....	183
Miguel Angel Picó Pascual	
La tradición oral: de la lírica popular al cante flamenco .....	193
Luis Miravalles	
La apasionada danza del <i>Pámpano Roto</i> . Barranco de Guayadeque. Las Palmas .....	197
Manuel Garrido Palacios	
De lo bíblico, lo psicofléptico y lo sainetesco .....	201
Fernando Herrero	
Las Danzas de "Els Porrots" de Silla y de "Els Bastonots" de Picassent (Valencia) .....	203
Antonio Atienza Peñarrocha	
Locuciones usuales en Castilla y León .....	212
Juliana Panizo Rodríguez	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.  
Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2000.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Gráficas Turquesa - C/ Turquesa, 27, Pol. I. S. Cristóbal - VA 2000.

# PRESENCIA DE LA MUSICA TRADICIONAL EN LA PRODUCCION VANGUARDISTICA

Miguel Angel Picó Pascual

El objetivo del presente trabajo es demostrar que en la música vanguardística afloran una nutrida serie de materiales folklóricos tradicionales. La música contemporánea encierra un rico veneno de melodías folklóricas, en la mayor parte de los casos enmascaradas en mundos y densidades sonoras abstractas. El panorama que ofrezco a continuación es, sin duda alguna, incompleto, más bien aproximado. La tarea que he emprendido es a todas luces muy amplia, y bien se entenderá que no pretendo llevarla a cabo en solitario.

Como muy bien dice el etnomusicólogo rumano Constantin Brailoiu, "la música no escrita —o popular— ha alimentado a la escrita desde, por lo menos, el siglo XIII al XX" (1). Las melodías, ritmos y giros de tradición oral han sido empleados por los compositores en sus obras desde el ars antigua. A partir de este momento los encontramos presentes con mayor o menor profusión a lo largo de todas las épocas y estilos: en el ars nova, en los maestros de la escuela neerlandesa, en el Cancionero musical de Palacio, en el de Upsala, en los villancicos de Juan Vázquez, en las Ensaladas de Mateo Flecha, en muchas composiciones de los vihuelistas del siglo XVI, en la obra de Gaspar Sanz, en la de Doménico Scarlatti, en la de Antonio Soler, en la de Bocherini, en la de Haydn, en la de Beethoven, en la de Chopin, en la de Liszt, en la de Brahms, en la de los compositores de las escuelas nacionalistas (Grieg, Swendsen, Sinding, Smetana, Dvorak, Cui, Borodin, Rimsky, Balakireff, Glínka, Glazunov, Nielsen, Sibelius, Pedrell, Albeniz, Granados, Turina, Falla, Bretón, Chapí, etc...), en la obra de Mahler, en la de Bartók, en la de Kodaly, en la de Stravinsky, en la de Messiaen, en la de Villa Lobos, en la de Milhaud por citar sólo unos nombres. Según nuestro insigne folklorista Dionisio Preciado: "hoy día, un gran sector de compositores de música vanguardística viven de espaldas al folklore musical. En sus esquemas no ha cabida la música tradicional" (2). Así es, un gran sector ha desestimado la tradición, pero otros compositores actuales han mantenido despierto este interés por la cultura musical popular, atrayéndoles enormemente las zonas exóticas, principalmente Asia y África (3). Una gran parte de los compositores actuales no desdeñan en apelar a la música de tradición oral, es más aprovechan razonable cantidad de materiales sacados de ésta, aunque posteriormente en la ma-

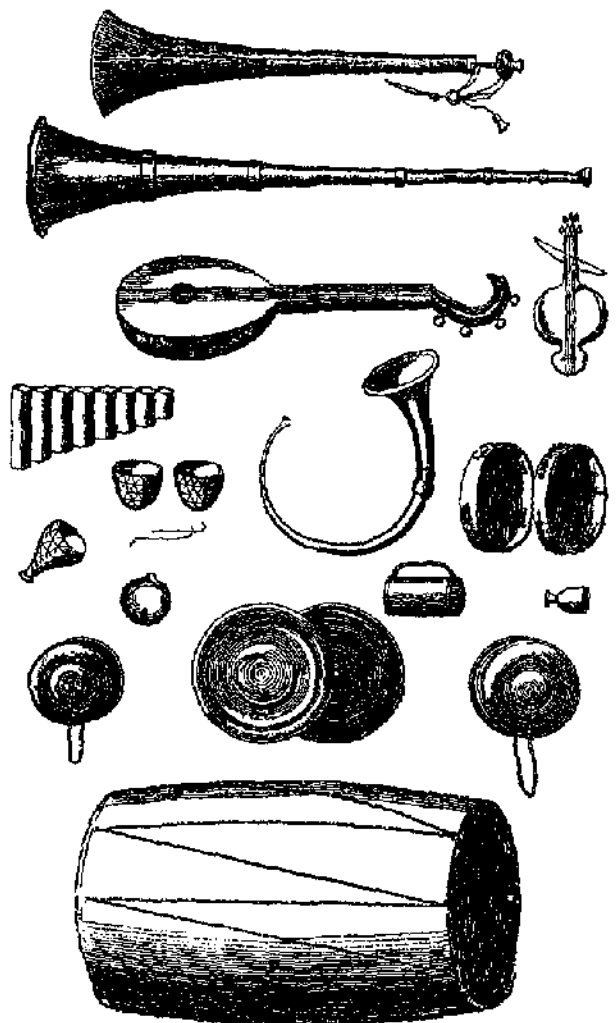
yor parte de los casos estos aparezcan tergiversados. En algunos casos las transformaciones y alteraciones morfológicas que sufre el material son tales que a veces éste llega a ser irreconocible por parte del oyente.

La canción tradicional sigue viviendo en la música de nuestra época, aunque en menor medida que en otros tiempos y, por supuesto, con un cariz distinto del empleado hasta ahora. El siglo pasado fue el siglo del nacionalismo europeo, en aquella época los músicos, los poetas, los pintores y demás artistas se aficionaron por todo lo que procedía del pueblo, el *volksgeist* —espíritu del pueblo— impregnaba la vida artística. Ahora, en la mayor parte de los casos se estudiaba lo popular con vistas a meras reivindicaciones políticas. Cada país europeo buscaba así su propia identidad cultural, la cual era utilizada para exaltar los valores nacionales. Los compositores nacionalistas se inspiraban principalmente en la música popular de su país, en ella buscaban la temática de sus obras, una vez transcribiendo literalmente estas melodías y ritmos —a veces con alguna que otra ligera transformación—, y otras creando y adecuando sus propias ideas musicales "a la manera" de la tradición popular. Poco a poco, con el transcurrir del tiempo, este *volksgeist* desapareció por completo, siendo sustituido por un *weltgeist* —espíritu del mundo—. Las ideologías de cariz nacionalista se desvanecieron apreciándose cada vez más una ambición de universalidad la cual aparece ya muy arraigada a partir de la segunda mitad de nuestro siglo. Considero muy significativas las siguientes frases de Pierre Boulez (1925) extraídas de su libro *Puntos de referencia*: "Además, no cambiaron solamente las relaciones con el pasado de nuestra propia cultura; sino igualmente nuestra relación con las culturas extraeuropeas, consideradas como parte de la colectividad universal...". "Ya no vivimos, además, en el circuito cerrado de Occidente...". "Ya no se puede pretender que la civilización occidental tenga el privilegio de la inteligencia creadora...". "Debido a que durante largo tiempo resultó mucho más difícil exportar música que pinturas y esculturas, se prestó menor atención a este dominio restringido de las civilizaciones extraeuropeas. Múltiples grabaciones y la llegada a Europa de compañías japonesas, chinas, balinesas, entre otras, nos pusieron en presencia de civilizaciones imprudentemente

calificadas de primitivas; su extremado refinamiento testimonia concepciones muy alejadas de las nuestras, pero no menos lógicas y coherentes, igualmente capaces de «expresión» y de «belleza». No olvidemos, en suma, que nuestro lenguaje, perfectamente justificado a nuestros ojos, no tiene para otras civilizaciones la misma evidencia" (4). "El pensamiento occidental ya se ha dado cuenta de que sólo era una parte —muy importante, indiscutiblemente— del conocimiento universal, que no ha tenido el privilegio de los desarrollos intelectuales, que su supremacía era una ilusión irrisoria. Puedo dar un ejemplo personal: cuando era más joven, tomé contacto mediante el disco con otras civilizaciones musicales, las de África y del Extremo Oriente en particular: recibí un impacto muy violento, por la belleza de las obras reveladas, desde luego —belleza tan alejada de nuestra cultura y tan cercana a mi temperamento—, pero también por la concepción que preside su elaboración" (5). Por su parte Karlheinz Stockhausen (1923), a quien siempre le han atraído las religiones orientales, contesta así a Mya Tannenbaum en una entrevista al surgir el tema de sus creencias: "Me excomulgé por mi propia cuenta y me abstuve de toda práctica religiosa. Mis primeras experiencias vinculadas con Japón tuvieron lugar en 1966. Entré en contacto con el budismo. Hice un viaje a México en 1968, donde estudié la cultura maya y me acerqué a la azteca. También estuve en Bali en 1970 y conocí la religión hindú, descubriendo una devoción que no tiene parangón en Europa si exceptuamos ciertos conventos. Por último, también conocí la religión islámica y comprendí que los orígenes y meta de toda teología son los mismos" (6).

Las expresiones musicales de tradición oral de otras culturas y pueblos, especialmente las de Asia y África, ejercieron una fascinación sobre aquellos jóvenes compositores de la década de los años cuarenta y cincuenta que pretendían renovar el lenguaje musical, romper con el tradicionalismo y buscar a toda costa la originalidad y la novedad (7). Precisamente fue este espíritu de búsqueda, latente en todos los compositores de la época, el que llevó a muchos de ellos a interesarse por otras culturas. El acercamiento a estas culturas estuvo motivado más por la necesidad de encontrar nuevas concepciones sonoras que por la búsqueda de material temático para las composiciones. No hay que olvidar en ningún momento que durante esta época la creatividad va asociada a la novedad y a la originalidad. La máxima aspiración de los compositores era explorar y erigir un nuevo mundo sonoro. Los jóvenes compositores tomaron en consideración las músicas de otras culturas hasta entonces ignoradas, estudiaron —gracias al notable progreso de los estudios etnomusicológicos— y asimilaron rápidamente los lo-

gos de estas culturas exóticas extraeuropeas y los aprovecharon para su música, prestando especial hincapié a las sonoridades y a los timbres, a pesar de que también les fascinaron el empleo de la microtonalidad y la complejidad rítmica de algunas culturas. P. Boulez refiriéndose a los cambios rítmicos de la música de este periodo afirma: "Se transforma el sistema rítmico; se abandonan poco a poco los metros griegos que habían servido de base hasta entonces, y se los reemplaza por una métrica variable, adaptada en parte de tradiciones extraeuropeas" (8).



Por primera vez en la historia el compositor está abierto a todo tipo de música y conoce a fondo la música y danzas de tradición asiática y africana. El resultado fue consecuentemente un enriquecimiento del vocabulario sonoro, tal y como nos manifiesta P. Boulez. Con ello la música se enriquece considerablemente. Al referirse el mencionado músico a su obra *Le marteau sans maître* asegura: "Se trata más bien de un enriquecimiento

to del vocabulario sonoro europeo mediante elementos acústicos extraeuropeos: ciertas formaciones clásicas de nuestra tradición están tan cargadas de «historia»... y de «historias», que se deben abrir de par en par las ventanas al mundo para escapar a la asfixia» (9).

Algunos compositores, la gran minoría, echaron mano de estos materiales folklóricos para sus trabajos de una manera literal, otros a raíz de ellos experimentaron y reflexionaron (interpretaciones libres, manipulaciones, collage, empleo de cinta magnética, etc...), a otros por el contrario sólo les fascinó el timbre y la sonoridad, y hay quien incluso ha revalorizado los instrumentos de otras culturas al emplearlos en sus composiciones, ensanchando así los horizontes tímbricos de la música occidental.

Como ejemplo del primer caso podríamos citar las *Folk songs* de Luciano Berio (1925) para soprano y orquesta, una obra de una enorme expresividad y lirismo; como ejemplo del segundo bloque podríamos mencionar a *We*, composición electrónica, de Luis de Pablo (1930) y *Telemusik* de K. Stockhausen; *Le marteau sans maître*, repleta de colorido exótico, representaría a las obras del tercer bloque; y finalmente, como muestra del último podríamos destacar a *Exótica* para instrumentos extraeuropeos y *Mare nostrum*, ambas obras de Mauricio Kagel (1931).

A continuación observaremos esta influencia de la que estamos hablando en las principales figuras de la segunda mitad de nuestro siglo.

Olivier Messiaen (1908-1992) fue después de C. Debussy uno de los primeros compositores que pretendiendo aventurarse en campos nuevos abrieron "de par en par las ventanas al mundo para escapar a la asfixia". Oriente fue su punto de mira, particularmente la música hindú. Messiaen, que se interesó por la cultura musical de otras civilizaciones extraeuropeas, estudió e investigó profundamente los metros de la música hindú, especialmente los Deçi-Talas, ritmos provinciales de la India antigua, los cuales ejercieron una influencia considerable en su lenguaje musical. P. Boulez afirma al referirse a este tema: "al aliar la tradición occidental prepolifónica con la tradición de la India, Messiaen va a descubrir la base de su vocabulario general —al menos hasta una cierta época—, que es la utilización de los modos". Messiaen "desarrolló un sistema de modos basados sobre juegos de intervalos que evocan de entrada para nosotros un cierto exotismo imaginario. Estos modos, cercanos en ciertos aspectos a los modos de la música hindú, tienen características muy definidas que se reflejan no sólo en las líneas melódicas a las que dan nacimiento, sino también en la armonía, en el lenguaje armónico, más general-

mente hablando". "El ritmo de Messiaen escapa progresivamente de la métrica adicional, en el sentido de que ya no acepta un módulo, una fórmula básica, destinado a regir la vida rítmica de un movimiento...". "(Los esquemas hindúes han ejercido aquí una influencia preponderante)". "El contacto con la teoría hindú de la música, así como el estudio profundizado de ciertas obras de Stravinsky, lo formaron rítmicamente" (10). Messiaen otorga al ritmo una enorme importancia en sus composiciones, "adaptando a su vocabulario elementos de un lenguaje traídos de una búsqueda «exterior», tomados de la India o de formas de la prosodia griega" (11).

El encuentro con este tipo de música se produjo relativamente pronto, hacia 1930, cuando tras abandonar la influencia del impresionismo debussyista, el joven Olivier se cuestionaba encontrar su propio estilo. El misticismo y el ritmo, junto con los cantos de los pájaros constituyeron pronto los tres pilares capitales de su lenguaje. Ciertos exotismo hindostánico respiran algunas de sus obras compuestas con anterioridad a 1949-50, piénsese por ejemplo en la Sinfonía Turangallia. A partir de este año, aunque por un espacio de tiempo muy breve, decide buscar nuevas posibilidades sonoras al lenguaje musical, son los años del serialismo integral. Muy pronto se dio cuenta que éste no era el camino a seguir y regresó a defender sus postulados anteriores.

Muy pocos compositores de su época sintieron esta atracción tan profunda por otras culturas que le llevó incluso a estudiar a fondo la música asiática y africana. Messiaen, en palabras de su aventajado discípulo P. Boulez, "abrió las ventanas no sólo a Europa, sino también al mundo, a las culturas más lejanas, tanto en el espacio como en el tiempo". "Por su apertura a todas las músicas del mundo, Messiaen enriqueció considerablemente su registro expresivo, sea en un campo tan concreto como el de la sonoridad y el instrumento, como en otro tan especulativo como el de las concepciones rítmicas y el tiempo musical. Su originalidad y su aporte son inmensos en este campo específico, y su influencia es singular, sobre todo porque fue el primero en aventurarse por territorios tan desiertos antes de él" (12).

La clase de Messiaen era ante todo atrayente para aquellos jóvenes compositores con ansias de cambio, en ella se analizaban y estudiaban la música medieval y renacentista, partituras de Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Bartok y la música proveniente de las culturas musicales extraeuropeas, con especial atención a la música asiática (tibetana, india, japonesa) y africana. En aquella época ésto se hallaba fuera de lo común. Messiaen fue el primer profesor de armonía (1942-1947) y posteriormente de análisis (1947-

1966) que enseñó a sus alumnos la cultura musical de otros países, la complejidad rítmica africana, la sonoridad de los gamelangs indonesios, las estructuras rítmicas de los ragas indios, etc.... Y lo que es más importante, supo transmitir a sus alumnos sus inquietudes por estas culturas. Estas lecciones magistrales fueron aprovechadas sabiamente por sus discípulos, especialmente P. Boulez (clase de armonía), de una inteligencia sobresaliente, y K. Stockhausen (clase de análisis), quienes sintieron una especial atracción por este tipo de músicas. El conocimiento de estas otras culturas fue muy provechoso en su carrera al aventurarse en la búsqueda de nuevos universos sonoros.

Boulez, que tan profundamente conoció la tradición extraeuropea, no dejó que ésta le influenciara en la formación de su lenguaje musical a pesar del atractivo especial que sintiera por ella. El mismo ha confesado que le fascinaban los timbres y sonoridades de los instrumentos orientales, particularmente el gamelang balinés y las estructuras e improvisaciones de los ragas indios. El serialismo integral y la destrucción de todos los lazos de unión con el pasado eran sus primeras obsesiones. Pero a pesar de todo, algunas de sus obras, de una gran complejidad técnica y rítmica, respiran cierto orientalismo sobre todo en el color instrumental. La sonoridad tímbrica es plenamente oriental en *Le marteau sans maître* (1952-54), una suite de nueve piezas sobre tres poemas de 1930 (*L'artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude* y *Bel édifice et les pressentiments*) del poeta surrealista René Char (1907-1988), escrita para contralto y seis instrumentos (flauta en sol, viola, guitarra, xilófono, vibráfono y diversas percusiones), y en las *Improvisaciones sobre Mallarmé I y II*, incluidas en *Pli selon pli* (1958-1967) (*Le vierge, le vivace et le del aujourd'hui*, para soprano, arpa, vibráfono, juego de campanas y cuatro grupos de percusión y *Une dentelle s'abolit*, para voz, arpa, vibráfono, juego de campanas, piano, celesta y cuatro grupos de percusión). Estas formaciones instrumentales se alejan por completo de las tradicionales, en ellas se encuentra cierto colorido exótico. Veamos las afirmaciones del propio Boulez, refiriéndose a la primera sostiene: "en efecto, el xilofón, el vibráfono, la guitarra y la percusión se alejan netamente de los modelos que nos ha proporcionado la tradición occidental en materia de música de cámara, pero se aproximan más bien a la imaginación sonora propuesta, en particular, por el Extremo Oriente, sin que el vocabulario mismo tenga en esto ningún tipo de participación (...). Debo reconocer, sin embargo, que he elegido este "corpus" instrumental en función de influencias debidas a las civilizaciones extraeuropeas: el xilofón transpone al balafón africano, el vibráfono se refiere al gong balinés, la guitarra recuerda al

koto japonés... En realidad, ni la estilística ni el empleo mismo de los instrumentos se relacionan para nada con las tradiciones de estas diferentes civilizaciones musicales. Se trata más bien de un enriquecimiento del vocabulario sonoro europeo mediante elementos acústicos extraeuropeos: ciertas formaciones clásicas de nuestra tradición están tan cargadas de «historia» ...y de «historias», que se deben abrir de par en par las ventanas al mundo para escapar a la asfixia" (13). De la segunda obra dice: "veo en el vibráfono una especie de sustituto de los gamelangs balineses, que no podemos procurarnos. Estas orquestas indonesas, compuestas entre otros por 40 a 50 gongs «afinados», me fascinan sobremanera. Me gustan también, por la misma razón, las campanas tubulares, en las cuales encuentro igualmente una reminiscencia del Extremo Oriente" (14).

Ante la arteriosclerosis avanzada del instrumento europeo disponible, Boulez decide por aquellos años abandonar los modelos consumados y concebir unos conjuntos instrumentales con los que obtener nuevas sonoridades, con ello trata de ampliar la concepción sonora europea inspirándose en Oriente y África (la guitarra reemplaza y recuerda al koto japonés, el xilófono al balafón africano, el vibráfono al gamelang balinés). El resultado: "un enriquecimiento del vocabulario sonoro europeo mediante elementos acústicos extraeuropeos". Estas dos obras son prueba del atractivo e influencia que ejercieron sobre él las músicas de otras culturas, sobre todo en la sonoridad tímbrica. Cuando Boulez abandonó el serialismo riguroso, necesitó explorar nuevos mundos: el azar dirigido, la forma abierta y en cierta manera la libertad. Con el tiempo se ha ido alejando cada vez más del mundo de la composición. Hasta la fecha no ha compuesto ninguna ópera, pero obsérvense las declaraciones que efectuó en una entrevista concedida en 1963 a Martine Cadieu, en ellas está presente una vez más el espíritu de Oriente. "M. Cadieu: ¿Ha tenido Vd. alguna vez la tentación de escribir una ópera? P. Boulez: *Por el momento no (...). Si yo hiciera una obra de ese género, me gustaría trabajar con Genet. Pero es muy difícil, pues yo la concebiría como el Nô japonés. El Nô ofrece la perfección visual, la relación cumplida entre la música, el texto y la danza. Habría que hacer trabajar como lo hacen los japoneses, a actores-cantantes, según un estilo enteramente nuevo* (15).

La fuerte atracción de K. Stockhausen por el fenómeno musical de otras civilizaciones extraeuropeas se la debe a O. Messiaen con quien estudió en el Conservatorio de París entre 1951 y 1952. La influencia de la música exótica sobre su música es evidente, sobre todo a partir del momento en que la unión entre lo visual y lo auditivo,

entre el teatro y la música cobra relieve en su producción. Hay que buscar aquí una influencia del Nō japonés, del Kabuky y del Katakauli. Por otra parte, conviene advertir también que gran parte del misticismo presente en sus obras es oriental. Con anterioridad podríamos rastrear este impacto en sus composiciones multiformales, especialmente en lo que el propio autor denomina "Música universal". *Telemusik* (1966) para electrónica, es una obra significativa de este período. José Manuel López asegura que esta obra "marca el comienzo de lo que Stockhausen llama música universal, donde mística e influencias no occidentales se aúnan en un solo pensamiento, haciendo confluír las más diversas culturas en una misma obra". Continúa afirmando: "En *Telemusik* se utilizan fragmentos de músicas tradicionales del mundo entero: músicas de la corte imperial de Japón (intérpretes de Gagaku), de Bali, del Sahara Meridional, de una fiesta villanesca española, de Hungría, de los Shipidos del Amazonas, de la Ceremonia Omizutori de Nara (Japón), de la China, del Templo de Kohyasan, de las montañas del Vietnam, de los monjes budistas del templo de Jakushiji, del Teatro Nō (Nō Sho Riu) y de muchísimos otros lugares" (16). El propio Stockhausen ha manifestado al hablar de esta obra: "Deseaba avanzar en la dirección de un sueño que me rondaba desde hacía mucho tiempo: no componer más «mi» música, sino la de toda la tierra, la de todos los países y la de todas las razas. Yo escuchaba todas las tardes, en un templo o en un Teatro de Nō o de Kabuki, músicas que jamás había oído; era un mundo completamente nuevo que me trastornó: me compré un kimono, aprendí la ceremonia del té y el arte de arreglar las flores. Hasta entonces había decidido que no se debería utilizar jamás un compás de una música preexistente. Entonces pensé: ¿qué haces? ¡te dejas influenciar por una cultura que no conoces, que es completamente mágica, y eres tú quien te niegas a emplear incluso una melodía diatónica! De repente decidí componer mi obra con algunos extractos de Teatro Nō, pero también, para no ser un simple imitador, con pequeños trozos de todas las culturas del mundo". Asevera también: "Telemusik se ha convertido en el punto de partida de un nuevo desarrollo, en el cual el concepto de collage de la primera mitad de siglo está sobrepasado. Telemusik no es un collage gracias a la intermodulación de objetos «antiguos» y nuevos acontecimientos sonoros creados por mí con los medios electrónicos modernos; se alcanza una unidad de nivel superior. Telemusik es un universo de pasado, de presente y de futuro de países de espacios alejados" (17). Para J. M. López "el propósito de Stockhausen en esta obra consiste en una fusión entre las técnicas de la música electrónica y las de la música concreta".

En *Telemusik*, Stockhausen hace confluír materiales tradicionales de prácticamente todo el mundo, su punto de partida lo forman las grabaciones folklóricas. Esta obra llegó a su vez a influenciar a algunas composiciones de Luis de Pablo quien por estas fechas residía en Berlín realizando estudios sobre música no europea. Muy pronto De Pablo proyectó tres obras en las que utiliza sonos tomados de culturas tradicionales a los que manipula y distorsiona. La primera de estas obras es *Heterogéneo* (1968) para orquesta, órgano Hammond y dos recitadores, escrita a base de elementos de lo más variopintos: citas de sinfonías de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Tchaikovsky, Borodin, de zarzuelas, pasodobles, así como de materiales procedentes de culturas musicales orientales; la segunda obra a la que me refería es *We* (1969-1970) para música electrónica. En esta pieza encontramos también un poco de todo, desde cantos gregorianos manipulados, cantos litúrgicos etíopes y persas, músicas árabes, turcas y maoríes, cantos e instrumentos de folklores de África, Asia, Perú, México, Cuba y de los indios americanos hasta fragmentos de discursos políticos; por último, la tercera obra es *Tamaño natural* (1970), también para música electrónica. En esta ocasión encontramos grabaciones del folklore español manipuladas y distorsionadas siendo acompañadas por discursos, marchas militares e himnos religiosos. No será la única ocasión en la que encontraremos integrados en la obra depabliana manifestaciones musicales procedentes de otras culturas, por ejemplo en *Chamán* (1975-76), también para música electrónica, incluye ritmos de varias culturas: semiolas (Florida-Louisiana), yaki (México, Nuevo México), algonquinos (este de Canadá) y nootka (oeste de Canadá).

Después de este paréntesis vamos a continuar viendo la influencia de las culturas y concepciones artísticas extraeuropeas en la producción de Stockhausen. Entre 1962 y 1964 Stockhausen emprendió una obra, *Momento*, que no concluiría hasta 1969. Esta pieza está concebida para soprano, cuatro grupos de coros y trece instrumentistas (cuatro trompetas, cuatro trombones, dos órganos eléctricos y tres percussionistas), en ella emplea entre otras cosas exclamaciones de los indios de las islas Trobiand de Nueva Guinea británica. En *Stimmung* (1968), escrita para seis vocalistas, se dejó influenciar por las técnicas vocales empleadas por los monjes del Tíbet. A pesar de que el canto que se interpreta en estos monasterios suele moverse dentro de un registro muy bajo, aquí Stockhausen intenta traspasar los límites habituales del registro de la voz tanto en el grave como en el agudo.

A partir de 1970 en su música alcanza enorme importancia la visualización, el gesto corporal, la



teatralidad y el misticismo. Entre las obras de este período con evidentes influencias extraeuropeas destacamos *Trans* e *Ioni*, impregnadas profundamente de orientalismo. *Trans* fue escrita en 1971 para orquesta y cinta magnética. El propio autor manifiesta acerca de ella: "es la música de los primeros momentos del más allá, es una música desprovista de condicionantes terrenos, es la «verdadera música» llena de simbolismos, relaciones y misterios entroncados con tradiciones y culturas no occidentales", sobre todo con el Katakali indio y con el Nō japonés. En la obra incluso interviene un percusionista provisto de un tambor de Bali. *Ioni*, palabra japonesa que significa "plegaria", fue compuesta para uno o dos solistas y orquesta entre 1973 y 1974. En esta obra participan también bailarines-mimo que son los encargados de hacer la gestualización. Observemos las declaraciones de Stockhausen a este respecto: "son los gestos mímicos de la danza los que despiertan mi interés: el movimiento de los globos oculares, como en las danzas de Bali, o los movimientos de los dedos y las manos de la técnica Mudra de la India". La influencia oriental en esta obra se limita a la parte visual, a la mímica corporal.

Ultimamente K. Stockhausen se halla inmerso en un proyecto monumental: la ópera *Licht*, un ciclo que pretende alcanzar veinticinco horas de duración y cuyo fin está previsto para el año 2004. La concepción de esta obra tuvo lugar en Japón el año 1977 cuando Stockhausen pasó allí seis semanas. El compositor comenta acerca de esto: "Cada mañana yo iba de un templo a otro, y me quedaba allí en los extraños jardines para sentir el agua y la atmósfera. Un día me informaron de una ceremonia excepcional que se celebra una vez al año. Unos monjes cantaban en el interior de un templo; desde el balcón de otro templo yo miraba las águilas que volaban en el cielo y, de repente, el estilo de canto que escuchaba no me resultaba extraño, pese a los ataques, glisandos e intervalos que la música occidental ignora. Los recibía como un dialecto, como una forma particular de un inmenso lenguaje. Su estructura básica se parecía bastante a la del canto gregoriano. Entonces se apoderó de mí el deseo de componer una estructura abstracta que me permitiera crear una multitud de dialectos; en el billete de la entrada del templo, a toda prisa, anoté intervalos, duraciones, apoyaturas, glisandos, ataques ascendentes y descendentes seguidos del motivo central y alturas de sonidos. Así fue como se forjó el anillo de una fórmula que utilicé desde hace años". La primera pieza que compuso fue *Der Jahreslauf* que posteriormente formaría parte de *Dienstag aus Licht*. Esta obra fue estrenada ese mismo año en Tokio por cuatro bailarines de la corte imperial y una orquesta de Gagaku incluyendo instrumentos tradicionales japoneses como el sho, ryuteki, sho-

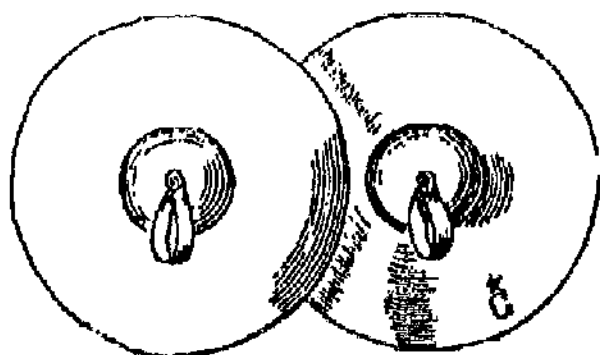
ko, hichikiri, kakko, gakuso y biwa. No sabemos el motivo por el que Stockhausen cambió la instrumentación de esta pieza al estrenarse en Europa. J. M. López al referirse a esta obra considera que "al utilizar las gamas y las alturas orientales, el resultado es una música con unas sonoridades un tanto extrañas, que no son ni occidentales ni orientales".

Pasemos a continuación a observar la influencia extraeuropea en la obra de Luigi Nono (1924-1990). Este compositor, como gran parte de los jóvenes radicales de esta época, estimó las riquezas de la tradición pero sin elevarlas a la dignidad de material musical en su obra. Tan sólo hemos rastreado unas pequeñas muestras en las que nos percatamos de una influencia de otras culturas musicales. Todas estas obras pertenecen a su primera época, la cual se caracteriza por la intransigencia. A su vez dentro de este período, que abarca la producción comprendida entre los años cincuenta y sesenta, podemos establecer dos grupos: el primero que abarcaría las obras escritas durante los años cincuenta en las que emplea un serialismo estricto, puro y duro, y el segundo que comprendería la producción de las décadas de los años sesenta y setenta, época en la que la electroacústica se convierte en el centro de sus preocupaciones. Al primer grupo al que nos hemos referido pertenece *Polifonía-Monodia-Rítmica*, su segunda obra, escrita en 1951 para flauta, dos clarinetes, saxo alto, trompa, piano y percusión. En esta obra emplea ritmos populares brasileños, en concreto de la región del Matto Grosso. Ni que decir cabe que la percusión cobra un papel relevante en esta composición. Curiosamente pocos años antes de la segunda guerra mundial, el Dr. H. E. Sneathlage, eminente etnólogo del Museo Etnográfico de Berlín, hizo un trabajo de campo en esta zona anteriormente aludida, realizando una serie de fonogramas sobre los pueblos yabutí, kumaná, huanyam, cabixí, movima, chiquitos, macurap y tuparí. Al morir durante la guerra dejó sin terminar el trabajo, el cual fue emprendido y concluido por Marius Schneider (18). Pero dejemos al propio compositor exponer las razones que le llevaron a incluir estos ritmos en su obra: "En 1948 cuando Scherchen realizó su curso de dirección, llegué a Venecia un grupo de treinta brasileños... Entre éstos estaba un pianista y compositora de gran talento, que se llamaba Eunice Catunda. Era una media india del Matto Grosso; Scherchen favoreció una especie de fraternidad entre ella, Bruno Maderna y yo. Eran los años del Frente Popular, con un violento clima de ruptura, y Catunda era comunista. Bruno y yo nos inscribiríamos en 1952, pero ya entonces participábamos prácticamente en la vida del partido. Con Catunda había, pues, una profunda identidad de puntos de vista y de ella vinieron las primeras informaciones sobre

los ritmos del Matto Grosso, anticipando en cierto modo la lección que después me llegaría de Varése" (19).

Por estos mismos años escribió otra obra, *Epitaffio per Federico García Lorca* (1951-1953) en la que observamos en la primera de las tres partes que la constituyen (*España en el corazón*, concebida para soprano, barítono, coro mixto e instrumentos y escrita en 1952) superposiciones de ritmos gitanos y brasileños. Es curioso comprobar cómo mientras la gran mayoría de compositores de este período estudian los mundos sonoros procedentes de Oriente y Africa, L. Nono es el primero en echar la mirada a la otra parte del mundo, a los pueblos primitivos de América.

Al segundo grupo pertenece *Per Bastiana*, una composición para orquesta y cinta magnética, escrita en 1967. En ella emplea en ciertos momentos sonos de la canción china *Tai-Yang Cheng* ("El Oriente es rojo").



A excepción de estas tres obras, ya no observamos ninguna presencia en su obra de materiales procedentes de la tradición popular. Nono a partir de los años ochenta entró en un período al que podíamos llamar "introspectivo". Durante esta fase su música sufre una transformación muy brusca, si hasta el momento nos había sorprendido con un estilo brillante, la crisis personal que sufrió a partir de 1978 hizo cambiar su música, la cual se caracteriza ahora por la lentitud extrema, la meditación, el silencio, los largos calderones, la búsqueda incesante de sonidos inaudibles y de una nueva escucha, y la utilización frecuentísima de microintervalos. Muy lejos de su pensamiento se hallaban las culturas musicales extraeuropeas durante este período.

La tradición musical europea ha sido aprovechada por uno de los grandes creadores de la postguerra, Luciano Berio, quien parece haber sentido una mayor atracción por el viejo continente que por las músicas exóticas de Oriente. De su producción en la que nos percatamos de la utiliza-

ción de material folklórico conviene resaltar las *Folk songs* para soprano y orquesta, y *Voci* para viola y orquesta. La primera de estas obras fue escrita entre 1963 y 1964, período en el que fue profesor de composición en el Mills College de Oakland, cerca de S. Francisco. La obra está dedicada a su mujer, la cantante Cathy Berbérian (†1982) con la que contrajo matrimonio en 1950. Por influencia de ésta, Berio centró sus preocupaciones durante mucho tiempo en la voz. El tratamiento que hace de la voz en esta obra es de lo más convencional, dista mucho por ejemplo del que encontramos en la *Secuencia III* (1966) para soprano. La obra en sí no es innovadora, sino todo lo contrario, rebosa de un lirismo, un melodismo y una expresividad excepcional fundida en atractivos recursos y efectos. Conviene resaltar que durante esta época Berio sintió cada vez menos atracción por el serialismo integral, prácticamente lo había abandonado, y por la música electroacústica, e iba buscando su propio lenguaje personal, el cual va a moverse entre el conservadurismo y la aventura. Su producción a partir de esos momentos se va a caracterizar precisamente por la variedad.

La obra en cuestión es una especie de suite que comprende once canciones (*Black is the color -USA-*, *I wonder as I wander -USA-*, *Loosin yelav -Armenia-*, *Rossignolet du bois -Francia-*, *A la femminisca -Sicilia, Italia-*, *La donna ideale -Italia-*, *Ballo -Italia-*, *Motettu de tristura -Cerdeña, Italia-*, *Malurous qu'o uno fenno -Auvergne, Francia-*, *Lo fiolaire -Auvergne, Francia-* y *Azerbaijan love song -Azerbaijan, URSS-*) donde convergen varias tradiciones: americana, armenia, francesa, italiana y rusa. Las dos primeras piezas son creaciones del americano John Jacob Niles, y la sexta y séptima del propio Berio, el resto forman parte de la tradición oral del respectivo país del que están tomadas. La última de ellas, rebotante de una vitalidad insólita, fue transcrita por su esposa Cathy Berbérian de una interpretación que halló en un disco de 78 r.p.m. sin saber nada de este dialecto ruso. Sin duda alguna la inclusión de esta pieza en la obra estuvo determinada por su mujer, de quien conviene resaltar su paciencia y su increíble capacidad de recepción. Otras piezas atractivas son la armenia (*La luna se ha elevado sobre la colina*) cuya primera parte rebosa de un gran lirismo contrastando con la segunda sección mucho más alegre e incluso pícaro, y la octava (*Canción triste*). Un halo de misterio sabiamente trabajado envuelve esta pieza.

La otra obra en la que Berio aprovecha la tradición folklórica es *Voci* escrita en 1984, un período muy prolífico en su producción, recordemos que en este año salieron de su pluma la ópera *Un re in ascolto* y *Requies* para orquesta de cámara, ésta

última dedicada a la memoria de su difunta esposa. *Voci* fue proyectada como hemos dicho anteriormente para viola y orquesta, y compuesta para el violero Aldo Bennici quien en cierta manera fue el promotor al facilitarle al compositor todos los materiales musicales en los que se basa la obra (canciones de trabajo, canciones de amor, canciones de cuna, *abbagnate* o llamadas de calle, etc...) los cuales provienen de varias regiones de Sicilia (Italia). Berio ha escrito respecto a esta obra: "J'espère que *Voci* aidera à mieux faire connaître et à faire aimer la musique populaire de la Sicile qui, avec celle de la Sardaigne, est la plus complexe de notre culture méditerranéenne" (20). Como se puede observar el compositor siente especial predilección por la producción folklórica musical de las islas de Sicilia y Cerdeña, ya con anterioridad en *Folk songs* había empleado melodías procedentes de estas tierras (*A la femminisca* y *Motettu de tristura*).

Veamos lo que nos manifiesta el compositor referente a las técnicas de construcción de esta obra: "La transcripción, comme la traduction, peut donner lieu à trois situations: le transcripteur peut s'identifier au texte, l'original peut servir de prétexte à une expérimentation, ou le texte de départ peut être éclipsé et philologiquement «maltraité». Je crois que la coexistence et l'interaction de ces trois situations offre une atmosphère très propice à la création; elle et elle seule permet à la transcription de devenir un acte véritablement constructif et créateur. *Voci*... traite de la convergence de ces trois situations" (21). En efecto, en la obra encontramos transcripciones y citas literales perfectamente reconocibles envueltas en un ambiente musical inequívocamente beriano, adaptaciones personalísimas, collages y materiales distorsionados perdidos en una masa de mundos sonoros abstractos que los envuelven. Estas complejas estructuras sonoras, de enorme sensibilidad y originalidad, destacan por su magnífico colorido. La mayor parte de estos materiales folklóricos sicilianos constituyen el punto de partida para la reflexión, la investigación y la experimentación sonora. A partir de ellos edifica formaciones individuales que engendran una tela de fondo abstracta. Esta profundidad espacial estratificada está notablemente trabajada. Aparte, Berio aprovecha la obra para explorar las posibilidades instrumentales de la viola, instrumento solista que presenta la mayor parte del material, la cual en determinados momentos parece sonar cual mandolina. Sin duda alguna el color y la atmósfera orquestal son los alicientes primordiales de la obra.

Vamos a proseguir nuestro camino, ahora intentaremos ver el aprovechamiento que hace de las culturas extraeuropeas el americano John Cage (1912-1992) en su obra. Desde muy pronto, a

partir de 1938, sintió una atracción desmesurada por la cultura oriental, especialmente la hindú. Este interés le llevó a estudiar filosofía oriental, budismo y zen durante los años cuarenta. Esta fascinación por Oriente la encontramos en las obras de este período. La primera obra en la que rastreamos esta influencia es *First Construction (in metal)* para sexteto de percusión, escrita en 1939. La inclusión de instrumentos extraeuropeos como por ejemplo gongs javaneses, platos turcos, etc., es muy significativa, aparte Virgil Thompson advierte que la organización rítmica de la obra está sacada del tala indio. En muchas obras de este período empleará abundantemente instrumentos de percusión y escalas pentatónicas.

En este período surge también su interés por manipular y transformar los sonidos del piano en una especie de conjunto de percusión al colocar toda clase de artilugios entre las cuerdas con el fin de distorsionar su temperamento y conseguir así una tímbrica múltiple y variopinta. La primera obra que compuso para piano preparado es la *Baccanale* (1938), pero sin duda alguna la más significativa es *Sonatas e interludios* (1946-1948) donde en algunos momentos nos sugiere una sonoridad muy próxima al gamelang balinés. Según Michel Chion "el proyecto estético del autor era expresar las nuevas emociones permanentes de la tradición estética de la India" (22). Vislumbramos también una clara alusión a las sonoridades orientales en las siete piezas breves para piano que constituyen *Haiku* (1952).

Muy pronto su única disciplina será la aleatoriedad. En cierto modo, ¿el azar que iba a introducir en su música no le fue revelado por el *I Ching*, libro de oráculos chino? En *Music of Changes* (1951) escrito para piano, Cage aplicó en la elaboración de la composición este "libro de las transformaciones". Cage manifiesta acerca de esto: "lo que nos enseña ante todo el «I Ching» es: la aceptación. En esencia, nos da esta lección: si queremos utilizar las operaciones del azar, debemos aceptar el resultado" (23).

A partir de estos momentos Cage, vendedor de novedades en palabras de Virgil Thompson, va a sorprendernos en cada uno de sus nuevos trabajos. La década de los sesenta está marcada por sus experimentos electroacústicos, algunos de ellos en vivo. De este período conviene resaltar, por lo que a nosotros nos atañe, su *Musircircus* (1967), consistente en una serie de variopintas actuaciones sincrónicas que ni siquiera están escritas. En el segundo montaje de esta obra, que tuvo lugar en 1970, participaron entre otras cosas (una orquesta, un grupo de rock, una orquesta de cuerdas...) grupos de danza popular y un conjunto de gaitas. El resultado: una anarquía de densas concentraciones sonoras. Dentro de esta misma

concepción se enmarca *Roaratorio an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979) fruto de la mixtura y superposiciones de diversas grabaciones, la lectura por parte de Cage de una serie de textos, y de música tradicional irlandesa. Mayor disparidad imposible.

La producción del argentino residente en Alemania, Mauricio Kagel es también de lo más variopinta. Últimamente algunas de sus composiciones, como por ejemplo el tercer cuarteto de cuerda, se mueven dentro de la neotonalidad. Pero a nosotros nos interesa destacar el uso que ha hecho en su obra del folklore y de los instrumentos extraeuropeos. De entre estas producciones resaltaremos tres: la primera, *Exótica* (1972), escrita expresamente para instrumentos extraeuropeos. Según indicación manifiesta del propio autor, los intérpretes pueden emplear cualquier instrumento del que dispongan con la condición de que no sea europeo. La libertad es total, la instrumentación y las partes vocales se determinarán en los ensayos "escogiendo los intérpretes, en improvisación libre, sus palabras (o combinaciones sonoras que imiten las palabras) y teniendo en cuenta la tendencia de la obra al dominio lingüístico extraeuropeo" (24). Además la segunda y última parte de la obra presenta seis fragmentos de música extraeuropea grabados en cinta magnética. Estos ejemplos han de dar pie a imitaciones por parte de los intérpretes.

La segunda de estas obras es *Mare Nostrum, descubrimiento, pacificación y conversión del Mediterráneo por una tribu amazónica*, escrita en 1975. En cuanto al instrumento aclara el propio compositor: "seis músicos manipulan instrumentos de las distintas familias instrumentales de las culturas tratadas"; en la obra participan a parte de la flauta, oboe, arpa, laúd, violoncello y violín, instrumentos de suramérica y de la región amazónica como por ejemplo agogós (campanas de hierro), reco-reco, carracas de todo tipo, brec-brec (idiófono en forma de tenaza) y en representación de España, Francia, Grecia y Turquía, guitarra y castañuelas, acordeones, flauta de pan, y platos y triángulo respectivamente.

La última obra que mencionábamos es *Kantrismusik*, pastoral para voz e instrumentos, escrita también en 1975. Consta de ocho partes, siendo cada intermedio dedicado al folklore de un país en particular (el primero a España, el segundo a un ritmo de danza a la italiana, el tercero a Francia, el cuarto a Alemania, el quinto al folklore eslavo, el sexto a Portugal y el último a Inglaterra. Ni que decir cabe que éstos son libremente interpretados por el autor. Según Llorenç Barber la obra es "una reflexión sobre la música que la gente de la ciudad hace cuando quiere hacer música que suene a campo (bucolismo), que le recuerde el campo

(Beatus ille...) o que imite a la música que la gente de campo hace o hacia (Folklore)" (25).

Finalmente hay que destacar al compositor húngaro György Ligeti (1923) quien últimamente ha descubierto con gran interés la música del África central, impresionándole sobremanera la polifonía y la polirritmia de esta región. Esta influencia la podemos rastrear en los Estudios para piano y sobre todo en su Concierto para piano (1985-1987), cuya complejidad es debida en parte a las abundantes estructuras polimétricas y polirrítmicas. Resultaría inútil buscar estas influencias en su anterior período caracterizado por el estatismo, por las constelaciones de sonidos complejíssimas que en palabras del autor parecen "venir del infinito y perderse en el infinito", por la lentitud y la micropolifonía. En estas obras de los años sesenta, que no respiran en absoluto de la agitación browniana que encontramos por ejemplo en las piezas de Iannis Xenakis, el ritmo y la forma parecen cuasiabolidos, cobrando especial relevancia el color y el timbre.

Como ha podido comprobarse en este pequeño recorrido, la influencia de la tradición oral está presente en la música vanguardística, aunque de una manera completamente distinta de como estamos acostumbrados a reconocerla, debajo de densas concentraciones sonoras, distorsionadas en cintas magnéticas, formando parte de collage o experimentaciones de lo más diversas. Los grandes creadores de nuestro tiempo —unos mejor que otros— han sabido aprovecharla, nos guste o no su realización.

#### NOTAS

(1) BRAILOU, G.: *Problèmes d'ethnomusicologie*, Ginebra, Minkoff, 1973

(2) PRECADO, D.: *Canto tradicional y polifonía en el primer renacimiento español*, A.C.I.E.M.O., Madrid, 1987.

(3) Los primeros estudios sobre música oriental llevados a cabo por AMIOT, P. (*Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes*, 1779), LABORDE, J. (*Essai sur la musique*, 1780) y VILLOTAL, G. (*Mémoire sur la musique de l'antique Egypte...*, 1813-1816) atrajeron muy poco la atención de los compositores de la época. El brillante trabajo efectuado por la Escuela de Berlín desde finales del siglo XIX comenzó a captar consideración entre algunos compositores europeos a partir de la primera mitad de este siglo.

(4) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Primera parte: Imaginar, capítulo I: Maestría y oficio (I. La estética y sus feúches), Barcelona, 1984.

(5) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Primera parte: Imaginar, capítulo III: Etapas y jalones (13. Sonata "que me veux-tu"), Barcelona, 1984.

(6) TANNENBAUM, M.: *Stockhausen: entrevista sobre el genio musical*, Madrid, 1988.

(7) El gran precursor en cuanto a la aproximación a la música oriental fue Claude Debussy (1862-1918). En la Exposición Universal de París de 1889 le fascinó, aparte de la música rusa —particularmente Mussorgsky y los «tocaos» andaluces, sobre todo la música folklórica oriental especialmente el gamelang javanés. Muy pronto la música oriental ejerció una influencia destacada en su producción. En *Pagodas*, primera de las tres «Estampes» para piano, evoca la sonoridad de la música javanesa, los gongs, las campanas y demás percusiones balinesas, reflejando sabiamente las superposiciones polirrítmicas que este conjunto engendra.

Huyendo de la tonalidad clásica, Debussy empleará a veces un lenguaje modal (modos antiguos y sobre todo escala pentatónica y exátona). Esta influencia exótica la podemos contemplar también en el arte pictórico de algunos impresionistas. Vicent Van Gogh asegura en sus *Cartas a Théo* (Barcelona, 1991): «la pintura japonesa gusta, se ha experimentado su influencia, todos los impresionistas tienen ésto en común» (n.º 500), «el arte japonés, en decadencia en su patria, retoma sus raíces en los artistas franceses impresionistas» (n.º 510). Por su parte, Picasso hacia 1907 se inspiraba en las máscaras del arte africano y en las esculturas ibéricas recientemente descubiertas, por aquel entonces.

(8) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Primera parte: Imaginar, capítulo I: Maestría y oficio (1. La estética y sus fetiches), Barcelona, 1984.

(9) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Segunda parte: Miradas sobre otros, capítulo IV: El texto y su realidad (40. Decir, tocar, contar), Barcelona, 1984.

(10) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Segunda parte. Miradas sobre otros, capítulo III: Selección portátil (30. Messiaen: Visión y Revolución), Barcelona, 1984.

(11) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Segunda parte: Miradas sobre otros, capítulo III: Selección portátil (31. Messiaen: El tiempo de la utopía), Barcelona, 1984.

(12) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Tercera parte: Itinerario retrospectivo, capítulo II: Epitafios, homenajes e inscripciones (68. Olivier Messiaen), Barcelona, 1984.

(13) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Segunda parte: Miradas sobre otros, capítulo IV: El texto y su realidad (40. Decir, tocar, contar), Barcelona, 1984.

(14) BOULEZ, P.: *Puntos de referencia*. Primera parte: Imaginar, capítulo III: Etapas y jalones (12. Construir una improvisación), Barcelona, 1984.

(15) CADIEU, M.: *Pierre Boulez*, Madrid, 1985.

(16) LOPEZ, J. M.: *Karlheinz Stockhausen*, Madrid, 1990.

(17) Todas las citas de Stockhausen que he incluido en este trabajo aparecen en la obra de J. M. López anteriormente citada.

(18) SCHNEIDER, M.: *Contribución a la música indígena del Mato Grosso (Brasil)*, A. M., Barcelona, 1952.

(19) RESTAGNO, E.: «Una autobiografía dell'autore raccontata da Enzo Restagno», en *Luigi Nono*, E.D.T., Turín, 1987.

(20) BERIO, L.: *Voci, Requies, Corale*, World-premiere Recordings, RCA Victor Red Seal, 1990.

(21) Id.

(22) Cit. en TRANCHFORT, F. R.: *Guta de la música de piano y clavecín*, Madrid, 1990.

(23) Cit. en BARBER, L.: *John Cage*, Madrid, 1985.

(24) Cit. en BARBER, L.: *Mauricio Kagel*, Madrid, 1987.

(25) Id.



# LA TRADICION ORAL: DE LA LIRICA POPULAR AL CANTE FLAMENCO

Luis Miravalles

*En memoria del cantaor gitano  
Rufael Ponce, maestro del Duenle.*

*¿Adónde se fue la subiduría  
que hemos perdido en el conocimiento?*

Eliot

## I. LAS JUGLARESAS GADITANAS Y LAS JARCHAS MOZARABES

En el Boletín n.º 24, del 16 de febrero de 1878, de la Institución Libre de Enseñanza, Joaquín Costa, político, escritor y profesor de la LL.E., publicaba un artículo titulado: *Las juglaresas gaditanas en el Imperio Romano*, lamentándose de que la poesía popular latino-española no hubiera sido un tema de mayor estudio como se merecía, ya que la poesía lírica cultivada por las doncellas de la Bética databa del siglo VI a. de C.

Si bien faltan testimonios directos, sin embargo, existen razones sobradas para conjeturar que ya en aquellos tiempos, mucho antes de la fundación del Imperio Romano, existían en la Península "cantoras de profesión" o juglaresas, como las hubo en la Lidia, en Fenicia, en Egipto, en Grecia y en Roma, desde los primeros albores de su literatura.

Pero acaso la primera aparición, documentada, de las juglaresas de la Bética en las orillas del Tíber, fue sin duda con ocasión de la entrada triunfal de Metelo, en el siglo II a. de C., que le recibieron "moviendo con aguda y graciosa ligereza sus diminutos pies, mientras tañían sus castañuelas de metal, emtonando pegadizas canciones lírico sensuales" ("Bactica crumata, tartesia aerea", Val. Mart. Lib. VI. "De Thelethusa").

Aquellos bailarines y cantoras gaditanas impusieron la moda de su arte y su apelativo de "puella gaditana" se hizo proverbial para designar a toda juglaresa que siguiera su estilo, aunque no fuera oriunda de la Tartésida (Plinio, Lib. XVI). El mismo Juvenal las cita como "las juglaresas de la licenciosa Cádiz, que agitaban sus lascivas caderas" (Juvenal, sat. XI) y la juventud dorada tarareaba, a todas horas, los aires y las voluptuosas canciones del Betis.

Pero durante la decadencia del Imperio Romano, los concilios comienzan a dictar severas medidas encaminadas a desterrar esta "pestilencia que relaja los vínculos morales de la sociedad", de modo que, aunque no

desaparecieran por completo, las juglaresas gaditanas fueron perdiendo su hegemonía en las fiestas populares, no recuperándola y, sólo en parte, hasta la llegada de los árabes y el esplendor del califato de Córdoba, donde cabía todo tipo de cultura y convivencia de razas y religiones, en un magnífico ejemplo de convivencia pacífica y cuando ya se estaba formando entre los cristianos una nueva lengua, producto híbrido, fruto del contacto del latín con el sustrato tarteso. De tal modo que las mujeres andaluzas, que habían conservado el gusto por aquellas poesías amorosas, sensuales y, a veces, hasta algo eróticas, que antaño habían entonado con tanto éxito las juglaresas gaditanas, ahora renacían de su largo aletargamiento forzado.



*Troubadour gallego, juglar de media caña y cantadera  
(Cancionero de Ayuda)*

Cambiaba la lengua, pero se mantenía la tradición oral, porque los sentimientos de amor nunca mueren, pese al paso de los siglos y de la censura intolerable y pusilánime.

Y así las mismas constantes, la misma brevedad y el mismo aliento, encontraremos desde las primeras manifestaciones líricas mozárabes de hace mil años: las "jarchas", que pasando por el cante flamenco, llegará a los grandes poetas de la generación del 27, Lorca y Alberti, siempre con los mismos sentimientos: amor y dolor, vida y muerte, en definitiva.

La poesía más pura, como el canto más puro, que salen siempre del alma, van a lo esencial, concentrando al máximo su sentir.

Esta es la magia y el misterio de la lírica. Cuando aquella joven desconocida del siglo XI, se lamentaba profundamente por la ausencia de su amado, no necesitaba explicar los detalles de lo que le ocurría, le bastaba con sugerirlo:

*¡Tanto amare, tanto amare,  
amigo, tanto amare!  
Enfermaron los ojos míos  
de tanto dolor y tanto male.*

Esta es la voz de la experiencia vivida, que tiende a sintetizar toda su emoción en pocos, pero muy intensos versos. El pueblo no necesita desarrollar un ensayo filosófico, como hacen los intelectuales, va al grano y simplemente exclama y grita, grita de dolor y por supuesto, también de alegría:

*Desde que mi señor viene  
¡Qué buena albixana! (1)  
Como un rayo de sol sale  
en Guadaluja.*

Y esta voz pasará de padres a hijos, a través de todos los tiempos, de enamorados a enamorados, sin necesidad de escribirse, porque se aprende fácilmente y se recuerda siempre que se repitan las mismas circunstancias.

## II. DE COMO LA POESIA POPULAR INSPIRO EL MEJOR SONETO DE AMOR

Las crónicas de reyes medievales, no sólo se limitan a mencionar la existencia de cantarcillos populares, sino que además insertan algunos pocos versos que corrían de boca en boca, tanto en el campo como en las ciudades, canciones que con el despertar renacentista y el gusto por todo lo natural y lo popular, se recopilarán en los cancioneros.

Al igual que los romances, la lírica popular conquistó todos los ambientes sociales, entusiasmando a los poetas más eruditos e incluso hasta nuestros místicos, porque habían sido creadas al dictado de la emoción y logrando la máxima intensidad con la máxima sencillez.

Todos aprendían de memoria aquellas breves y hermosas canciones, de modo que hasta los primeros conquistadores las llevaron a todas las regiones de América Latina, donde todavía, hoy en día, se conservan multitud de romances y canciones populares, porque, una vez más, podríamos añadir:

*Cantar que del alma sale  
es pájaro que no muere.*

La fuerza apasionada del amor es la misma en todas las épocas y en todos los pueblos del mundo. Ese encendido amor es el que hace cantar al pueblo peruano esta maravillosa copla:

*Si hay tras la muerte amor  
después de muerto he de amarte;  
aunque esté en polvo disuelto,  
polvo seré y polvo amante.*

Así de sencillo, pero así de rotundo es el amor que va más allá de la vida, hasta inspirar al famoso soneto de Quevedo, tan semejante en los dos últimos versos:

Amor constante más allá de la muerte

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
Sombra que me llevare el blanco día,  
Y podrá desatar esta alma mía  
Hora, a su afán ansioso lisonjera;*

5- *Más no de esotra parte en la ribera  
dejara la memoria en donde ardía,  
nadar sabe mi llama el agua fría  
y perder el respeto a ley severa.*

9- *Alma que a todo un Dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
médulas que han gloriosamente ardido.*

12- *Su cuerpo dejará, no su cuidado,  
serán ceniza, mas tendrá sentido,  
polvo serán, mas polvo enamorado.*



Cantiga 120, viñeta 1. Cantigas de Santa María. T. 11 Juglaresas (Biblioteca de El Escorial).

Aquí se plantean claramente dos fuentes literarias de inspiración. Quevedo, como poeta erudito, docto en lenguas clásicas, toma de la Elegía I, del poeta latino Propertio, una de sus imágenes encendidas de pasión:

*"Ut meus oblito pulvis amore facit..."*

(Aunque haya muerto, el amor, quedan mis cenizas).

A su vez, Quevedo, tomará de la mitológica laguna Estigia, por la que han de atravesar todos los muertos, la no menos feliz imagen por la que su llama ardiente, el fuego de su amor, vencerá el paso del agua gélida de la laguna. Fuego, que, por cierto, también menciona Camoens al inicio de uno de sus sonetos:

*"Si el fuego que me enciende, consumido..."*

Estas fuentes clásicas, sin embargo, no consiguen que los dos cuartetos de Quevedo alcancen toda su plenitud lírica. Resultan demasiado "intelectuales", casi fríos. Solamente aumentará toda la fuerza con el comienzo de los tercetos y, sobre todo, en los dos últimos versos, precisamente tomados de la fuente literaria tradicional, de la lírica popular. La copla, síntesis del más auténtico sentimiento, concentra la máxima potencia expresiva, fruto de la mayor espontaneidad y de la máxima simplicidad:

*Aunque esté en polvo disuelto  
polvo seré y polvo amante.*

.....

*...Serán ceniza, mas tendrá sentido,  
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Quevedo

Es decir, que las cenizas (polvo disuelto) seguirán encendidas más allá de la muerte, "polvo serán, mas polvo enamorado".

Quevedo, por supuesto, no se limitará a "copiar" de ambas tradiciones literarias, sino que reelabora las imágenes, dotándolas de nueva y más fuerza expresiva.

El mérito creativo del poeta no reside nunca en la originalidad de los temas, que suelen repetirse a lo largo de todas las épocas, sino en la forma expresiva, en el estilo personal.



*Bailarina y músico en la India.*

Pero la poesía popular jamás desaparecerá por completo. Tal vez vaya perdiendo algo de su vigor, ahora que impera una cultura científica y tecnológica y donde hasta los ordenadores "escriben poesía". Sin embargo, como dijo hace algún tiempo D. Ramón Menéndez Pidal:

*"La poesía, cada vez más renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para en-*

*rrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados.*

*Las escuelas luchan por crear nuevos tipos de poesía singulares, atormentándose tras algún preciosismo que, como lenguaje cifrado, no quiere ser comprensible para todos, y más aún, se avergonzaría de llegar a ser demasiado comprendida por cualquiera.*

*Pero es indudable que, por último, se afirmará el artista que sencillamente afronte el peligro de ser entendido por todos, el que tenga algo que decir, lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto, y podemos esperar que, una educación más elevada, afectiva e integral del hombre, podrá traer que la poesía vuelva a ser sentida en común, expresando y uniendo emociones colectivas, como en los mejores días de otras épocas y... podrá renacer cualquier forma de poesía anónima y tradicional, pues la vida de ésta no depende de la cronología de la cultura, sino de la orientación ideal del hombre" (R. M. Pidal: "Poesía popular y tradicional", en *Los Romances de América*, p. 87, Austral, 1939).*



*Roma. Mosaico procedente de la "Sala de las diez jóvenes", en una villa del siglo III de Piazza Armerina, Sicilia. Representa acróbatas y bailarinas vistiendo bikinis.*

La cita, aunque extensa, es tan clara y directa que no necesita comentarios. Resulta todavía vigente y muy oportuna para los tiempos actuales.

### III. DEL CANTE FLAMÉNCO A LORCA Y ALBERTI

Quién sabe si el "cante" nació a la par que las canciones de las juglaresas gaditanas. No nos consta, pero desde luego es tan andaluz como ellas.

Pero sólo cuando llegue el cantaor flamenco del siglo XVIII, en el barrio de Triana, en Sevilla, y en los



barrios marginados de Cádiz y Jerez, y en tantos y tantos otros pueblos de Andalucía la Baja, porque las cunas del flamenco son, de hecho, tantas como sus variantes locales o regionales, la emoción alcanzará la máxima expresión, dotando a los versos de propia y sentida musicalidad, y asimismo ampliando el repertorio de su contenido, de modo que al goce y dolor del amor, se le añadirá el toque más personal del pueblo gitano, es decir aquello que procede de su más remoto abolengo, creando a su vez los cuatro géneros llamados básicos o primitivos del flamenco: soleares, siguiriyas, tonás y tangos, con su desgarrado dramatismo, ese trasfondo social de opresión, pobreza, persecución y desamparo, pero también la peculiar ironía, ese procedimiento tan sutil e inteligente para poder criticar al poderoso sin temor a represalias o para burlarse sin crueldad ni resentimiento.

El cante flamenco conservará, sin embargo, la brevedad y la sabiduría de la experiencia y nos transmitirá en pocos versos su lección, repitiendo una y otra vez algunas palabras, como en aquellos primitivos poemillas, en una reiteración obsesiva, paralelismo y anáfora, realzadas por el cante que sale del corazón propio y quiere herir y penetrar en el corazón ajeno:

*En silencio entré en tu cuarto  
en silencio me senté.  
En silencio entré en tu cuarto  
Y ví que estabas soñando.  
En la boca te besé  
Porque me estabas nombrando.*

Y todo este saber popular, esta lírica tan breve y profunda, que parecía casi perdida y olvidada, vuelve de nuevo a florecer gracias a los poemas más populares de Lorca y Alberti, demostrando, que por encima de modas, más o menos pasajeras, lo verdadero permanece siempre y resurge desde lo más hondo del alma.

Esta constante es lo que se ha dado en llamar "tradicción oral", es decir, cantar y contar, que se transmite de boca en boca, con la mayor eficacia, como todo lo más hermoso, aunque a veces el hombre sea perverso y transmita murmuraciones, chismes, calumnias, pero en realidad estas cosas no salen jamás del alma ni del corazón, salen del estómago o tal vez de más abajo. En cambio, cuando Lorca escribe esta soleá, como dice en su verso final, entra toda la luz del mundo y queda en el aire un temblor de cielo:

*Vestida con mantos negros,  
piensa que el mundo es chiquito  
y el corazón inmenso.  
Vestida con mantos negros,  
piensa que el suspiro tierno*

*y el grito, desaparecen  
en la corriente del viento.  
Vestida con mantos negros.  
Se dejó el balcón abierto  
y al alba por el balcón  
desembocó todo el cielo.  
¡Ay ay ay ay ay ay,  
vestida con mantos negros!*

Federico García Lorca  
*Poema del cante hondo*, 1931.

Estos mismos profundos sentimientos y un vago temblor son los que quedarán también perdidos en el aire al escuchar a un cantaor maestro del Duende. Pero ese Duende, ese algo indefinido y misterioso, hay que convocarlo, no viene por sí solo, necesita una predisposición adecuada, un ambiente mágico que envuelva a los participantes en la ceremonia, en el rito; puede ser el silencio elocuente, puede ser la noche tenebrosa, tal vez la luna o tal vez todo ello juntamente, acompañado a su vez de un vaso de buen vino, como solicitaba en el siglo XIII Berceo, el clérigo cantor de "Los milagros de Nuestra Señora". En realidad lo hacían ya los primeros juglares cuando cantaban sus poemas acompañándose de algún instrumento, y no sólo para aclarar la garganta cansada, sino también para calentar su cuerpo siempre mal cubierto, con frío y hambriento; para olvidar sus males, en definitiva. Tenían razón, porque ahora hasta los médicos actuales recomiendan un vasito en las comidas contra todos los males del corazón, pero sólo un vasito, ¿eh?

#### NOTA

(1) Albricia, noticia alegre.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, A. (1969): *Matéria y forma en poesía*. Gredos, 3.ª ed.  
BORGES, J. L. (1960): *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires.  
BLECUA, J. M. (1979): *F. de Quevedo. Poemas escogidos*, C. Castalia.  
COSTA, J. (1878): "Las juglarescas gaditanas en el Imperio Romano", en *Boletín de la I.L.E.*, n.º 24. Madrid, 16-11-78.  
JUVENAL (1996): *Sátiras*, Alianza Editorial, n.º 1810.  
LAZARO CARRETER, F. (1956): "Quevedo entre el amor y la muerte", en *Papeles de Son Armadans*, I, n.º 11, pp. 145 y ss.  
LIDA, M.ª R. (1939): "Para las fuentes de Quevedo", en *Revista de Filología Hca.*, I.



# LA APASIONADA DANZA DEL PAMPANO ROTO. BARRANCO DE GUAYADEQUE. LAS PALMAS

Manuel Garrido Palacios

*Pámpano verde, rrazimo alvar,  
¿quién vido dueñas a tal ora andar?*

Cancionero Musical de Palacio (1)

## UNA MIRADA AL FONDO DE LAS MEMORIAS

En la primavera de 1979 voy al Barranco de Guayadeque a ver qué queda del ritual llamado *Pámpano Roto*, asunto del que me habla en Santa Lucía Vicente Sánchez poniendo énfasis en que diga que es «cosa del pasado». Lo digo. El *Pámpano Roto* era una danza-juego en la que las mujeres colgaban de su cintura pámpanos de ñamera de modo que vinieran a tapanle la zona pública, hojas que el hombre tenía que romper con su pene erecto. Así de simple, aunque Luis me rectifica: «No sólo en el vientre; también se las ponían por detrás». Pregunto si la danza la hacían desnudos y escabullen respuesta: «Lo que busca viene de sabe Dios, no vaya a creer». Pero concluye: «Si vamos a lo que vamos, el papel del hombre era demostrar su fuerza rompedora».

*Bájate de esa jiguera,  
zanca de oveja lanuda,  
bájate de esa jiguera  
antes que el carnero suba.*

En mi lento caminar preguntón por el Barranco veo que los vecinos coinciden en que «ya no se hace, pero en su día tuvo su gracia, y de la buena». Aunque la información me llega fragmentada, nadie niega que existió. Las mujeres se tapan la cara con el delantal cuando nombro el *Pámpano Roto*; algunas corren a esconder el rubor a sus casas sin querer hablar.

Digo en una reunión, para que vean que traigo algo más que una duda, que en 1611, un sabio llamado Sebastián de Covarrubias cita en su libro *Thesoro de la Lengua Castellana* la *Pámpano Rota* como un «juego antiguo que jugaban los moços y las moças». Uno se interesa: «¿Cómo dice que se llama el tal?». Luego se arrima para indicarme que «la danza se llama hoy la *Descamisá*, aunque se haga tan diferente que apenas recuerde a la que busca».

Las ñameras se crían silvestres o caseras, en riberas que refrescan el aire o en macetas que

adornan los patios. Unas sesenta familias pueblan en estas fechas el Barranco de Guayadeque, bien con el trabajo fuera o en la agricultura. Hay quien hace cestería de caña y mimbre. Pongo oído mientras observo un *sahumario* (2), que suelen colocar invertido sobre el brasero para calentar ropa: «Ahora que caigo, un tal Gregorito Martel, que ya murió el hombre, llegó a conocer lo del *Pámpano Roto*; por él sabemos cómo era. Se juntaban un puñado de vecinos en plan de parranda. Digamos que el hombre intentaba demostrar su virilidad, su potencia de... ¿me entiende? Es que hay mujeres delante y no quiero...».

Otro más decidido toma su vez: «Ellas se ponían en el vientre hojas de ñamera, hasta siete (3), como si fuera un qué se yo, un libro apretado. Y es natural, el hombre que rompía las siete hojas era el famoso del pueblo, el mejor, el más capaz. Romper dos se veía normal; tres o cuatro, ya era fuerte, pero para siete había que estar muy puesto, oiga. Siete hojas hacen un grueso así (señala con los dedos). Dicen quienes la conocieron que era una diversión bonita. Hoy no queda nadie de entonces; ya le habrán dicho que es cosa antigua, de abuelos o de más allá. El hombre rompía las hojas con lo que se debe romper lo que sea. Se dejó de hacer porque ahora la gente estudia más, sabe otras cosas, aunque cada uno en su casa puede seguir haciendo lo que quiera».

*Con un pie en el estribo  
y otro en la arena,  
se despide un amante  
de su morena.*

Antonio apoya que «ese baile hoy ya no hace falta. Pasó a la historia. Según mis antepasados era que una mujer cogía una hoja de ñamera, se quitaba la falda y se la ponía en el culo. Entonces iba el hombre con las manos cogidas atrás y con la pieza tiesa, ¡eh!, que estamos hablando entre hombres ¿no?... la cosa es que si rompía las hojas con eso... (hace un gesto blandiendo el puño cerrado) lo retiraban tirándole de los pics porque le venían las malas intenciones y se acababa el juego, con lo divertido que era seguir».

Juan insiste en que eran «siete hojas y el hombre tenía que traspasarlas sin tocarle un pe-

lo a ella con otra cosa que no fuera... lo que usted sabe, ¿comprende lo que le digo?».

María apunta una variante: «Las siete hojas se las ponía alrededor de su talle como una falda y el hombre, danzando, jugando o como se quiera decir, se las tenía que romper sin dejar una, dándole golpecitos con su... por todas partes».

Para Guillermo, «la mujer se las ponía detrás y se agachaba un poco, vamos, se colocaba en postura de... lo que se dice a cuatro patas». Este informante, que ha dejado una partida de cartas para ilustrarme, añade por lo bajo que «antes, el que más y el que menos se atrevía con dos o tres hojas; ahora no porque a todos se les va la cosa p'abajo».

El de al lado abunda en que «todos hemos sentido comentar que era un juego en el que se probaba la hombría. Se echaba fuera al que no tenía lo que hay que tener para retenerse. No se podía rematar la jugada. Había que seguir».

Andrés asegura que «uno consiguió traspasar las siete hojas de golpe y cuando quiso ir a más con la mujer, los demás lo arrancaron de encima porque se la comía».

*Aquí estoy en mi jiguera,  
aquí estoy cogiendo jigos,  
a la hora de cogierlos,  
se me ajuntan los amigos.*

El viejo tema ha revuelto los dentro adormecidos, y de repente me hablan diez, veinte voces a un tiempo, cada una removiéndolo los flecos de su memoria, previa advertencia: «Sepa que esto hoy no se hace; sólo calculamos cómo se hacía. El juego era entre muchos. Se quitaban la ropa y asomaban con la hoja ñamera puesta. Así empezaba. Ya ve, el que no servía era el rompedor, y hoy el que no sirve es el que no puede romper ni una hoja. Todo cambia».

Uno que se iba y no se fue al escuchar la charla aporta su grano: «Los últimos *Pámpanos Rotos* se hicieron aquí por el 1918, día arriba o abajo. Me gustaría haber jugado en aquel tiempo. Hoy en ese terreno soy un indefenso».

Bartolito entra en tema: «Se podía cantar una *isa*, una *malagueña*, un *chiflido*, lo que se quisiera. La verdad es que no era lo importante».

*Si quieres que te quiera  
compra un borrico  
con el rabo encarnado,  
verde el jocico.*

Francisco dice que él no sabe nada y que «no lo recuerdo bien». José asiente: «Yo tampoco lo sé; sólo que lo hacían bailando. La mujer se ta-

paba con pámpanos las blanduras, y que conste, digo lo que me han contado, porque jamás se me hubiera ocurrido a mí jugar a... bueno, se empezaba a bailar y el hombre iba a ella y se hacía el amo si se la rompía con... ya me entiende; vea con qué podía ser si llevaba las manos a la espalda. Yo no sé nada de nada. Si cantaban no se le echaba cuenta al cante. Primero era todo despacito, de tanteo, y luego subía el mencho como espuma».

*Tírame al pecho  
pelotillas de gofio (4),  
bolón de queso.*

A Ramiro se le viene «a la cabeza que se hacía en la fiesta de la *paría*, por lo que podían bailarse los Aires de Lima, quién lo sabe ya. Yo he bailado, pero ese del *Pámpano Roto* no. Todo esto es anterior a la gente que ahora vive en el Barranco. Si era así pues así era y que nos quiten lo bailao, ¿le parece?».

Maximiano cree que Guayadeque es un santuario de la cultura primitiva guanche, donde se conservan disimuladas viejas señas de identidad. «Hoy se vive, se siembra, se trilla como podían hacerlo los guanches. Lo del *Pámpano Roto* ha existido, claro, y tanto que sí; se daba en la soltería de mi padre. Era, por lo que me contaba, que una mujer se tendía en el suelo con siete ñameras sobre su cuerpo y un fulano se las tenía que romper con aquello que dijimos (repite el gesto del puño hacia arriba). Así se veía si él estaba preparado para casarse o era un huevón. Igual fue un juego que después se hizo danza, o al revés».

Las pocas mujeres con las que puedo hablar añaden que «también se trataba de demostrar la virginidad de ella, y si no era virgen, el hombre la rechazaba. Pero no me pregunte cómo porque no lo sé. En la soltería de mi padre llegó a bailar la danza una viejecita que hace nada murió. Rondaba el siglo y era virgen».

Valora Manuel: «No es muy dura la hoja de ñame, pero yo ya no parto, no digo siete, ni una. Iban probando uno a uno y los demás miraban como testigos. Así se portaba el que bailaba, así era luego de respetado. Uno rompió cinco, pero a la mujer no había que llegar. Era sagrado no tocarla».

Dolores escuchó de sus padres que «los hombres y las mujeres se agarraban por las caderas hasta completar un círculo; ellas llevaban el pámpano puesto en el culo y después iban a ver cuál era el que más hojas rompía; ese era el más valiente. Unos cinco, otros seis, otros siete. La mujer no iba desnuda; se dejaba algo debajo y en postura emburricá. El hombre arremetía ves-

tido, sólo descubriría sus partes y hacía el deber. Era voluntario. A nadie se obligaba. Cosas de los abuelos. El último *Pámpano Roto* que recordaba mi padre fue en el Peñón, cuando hubo una *paría* (5). Hicieron un baile a los ocho días, que como Cristo se bautizó en ese tiempo, lo mismo ellos. Así que andaban a la danza y vinieron a preguntar: —Comadre ¿y la niña?. Y ella dijo: —La niña bien, está comía. Sigán bailando. Y le cantaba su nana...

*Esta niña tiene sueño,  
muy pronto se va a dormir,  
tiene un ojito cerrado  
y el otro a medio abrir.*

...lo que pasaba es que la niña estaba muerta y ella no lo quería trasladar. Sólo cuando se cansaron de bailar dijo: Ahora que la niña se bautizó llévenla a enterrar».

Para Francisco, «esa fue la última vez que se hizo el baile, que yo sepa. El premio era quizás un simple cigarro, pero lo mejor era el prestigio que se cogía en el pueblo. Se lo escuché a muchos que ya no viven, están todos a la otra banda. Yo ya no podría hacerlo, estoy cojo, aunque la cojera no impide lo otro, ¿a que no?».

Una mujer que no quiere soltar prenda porque no está su marido y «lo que se diga en mi casa ha de decirlo él», no sabe porque «nunca he acostumbrado a bailar, aunque no soy tan vieja para un buen trote». Después ríe y se anima: «Yo lo he oído contar como algo bonito, pero lo que no sé no lo digo; era asunto de hombres y mujeres, cuando el baile de las *parías*. Se trataba de otra gente. Yo nunca lo vi pero mi padre sí llegó a verlo y hasta lo bailó».

Una vecina deja el asomo por el quicio y deja caer lo que le bulle dentro y no era quién para soltarlo: «...es muy antiguo, de cincuenta y tantos años o más para allá (hace así con la mano esparciendo años); se lo escuché a los viejitos, que yo de esos líos poco sé. La mujer se ponía siete hojas de ñamera y el hombre que las rompía ganaba el premio. Se tenía por más potente que el resto. Rompía las hojas de ñame con... (ríen todos) me quedo corta porque había algunos capaces de romper siete, catorce y veintiuna. Anda que no. Era admirado por los hombres y más por las mujeres». Otra voz cierra de momento: «A la *paría* la velaban durante ocho días y al último hacían este baile dentro de la casa. Yo era pequeñina, no lo recuerdo muy bien. Si un hombre no rompía más que una hoja él mismo se quitaba del baile para dejar sitio a otro. Como debe ser. Pero desde que uno rompió las siete hojas y fue al remate, prohibieron el juego. ¡Ay! ¡Si la envidia hablara...!».

## LOS VIGOROSOS ÑAMES

La ñamera de la danza es una de las 650 especies de la familia de las *dioscoreáceas*; de tallos endebles, raíz tuberculosa, amorfa y carne similar a la de la batata, se come cocida. El *Dioscórides-Laguna-Font Quer* dice que «especies mejicanas de este género han dado cantidades importantes de *diosgenina*, que se utiliza para la preparación de diversas hormonas sexuales, como la *progesterona* y la *testosterona* (6)», por lo que cabe preguntarse si el origen de la danza pudo tener relación con el uso de esta planta, caso de ser conocidas popularmente sus propiedades en ese pasado requerido por los informantes.

Al ver las invasiones de grupos étnicos de tan diversa procedencia que se sumaron a lo largo de la historia al guanche: pueblo prehispánico habitante de las islas, resulta complicado discernir si la danza estaba o vino, y si es así, quién y de dónde pudo traerla. Podrían rastrearse similitudes con juegos colectivos con caracteres eróticos de ámbitos distantes, como el noroeste de la Melanesia (7), cuando, en una alineación «semejante a nuestros corros, mozos y muchachas se cogen de la mano y cantan, dando vueltas lentamente al comenzar, para, a medida que se precipita el ritmo del canto, girar cada vez más rápidamente, hasta que, fatigados y dominados por el vértigo, se detienen y descansan, para recomenzar luego en sentido contrario. El juego prosigue, se suceden las canciones, la excitación aumenta. La primera canción comienza con las palabras *kasaysuga, saysuga*, referentes al bosque que da nombre al juego. Cada vez que recomienzan una ronda cantan una nueva canción. El ritmo del canto y del movimiento, lento en un principio, se torna cada vez más vivo, y termina en una rápida repetición en *staccato* de las últimas sílabas, mientras todos giran en una ronda vertiginosa. Al final las canciones se vuelven obscenas». Veamos la traducción de algunos versos:

*¡Oh, los ñames taytú  
creciendo libremente!  
¡Oh, los vigorosos ñames taytú!*

«... Otras muestran las bromas típicas que cada sexo emplea al referirse al vestido del otro, dice Malinowsky, a quien su informador le asegura que significan: «No copulamos con quien tenga un pene corto; no copulamos con quien tenga una vagina estrecha»:

*Hombres, usáis bandas duwaku  
como hojas púbicas.  
Esas bandas son cortas,  
demasiado cortas.  
Nada tan corto nos inducirá  
a fornicar con vosotros.*

*Mujeres, usáis hojas siginanabu  
para vuestras faldas.  
Son hojas estrechas.  
Nada tan estrecho  
nos inducirá a penetraros.*

Ocioso sería traer ahora más ejemplos de danzas-juego con este carácter. Dejemos apuntada la posibilidad de que en el *Pámpano Roto* del Barranco de Guayadeque pudieran detectarse perfiles comunes con otras manifestaciones habituales de libertad sexual. La clave la guarda un pasado —no el próximo de mis informantes: sino otro más pasado aún— cuya distancia lo nimba todo, y del que parecen surgir, para embellecerlo más, aquellas palabras de Juan Ramón Jiménez que hoy cierran capítulo: «Qué poesía cobra la adivinación de lo lejano, el confuso recuerdo de lo apenas conocido».

#### NOTAS

(1) FRANK: *Corpus de la Antigua Lírica Popular*.

(2) *Sabumerio, sahumario, zabumerio, zajumerio* según dónde. Tanto se le dice al objeto citado de fibras vegetales que recubre la copa o brasero, que a lo que filtra: humo provocado por hierbas que sirven para alivio de males: «He tomado un sahumario para este dolor de cabeza...».

(3) Llama la atención que el número siete sea aplicado también a esta prueba, dato en el que coinciden los informantes,

salvo el que exagera; aún así, sigue el siete de tope máximo y de referencia para más o para menos.

(4) Harina gruesa de maíz, cebada o trigo tostados (DRAE).

(5) Esta fiesta es la clásica *covada* (puede verse *La covada y el origen del totemismo*, de Enrique Casas. Madrid, 1947), aquí *zorrocloco*, asunto del que hablaremos ampliamente en otro lugar. Valga apuntar que el *zorrocloco* parece tener origen desconocido. Se cree que vino a sumarse a la vida aborigen canaria. El *zorrocloco* era el hombre que vivía el parto de la mujer sentado en un taburete como si fuera él quien estuviera dando a luz. Después recibía los regalos en la alcoba y se hacía la fiesta de la *paría* donde dicen los informantes que se bailaban los *Abras de Itma*, aunque esto puede ser relativamente moderno. En las culturas ribereñas del Orinoco existe esta costumbre. El *zorrocloco* pasa del taburete a sentarse en la cama, a acostarse y a desalojar de ella a la esposa que acaba de parir. En América el cambio se produce de un día para otro. En Canarias el mismo día y permanece así los ocho que le siguen. La octava noche, la *de últimas*, se festejaba el bautizo. Los que bailaban cantaban a la vez unos ayus lastimeros, lánguidos, que recordaban los de la madre en el parto. «Cadencia del dolor» anoto en mi cuaderno entonces. Esta inversión de papeles la presencié excepcionalmente años antes en Santa Lucía, pueblo de la misma isla; era una fiesta continuada hasta el bautizo, buen marco para encuadrar la danza que tratamos junto a cualquier otra de las más generalizadas en Canarias: *Isa, malagueña, seguidilla, folía...*

(6) Remite a F. Giral: *Las dioscóreas en la industria farmacéutica*. Memoria del tercer symposium de Farmacobotánica americana. 1957.

(7) MALINOWSKY: *La vida sexual...*



# DE LO BIBLICO, LO PSICALIPTICO Y LO SAINETESCO

Fernando Herrero

La zarzuela ha sido considerada —y muchas veces con razón—, como fuera de la realidad, evanescente y acomodaticia al gusto del público de cada momento. No obstante, existen excepciones muy notables y, curiosamente, en el breve plazo de unos meses, dos títulos muy diferentes se han representado en Madrid —esperemos que también en Valladolid, en el Teatro Calderón—, con un gran éxito de espectadores maduros y jóvenes: un sainete madrileño fechado en 1938, titulado *La del manojito de rosas*, de Pablo Sorozábal y *La Corte de Faraón*, de Perrín, Palacios y Vicente Lleó. Una obra popularísima y otra que también lo es, pero que sufrió los embates de la censura y fue prohibida en la época franquista.

Ambos títulos nos retrotraen a cierto tipo de folklore. En la obra de Sorozábal, escrita en tiempo presente, es Madrid, el contexto reflejado en un sainete modernizado. La puesta en escena de Emilio Sagi que procede de 1990 es realista, con un hermoso decorado que reproduce una calle de un barrio de Madrid de la época. Existen también algunos toques en las escenas corales, en las que el director de escena, con inteligencia y elegancia, se encardina en unas formas estéticas lindantes con la comedia musical norteamericana. Lo interesante del montaje es la forma en la que se resalta la atmósfera de una época en la que el sainete iba a derivar en tragedia. La protagonista es del pueblo y quiere ser del pueblo, y quien la pretende tiene que fingir una condición de obrero que no tiene. El otro competidor sí pertenece a la clase alta, y los momentos de confrontación, siempre ligeros y sin trascendencia aparente, parecen premonitorios de la implacable lucha que seguiría muy poco tiempo después. Sagi respeta el ambiente sainetesco pero, conocedor de la tragedia que sucede, introduce esos signos que en cierta forma actualizan esta popularísima obra en la que los inspirados temas de Sorozábal han sido cantados por varias generaciones.

En el caso de "La corte de Faraón", se produce una situación muy diferente. La obra se concibe como una parodia bíblica, curiosamente no muy alejada en sus líneas generales de la versión del gran libro. La historia de Putifar y del casto José, y los problemas de aquél con la ballesta que le impide cumplir como un hombre, es vertida desde un sarcasmo muy cercano al *kitsch* y a cierta concepción un tanto grosera de las formas que eran uso corriente en el tiempo de su estreno. Este to-

no de parodia bíblica, a fin de cuentas también nacido del folklore, que transforma las líneas de la tradición con cierto aire subversivo, es completado con lo que entonces se llamó lo "psicalíptico"; adjetivo que, desde luego, tiene amplias connotaciones o matices inequívocamente sexuales.



Creo que "La corte de Faraón" supera los productos al uso de la época desde una gran calidad musical y, en cierta forma, encardina el futuro de ese género que se llamó la Revista española, cuya procacidad se basaba —sobre todo en los tiempos franquistas—, en el juego del doble sentido. La denostada revista de señoritas vicetiples y *vedettes* que cantaban poco y enseñaban lo que podían, y cómicos de chistes fáciles, tuvo una gran virtud: sacar a la luz algunos de esos actores emblemáticos que cuando se enfrentaron a textos más im-

portantes mostraron una milagrosa calidad. Hace poco, el afamado director de escena soviético, Anatoli Vassiliev, que impartía un seminario de interpretación, preguntó por la tradición escénica española, y a mí se me ocurre que es ésta la más importante: la de los cómicos de juguetería y revista: José Bódalo, Alfonso del Real, Ismael Merlo, Manolo Gómez Bur, Pepe Alfayate, Rafaela Rodríguez, Aurora Redondo, Quique Camoiras, Antonio Garisa, Lina Morgan, y tantos otros que parten de la escuela de la revista española. "La Corte de Faraón", por tanto, tiene algo que ver con esta línea. Es un tema apasionante que espero desarrollar en un futuro más o menos cercano.

"La Corte de Faraón" y su psicalipsis —toda la obra está llena de juegos eróticos e incluso, según algunos pareceres, semi-pornográficos—, es una obra difícil por la heterogeneidad de su estructura, al participar de la revista, la zarzuela, la opereta... y su aire de obra maldita durante el franquismo no le ha ayudado demasiado. José Luis García Sánchez en su mejor película la utilizó, precisamente desde esa concepción folklórica peculiar, en una trama del teatro en el cine que originó un gran éxito para Ana Belén y el entonces muy poco conocido Antonio Banderas, un perfecto casto José. En el teatro de la Zarzuela se encomendó la puesta en escena a un director muy peculiar, Alfredo Arias, argentino afincado en París, con una gran carrera en diversos géneros teatrales y que incluso consiguió algo único, como es el dirigir un espectáculo para el Follies Bergères originalísimo, sin romper la tradición de la casa.

Amante de "La Corte de Faraón", encuentra en ella la posibilidad de aunar todas las influencias de los géneros: el propiamente hispánico, esa cuetz teñida de surrealismo, el argentino propio, el irónico francés —pensemos en Offenbach— y la tradición de la revista. El resultado es explosivo pero de gran inteligencia. Como en tantos ejemplos folklóricos, el chiste surge de la forma. Por ejemplo, el Faraón, vestido a lo moderno, aparece siempre en una tumba de esas que figuran en los museos; y un ballet de tutús interpretado por hombres pone la nota irónica, lo mismo que una escenografía

en la que los signos vaginales o fálicos figuran en primer término. Un acierto total es la aparición de la vedette, otra forma de folklore encarnada por una extraordinaria Esperanza Roy, que canta el *¡Ay, babilonio!*, este tema emblemático, desde la pompa y circunstancia de la revista de antaño, haciendo entonar incluso los cuplés a los espectadores. Asimismo, la integración de lo cultural elitista ("Persona" de Bergman en la referencia inicial) y lo popular o de tiempos históricos diferentes, funciona perfectamente. La pasarela es la óptima forma de comunicación de los intérpretes como los espectadores y la orquesta situada en el medio, con un magnífico Pedro Alcalde a su frente, protagoniza la función, absolutamente respetuosa con la excelente partitura de Lleó, realizada como pocas veces ocurre.

Así, inopinadamente, la representación de dos zarzuelas integra el presente cultural con cierta forma de memoria histórica y la popularidad que las partituras de Sorozábal y Lleó habían conseguido, se extiende a los espectáculos en su totalidad. En dos parámetros muy diferentes, pero siempre desde la concepción del teatro como hecho global y actual, estas dos obras del pasado se hacen rabiosamente actuales. En "La del manojo de rosas" se plasma el aire de una futura confrontación, hoy afortunadamente casi alejada, pero tampoco exenta de reaparecer si alguien enciende la mecha. El ejemplo de Kosovo, la limpieza étnica serbia y la discutible intervención de la OTAN está en el aire. Un sainete pudo ser un aviso que nadie tomó en cuenta. La reposición de "La Corte de Faraón" es significativa de que viejas costumbres censoriales no están del todo apagadas y pueden reavivarse con vientos, por otra parte tan ligeros como las bromas sobre la Biblia o el sexo de hombres y mujeres, sin dejar tampoco de ironizar sobre las relaciones del poder puestas en *sofá* en esta curiosa revista-zarzuela-opereta, cuya hibridez, siendo profundamente hispánica, puede ser transportable a otros foros internacionales. En ciertos aspectos nuestro propio folklore se reaviva en el hecho escénico, y no me cabe duda de que dará lugar a múltiples reflexiones sobre su significado y su pertinencia.



# LAS DANZAS DE "ELS PORROTS" DE SILLA Y DE "ELS BASTONOTS" DE PICASSENT (VALENCIA)

Antonio Atienza Peñarrocha

## INTRODUCCION

El presente artículo pretende explicar un fenómeno del folklore valenciano: se trata de una Danza, pretendidamente antiquísima, de carácter pantomímico, que se baila en las localidades de Silla y de Picassent. Pero lo realmente importante, es que esta danza ha trascendido el carácter de simple espectáculo o manifestación etnográfica, y se ha convertido en un símbolo de las culturas locales, e incluso ha potenciado éstas.

En el folklore valenciano, un apartado importante son las danzas pantomímicas. De éstas, podemos diferenciar las Danzas Guerreras, que pretenden recrear luchas o combates, las Danzas de Oficios, que representan la ejecución de labores, y las Mogigangas, que elevan torres o ejecutan "figuras plásticas" (1) con los cuerpos de los danzantes. Un apartado especial son las Danzas de "Los Porrots" y de "Los Bastonots", porque son Danzas Guerreras, pues simbolizan una pugna, pero también Mogigangas, en el sentido que efectúan figuras plásticas. La diferencia con unas y otras, es que no existe una coreografía elaborada o rítmica, como en las Danzas Guerreras, y no se hacen torres ni figuras de muchos componentes, como en las Mogigangas.

El carácter específico de estas Danzas —que en realidad es una—, es lo que más llama la atención. Pero vivir el interés y la expectación que su ejecución despierta en sus pueblos de origen, es lo que me ha llevado a examinarlas.

## LA "DANSA DELS PORROTS" DE SILLA

La Danza "dels Porrots", también conocida como "Danza de Alcides" o "Danza Pírrica", es un baile que se ejecuta en la localidad de Silla el día 6 de Agosto, festividad del Cristo, Patrón de la ciudad. Pero, además, la danza ha llegado a ser todo un símbolo, por un lado, de la cultura popular de la localidad, y un motivo de orgullo para la misma. Por eso, también se representa en fechas señaladas, como el "9 d'Octubre" (Día de la Comunidad Valenciana), cabalgatas, desfiles folklóricos, etc.

Es una danza pantomímica, en la cual se quiere representar una lucha, un conflicto, entre guerreros que, por sus indumentarias, parecen ibéricos o greco-romanos. Para los de Silla, se trata de

una representación antiquísima, ligada a las culturas preclásicas. Actualmente, ha perdido su carácter de danza procesional, pues no se efectúa dentro de la Procesión, pero lo tuvo hasta no hace muchos años; seguidamente, veremos por qué.

La danza se efectúa a lo largo de todo el día 6 de Agosto, por las calles de Silla, sin itinerario ni programa fijo, excepto bailar cada hora delante de la casa de la Clavariesa Mayor, y ante las puertas de concejales, festeros y alcalde. La razón es que esta danza era una representación "institucionalizada", de carácter municipal. El Ayuntamiento pagaba a cada bailaror el importe de dos días y medio de salario en el campo, fuera el que fuese —pues, como es sabido, el jornal fluctúa—. Obviamente, era una cantidad interesante para bailar, y los que abandonaban, por edad, la danza, cedían su puesto, siempre el mismo, a un hijo o a un pariente cercano. Por su carácter de pago, la danza debía efectuarse "de sol a sol", y de ahí que comenzaran muy pronto, bailarían todo el día, se incorporara a la Procesión, y suspendieran su actividad a la puesta del sol, justo cuando la Procesión terminaba y el Cristo entraba en la Iglesia. Actualmente, la Procesión se ha retrasado hasta salir a las 20,30 horas, ya cayendo el día, con lo cual, a esa hora los Porrots hacen el último baile sobre un pequeño tablado, donde se cantará "La Carxofa" (2) cuando termine la Procesión, y ya se van a casa, pues, como ya hemos dicho, no pueden bailar, por tradición, después de la caída del sol.

Por tanto, hoy en día, los tres grupos de baile de "Porrots" inician su andadura a las 11 de la mañana y bailan hasta las 14 horas; reemprenden su actividad a las 17 horas, e interpretan su danza hasta las 20,30. Siempre la representan íntegra, no fraccionada. Actualmente hay tres grupos de "Porrots": uno de jóvenes, otro de adolescentes y un tercero de muchachas.

La Danza la interpretan diez hombres, aunque ocasionalmente pueden hacerla ocho. Los bailarores van vestidos con un faldellín y un ancho collar de tela granate, con flecos amarillos. Tanto el faldellín como el collar son más largos por delante y detrás que por los lados, de forma que el primero descubre las piernas hasta medio muslo, y el segundo no tapa los hombros. Después llevan un tahalí y cinturón de cuero negros; al lado izquierdo de la cintura les cuelga una pequeña bolsa cua-



drada del mismo material, todo ello adornado con clavos metálicos. La cabeza la llevan cubierta con una corona de hojas de hiedra. En las muñecas llevan muñequeras de cuero, y en los pies, alpargatas de esparto. Las chicas llevan idéntica indumentaria, excepto una camiseta corta, sin mangas, tipo "top", que cubre el pecho.

Antaño, bajo esta vestimenta, por aquello de la decencia, llevaban camiseta de manga larga y calzoncillos largos, atados a los tobillos. Algunas veces hemos oído, en boca de etnógrafos, que más antiguamente, iban vestidos con camisa blanca y zaragüelles, pero lo cierto es que en Silla, actualmente, esa indumentaria no se recuerda.

Completan su equipo con la maza, llamada *porro* o *porrot*. Es una clava, como el "basto" de la baraja española, de unos sesenta cms. de larga, pintada de color verde y adornada con clavos negros.

La música se interpreta con tabal y dulzaina, y no cesa en toda la danza. De ahí que el dulzainero deba ser un buen músico, para tener buen pulmón y no ahogarse. En Silla están orgullosos de que se considera tocar los "Porrots" como una reválida o examen definitivo para que un dulzainero demuestre su valía. La melodía se compone de dos frases musicales, que se tocan alternadas, cada una de ellas dos veces antes de cambiar: el estribillo, durante el cual los "Porrots" hacen el llamado *Pas Militar*, e inician el paso o figura, y la melodía en la cual se interpreta ésta. Cada uno de los cambios melódicos va precedido de un muy breve silencio.

## ESTRUCTURA DE LA "DANSA DELS PORROTS"

Pasemos a describir el baile. Los ocho o diez bailarines se colocan en dos hileras, una al lado de la otra, mirando todos en el mismo sentido, con la maza descansando en el hombro derecho. El primero de cada fila recibe el nombre de *cap* -cabeza-, y el último el de *cúa* -cola-. Al sonar el tabal y la melodía, hacen el *Pas Militar*: entonces, el *cap* avanza y gira, el de la fila de la derecha hacia la derecha, y el de la izquierda hacia su lado, dando media vuelta y pasando al lugar donde antes estaba el de *cúa*, con todos sus compañeros detrás; al llegar allí, permanecen quietos, moviendo los pies en el sitio como si caminaran, hasta que llega el final de la frase musical. Entonces, el *cap* de cada fila da media vuelta, y vuelve a ocupar el lugar del principio, con lo que las hileras vuelven a quedar como al principio. Este paso consiste simplemente en caminar, con la porra al hombro, de forma digna, ligeramente marcial. Al llegar al sitio de partida, mueven los pies como si caminaran, sin moverse del puesto, hasta que cambia la frase

musical y entonces hacen la primera figura. Los bailarines actúan sincrónicamente y con decisión, montando la figura rápidamente, quedando estáticos, "congelados", a no ser si realizan algún cambio de postura propio de la figura, durante el tiempo de exposición de la misma, marcado por la melodía.

La primera figura se llama *Costat* (lado). Los bailarines extienden la pierna "de dentro", es decir, la que tienen a la parte de dentro del corredor formado por las dos hileras, hasta el centro del mismo, de forma que los pies de ambos bailarines quedan juntos. Al mismo tiempo, el brazo de ese lado interior queda en jarras, doblan la pierna "de fuera", con la mano exterior sujetan la maza, y miran desafiantes a su pareja. Permanecen en esta postura el resto de la frase musical.

Al cambiar la melodía, de nuevo hacen el *Pas Militar*, pero ahora, al volver a su sitio, hacen una sola fila -los bailarines de la hilera de la izquierda se colocan delante de sus parejas respectivas-, para hacer la segunda figura, *Costat i costat*. Esta figura es igual en postura a la anterior, pero ahora, los pies de ambos bailarines se cruzan, quedando el del delantero por delante. Al reiniciar la melodía se cambia de lado: el bailarín de la izquierda, que se inclinaba hacia la izquierda, lo hace hacia la derecha, y viceversa, pero sin moverse del sitio. De nuevo permanecen estáticos hasta que cambia la melodía.

De nuevo se repite el *Pas Militar*, para quedar ahora en dos filas enfrentadas, y se hace el paso de *Genoll* (rodilla). Los bailarines se giran, mirando frente a frente a sus respectivas parejas. El bailarín de la hilera de la derecha inclina hacia adelante la pierna derecha, ofreciéndola a su



Tercera Figura. *Genoll*. Esta fotografía, tomada en la Plaza, corresponde a la última interpretación de la Danza, de todas las que han tenido lugar a lo largo del día. Por ello, se han unido los dos *collas* o grupos, masculino y femenino, para hacer dos grupos mixtos, que interpretan la Danza simultáneamente.

compañero, y señalando a la cara de éste; mientras, sujetando la clava con la mano izquierda, la descansa en el suelo. Su pareja levanta la maza verticalmente en alto con ambas manos, brazos extendidos hacia adelante y arriba, y reposa su pie izquierdo sobre la rodilla del primero.

Nuevamente la figura se deshace al cambiar la melodía, y de nuevo se hace el *Pas Militar*, quedando en dos hileras. La cuarta figura es *Barba*. Los bailarines de nuevo se giran para quedar enfrentados a sus parejas. Entonces, el de la izquierda adelanta una pierna, ligeramente flexionada, y levanta la maza en vertical con ambas manos, brazos extendidos, mientras su pareja, doblando un poco la cintura y adelantando el tronco, coloca la maza apuntando con su extremo a la barbilla del primero, mientras sujeta la maza con una mano en el mango y otra en el cuerpo del arma. Se quedan en esta postura, lanzándose miradas de ferocidad y haciendo como temblores nerviosos de amenaza contra el contrario.



*Cuarta Figura: Barba. Los gigantes del fondo, junto a la fachada del Ayuntamiento, encabezarán la procesión. Representan al Rey Don Jaime el Conquistador, y a su esposa, Violante de Hungría, por un lado, y a los últimos reyes musulmanes de Valencia, Zayyan y su mujer. Irán precedidos por un grupo de Nanos o cabezudos.*

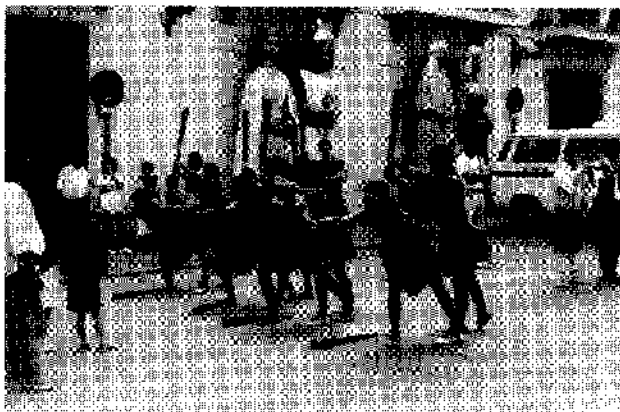
De nuevo cambia la melodía y la figura se deshace, desfilando en filas con el *Pas Militar* y quedando en dos filas. La quinta figura es *Braç* (brazo). Para hacerla, dan un salto en el sitio y quedan rectos de pie, con las piernas abiertas y los brazos extendidos en cruz, uno al lado del otro, pero mirando en sentidos opuestos, y cogidos de los hombros por los brazos "de dentro" del corredor. El brazo libre o exterior queda sosteniendo verticalmente la maza. Para deshacer la figura al cambiar la melodía, dan un salto, y quedan de nuevo todos mirando en el mismo sentido para hacer el *Pas Militar*.

La Sexta figura es la *Navaixa* (navaja), y consiste en quedar de nuevo como en el primer paso



*Quinta Figura: Braç. Esta imagen nos permite apreciar las indumentarias de los danzantes.*

o figura, simétrico, con la pierna "de dentro" extendida y con los pies tocándose. La pierna "de fuera" queda flexionada, y ambos bailarines se miran con ferocidad, sujetando la maza con una mano en el mango y la otra sobre el cuerpo, como dispuestos a golpear despiadadamente, haciendo incluso muecas y gestos temblorosos de agredir a su pareja. De aquí, dando un salto, sin hacer el *Pas Militar* se pasa a montar la Séptima figura, *Senyalar* (señalar). El bailarín de la izquierda se gira noventa grados a la izquierda, deposita la clava en el suelo, con el mango frente a su pie, y se queda con el cuerpo inclinado hacia delante, la pierna izquierda flexionada y la mano derecha apuntando o señalando con el dedo hacia delante. Detrás queda su compañero, también con una pierna flexionada, los brazos extendidos y la maza sujeta verticalmente con ambas manos, mirando en la dirección apuntada.



*Séptima Figura: Senyalar.*

De nuevo se deshace la figura, volviendo al *Pas Militar*, y entonces comienza la segunda parte de la Danza, en la cual las figuras se suceden sin pasar por el *Pas Militar*, y las hileras se deshacen.

También debe decirse que las figuras deben deshacerse antes de que termine la melodía. La Octava figura es *Tremolar* (temblar): las tres parejas que van al centro de la formación se separan, abriendo la "calle" o "corredor", permaneciendo de pie, con los brazos extendidos hacia delante y arriba, y sosteniendo la maza verticalmente. Las dos parejas de los extremos, la del *cap* (principio) y la de la *cúa* (cola) permanecen en su sitio, pero se giran los primeros, mirando a los de la cola. La postura de éstos es la misma: el tronco y una pierna inclinados hacia adelante, con la maza en el suelo, ante ellos, y los brazos extendidos hacia atrás, con las manos abiertas, temblando. De éstos, el bailarador que queda a la derecha será el *empomador* (*empomar*: coger en el aire), y el de la derecha, el *botador* (saltador).



Octava Figura: *Tremolar*.

Seguidamente se pasa a la Novena figura, *Pit* (pecho): los cuatro bailaradores que están en los extremos corren hacia el centro del "corredor", para encontrarse cada uno con su oponente del otro extremo. Allí, los *empomadores* inclinan el tronco y los



Novena Figura: *Pit*. Esta fotografía está tomada en una calle, y corresponde a uno de los momentos, a lo largo del día, en que se ejecuta la Danza

brazos hacia atrás, temblándoles las manos, mientras los *botadors* alzan el puño derecho sobre las cabezas de aquéllos y lo agitan como si les golpearan. Al reiniciar la melodía invierten la postura: el que antes "soportaba", ahora "golpea". De nuevo, se deshace la figura antes de que termine el compás, y se vuelve a la posición de *Tremolar*, para volver a montar una nueva figura, la Décima.



Décima Figura: *Bot a la Cintura*.

La Décima figura es *Bot a la Cintura* (salto a la cintura): los *empomadores* permanecen en el sitio, mientras los *botadors* corren al encuentro de aquéllos. Al llegar, dan un salto, subiendo a la cadera del *empomador*, el cual les sujeta el cuerpo con el brazo izquierdo, mientras les apunta a la cara con el dedo índice de la mano derecha; el *botador*, por su parte, se sujeta rodeando con sus piernas el tronco del *empomador*, y pone los brazos en cruz.

De nuevo se deshace la figura, y los *botadors* vuelven a su sitio, a la misma postura de *Tremolar*, pero ahora cogen las mazas o *porros*, sosteniéndolos horizontalmente, mientras sólo hacen temblar la mano izquierda. Para montar la Undécima figura, *Bot a l'esquena* (salto a la espalda), el *bo-*



Undécima Figura: *Bot a l'Esquena*.

*fador* corre y salta, quedando la figura con el *empomador* con las piernas flexionadas y el cuerpo inclinado hacia adelante, con una mano sobre una pierna para aguantar el peso, y la otra con el dedo apuntando al *botador*. Este se sube sobre la espalda del compañero, poniendo el pie izquierdo sobre un muslo, y el pie derecho a la altura de los riñones del *empomador*. Además, coloca su mano derecha en la cintura, en jarras, y con la izquierda alza el *porro* verticalmente, en señal de triunfo.

De nuevo se deshace la figura, y los *botadors* vuelven a su sitio, dejando la maza en el suelo, y asumiendo los cuatro la postura de *Tremolar*. La última figura es la Duodécima, *Empomar* (coger en el aire). El *botador* sale corriendo, y al llegar ante el *empomador*, que aguarda de pie, con los pies juntos, pone las manos sobre sus hombros, y da un salto. El *empomador*, al mismo tiempo, lo sujeta por las rodillas, y la figura queda así: el *empomador* de pie, y el *botador* sobre él, totalmente horizontal, sujeto a los hombros de aquél, mientras es sostenido por las rodillas.



Duodécima Figura: *Empomar*.

Al deshacer la figura, los *botadors* vuelven corriendo a su sitio y los cuatro toman la maza. Entonces, los seis que marcaban la "calle" o "corredor" avanzan y ocupan su sitio, mientras los dos de *cap* o delanteros se giran, y quedan de nuevo en dos hileras para hacer el *Pas Militar*. Entonces, si la representación se ha hecho en un escenario, al girar haciendo el *Pas Militar* formarán una sola hilera —de nuevo los de la hilera de la izquierda pasan delante de sus compañeros de la derecha—, quedarán en el sitio, moviendo los pies como si caminaran, pero sin avanzar, y cuando se acabe la música con una larga nota, depositarán el *porro* junto a la pierna que mira al público, ladearán la cabeza, y se quedarán quietos. Si en cambio están en la calle, con público a ambos lados, permanecerán en dos hileras, haciendo los mismos gestos ya descritos.



*Sabudo final*.

#### SIGNIFICACION DE LA DANSA DELS PORROTS: EXALTACION DE LO LOCAL

Obviamente, la *Dansa dels Porrots* es para Silla un motivo de orgullo. No tiene que extrañarnos que sea considerada uno de los símbolos más recurrentes, y que incluso el Ayuntamiento otorgue todos los años a alguna personalidad destacada de la política o la cultura un premio, el "Porrot d'Or" o Porrot de Oro; y que la concesión de este galardón sea motivo de agrias disputas entre los partidos políticos del propio Ayuntamiento, las cuales trascienden a la prensa local. Por ejemplo, hace un par de años se propuso para este premio a un gestor cultural muy conocido, de claras tendencias culturales y políticas; como uno de los Partidos Políticos con representación en el Ayuntamiento se había sentido perjudicado por el aspirante a premiado al impulsar éste ciertas manifestaciones y movilizaciones, se opusieron a que le fuera otorgado el "Porrot d'Or". Esta sensibilidad nos muestra que el premio es visto como algo más allá de una simple celebración social: la *Dansa dels Porrots* es algo muy importante para Silla.

¿Por qué ha llegado a ser así? Por un lado, por la propia recuperación de una cultura popular; por otro, por la propia labor desarrollada por los componentes e impulsores de la Danza.

En innegable que desde los años setenta se inició a nivel valenciano un proceso de recuperación de las señas de identidad propias. Estas señas de identidad se vieron reflejadas, amén de bandéras y simbologías, en algunas danzas o manifestaciones de la cultura popular. Ello se debió a que el auge del nacionalismo autonomista impulsó el folklore, y en todas las fiestas de Partidos Políticos autonomistas, y en las celebraciones patronales de pueblos con alto carácter reivindicativo, se efectuaban espectáculos de danzas folklóricas. Entre ellas podríamos destacar la "*Dansa de la Todolella*", la "*Dansa de la Muixeranga d'Algemesi*", y nuestra "*Dansa dels Porrots*". En esta época, de manera desinteresada, los integrantes de



*Dansa dels Porrots de Silla.*

la Danza dels Porrots viajaron por todas las comarcas valencianas efectuando su baile. Este se presentaba como una danza antiquísima, ligada al Neolítico, al período Ibérico o a la Romanización, lo cual satisfacía a los espectadores, a los cuales se les demostraba plásticamente la vigencia de nuestras más antiguas raíces culturales.

Ni qué decir tiene que la Danza dels Porrots se popularizó mucho. A principios de los años ochenta el Ayuntamiento de Aldaia decidió impulsar, en sus fiestas patronales al Cristo, la celebración de una Cabalgata Comarcal, a la cual concurrirían diversos grupos folklóricos de la comarca de la Huerta de Valencia. La Danza dels Porrots se impuso desde el primer momento como la principal atracción de la misma, no sólo por ser casi la única pieza auténticamente tradicional que participaba en la misma, sino además por su espectacularidad. El interés se incrementó cuando acudieron a la cabalgata "Els Porrotets", niños que, vestidos como "els porrots", efectuaban también la danza.



*Dansa dels Porrots de Silla (versión del Padre Bauzaub)*

Los componentes de la Danza quisieron actuar además como un dinamizador cultural en el pueblo. Para ello, llegaron a realizar en algunas ocasiones un "Festival de Danzas Especiales". Se trataba de reunir en un Festival Folklórico diversas danzas procesionales o extraordinarias. La iniciativa, sin embargo, no cuajó.

Actualmente, la Danza también se puede ver en las llamadas "Ferias Medievales". Este fenómeno, como es sabido, consiste en una agrupación de diversos artesanos que acuden a una determinada localidad, y allí instalan un mercadillo al aire libre, con paradas de mesas cubiertas con toldos; se visten con indumentaria medieval, adornan las calles con guirnaldas, cubren el asfalto con paja, e intentan recrear la atmósfera del pasado mediante espectáculos callejeros de equilibristas, música, danzas, incluso cortas representaciones de persecución de brujas a cargo de verdugos inquisitoriales. Estas Ferias funcionan prácticamente como una animación contratada, y en ellas se han integrado "Els Porrots", al menos ocasionalmente.

En definitiva, todos sienten que la *Dansa dels Porrots* representa a la población de Silla: la Danza se ha convertido en un ideal local, en un símbolo de su cultura y de sus raíces.

#### LA "DANSA DELS BASTONOTS" DE PICASSENT

Al sur de Silla encontramos la localidad de Picassent. En ella se efectuaba, en la fiesta y procesión de la Virgen de la Milagrosa, la "Dansa dels Bastonots". Este baile tenía una estructura similar al de "Els Porrots", pero una consideración social radicalmente distinta. En Picassent, "Els Bastonots" no era un baile municipal, sino puramente procesional. Salía precediendo a la procesión, y los bailarines recibían el obsequio de los vecinos que aguardaban el paso de la comitiva, con las puertas abiertas y sentados en sillas en la acera. A los bailarines se les invitaba a pastas, dulces y licores. Por ello, solían ser personas de baja condición social, incluso borrachines. Estamos ante lo que, en otra ocasión, denominé "Danzas de Nivelación Social", que permiten integrar en la sociedad a personas marginadas de ella.

No es de extrañar que cuando la condición social de las gentes mejoró, la Danza fuera abandonada, pues su carga peyorativa era muy fuerte.

Antaño, la Danza se interpretaba todas las tardes, durante la semana que precedía a la fiesta de la Milagrosa (último domingo de Mayo), y a la de la fiesta de la Virgen de la Vallivana (8 de septiembre). Es decir, durante dos semanas en todo el año, se bailaba esta danza por las calles de la población. Los bailarines eran "els més baixets, pero no de estatura", es decir, los más "bajitos", los más humildes, las gentes más pobres, que esas semanas eran agasajados e invitados en las mejores casas de la población. Después, el día de la fiesta, la Danza se interpreta delante de la Cruz.

Aquí encontramos una divergencia clara: cuando hace pocos años, en 1993, se planteó su reconstrucción, las personas del pueblo manifesta-

ron que el Baile era muy similar al de Silla. Un profesor de la localidad asumió la tarea, y con varios alumnos voluntariosos, acudieron a Silla, donde aprendieron la "Dansa dels Porrots". Por consiguiente, ambas danzas son ahora idénticas. Cuando estuve en Picassent, se me confirmó que las Danzas eran gemelas, y por tanto la copia estaba plenamente justificada. No obstante, en Silla me insistieron que la "Dansa dels Bastonots" original era diferente. No obstante, se había dejado perder, y ahora era imposible recuperarla.

Fuera como fuese, hoy día la "Dansa dels Bastonots" es idéntica a la de "Els Porrots", pero al contrario que aquella, y siguiendo con la tradición, está integrada en la comitiva procesional de la fiesta de la Virgen. Los bailarores visten de manera similar a los de Silla. Llevan el cuerpo y las piernas cubiertas por una camiseta interior de manga larga, y calzoncillos largos. Sobre los hombros y el pecho llevan un peto, de terciopelo azul, terminado en punta a la altura del tórax, adornado con tiras doradas y flecos amarillos. A la cintura visten un faldellín, con cortes laterales, largo hasta la rodilla, de la misma tela y adorno que el peto. Después llevan, de hombro izquierdo a cadera derecha, una banda, a modo de bandolera, también del mismo terciopelo, con dos tiras doradas y rematado con flecos. A la cabeza llevan hojas de laurel de tela, y en los pies, alpargatas. El "porro" es más estilizado que en Silla, similar a un bate de béisbol, pintado de verde.

Una fotografía antigua de Picassent muestra a los danzantes vestidos de esta guisa, pero con algunas variantes: el peto y el faldellín son más pequeños, no llevan flecos, aunque sí unos adornos en la tela, hechos con círculos de pasamanería; a la cabeza, llevan enrollado un pañuelo.

En Picassent sí que me dijeron que la indumentaria antigua era con zaragüelles o *saragüells*, los calzones anchos de lienzo, que si bien se consideran hoy día propios de valencianos y murcianos, debieron estar muy extendidos en la España del siglo XV). En apoyatura de esto diremos que si los bailarores eran gente de pocos recursos, irían vestidos a bailar con prendas viejas de las que se guardaban para disfrazarse; y entre estas ropas debían figurar los *saragüells*.

#### SIGNIFICACION DE LA "DANSA DELS BASTONOTS" PARA PICASSENT

Para Picassent, la Danza ha supuesto una innovación importante en la procesión. Ha revitalizado mucho ésta, y ha contribuido a relanzar el interés por el folklore local. De hecho, Picassent, que no contaba con grupo de danzas local, actualmente ya tiene uno de indole municipal, y otro en

una de las escuelas. De todo esto podemos inferir dos cosas: por un lado, la importancia que tiene la escuela en la difusión y rescate de nuestro folklore. Por otro, diré que he asistido en varias ocasiones a la Procesión, y fui testigo de una recuperación impensable. Si bien los organizadores decidieron introducir danzas a fin de crear un aliciente al espectador en 1991, al rescatar del olvido el "Ball dels Bastonots" en 1993, el cambio fue enorme. Se generó una gran expectación, y se cambió el recorrido procesional. Para mí, ello demuestra el interés por la cultura tradicional, que subyace enterrado, que parece que no existe, pero que cuando es estimulado y aflora, manifiesta una fuerza impensable.

Aún es pronto para hablar de resultados, pero creo que el "Ball dels Bastonots" se consolidará, y se convertirá también en un símbolo para la localidad, como lo es la "Dansa dels Porrots" para Silla.

#### LA DANZA DE ALCIDES EN EL "BALL DE TORRENT"

Para terminar, añadiremos un comentario sobre la presencia de una Danza muy similar a las anteriores, en una escenificación pantomímica compleja: la llamada "Danza de Alcides" en el "Ball de Torrent".

El "Ball de Torrent", como he dicho, consiste en una escenificación pantomímica, en la cual se representa la visita de un Virrey y su esposa a la localidad valenciana de Torrent. En la "obra", el Virrey y su mujer son recibidos por el Alcalde y el Cura, y ponen de manifiesto los vicios y defectos del Antiguo Régimen: corrupción, despotismo y estupidez. Intervienen diversas comparsas que bailan y engañan a los protagonistas, ridiculizándolos y mortificándolos, para terminar todos persiguiéndose a palos: de ahí viene la expresión "terminar com el Ball de Torrent", que viene a significar "terminar como el Rosario de la Aurora".

No obstante su fama, es poco lo que sabemos de este "Ball de Torrent". De hecho, sólo tenemos como esquema completo el descrito por Gonzalo Valero en la revista "El Archivo", en 1893, y que corresponde al bailado en Segorbe hacia mediados del siglo XIX. Tenemos noticias periodísticas que nos permiten rastrear su representación en fiestas en Valencia y pueblos valencianos, a lo largo del siglo XIX, y que nos permiten inferir aspectos aislados sobre su organización, pero poco más. Se cree que el "Ball" recibió el nombre de Torrent porque eran los habitantes de esta localidad personas muy hábiles en el baile, y recorrían los pueblos y ciudades de la península, contratados para participar en fiestas y procesiones. Ellos serían los inventores o diseñadores de la historia

central: la visita del Virrey a Torrent, su recibimiento con diversas danzas, el banquete hecho con alimentos de pega, el baile en el cual queda patente la frivolidad de la virreina y la desvergüenza del Cura, la llegada de los Estudiantes y de los Gitanos, que dejan en ridículo a las autoridades, y el final caótico. No obstante, la propia creatividad jugaba en contra de estas gentes: eran amigos de cambios, de innovaciones, y por ello sus danzas y coreografías no se consolidaban: eran arte efímero. Manuel Gil y Rafael Benedito, que estudiaron el "Ball de Torrent", me lo definieron como un *happening*, como una obra teatral abierta a la improvisación, al cambio constante. Una fiesta que se celebraba en la calle, ejecutada por personas contratadas de fuera, en teoría normalmente de Torrent; aunque también en otras ocasiones la ejecutarían personas de la localidad, con ánimo carnavalesco.



*Danza de Alcides (Ball de Torrent)*

Una de las comparsas integrantes del "Ball de Torrent" es la del "Baile de Alcides" o "Els Homens de la Força" o "Hombres de la Fuerza". En el esquema general del "Ball de Torrent", estos personajes realizan una danza para obsequiar a los Virreyes. Según las acuarelas de Gonzalo Valero, único testimonio gráfico de cómo era el "Ball" en el siglo pasado, estos hombres iban vestidos de manera similar a los artistas de circo decimonónicos: torso desnudo, pantalón corto ajustado, y alpargatas. Iban barbados, y empuñaban también unas mazas. En la acuarela, se representan cinco: uno de ellos permanece con la maza al hombro, mientras los otros cuatro ejecutan una figura plástica: dos están casi arrodillados, con una pierna flexionada y la otra extendida hacia atrás, mientras su cuerpo permanece casi paralelo al suelo, sujetándose con la maza puesta en vertical, a modo de bastón. Los otros dos están a sus espaldas, en ademán de alzar la maza para descargarla sobre sus compañeros humillados. Al fondo de la composición, están el dulzainero y el tabaletero. Gonzalo Valero escribió: "Los Alcides: Unos cuantos disfrazados de tales, con grandes mazas o porras en las manos, al son de la música hacían varios ejercicios de fuerza y equilibrio".

Hasta aquí el dato de Gonzalo Valero. Obviamente, no se ha conservado un esquema de esta danza, y por tanto, en la última reconstrucción completa del "Ball de Torrent", escenificada por el Grupo de Danzas *Alimara* de Valencia y estrenada en 1986, ésta fue diseñada partiendo de cero. En dicha representación, la ropa de los "Homens de la Força" era una ajustada prenda de color naranja a modo de camiseta, con manga corta, y un pantalón corto de color azul, buscando una similitud con la usada por los "forzudos" circenses. Completaban su atuendo con alpargatas, un "porro" pintado de verde, y una careta de cartón en la cual llevaban pintados bigotes de puntas hacia arriba. La coreografía, de seis hombres, se basó en la *Dansa dels Porrots*, simplificándola: por ejemplo, se inicia con que cada danzante gira alrededor de su pareja, amenazándole con el palo. Después, hacen un "Costat", etc. A esta reconstrucción precedió otra, hacia 1975, por grupos de teatro y danza de Torrent, de la cual no he podido recabar noticias.

El hecho de que una danza de estas características estuviera incluida en el "Ball de Torrent" me lleva a pensar que bailes de este tipo debían estar más extendidos en el pasado de lo que comúnmente se cree, es decir, que se ejecutaban en diversas poblaciones, incluso quizá formaban parte del folklore torrentino. Es posible que esta Danza de Alcides naciera en el siglo XVIII, época de la Ilustración y de gran auge de los estudios grecorromanos (3); que se extendiera por mimetismo, que fuera incorporada al "Ball de Torrent", y que tan sólo se conservara en Silla y en Picasent. Debe tenerse en cuenta que la presencia de danzas en fiestas y procesiones era bastante inestable: los gremios y los clavaríos que las patrocinaban gustaban de cambiar de un año para otro, y muchas de estas danzas eran efímeras. Se montaban las coreografías, se confeccionaba un vestuario, y después de la fiesta, se olvidaban. Por consiguiente, si bien es posible que la *Dansa dels Porrots* sólo se conociera en Silla y Picasent, y sólo bailada por personas de estas localidades, y después fuera incorporada por un Maestro de Danzas desconocido al "Ball de Torrent", creo más bien que esta Danza estuvo extendida, y fue bailada, efímeramente, en más pueblos valencianos.

De todas formas, el hecho de que se haya conservado en Silla, con rango de danza municipal, quizá evidencie que su origen sea esta localidad, sin que ello, como en tantas cuestiones etnográficas, se pueda demostrar documentalmente. No hay que descartar, en efecto, que fuera exportada desde Silla por los propios "Porrots", a otros pueblos. Todavía hoy día, esta Danza es contratada por clavaríos y festeros de otros pueblos para ma-

yor lucimiento de sus fiestas: incluso, localidades que cuentan con procesiones con gran número de danzas, como Algemesí.

Sea como fuere, la *Dansa dels Porrots* goza de una envidiable salud, y se sigue representando, año tras año, en Silla, con ocasión de sus fiestas de agosto al Cristo, y en el Día de la Comunidad Valenciana. Así mismo, se consolida en Picassent la *Dansa dels Bastonots*. Las antiguas danzas que antaño representaron el poder municipal o la solidaridad vecinal, hoy día simbolizan la cultura popular autóctona en sus respectivas localidades. Toda una lección para los agoreros que anuncian la defunción del folklore, o bien predicán su falta de contenido y función en la sociedad actual.

#### NOTAS

(1) Denominamos "Figura plástica" en una Mojiganga, a la efectuada con los cuerpos de los danzantes, que se colocan unos encima de otros para representar, por ejemplo, un anda procesional, o se cogen de las manos en círculo y ruedan, para figurar una rueda... Describí algo de todo ello en un artículo anterior sobre las Danzas de la Procesión de la Virgen de la Salud de Algemesí.

(2) La *Carxofa* es una escenografía, consistente en una alcachofa gigante, de unos dos metros de alta, que cuelga de una ventana del campanario de la iglesia a unos dos metros por encima de un estrado. Esta *Carxofa* o alcachofa es un armatoste, compuesto de un poste central, con repisa, y varios gajos que la cierran, articulados en su parte superior. Al acercarse el final de la procesión de ese día de fiesta, el 6 de agosto, se introduce en la *Carxofa* un niño vestido de ángel, al tiempo que a sus pies, en el estrado, se instala una pequeña orquesta. La *Carxofa* se queda cerrada, esperando. Cuando el Cristo llega a la puerta de la iglesia, la *Carxofa* se abre, quedando como una palmera, y entonces el niño, ligado al poste, acompañado por la orquesta,

entona un Motete, que canta en Valenciano las glorias de Cristo. Esta invención se representaba en algunos pueblos de la Huerta de Valencia, y aún se canta en Aldaia (al Cristo), en Alaquàs (al Cristo y a la Virgen del Olivar), y en la propia Valencia (a la Virgen del Carmen, y al Cristo de los Afligidos del Canyonelar, éste en la Semana Santa Marinera).

(3) Creo que se puede establecer esta fecha, quizá retrocediéndola hacia el siglo XVII, basándome en la hipótesis del gran estudioso del "Ball de Torrent", Vicente Veguer Esteve, el cual estableció que en ellas tuvo su origen y formación el "Ball". El propio nombre de la misma: "Danza Pírrica" (por Pirro, Rey del Epiro), Danza de Alcides (por Alcides, sobrenombre de Hércules, derivado del de su abuelo Alceo, y que es sinónimo de persona de gran robustez y fuerza) evidencia un origen cultista. Valencia fue un área donde la Ilustración fue muy importante.

#### NOTAS SOBRE LAS PARTITURAS

La partitura titulada "*Dansa del Porrots de Silla*" fue publicada por Salvador Seguí y otros en el "*Cancionero Musical de la Provincia de Valencia*" (Valencia, 1980), y recoge la melodía que actualmente se ejecuta en Silla y en Picassent, con alguna ligera variante en los adornos.

La subtitulada "*Versión del Padre Baixauli*" corresponde a la recogida por el jesuita Padre Baixauli a principios del siglo XX en una encuesta a varios dulzaineros. Esta versión de la *Dansa dels Porrots de Silla* ha sido la adoptada para la última reconstrucción de la "Danza de Alcides" en el *Ball de Torrent*. También está publicada por Seguí, en el volumen citado anteriormente.

La titulada "*Danza de Alcides*" fue recogida por Eduardo M. Torner, y publicada en su libro "*Danzas Valencianas (Dulzaina y Tamboril)*", (Barcelona, 1938), y posteriormente republicada por Vicente Veguer Esteve en su libro "*El Teatro en Torrent*" (Torrent, 1983), de donde la he tomado. El artículo de Gonzalo Valero también aparece incluido en este volumen, en el cual se recogen la mayoría de artículos y estudios relacionados con el "*Ball de Torrent*".





# LOCUCIONES USUALES EN CASTILLA Y LEÓN

Juliana Panizo Rodríguez

*El dominio de la lengua es uno de los pilares sobre los que se construye la formación de una persona. En gran medida, el mejor conocimiento de la propia lengua hace posible el desarrollo del individuo en su entorno. A nadie se le escapa que la comprensión de mensajes lingüísticos se encuentra en la base del ser humano.*

Julio Casares en su obra *Introducción a la lexicología moderna* denomina locución "a la combinación estable de dos o más términos, que funcionan como elemento oracional y cuyo sentido unitario no se justifica como una suma del significado normal de sus componentes". Por ejemplo: hombre rana, tocino de cielo, beber los vientos...

Ofrecemos seguidamente unas locuciones patentes en la actualidad en nuestra región castellano-leonesa.

## ALIVIO

*De alivio:* Esta expresión está relacionada con el alivio de luto, es decir, con el período posterior al luto riguroso. Este último solía durar, en otros tiempos, cinco años para los parientes más próximos al difunto. Obligaba a vestir de negro, abstenerse de diversiones y reducir al mínimo la vida social: en los pueblos, el día de la fiesta, no podían asistir a Misa, e incluso hoy hay quien así lo hace. El alivio permite introducir los colores morado y gris, y frecuentar los lugares públicos. Actualmente esta costumbre va cayendo en desuso, excepto en las gitanas, que mantienen un luto riguroso, y en algunas ancianas de los pueblos.

## ANILLO

*Caérsele a uno los anillos:* Significa rehajarse una persona a realizar tareas inferiores a las que cree que le corresponden. Suele emplearse en sentido irónico ya que en esta vida, como afirma la sabiduría popular, "de tejas abajo, cada uno vive de su trabajo"; generalmente, son las personas de inferiores dotaciones económicas, a las que se dice: que lo haga él solo, que no se le van a caer los anillos.

*Venir algo como anillo al dedo:* Suceder algo en el momento más oportuno. El mismo significado tiene "venir de perillas".

## BAILE

*Bailar al son que tocan:* Adaptarse a las circunstancias favorables o adversas.

*Bailar con la más fea:* Tener que realizar la tarea más ardua.

*Bailarle a uno el agua:* Seguirle la corriente y adularle para obtener algo positivo de él.

*Baile de San Vito:* Denominado así porque se rezaba a ese santo para curar la enfermedad. Realmente se trata de una enfermedad infecciosa que ataca a los niños y adolescentes y que se manifiesta con convulsiones y otros síntomas. San Vito fue un mártir de Sicilia que vivió en el siglo IV.

*Empezar el baile:* Comenzar una acción muy movida y tumultuosa.

*Otro que tal baila:* Otro que se comporta tan mal como los anteriores.

## CAMINO

*Abrirse camino:* Prosperar. Los versos de Machado reflejan esta situación: "Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / Caminante no hay camino, / se hace camino al andar" (Campos de Castilla).

*Camino trillado:* Se refiere al que es muy utilizado.

*De camino:* Por el camino. De viaje.

*Ir por el buen o mal camino:* Obrar o no con honradez.

*Llevar camino de:* Obrar de una manera positiva que dé buenos resultados en el futuro.

## GATO

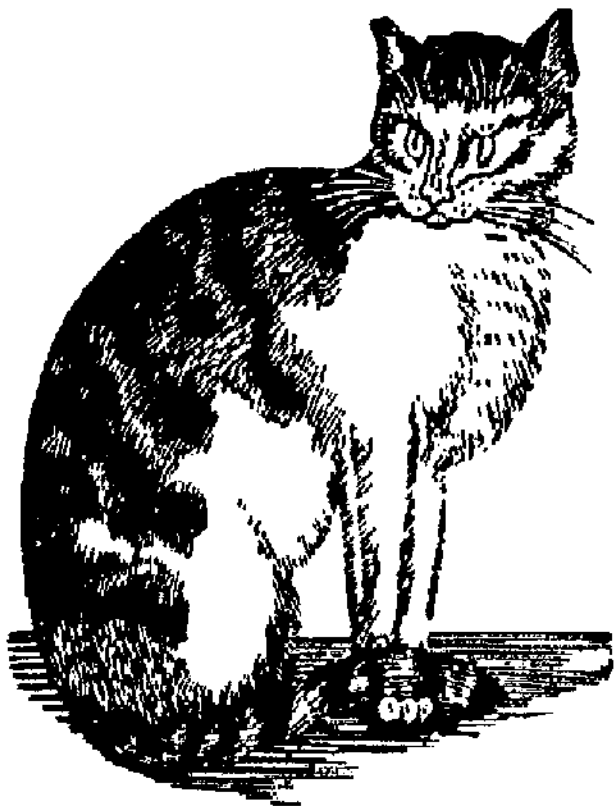
*A gatas:* Andar los niños pequeños mediante los brazos y piernas.

*Cuatro gatos:* Concurrencia de pocas personas a un lugar.

*Dar gato por liebre:* Engañar a alguien, dándole algo que se parece, pero que es de inferior calidad.

*Echar a uno el gato a la cara:* Causarle gran irritación o enfado.

*Haber gato encerrado:* Encontrarse con una situación no clara en la que existe algún engaño.



*Hasta los gatos quieren zapatos:* Comentario que suscitan unas pretensiones desmesuradas.

*Lavarse como los gatos:* Lavarse mojando una toalla en agua y con mucha prisa.

*Llevarse como el gato y el perro:* Reñir continuamente las personas.

*Llevarse el gato al agua:* Salirse con la suya.

## HOMBRO

*A hombros:* Llevar algo sobre los hombros, como por ejemplo a los santos en las procesiones, a los toreros después de una corrida en la que han triunfado.

*Arrimar el hombro:* Colaborar, desinteresadamente, en una situación difícil.

*Cargado de hombros:* Se dice de la persona que presenta una convexidad exagerada en la columna vertebral.

*Hombro con hombro:* Estar una persona junto a otra.

*Mirar por encima del hombro:* Manifestar desprecio por alguien, considerándolo inferior.

*Sobre mis (tus, sus) hombros:* Se aplica al esfuerzo o la responsabilidad que recae sobre uno.

## IR

*Ir a parar:* Exclamación de censura a la vista de algo que produce irritación o escarnio.

*Ir a por:* Ir en busca de algo.

*Ir algo para largo:* Faltar mucho tiempo para que suceda algo.

*Ir que arde, que chuta o que se mata:* Ir demasiado rápido a buscar lo que ha ganado.

*Ir dado:* Se emplea con sentido irónico para negar una cosa a alguien.

*Ni irle ni venirle:* Resultarle indiferente un asunto.

*Sin ir más lejos:* Siendo las pruebas muy asequibles. Pudiendo poner un ejemplo evidente.

## JUEGO

*Dar juego:* Tener un asunto mayores consecuencias positivas de las que al principio se creía.

*Estar en juego:* Correr algún riesgo grave.

*Fuera de juego:* Se aplica a las personas que no tienen influencias en un asunto.

*Hacer el juego:* Actuar de un modo que aproveche a otro y pase inadvertido.

*Hacer juego:* Corresponderse dos o más cosas en orden, simetría, etc.

## LARGO, A

*A la larga:* Con el tiempo, en el futuro.

*A lo largo de:* Se utiliza en sentido temporal: a lo largo de los meses. Recorrer un trayecto.

*Dar largas al asunto:* Demorar su resolución.

*De largo:* Aplicado al vestido, el que llega hasta los pies.

*Hablar largo y tendido:* Conversar prolijamente considerando un asunto en todos sus aspectos.

*¡Largo!* Exclamación de rechazo.

*Para largo:* Esperar mucho tiempo para que se resuelva un asunto.

*Pasar de largo:* Significa pasar a lo lejos. No tomar en consideración un asunto.

## LUZ

*A la luz:* Con la claridad.

*A la luz de:* Con la luz de: Con la luz de las velas. En vista de: a la luz de los últimos sucesos.

*A toda luz:* Sin que quede la menor duda.

*Arrojar luz:* Aportar claridad a un asunto.

*Dar a luz:* Dar nacimiento. Tener un hijo. Publicar una obra.

*Entre dos luces:* Se aplica a las horas del día en las que no es totalmente de día ni de noche. Al amanecer y al atardecer.

*Salir a la luz:* Publicarse. Ponerse de manifiesto algo que estaba oculto.

## MANO

*A mano:* Realizado sin artificios mecánicos.

*A mano airada:* Con violencia.

*A mano alzada:* Se aplica a las votaciones y consiste en levantar el brazo ante lo que la presidencia somete a la decisión de los reunidos.

*A mano armada:* Portando las armas.

*A manos llenas:* Dar en abundancia.

*Abrir la mano:* Mostrarse más indulgente que lo habitual.

*Atarle a uno las manos:* Impedirle realizar lo que se propone.

*Bajo mano:* Tener escondido algo.

*Caer en manos de alguien:* Caer bajo su dominio.

*Caérsele de las manos:* Se aplica a los libros cuya lectura resulta insoportable.

*Con las manos en la masa:* Sorprender a uno robando.

*Dar de mano:* Saludar con la mano a distancia.

*De primera mano:* Del primer propietario de una cosa.

*Echar una mano:* Prestar ayuda.

*En buenas manos:* A cargo de una persona competente.

*Lavarse las manos:* Desentenderse de un asunto.

*Llegar a las manos:* Pegarse en una discusión.

*Mano a mano:* Realizar algo entre dos personas.

*Mano blanda:* Proceder con benignidad.

*Mano dura:* Obrar con severidad.

*No saber dónde tiene la mano derecha:* Ser una persona muy ignorante.

*Tender la mano:* Ofrecer ayuda.

## NARIZ

*Con un palmo de narices:* Ir defraudado.

*Dar algo en la nariz:* Sospechar.

*Dar con la puerta en las narices:* Rechazar a alguien con malos modos.

*De tres pares de narices:* Expresión ponderativa.

*Hasta las narices:* Estar harto de algo.

*Pasar una cosa por las narices:* Enfrentar a uno sin consideraciones con algo que le mortifique.

*Subírsele a uno a las narices:* Negarle cualquier consideración o respeto.

*Tocar las napias (narices):* Molestar a alguien.

## OJO

*A ojo de buen cubero:* Calcular a bulto, sin medida ni operaciones matemáticas.

*A ojos cerrados:* Actuar con la convicción de que se hace lo más acertado o conveniente.

*A ojos vistos:* Quitar algo a la vista del público.

*Abrir el ojo:* Prestar atención. Despertarse por la mañana.

*Abrir a alguien los ojos:* Hacerle ver la realidad.

*Andar con cien ojos:* Extremar la atención y la preocupación.

*Cerrar los ojos:* Morirse.

*Echar el ojo a algo:* Elegir algo con algún fin.

*Costar un ojo de la cara:* Valer algo demasiado.

*No quitar ojo:* No apartar la vista de algo o alguien.

*Ojo al Cristo que es de plata:* Invitación a cuidar de un objeto porque es muy frágil y delicado.

*Ojo avizor:* Expresión con la que invitamos a extremar la vigilancia.

*Pegar el ojo:* Dormir.

*Ser el ojo derecho de alguien:* Ser su preferido.

*Un ojo de la cara:* Costar muy caro.

## PALABRA

*A medias palabras:* Por medio de insinuaciones.

*Buenas palabricas:* Decir una cosa y hacer lo contrario.

*Coger la palabra a alguien:* Aceptar el ofrecimiento de alguno que no lo hace de corazón.

*De palabra:* Verbalmente, sin escribir.

*Decir cuatro palabras:* Ser breve en la exposición.

*Dejar a alguien con la palabra en la boca:* Abandonar su compañía sin haber concluido la conversación.

*Faltar palabras:* Resultar inexplicable.

*Ni media palabra:* No decir nada.

*Quitar la palabra de la boca:* Interrumpir con brusquedad al que está hablando y hablar en su lugar.

*Santa palabra*: Lo que complace al escucharlo.

*Sobrar las palabras*: No necesitar comentario porque queda claro.

*Tener unas palabras*: Significa discutir.

*Tener la palabra en la punta de la lengua*: No acordarse en ese momento de la palabra adecuada.

*Ultima palabra*: La que se pronuncia al final y no admite réplica.

## QUITAR

*¡Quita!*: Expresión de rechazo.

*Quitando algo*: Prescindiendo de ello.

*Quitarse u uno del medio, de encima o de adelante*: Librarse de él.

*Sin quitar ni poner*: Con exactitud.

*De quita y pon*: No tener de repuesto otra prenda de vestir, siendo necesario lavarla para volver a usarla al día siguiente.

## RUEDA

*Chupar rueda*: Esperar paciente y trabajosamente a que toque su turno.

*Comulgar alguien con ruedas de molino*: Dejarse engañar.

*Rueda de prensa*: Coloquio que mantienen algunas personas con los periodistas, a los que formulan preguntas sobre un tema concreto o de carácter general.

## SANGRE

*A sangre fría*: Realizar una acción disparatada como matar a una persona, sin inmutarse.

*A sangre y fuego*: Destruir personas y enseres sin inmutarse por ello.

*Arderle o hervirle a uno la sangre*: Exaltarse al máximo al punto de reaccionar con la mayor violencia.

*Chupar la sangre a alguien*: Alude a ciertos parásitos que se alimentan de la sangre de otros. Producir la ruina poco a poco de otra persona.

*Correr la sangre*: Producirse disturbios durante los cuales se derrama sangre.

*Encenderle, revolverle la sangre a uno*: Experimentar gran indignación.

*Hacerse uno mala sangre*: Sentirse enfadado sin poder remediar las causas.

*Helársele la sangre en las venas*: Experimentar un gran disgusto.

*Llevar o tener algo en la sangre*: Ser inherente a la persona, por herencia o por convicción.

*Llegar la sangre al río*: Carecer una cosa de consecuencias graves.

*No tener sangre en las venas*: No reaccionar con la energía que es necesaria en ese momento.

*Subírsele a uno la sangre a la cabeza*: Realizar una acción impulsiva.

*Sudar sangre*: Realizar un gran esfuerzo para lograr algo.

## SANTO

*¿A santo de qué...?*: ¿Con qué motivo, con qué finalidad?

*Alzarse con el santo y la limosna*: Apropiarse de lo suyo y de lo ajeno.

*Desnudar a un santo para vestir el otro*: Apropiarse de lo propio y de lo ajeno y dárselo a otro que lo necesita tanto como el primero.

*Irsele el santo al cielo*: Olvidarse de algo.

*Llegar y besar el santo*: Llegar a un lugar y encontrar enseguida lo que buscaba.

*No ser santo de su devoción*: Caerle mal una persona.

*Quedarse para vestir santos*: Quedarse soltera una mujer. En otros tiempos, la que no contraía matrimonio dedicaba parte de su tiempo a colaborar en el arreglo de la Iglesia.

*Tener el santo de cara o de espaldas*: Verse favorecido o desfavorecido por la suerte.

## TIERRA

*A ras de tierra*: En la superficie de la tierra.

*Besar la tierra*: Besar el suelo, caerse de bruces.

*Echar algo por tierra*: Destruirlo.

*Echar tierra sobre algo*: Ocultar un hecho escandaloso.

*Irse o venirse a tierra*: Derribarse un edificio.

*Poner tierra por medio*: Impedir que se realice algo.

*Quedarse alguien en tierra*: Llegar tarde a un medio de transporte.

*Sacar algo de las entrañas de la tierra*: Obtener un objeto muy escondido.

*Tierra adentro*: Lejos del mar.

*¡Tierra, trágame!*: Exclamación que expresa el deseo de desaparecer instantáneamente, para no enfrentarse a una situación adversa.

*Tomar tierra:* Aterrizar un avión.

*Tragársele a uno la tierra:* Desaparecer sin dejar ninguna pista.

## UÑA

*A uña de caballo:* Hacer las cosas a marchas forzadas.



*Con uñas y dientes:* Defenderse con ímpetu.

*De uñas:* En disposición contraria. Con agresividad.

*Dejarse las uñas en algo:* Realizar algo con mucho esfuerzo.

*Mostrar las uñas:* Dar a entender que una persona es agresiva para defender sus asuntos.

*Ser uña y carne:* Estar dos personas unidas por una gran amistad.

## VELA

*A dos velas:* Sufrir necesidad de dinero. No saber los estudiantes nada de un tema.

*Aguantar la vela:* Aguantar servilmente a alguien cuando realiza algo.

*Como una vela o más tieso que una vela:* Se aplica a las personas altas y muy derechas y a la disciplina rigurosa que nos imponían en los colegios, en otros tiempos.

*No darle vela en el entierro:* No hacerle partícipe de un acontecimiento, pero meterse en él.

*Poner una vela a Dios y otra al diablo:* Tratar de contentar a unos y a otros, aunque sean distintos y distantes.

*Recoger velas:* Ceder en un enfado.

## VOZ

*A una voz:* Por unanimidad.

*A voz en grito:* Muy alto.

*Llevar la voz cantante:* Ser el dirigente en un asunto.

*Ser la voz de su amo:* Repetir las palabras de otro al que consideran superior.

---

## BIBLIOGRAFÍA

*Diccionario de Frases Hechas de la Lengua Española*, Barcelona, Larousse, 1998.



## Tabla de materias que contiene este libro Vigésimo ●

	Pág.
Etnomedicina respiratoria en Extremadura (I) .....	3
José María Domínguez Moreno	
Cuentos populares andaluces (V) .....	12
José Luis Agúndez García	
Pequeños relatos, grandes recuerdos .....	23
Andrés C. Bermejo González	
Sobre mitología vasca: comparación y repetición .....	33
Lorenzo Martínez Angel	
Etnomedicina respiratoria en Extremadura (II) .....	39
José María Domínguez Moreno	
Los barriles de cestería: pervivencia de una artesanía milenaria .....	46
Concha Casado	
El Cristo Emberronao de Muelas del Pan (Zamora) .....	48
José Lorenzo Fernández Fernández	
El poema de La venta de Cidones de Antonio Machado .....	54
Raúl Conde Suárez	
Memorias del siglo y del milenio .....	63
Fernando Herrero	
Sobre imágenes profanadas por anglicanos conservadas en España y Portugal .....	66
Lorenzo Martínez Angel	
Camino de Compostela .....	68
Juliana Panizo Rodríguez	
Un repertorio romancístico de la montaña de Palencia. Victorina Ramasco de Santa María de Redondo (La Pernía) .....	75
Carlos Antonio Porro Fernández	
Mitos y leyendas terroríficos: del mundo rural a la tradición urbana .....	87
María del Pilar Villaverde Embid	
Quico, un hurdano de La Huerta .....	100
Félix Barroso Gutiérrez	
Las campanas, instrumentos de múltiples servicios .....	104
Zacarias Sanjuán Garcés	
Un segoviano en San Benito .....	106
Luis Domingo Delgado	
Cuentos populares andaluces (VI) .....	111
José Luis Agúndez García	

	<u>pag.</u>
Festividad de San Juan en Albánchez de Magina.....	124
Miguel Muñoz Vidal	
Contribución al Cancionero de Alcázar de San Juan .....	127
Esther Araque Comino	
Imágenes masculinas y femeninas en el refranero .....	139
Anna M. Fernández Poncela	
"La Caballada" de Atienza, paso a paso .....	147
José Ramón López de los Mozos	
Antropólogos, arqueólogos, historiadores. Reflexiones sobre el artículo de Germán Delibes.....	156
Félix Jiménez Villalba	
Alzira: Un pequeño corpus de literatura oral .....	164
Rafaela Nieves Martín	
Presencia de la música tradicional en la producción vanguardística....	183
Miguel Ángel Picó Pascual	
La tradición oral: de la lírica popular al cante flamenco .....	193
Luis Miravalles	
La apasionada danza del Pámpano roto. Barranco de Guayadeque. Las Palmas .....	197
Manuel Garrido Palacios	
De lo bíblico, lo psicaléptico y lo sainetesco .....	201
Fernando Herrero	
Las Danzas de "Els Porrrots" de Silla y de "Els Bastonots" de Picassent (Valencia) .....	203
Antonio Atienza Peñarocha	
Locuciones usuales en Castilla y León.....	212
Juliana Panizo Rodríguez	



**Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular**  
VALLADOLID