

DANZAS RITUALES DE LA SIERRA ONUBENSE Y SIERRA DE BADAJOZ: UNA VISIÓN ETNOMUSICOLÓGICA

Mercedes García Bernal

RESUMEN

Las danzas masculinas rituales existentes en Huelva y Sierra Sur de Badajoz suponen manifestaciones de la música de tradición oral con plena vigencia en la actualidad y constituyen una cuantiosa muestra de nuestro patrimonio inmaterial. Todas ellas guardan un estrecho parentesco que se traduce en rasgos comunes, aunque dentro del conjunto que forman hallamos dos grupos con mayor afinidad entre sí: las del Andévalo onubense y las de la Sierra de Huelva - Sierra Sur de Badajoz, sobre estas últimas centramos el estudio musical.

A través de los datos recogidos en el trabajo de campo realizado durante el año 2010 analizamos la relación danza-música pormenorizando los aspectos rítmicos y melódicos. Se trata de sacar conclusiones desde una perspectiva etnomusicológica: características musicales imbricadas al hecho performativo de la danza y al marco social en el que se desarrolla.

Un recorrido por la documentación que de ellas encontramos, discontinua y de diversas procedencias, nos corrobora el dinamismo de estas expresiones culturales y nos revela el auge que hoy día experimentan.

1. INTRODUCCIÓN

Las danzas masculinas asociadas a ritos religiosos procesionales existentes en el área geográfica que engloba: la comarca del Andévalo recorriéndola

de sur a norte, se extiende al norte de la Sierra de Aracena y llega hasta la Sierra Sur de Badajoz, constituyen una muestra cuantiosa de un patrimonio inmaterial con plena vigencia en la actualidad. Estas expresiones culturales vivas y dinámicas están integradas en la vida social y son símbolo de la identidad cultural de una comunidad que se siente representada en ellas. Su riqueza radica además en ser unas de las pocas manifestaciones de la música de tradición oral que hoy día permanecen vivas.

Debemos enfatizar la solidez, unidad y especificidad de estas danzas en su conjunto, y lamentar el hecho de que pertenecer a dos comunidades autónomas distintas haya dado lugar a estudios fragmentarios en los que ha primado la división política a la cultural. Son muchas las similitudes que entre ellas se dan, lo cual no es óbice para afirmar que cada una de ellas constituye una individualidad con identidad propia.

Sentadas estas bases, distinguimos dos grupos basándonos en la separación geográfica patente entre ellos y en ciertos aspectos musicales que más tarde detallaremos: las del Andévalo y las de la Sierra norte de Huelva – Sur de Badajoz.

2. CARACTERÍSTICAS COMUNES A TODAS LAS DANZAS RITUALES DE HUELVA- SUR DE BADAJOZ

Son un total de dieciséis danzas ubicadas en poblaciones situadas en tres comarcas: el Ándevalo onubense (El Cerro de Andévalo, Puebla de Guzmán, aldea de San Telmo, Cabezas Rubias, Villanueva de las Cruces, Alosno, El Almendro-Villanueva de los Castillejos, San Bartolomé de la Torre, Sanlúcar de Gadiana, y Villablanca), la comarca Sierra de Huelva (Hinojales y Cumbres Mayores) y las extremeña Sierra Sur de Badajoz (Fregenal de la Sierra y Fuentes de León).

Se trata de danzas exclusivamente masculinas. Están acompañadas por música de gaita (flauta de tres agujeros) y tamboril tocados por un mismo músico, el tamborilero, pudiendo haber más de uno.

Constan de un número impar de danzantes: uno de ellos va en lugar destacado y dirige la danza, quedando los demás emparejados en las distintas mudanzas. El danzante que va dirigiendo, llamado “guía”, “guión”, “cabeza”, etc., suele llevar detalles en su indumentaria que lo diferencian del resto del grupo y está en continua comunicación con el tamborilero. En Cumbres Mayores, como excepción, el número de danzantes es par porque hay un “guión” y un “contraguión”. En las danzas de espadas también cobra singularidad el danzante que va último en la formación, “rabeón” o “rabeador”, quien realiza unos movimientos de arrastre de la espada por el suelo aportando a la danza un color tímbrico peculiar.

En todos los casos, los danzantes portan elementos con funcionalidad en la danza. Según estos diferenciamos dos tipologías de danzas: las de espadas (también llamadas “lanzas”, “garrotes”), donde los danzantes realizan las mudanzas unidos por estas espadas (pueden considerarse danzas encadenadas), y aquellas cuyos danzantes van tocando los “palillos” (castañuelas), llamadas también danzas sueltas o corales. Como excepción, en Alosno, la danza de San Juan Bautista es coral pero en ella no se tocan los palillos; se caracteriza porque los danzantes llevan unas abrazaderas ajustadas a los tobillos llenas de cascabeles (“cascabeleras”), cuyo sonido al danzar es identificadorio de ese lugar. De ahí que también se conozca como “danza de los cascabeleros”.

Dentro de las danzas con palillos, hay algunas en que los danzantes portan además otros elementos que utilizan en momentos significativos de la danza. Cuando llega el momento, se sirven de ellos para unirse entre sí y realizar alguna mudanza. Este hecho es tan relevante que la danza puede recibir el sobrenombre de estos objetos: en Villablanca, los danzantes llevan colgando los “palos”, que son guirnaldas flexibles floreadas, por lo que la danza también se conoce como “danza de los palos”; en el caso de Sanlúcar de Guadiana, en la danza que acompaña a la Virgen de la Rábida, los danzantes portan unos arcos semirígidos floreados con los que hacen una mudanza encadenándose; también en Fregenal existe una mudanza con pañuelos limitada a ejecutarse en lugares con una significación especial.

Todas estas danzas forman parte de un ritual festivo-religioso, estando vinculadas a una imagen religiosa (un Santo o una Virgen), y se dan en procesiones urbanas, asociadas a Fiestas Patronales o al Corpus, o en romerías. No obstante, las danzas son una parte destacada de todo el ceremonial que suele durar más de un día; de ahí que la ejecución de la danza generalmente no se limite a la procesión. Pueden también danzar la víspera con motivo de traslados, recogidas de personalidades de la Hermandad, en las iglesias después de la Misa, el día de la procesión en distintos lugares del pueblo, y otras posibilidades. Pero incluso a veces, estas danzas se repiten en otras fechas por motivos variados. Por ejemplo, una danza vinculada a una imagen de una romería, puede volver a danzarse el día del patrón de la localidad, o bien repetirse un día en agosto “para los emigrantes” (este hecho es frecuente ya que, como es sabido, las localidades que estudiamos sufrieron fuertes migraciones de población en los años 60 del pasado siglo).

En la mayoría de los casos, los grupos de danzantes pertenecen a la Hermandad religiosa correspondiente, que es la que rige todo el ritual. En este sentido existe distinta casuística en torno al nivel de control de las hermandades respecto al grupo de danzantes. No obstante, se dan casos en que los danzantes dependen de una asociación cultural, y en alguna localidad es dicha asociación quien ha recuperado una danza que estaba perdida.

La indumentaria que portan los danzantes es variada; algunas de ellas se caracterizan por su sencillez y otras, por el contrario, destacan por su riqueza y originalidad. Entre las danzas de espadas se dan más semejanzas mientras que en el conjunto de las restantes encontramos más variedad, aunque sí hay ciertos elementos que se repiten en muchas (fajines, bandas, pañuelos, etc.). Es este aspecto indumentario el que distingue más a las danzas del área de la sierra.

Otra cuestión característica en estos rituales es el protagonismo que se otorga a los niños. En muchas de las fiestas hay grupos de danzantes niños que alternan su danza con la del grupo de adultos. Otras veces, los adultos danzan en la romería de la imagen venerada y son los pequeños quienes repiten la danza el día del patrón. De igual modo, se ven en las procesiones

tamborileros niños (en este caso no se limita al sexo masculino, también hay niñas tamborileras) que van acompañando al tamborilero titular, quien suele ser su maestro. A veces, a los que aun no tienen edad para bailar, sus padres los visten de bailarines para asistir a la fiesta. Esta integración en el rito desde la edad infantil es síntoma de pervivencia del fenómeno, de dinamismo en la participación y de una voluntad consciente por parte de la comunidad de querer asegurar la continuidad de la tradición.

Por último, señalar otro hecho que ratifica el carácter identitario de estas tradiciones. En ellas se da un rito participatorio como culmen de la fiesta: al final del recorrido de la procesión, cuando esta llega a la iglesia o a la ermita, se realiza la danza completa dentro del templo. Es uno de los acontecimientos que más emoción provoca y que más unidad crea en la colectividad. Los propios protagonistas coinciden en calificar este momento como “lo mejor” de la fiesta o romería. En esta última danza suele aumentar el número de bailarines: ya sea, uniéndose los grupos de niños y adultos; sumándose antiguos bailarines; o incluso en algunos casos, participando en la danza todos los asistentes. Como hemos afirmado, es este un rasgo común al conjunto de danzas, no obstante, en cada sitio presenta sus peculiaridades; en Alosno, por ejemplo, es en el ensayo de la víspera donde se da esta participación colectiva. Pero en todos los casos, esta danza comunitaria, adquiere una función catártica dentro del ritual, acentuando por unos momentos el sentimiento de identidad grupal, de igualdad social y de fraternidad.

3. BREVE DESCRIPCIÓN DE LAS DANZAS DE LAS CUATRO LOCALIDADES SERRANAS, SEGÚN EL TRABAJO DE CAMPO REALIZADO DURANTE EL AÑO 2010

Tratamos aquí de hacer una reseña sobre cómo se desarrollaron estas danzas en sus celebraciones del año pasado, los datos reflejados provienen de la propia observación a través del trabajo de campo o de los testimonios de informantes in situ. No se trata de una descripción exhaustiva de todo el ritual, porque además se da el caso de que la fecha es coincidente en Cumbres y Fuentes de León con lo que la visita a las dos localidades fue

compartida, sino de aportar unos testimonios que contribuyan a la mejor comprensión del ritual.

Fregenal, 8 de septiembre de 2010: La procesión de la Virgen de la Salud (que va en un paso llevado por costaleros) sale a las 19h de la iglesia parroquial de Santa Catalina.

Hay tres grupos de “danzaores” (por edades) que llevan desde la mañana danzando por distintos lugares del pueblo. Como curiosidad, el niño Jesús que lleva la Virgen va vestido de “danzaor”. Un informante me relata que esto sucede solo desde hace unos años, nos cuenta también que antes, ser “lanzaor” (vemos que indistintamente se dice “danzaor” o “lanzaor”, “danzar” o “lanzar”, dato que puede remitirnos al parentesco existente entre estas y las danzas de espadas del Andévalo, también llamadas “lanzas”), pasaba de padres a hijos pero que ahora hay una escuela, así como también la hay de tamborileros y afirma que, ser “lanzaor” es un honor.

La indumentaria consiste en camisa blanca con lazos rojos en las mangas, enagua blanca muy almidonada, fajín rojo a la cintura, banda en el pecho también roja, medias blancas, zapatillas con cintas rojas (el guión lleva sus complementos en verde), un pañuelo de color colgando de la enagua, en la cabeza el característico gorro adornado con flores, y en las manos las castañuelas.

En cuanto la procesión comienza (aun con el repiqueteo de las campanas), se inicia la danza. Los tres grupos constan de nueve componentes, uno de ellos es el “guión”. Como en otros casos, las mudanzas que hacen cuando van andando hacia atrás son más simples y cuando están en parado más elaboradas. Es característica una de ellas consistente en un redoblamiento del paso básico desplazándose mucho en el espacio y levantando bastante las piernas en los brinco, consiguiendo con esto un resultado de movimiento vertiginoso.

Los grupos de “danzaores” se van alternando en sus intervenciones de forma completamente solapada sin que exista vacío de música o de danza

en el cambio de un grupo a otro (para eso, el grupo que toma el relevo está preparado en el lugar antes de que pase por allí la procesión), el relevo es inapreciable y el efecto, de un continuo musical y dancístico.

Hay dos tamborileros, uno de ellos toca con los mayores y con los más pequeños, el otro con el grupo de mediana edad. Los dos van acompañados de otros dos niños-tamborileros alumnos (uno de ellos es una niña). Estos aprendices no tocan la flauta, sólo hacen el ritmo con el tambor.

Finalmente, destacar que en ciertos lugares emblemáticos del recorrido los costaleros marcan el paso de los “danzaores” consiguiendo “hacer bailar a la Virgen”.

Hinojales, 1 de mayo de 2010: La procesión de la Virgen de Tórtola sale de la Iglesia de Nuestra Señora de Consolación sobre las 12,15h, para hacer un recorrido de una hora aproximadamente. Existen dos grupos de danzantes por edades. Tras la misa, antes de comenzar la procesión, danzan dentro del templo; primero el grupo de adultos o “danza de los grandes” (con once danzantes) y después los niños o “danza de los chicos” (grupo de siete danzantes). El “guión” se elige entre todos los danzantes teniendo en cuenta la antigüedad, no hay límites de edad, si bien los componentes no superan la treintena.

La indumentaria consiste en zapatillas blancas, medias o calcetines blancos (me informan de que originalmente eran calcetines de hilo pero son difíciles de encontrar en la actualidad), una liga azul uniendo pantalón con el calcetín, unos pantalones cortos con madroños y botones, los dos boleros (enaguas de encaje) sobrepuestos, el de debajo lleva colgando dos pañuelos, un cinturón (fajín rojo), las cintas (tirantes azules), el gorro (tocado adornado con flores) y las castañuelas. El guión lleva sus ornamentos en verde.

A lo largo del recorrido van alternándose el grupo de danzantes “grandes” y el de “los chicos”. Acompañando a cada uno de ellos va un tamborilero que toca en cada caso una melodía distinta sobre un mismo ritmo. Los danzantes van delante del paso y danzan (o “lanzan”) de cara a la imagen.

Detrás del paso va una banda de música, con lo que en muchos momentos llega el sonido de la banda a la zona donde toca el tamborilero. Mientras van avanzando en el recorrido se dan mudanzas simples, o simplemente se avanza con el paso (siempre hacia atrás), en ciertos lugares significativos se realiza una parada y ejecutan la danza completa con sus cinco mudanzas, el final siempre conlleva una aceleración de la música y del movimiento. Normalmente, después de una de estas ejecuciones de la danza completa es cuando se da paso al otro grupo de danzantes.

Cuando ha finalizado la procesión, para efectuar la danza final en el interior de la iglesia, se unen los “grandes” y “los chicos” sumándose también otros adultos que han sido antiguos danzantes (estos van sin la vestimenta propia); en total fueron veintisiete danzantes, trece parejas más el guión, los que bailaron en este día. La duración de la danza completa depende del número de danzantes, en concreto es la primera de las mudanzas la que tiene esa duración condicionada: se parte de la posición en dos filas con el guión en el centro, seguidamente, cada una de las parejas de danzantes pasa a la primera posición de la fila permaneciendo allí mientras el resto gira formando círculos concéntricos (cada fila en una dirección) para acabar en la posición inicial, los dos que estaban primeros se cruzan entre sí, se dan la vuelta quedando frente al resto de danzantes y se desplazan a la última posición de la fila, este movimiento lo van realizando todas las parejas (pasando todos por todas las posiciones hasta llegar a la inicial). Esta danza participatoria duró casi diecisiete minutos.

Fuentes de León, 3 de junio de 2010: A las 11,30h comienza la misa en la Iglesia de los Ángeles, al finalizar los danzantes danzan frente al altar delante del Santísimo; primero la *Danza Vieja* y a continuación la *Danza Nueva*, estas tienen distintos ritmos, melodías, y toque de castañuelas. Por tanto, los pasos son distintos pero las mudanzas son las mismas.

Un informante me cuenta que es un honor ser danzante, que todos los hombres del pueblo saben la danza y que a muchos les gustaría serlo pero el grupo es estable y sólo si alguien falla entra uno nuevo. También me relata que antiguamente pertenecían a la Hermandad del Santísimo pero que hoy

día ya no. Continúa narrando que existe un grupo de danzantes niños que danzan otros días: el sábado “de toros” y el lunes siguiente.

La procesión se compone de dieciséis pasos, aunque en la iglesia hay dieciocho, según el informante, que salgan más o menos pasos cada año depende del número de personas que haya dispuestas para llevarlos.

El grupo de danzantes está formado por siete hombres adultos, ataviados con zapatos de piel marrón con lazo de color azul (y el “guión” o “manijero” de rojo), abrazadera de cascabeles en los tobillos, medias blancas con liga azul por debajo de la rodilla (roja el guión), pantalón bombacho hasta la rodilla marrón “calzón”, guerrera marrón “chaqueta” con banda estrecha cruzada azul (roja el guión), cinturón azul (rojo el guión), sombrero de fieltro con alas del mismo color con un ala plegada y en ella un clavel blanco (guión rojo), y en las manos llevan castañuelas. Danzan en la procesión sin el sombrero y llevan un clavel en la boca durante todo el tiempo, según se dice para que no se les seque la boca.

Los danzantes no danzan durante toda la procesión, lo hacen en la salida y aledaños de la iglesia. Se sitúan de cara a los pasos y estos van pasando uno tras otro a través de ellos, así hasta llegar el paso de la Cruz (que es el anterior a la Custodia), no danzan ante el Santísimo puesto que ya lo han hecho antes y lo harán de nuevo al finalizar la procesión en el altar mayor, después se desplazan al siguiente lugar donde danzarán.

Cumbres Mayores, 3 de junio de 2010: En la procesión hay tres pasos con imágenes más la Custodia. Existen tres grupos de danzantes: los de la Virgen de la Esperanza que son niños (un grupo de diez danzantes: ocho, más el guión y el contraguión) y cuya indumentaria es: pantalón de terciopelo verde y chaqueta de cuerpo rojo con mangas verdes, fajín en la cintura colgando hacia un lado de color verde, zapatillas con cintas, y unos pañuelos blancos enganchados al pantalón (el “guión” de este grupo solo se distingue en su indumentaria por llevar una banda cruzada sobre el pecho también en verde); los danzantes del Santísimo Sacramento (compuesto por doce niños) delante de la Custodia, que van ataviados con trajes de terciopelo

negro con sombrero a la espalda y fajín ancho que cuelga en rojo, y un lazo de corbatín también en rojo (salvo guión y contraguión que llevan estos complementos en amarillo); y los danzantes adultos que van delante de la Virgen del Amparo (con la misma indumentaria que los del Santísimo). En este último grupo este año se ha dado la curiosidad de que los danzantes han sido impares (once: nueve más guión y contraguión), quedando las parejas descuadradas. Con este dato nos hacemos idea del dinamismo que experimentan estos rituales.

Curiosamente los danzantes de la Virgen de la Esperanza danzan delante del paso pero de espaldas a la Virgen. Los del Santísimo, sin embargo, van de cara a la Virgen marchando hacia atrás (como en el resto de danzas estudiadas), los adultos de la Virgen del Amparo también van de cara a la imagen.

La danza es igual en los tres grupos tanto en pasos como en mudanzas. La música que acompaña también es la misma en los tres casos en ritmo y melodía, salvando la aportación interpretativa de cada uno de los tres tamborileros.

4. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE LAS DANZAS DESCRITAS

4. 1. Aspectos rítmicos: Relación entre el ritmo musical y la danza

El nexo de unión entre danza y música está basado en el ritmo. El tamborilero va tocando un patrón rítmico repetidamente, un *ostinato* del tambor que no cesa durante toda la duración de la danza a lo largo del recorrido de la procesión. Sobre ese patrón rítmico se encaja el esquema del paso básico que realizan los danzantes; ese paso es constante y es la base de la danza. En su ejecución existen tres posibilidades espaciales: mantenerse en el sitio, desplazarse avanzando (siempre delante del paso y de cara a la imagen, o sea, danzando hacia atrás), o bien evolucionar en las distintas mudanzas que componen cada danza. Además, en estas cinco danzas estudiadas, los danzantes van tocando los “palillos” (castañuelas) con los

que marcan el mismo diseño rítmico del tambor. Con esto corroboramos la imbricación que existe entre danza y ritmo; de hecho, la comunicación entre el tamborilero y el “guión” (o danzante que dirige a los demás) es constante en todo el recorrido.

Ahora bien, debemos entender el patrón rítmico como una abstracción que hacemos de un ritmo vivo y continuo no sometido a rigidez, en el que por tanto, abundan las fluctuaciones. En primer lugar, el hecho de repetir una secuencia rítmica suele producir variaciones en el *tempo* (velocidad), normalmente aceleraciones. Además, el efecto bucle hace que las subdivisiones temporales dentro de cada golpe sonoro se vayan descuadrando, haciendo que algunos golpes se alarguen y otros se acorten, y que los acentos rítmicos (golpes acentuados) funcionen como polos de atracción en este proceso. Por otro lado, en el devenir de la procesión hay factores que también influyen en estas variaciones del *tempo*; por ejemplo, no es lo mismo tocar y danzar en parado que hacerlo por una calle con pendiente, o cualquier otro imprevisto que pueda presentarse. Finalmente, una de las características de estas danzas es que hay momentos en los que intencionadamente se acelera el *tempo*, aumentando la velocidad de la danza y su intensidad, creando un efecto de vértigo: una exhibición de destreza y resistencia por parte de los danzantes que provoca emoción entre los asistentes. Estos momentos pueden darse al final de la danza, como culmen de la misma, o repetirse cada cierto tiempo en lugares emblemáticos del recorrido.

Partiendo de esta premisa, hemos aislado la célula rítmica que se da en cada danza y la hemos acomodado dentro de un compás musical para notarla con figuración rítmica, que si ya hemos dicho no reproduce con exactitud el dinamismo de este ritmo, hemos intentado que lo refleje con la mayor precisión posible (en cada danza explicaremos hasta qué punto se da esto). A continuación, mostramos el esquema de los pasos básicos sobre los patrones rítmicos. En todos los casos un paso de danza corresponde a dos repeticiones del patrón (dos compases musicales).

4.1.1. *Danza de la Virgen de la Salud. Fregenal*

En este caso el compás musical elegido se ajusta bastante a la realidad sonora.

El acento del tambor coincide con el tiempo fuerte del 6/8.

Fig. 1



Pies: (D I D I D I)
Braz os: D I

Explicación: El paso comienza en el segundo tiempo del compás (tiempo débil), que corresponde a la segunda corchea escrita, el pie derecho da un paso hacia delante y en ligera diagonal hacia la izquierda. En la siguiente negra (segunda parte en la subdivisión ternaria de ese segundo tiempo del compás) el pie izquierdo marca levemente sobre el sitio. En la primera negra del siguiente compás (tiempo fuerte), el pie derecho vuelve hacia atrás a su sitio original.

En el tiempo débil de ese compás se hace el mismo proceso con el pie izquierdo, completando así el paso básico.

Esta explicación corresponde al paso en parado, que se adapta para desplazarse hacia atrás o hacia delante.

Los brazos van acompañando a los pies. Cuando el pie derecho da el paso, el brazo derecho con el codo semiflexionado se acerca al cuerpo, mientras que el brazo contrario se alza levemente (sin sobrepasar la altura del hombro); seguidamente se hace lo mismo con el otro brazo.

En los momentos en que la danza incrementa la velocidad y la intensidad en su ejecución, el paso sufre alguna modificación: en la corchea anterior a cada paso se introduce un brinco a la vez que se alza el pie contrario, quedando:

Fig. 2

[6/8 ...]

Pies: (I D I D D I D I I)
brinco brinco brinco

4.1.2. *Danza de la Virgen de Tórtola. Hinojales*

En esta danza, a pesar de haber escogido para su transcripción un compás binario de subdivisión ternaria, tal subdivisión no es rigurosa. Además, se da bastante oscilación en el patrón rítmico. Normalmente escuchamos acentuadas la primera y la última negra de cada compás, pero a lo largo de las repeticiones, cuando estas acentuaciones se van relajando, llegamos a percibir los cuatro golpes muy igualados en duración.

Fig. 3

[6/8]

Pies: I D I D D I D I
brinco brinco

Brazos: D I
se eleva se eleva

Explicación: El comienzo de compás (parte fuerte) coincide con un pequeño brinco con el pie izquierdo mientras se alza el pie derecho, a la vez que se eleva también el brazo derecho. Después, un paso sobre el sitio con el pie derecho, otro con el izquierdo (correspondiendo a las notas que vemos escritas) y seguidamente un paso con el pie derecho (coincidiendo con la última negra del compás, que va acentuada) que sirve para preparar el brinco que daremos con ese mismo pie y así completar el paso tal como hemos expuesto arriba.

Observamos que el esquema de este paso es coincidente con el que se da en Fregenal en los momentos de mayor intensidad (Fig. 2), pero en Hinojales el brinco coincide con el principio del compás y en Fregenal no, además de que en cada lugar mueven los brazos y piernas con estilos diferentes.

4.1.2. *Danza Vieja*. Fuentes de León

En esta danza percibimos claramente el carácter ternario, por lo que para expresarlo hemos escogido un $\frac{3}{4}$. En este caso, es un ritmo muy estable durante toda la danza. De hecho, no hemos observado momentos de aceleración o de mayor intensidad, ni durante el recorrido de la procesión, ni en la ejecución de la danza completa en el interior de la iglesia.

Los danzantes con las castañuelas hacen una pequeña variación con respecto al tambor: en el segundo tiempo del compás hacen un toque de redoble mientras que la percusión del tamborilero marca dos corcheas.

Los danzantes, como parte de su indumentaria, llevan unas “cascabeles” (abrazaderas ajustadas a los tobillos con pequeños cascabeles engarzados) atadas a los tobillos que suenan levemente al hacer el paso.

Fig. 4



Pies: D I D I D I

Brazos: ambos ambos
 a la dcha a la izda

Explicación: El pie derecho marca un pequeño paso hacia delante en el tiempo débil del compás. En la última negra el izquierdo da un pequeño paso sobre el sitio. En el tiempo fuerte del siguiente compás el pie derecho vuelve a su sitio. En el segundo tiempo, correspondiente a las dos corcheas del tamboril, el pie izquierdo da un paso pero hacia atrás, marca el derecho y vuelve el izquierdo a su sitio en el tiempo fuerte del próximo compás. Vemos como en este caso, el paso básico en parado es con un pie hacia delante y con el otro hacia atrás.

Ambos brazos van moviéndose hacia el mismo lado (a derecha y después a izquierda) tal como se muestra arriba, coincidiendo con el paso de ese mismo pie.

En ciertos momentos del recorrido, el “guión” hace algunos compases de señal chocando entre sí las castañuelas en el tiempo del compás que antes hacían silencio. Tras este aviso cambia el paso y la velocidad.

4.2. Aspectos melódicos

Uno de los rasgos diferenciales del grupo de danzas de la Sierra es la melodía. Dentro del conjunto de danzas se observan tres áreas melódicas con semejanzas en los toques: la de El Cerro de Andévalo, Alosno y la de la Sierra.

Así como ritmo y danza están totalmente conectados, no sucede lo mismo con la melodía: esta es independiente a la danza, es decir, el tamborilero va tocando la melodía sin que tenga relación alguna con las mudanzas que se estén dando. Vemos, por tanto que melodía y mudanzas son elementos más libres que ritmo y pasos.

La melodía de cada danza está compuesta por una sucesión de frases melódicas. Entre estas frases encontramos algunas que funcionan como “modelos” más fijas, y otras que son variaciones de las anteriores. Dentro de este esquema estructural hay danzas más fijas (más cerradas) y otras más libres (con mayor número de variaciones). El papel del tamborilero en este

proceso es fundamental, pues va haciendo sus propias aportaciones, tanto en notas de adorno, como en innovaciones melódicas.

5. Criterios y ejemplos de transcripción

En primer lugar debemos cuestionarnos el sentido que tiene transcribir la música de tradición oral. La partitura, al ser una fijación de una realidad musical, puede suponer la fosilización de la música si no va acompañada del soporte audiovisual que la sustenta y de un aparato crítico correspondiente que explique y justifique lo escrito.

Existen claras limitaciones de la notación en partitura de una música no escrita que fluye libremente, y cuya interpretación es única e inherente al ritual. Es importante, asimismo, tener en cuenta el aspecto performativo o de la acción. Es decir, la importancia de la interpretación del momento, ya que cada vez que sucede es única y está sujeta a unas variables imprevisibles circunstanciales y temporales. Esta interpretación musical, como hemos dicho, está insertada dentro de un esquema ritual más o menos fijado y no se sostendría sin todos los componentes que acompañan y dan sentido a dicho ritual de la danza.

Según estas afirmaciones, la transcripción debe suponer una herramienta y no un fin en sí misma. A través de esa plasmación gráfica, debemos llegar a poder conocer mejor la realidad musical, es decir, servirnos de ella para analizarla, profundizar en el comportamiento de esa música, en su estructura interna.

Incluimos a continuación, una transcripción personal de la *Danza de la Virgen de Tórtola* de Hinojales, corresponde al toque del tamborilero que acompaña a “la danza de los grandes”.

En ella hemos aislado la secuencia melódica que más se va repitiendo a lo largo del recorrido. La altura de los sonidos es la real, teniendo en cuenta que la flauta es un instrumento no temperado. Las notas de adorno (mordente de dos notas) siempre van sobre el tiempo, la primera vez que

aparecen en la partitura están escritas todas las notas, las demás veces aparece su signo gráfico (m). La pieza responde a un modo de LA, tomando como tónica FA#. El ámbito melódico es de una octava: SI - DO# - RE - MI - FA# - SOL# - LA - SI.

Danza de la Virgen de Tórtola (melodía 1)
Hinojales

Mayo 2010

♩ = aprox. 108

Flauta

Tamboril

Castañuelas

5

12

Distinguimos tres frases melódicas diferentes (A, B y C) y una variación de la primera de ellas (A'). Estas frases no van totalmente seguidas, entre una y otra hay dos o tres compases solo de tamboril. Como hemos dicho, la melodía que se obtiene con la suma de estas cuatro frases es el encadenamiento melódico que más se da a lo largo del recorrido (A-A'-B-C), tiene carácter conclusivo; la cadencia final acaba en la tónica (FA#).

También se escucha con frecuencia otra variación de A:

A''

Esta A'' va siempre después de A, y al tener carácter conclusivo, tras ella comienza de nuevo toda la secuencia anterior resultando la siguiente sucesión: A-A''- A-A'-B-C.

Incluimos a continuación una variante de C (C'), que a veces se da en lugar de C:



Por último mostramos una variante de A, que es la que suena cada vez que comienza la danza:



6. Documentación, estudios y su problemática: estado de la cuestión

Desde hace algunos años el fenómeno de las danzas rituales está cobrando cada vez más auge, ya que, sin perder su significado como rito religioso con dimensión social en su comunidad, ha pasado a adquirir interés turístico e incluso llegar a convertirse en agente dinamizador de la economía de algunas de las poblaciones. Este hecho ha despertado el interés de los estudiosos, por lo que son muchas las publicaciones, ponencias y registros que han aparecido recientemente o están en proyecto. A esta realidad se suma la facilidad de difusión y comunicación que hoy día es posible a través de internet, lo que facilita que sean también los propios protagonistas quienes estén desempeñando un papel activo en la expansión del fenómeno, creando sus propias webs, foros de opinión, etc., y queriendo con ello mostrar al exterior el valor que ellos mismos otorgan a sus expresiones culturales.

No obstante, el grueso de las publicaciones que han salido a la luz está enfocado al estudio antropológico y no trata en profundidad el aspecto

musical. Nos encontramos así con una importante laguna en el estudio de unas expresiones en las que la música juega un papel esencial.

Los estudios que existen sobre esta música siguen siendo parciales, difusos y de distinta calidad científica. A veces son meros registros audiovisuales o sonoros; otras, transcripciones puntuales no acompañadas del registro sonoro correspondiente y sin aparato crítico aclarativo. Sí encontramos descripciones organológicas y explicaciones sobre el ámbito sonoro y la mecánica de los instrumentos, pero carecemos también de análisis rigurosos y de estudios comparativos de las melodías.

Podemos trazar un recorrido por las fuentes documentales existentes y disponibles partiendo de las directas y más antiguas: los pioneros trabajos de campo realizados por investigadores del Instituto Español de Musicología creado en los años 40 del pasado siglo y hoy custodiados por la Biblioteca de la Institución Milà i Fontanals del C.S.I.C.; la filmación de una de las danzas estudiadas, interpretada por los Coros y Danzas de España de la Sección Femenina en los años 60; los Cancioneros de Bonifacio Gil (GIL GARCÍA, 1956) y de Manuel García Matos (GARCÍA MATOS, 1982, 2000), en los que encontramos transcripciones de alguna danza y otras “tocatas” de estas localidades, así como descripciones organológicas; el artículo periodístico de J. Antonio Vázquez que narra las Danzas del Corpus en Cumbres Mayores (VÁZQUEZ, 1954); las descripciones de Julio Caro Baroja sobre dos romerías del Andévalo onubense, así como su valioso legado de estudios sobre fiestas populares (CARO BAROJA, 1968, 1979, 1984); la interesante monografía, una década posterior, de Limón Delgado centrada en las danzas existentes en ese momento en el Andévalo (LIMÓN DELGADO, 1978). Constataremos el vacío de documentación de casi una década que refleja el declive que sufren estas expresiones, hasta que a final de los años 80 del siglo XX, comienza un rebrote de las danzas y de las publicaciones y registros de estas. A partir de ahí, continuaremos nuestro recorrido citando las numerosas publicaciones del folclorista M. Garrido Palacios; los estudios de Tejada Vizuete sobre las danzas en la Baja Extremadura y Sierra Onubense, (TEJADA VIZUETE, 1987, 1997); otros autores más recientes que están haciendo rigurosos estudios antropológicos del fenómeno; proyectos

actuales de salvaguardia del patrimonio inmaterial; fuentes discográficas y audiovisuales más recientes y que contienen algunos registros antiguos, así como la amplia difusión de material audiovisual que hoy día existe en internet: webs, blogs y perfiles en redes sociales, creadas muchas de ellas por los Ayuntamientos de las poblaciones, las Hermandades, asociaciones afines a las danzas, y en definitiva los propios protagonistas de estas expresiones.

Como complemento del epígrafe anterior, exponemos a continuación una lista bibliográfica por áreas con una selección de los documentos encontrados:

6.1 Cancioneros

GARCIA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Edición crítica de Josep Crivillé y Bargalló. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1982.

- *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Unión Musical Española, 1945. Edición facsímil publicada por la Universidad de Extremadura, Madrid 2000.

GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero popular de Extremadura*. Vol II. Badajoz, Diputación Provincial, 1956.

6.2 Bibliografía específica

ACUÑA DELGADO, Ángel y SANTAMARÍA DIAZA, F. Javier (INEF Universidad de Granada). «Danza de Espadas de Puebla de Guzmán», *El Folklore andaluz. Revista de cultura tradicional*, 7 (1991), pp. 157-180.

AGUDO TORRICO, Juan. «Danzas Rituales», en *Enciclopedia General de Andalucía*. Málaga, C.T. Editores, 2004, pp. 2772-2775.

CARO BAROJA, Julio. «Dos romerías de la provincia de Huelva», en *Estudios sobre la vida tradicional española*. Barcelona, Editorial Península, 1968, pp. 55-82.

CASO AMADOR, Rafael. «Sobre la historia de los 'Lanzaores' de Fregenal de la Sierra», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 1 (1994), pp. 2-5.

- «Fiestas y danzas rituales en Fregenal de la Sierra en los siglos XVI y XVII», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 3 (1996), pp. 5-11.- «La Fiesta de la Virgen de la Salud en 1925. Nuevos datos para la historia de Los Lanzaores», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 4 (1997), pp. 7-9.

- «Fiestas y danzas rituales en Fregenal de la Sierra en el siglo XVIII», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 6 (1999), pp. 7-10.

GARRIDO PALACIOS, Manuel. «El Cerro de Andévalo (Día de Albricias de 1994)», *Revista de Folklore*, 205 (1998), pp. 22-24.

JIMÉNEZ DE MADARIAGA, Celeste (Universidad de Huelva). «Romerías de la comarca del Andévalo (Huelva)», *Revista de Folklore*, 208 (1998), pp. 116-123.

- «Danzantes y afines. La Danza de los Cascabeleros de Alosno», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXI, 1 (2006), pp. 157-178.

LIMÓN DELGADO, A. «Las danzas masculinas en el Andévalo (Huelva)», en *Perspectivas de la Antropología Española*. Madrid, 1978.

MEDINA SANROMÁN, María del Carmen. «Danzas en Andalucía», *El Folklore andaluz. Revista de cultura tradicional*, 8 (1991), pp. 161-170.

OYOLA FABIÁN, Andrés. «Tiempos de Lanza», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 1 (1994), pp. 20-21.

- «La investigación folklórica en la zona de la Sierra de Badajoz» en *I Seminario de Investigación del Patrimonio Musical Extremeño*. Cáceres, 14 y 15 de marzo, 2003.- «El esplendor de la danza Serrana», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 13 (2006), p. 20.

- «De los Lanzaores y mil danzas más», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 16 (2009), pp. 15-16.

PARRA, Joaquín. «La Danza de la Virgen de la Salud», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 12 (2005), pp. 35-36.

- «Partitura», *Fiestas en Honor de Ntra. Sra. de la Salud*, 13 (2006), p. 15.

TEJADA VIZUETE, Francisco. «Danzas paralitúrgicas: notas históricas» en *Actas de las 1 Jornadas de investigación de danzas guerreras, agrarias de fertilidad, de paloteo y similares*. Fregenal de la Sierra, 24 y 25 de julio, 1986. p. 70.

VAZQUEZ, José Andrés. «Los danzantes de Cumbres Altas». *ABC de Sevilla*, Sevilla, 19 agosto de 1954.

- «Danzas Eucarísticas y Marianas en la sierra bajoextremeña y onubense», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 21 (1997), pp. 119-129.

6.3 Discografía

Danzas del sur de Badajoz y norte de Huelva. LA TRADICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA. vol.4. Madrid, Tecnosaga, 1997 (recopilaciones grabadas en 1986).

6.4 Registros audiovisuales

Danza de la Tórtola, por Coros y Danzas de España de la Sección Femenina del Movimiento Nacional (filmación efectuada entre 1956 y 1976). Filmoteca Española, Archivos del Ministerio de Cultura.

Un pueblo y su música (El Cerro de Andévalo). Dirección: José Rico Romero. 2009.

Danzas Rituales de la provincia de Huelva. Edita: Junta de Andalucía; Coordina: Diputación provincial de Huelva, Servicio de Investigación y difusión del patrimonio histórico; Dirección: Aniceto Delgado Méndez (en actual proceso de edición).

6.5 Registros fotográficos antiguos

Danza Norte de Huelva/ Sur de Badajoz. Colección Joaquín del Palacio “Kindel” (fotografías de la filmación de la danza de *La Tórtola* de Hinojales interpretada por los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina entre 1956 y 1976). Fundación Jiménez Díaz.