

LAS DANZAS RELIGIOSAS MASCULINAS EN EL ANDÉVALO

ANTONIO LIMÓN DELGADO

En lo que respecta a las danzas del Andévalo, lo conveniente parece distinguir entre las directamente asociadas a un santo u otra advocación religiosa y que sólo pueden bailarse con ocasión de su festividad (frecuentemente *danzas de romería o procesión*) y las danzas profanas que en ocasiones pueden asociarse a una festividad o advocación religiosa pero que no están necesariamente asociadas a ellas.

De estos dos grandes grupos puede decirse en conjunto, que presentan ciertos caracteres diferenciadores: el más importante de ellos es sin duda la distinción de sexos de los danzantes que se observa en ambas. Hablando siempre de esta forma general, el grupo de danzas asociado directamente a una advocación divina, santo o santa, al que aquí llamamos *danzas de romería o procesión*, son danzas exclusivamente de hombres sin ninguna intervención femenina; mientras que el segundo grupo, de danzas profanas, suele estar constituido por danzas mixtas de ambos sexos distribuidos por parejas casi siempre. Incluso cuando estas últimas danzas se asocian, ocasionalmente, a una fiesta de significación religiosa, siguen presentando este carácter mixto.

Otra de las diferencias notables que se observan entre ambos grupos es la de que el primero (*danzas de romería o procesión*) es muy difícil encontrar en su acompañamiento musical influencias de las formas flamencas, mientras que en las *danzas profanas* esa influencia es evidente y ha sido anotada en otro trabajo aún en prensa¹.

Como veremos más adelante, la asociación de ciertas danzas a los festejos religiosos es muy posible que haya sido tardía; quizás pudiéramos hallar en el fondo de esta cuestión un mecanismo histórico muy generaliza-

do, que consistiría en asociar estas manifestaciones en las épocas de mayor puritanismo a conceptos religiosos, para defenderse contra las prohibiciones que pesaban contra la procacidad de las danzas, y escapar de esta manera indirecta e ingeniosamente popular, a la desaparición. Ésta podría ser la explicación de las ocasiones en que encontramos ciertas danzas a caballo entre lo religioso y lo profano sin que se sepa realmente cómo catalogarlas con pureza, danzas mixtas por otra parte, que en muchas ocasiones son danzas de galanteo que chocan abiertamente con que se realicen, a veces, delante de la Cruz dentro de una óptica de «asepsia» sexual como ha venido defendiendo la Iglesia.

Sobre prohibiciones de danzas y músicas tenemos una considerable documentación tanto antigua como reciente² y en algunos casos tenemos también documentado ese fenómeno de asociación de la profanidad a la religión, sobre todo entre los siglos XIII al XVI e incluso en los bailes «modernos» actuales³.

² Recuérdense las prohibiciones de danzas y manifestaciones asociadas al Carnaval en España tras la guerra civil que han contribuido tanto al agostamiento de este tipo de folklore.

³ Recuérdense las expansiones populares musicales que se producían durante los cantamisas y las prohibiciones eclesiales respecto a sus degeneraciones. Recientemente va siendo resucitado el folklore musical de esta época por grupos dedicados al estudio de la música antigua, medieval y renacentista. En el año 1973 el grupo «Capilla Musical del Seminario para el estudio de la Música Antigua», incorporaba a su repertorio un concierto de música bufa y procaz en el Medioevo y el Renacimiento en que se incluían algunas piezas relacionadas con la descripción de los *cantamisas*.

Alusiones a este tipo de manifestación pueden verse en Cristóbal de Villalón: *El Crótaton*, Madrid, 1973 (3.ª edición). También en la introducción de Cotarelo y Mori a la colección de Entremeses publicada por la Nueva Biblioteca de Autores españoles encontramos algunas referencias a las prohibiciones de la zarabanda durante el siglo XVI. (v. también el trabajo de Anglés publicado en las *Memorias Musicales*. Barcelona, 1955, t. X, pág. 45).

¹ A. Limón Delgado. *Musicología del Andévalo: la sevillana en la fiesta de la Cruz de Mayo*. Homenaje a Julio Caro Baroja (en prensa).

Parece que en todo este fenómeno hay dos mecanismos que confluyen en un mismo resultado: por una parte el afán del sector religioso por santificar asimilando las danzas profanas, a veces de carácter pagano, corriente que podría detectarse a partir del siglo X en España⁴, y junto a este afán asimilador un cierto afán obligado del pueblo a acogerse a este asilo religioso como medio de huir de las frecuentes prohibiciones que pesan sobre las danzas de tipo profano.

DANZAS DE ROMERÍA O PROCESIÓN

Dentro de este grupo de danzas hemos podido registrar en El Andévalo seis manifestaciones asociadas a otras tantas festividades religiosas que en todos los casos se bailan el día del patrón o patrona de una localidad⁵. La lista de las mismas indicando la fecha de su ejecución, población a la que se adscribe y celebración religiosa es la siguiente:

1. La Puebla de Guzmán. Romería de Nuestra Señora de La Peña. Último domingo de abril.
2. El Cerro de Andévalo. Romería de San Benito. Primer domingo de mayo.
3. San Bartolomé de la Torre. Procesión de San Bartolomé. 24 de agosto.
4. Alosno. Procesión de San Juan Bautista. 24 de junio.
5. Villanueva de los Castillejos. Romería de la Virgen de Piedras Albas. Pascua de Resurrección (marzo-abril).
6. Alosno. Procesión de San Juan Bautista. 24 de junio.

De estas seis danzas, las cuatro primeras son *danzas de espadas* y las dos últimas tienen otras caracte-

rísticas que describiremos oportunamente.

Casi todas estas danzas están en vías de descomposición o al menos presentan síntomas de ello con la excepción de dos de las mismas que tienen todavía una pujanza notable: la danza de la romería de Nuestra Señora de la Peña (Puebla de Guzmán) y la de la procesión de San Juan Bautista (Alosno).

Algunas de ellas han desaparecido casi por completo, como es el caso de la de San Antonio Abad (Alosno).

Todas estas danzas, incluyendo las que no se efectúan con espadas, tienen unas características comunes, aparte de las dos ya mencionadas: son danzas de hombres exclusivamente y no están influidas en su acompañamiento musical por el flamenco. Nos referimos a los movimientos o mudanzas que se ejecutan en ellas: al menos hay dos que son comunes a las seis: el puente y los cruces de danzadores. También es común a todas ellas el acompañamiento exclusivo de tamboril y flauta (gaita). Aparte de ellos entre el grupo de danzas de espadas, hay otras analogías de ejecución que se especifican más adelante.

LAS DANZAS DE ESPADAS

Las danzas de espadas, así llamadas por ir armados sus ejecutantes con esta arma (a veces sustituida por garrotes, palos, lanzas, etc.), es una manifestación muy extendida por toda Europa⁶.

Lo más común es que se piense, por la forma de ir armados sus ejecutantes, que es una danza guerrera y que se reproduce algún ejercicio bélico conmemorativo, de simple exhibición, etc. Sin embargo han sido interpretadas por algunos musicólogos alemanes del tipo de Marius Schneider —al que pienso que hay que leer con grandes reparos— con un sentido más simbólico, del que vienen a resultar que son danzas curativas

Por otra parte, es muy conocido el fenómeno, aunque desgraciadamente poco estudiado dentro del marco de la cosíología científica, que se produce durante los años sesenta de nuestro siglo en muchos centros rurales españoles, en los que la llegada de las corrientes de «música moderna», de procedencia anglosajona en casi su totalidad, y los «bailes» asociados a ella, se encuentran ligados a los centros parroquiales que acogen el denominado «baile de juventud» con un cierto sentido de supervisión y como pareciendo un mal menor el que se produzcan estas manifestaciones dionisiacas del «baile moderno» bajo el amparo de la Iglesia, cuyos párrocos rurales han sido, en muchas ocasiones, encauzadores y moderadores de este tipo de manifestaciones, cuando no prohibidores.

⁴ V. bibliografía citada en nota 3.

⁵ Tenemos noticias de otras dos danzas similares en El Granado y San Silvestre de Guzmán que no hemos podido recoger documentándolas personalmente.

⁶ M. Schneider. *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona, 1948, págs. 31-63; P. Cix de Saint Aymour, «La dance en Escosse», en *Gr. Encycloped de France*, artículo *danza*; C. Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933, pág. 82. (Cifr. Schneider, *opus cit.* pág. 431; H. Baechtold-Staebli, *Handwoerterbuch des deutschen Aberglanben*, Berlín, 1932-1933. vol. VII, págs. 1544-50. (Cifr. Schneider, *op. cit.* pág. 44); R. Wolfran. *Alterklassen und Maennerbuende in Rumaenien* (Mittellungen d. Anthropology Gesellschaft, Viena, 1934, págs. 112, 118-121; H. Meschke, *Shwertanz und Schwertanzpiet im German. Kulturkreis*, 1931. (Cifr. H. Baechtold Staebli, *opus cit.* vol. VII, pág. 1549); T. de Aranzadi, «Acercas de la danza de espadas en Inglaterra». *Rev. Intern. des Études basques*, 1913, vol. VII, págs. 178-179.

emparentadas con las *tarantelas*⁷ y, en este caso, las espadas blandidas por los ejecutantes tendrían un sentido de defensa ante el mal que puede atacar a las personas, animales, plantas, etc. Este sentido es difícil de detectar, a nuestro parecer, en las danzas de espadas del Andévalo, si no recurrimos a traer por los pelos «significaciones místicas»⁸ de muy dudosa catadura científica. Sólo en alguna ocasión: la danza asociada a la celebración de San Antonio de Padua en Alosno, en que aparecen animales relacionados con la fiesta, podría entroncarse con este sentido de protección curativa. Lo que sí podemos asegurar es que si alguna vez hubo esta significación, en la actualidad no ha sido conservada por la gente en cuyo seno se dan estas manifestaciones. En ninguno de los casos hemos podido recoger una referencia directa o indirecta de nuestros informantes que haga suponer esta interpretación para las danzas de espadas en El Andévalo. Tampoco en las noticias que hemos recogido de otras regiones españolas en que existen danzas de espadas aparecen claras evidencias de estas características curativas. No es éste, sin embargo, argumento que impida desarrollar una teoría estructural sobre significantes y significados, pero nuestro interés descriptivo queda, por el momento, a altura más prosaica.

En la literatura del siglo XVII tenemos algunas descripciones de esta danza; la más completa parece la que nos proporciona Cervantes con motivo de las bodas de Camacho:

«De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar labrados de varios colores de fina seda, y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.

—Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie: todos vamos sanos.

Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y revueltas y con tanta destreza que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla»⁹.

Es curioso que a continuación se describe otra danza, no directamente ligada a la danza de espadas citada,

en que aparece el acompañamiento de *tamboril y flauta*:

«También le pareció bien/a Don Quijote/otra/danza/ que entró de doncellas hermosísimas tan mozas, que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años (...). Hacías el son una gaita zamorana, y llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo»¹⁰.

Y unas líneas más abajo se describe aún otra danza «de las que llaman habladas» también femenina, en cuya descripción se dice:

«Hacían el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta»¹¹.

Es, sobre todo, importante a nuestro parecer la cita de estos instrumentos tan análogos a los que acompañan las danzas del Andévalo que describimos. Incluso hay cierta posibilidad de que la «gaita zamorana» que aparece en el texto pueda identificarse con la flauta de tres agujeros que se conserva aún en esta provincia y que es un instrumento idéntico al que acompaña las danzas de que tratamos aquí como se verá por las descripciones que siguen.

El único aerófono utilizado en El Andévalo es un instrumento muy extendido por toda Andalucía Occidental: una flauta de pico (Sachs, IV. B.a.2), de madera, de una sola pieza, con boquilla guarnecida de cuero. Sus posibilidades musicales se reducen a dos registros o *agujeros* colocados en la parte inferior frontal (accionados con índice, corazón y anular) y otro posterior o dorsal (accionado con el pulgar). Esta flauta, también conocida en algunas localidades como *gaita*, no suele sobrepasar los cuarenta centímetros de envergadura, y el grueso de tubo es de unos tres centímetros, con la zona superior de la boquilla algo más ensanchada que el resto. Suele utilizarse para su construcción madera de fresno y hemos podido localizar a dos de sus constructores, aunque ya no las fabrican, en Alosno.

El arte de su construcción está muy ligado a la artesanía de los pastores de esta región.

Aparte de las características ya mencionadas de esta flauta, puede añadirse que su tubo va con frecuencia decorado por grabados o relieves dispuestos en motivos lineales o figurando formas animales o vegetales; estos motivos alcanzan en ocasiones

⁷ M. Schneider, *Opus cit.*, págs., 70-93.

⁸ M. Schneider, *Opus cit.*, págs., 32-39.

⁹ M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote...* 2.ª parte, cap. XX (pág. 453, en Ed. de México, 1956).

¹⁰ M. de Cervantes, *Opus cit.* 2.ª parte, cap. XX (Ed. cit., pág. 453).

¹¹ M. de Cervantes, *Op. cit.* 2.ª parte, cap. XX (Ed. cit., pág. 454).

una gran profusión hasta el punto de que llegan a cubrir por completo todo el derredor del cuerpo del tubo con excepción de la boquilla y los registros.

La documentación de este instrumento la hemos hecho en puntos bien diferentes de esta comarca: Zalamea la Real (recogido por García Matos en las grabaciones de su Antología), Alosno y Villanueva de los Castillejos.

Su ejecución se realiza sujetándolo entre la mano derecha y los labios, ya que la mano izquierda queda ocupada por el acompañamiento de *tambor*, que inexcusablemente aparece asociado a este instrumento. La sujeción con la mano derecha, se hace pasando los dedos anular y meñique bajo el dorso de la flauta y haciendo pinza en el tubo entre estos dedos y los dos que accionan los registros frontales; esto permite que al liberar el registro dorsal que acciona el dedo pulgar, la flauta quede montando por abajo (dorso), sobre el meñique y anular, y no se caiga.

La posición del ejecutante es de pie pues está acomodada al acompañamiento de danzas en diferentes fiestas o romerías.

El tambor es de gran envergadura, de algo más de ochenta centímetros de altura y un diámetro de cincuenta centímetros aproximadamente, con el cuerpo de madera y parche doble tensado por medio de cinchos de madera al estilo de la pandereta. Estos cinchos, a su vez, van trenzados entre sí por un sistema de cordeles que pasan en zig-zag, de arriba a abajo alrededor de todo el cuerpo del tambor. El parche inferior, sobre el que no se golpea, lleva un bordón atravesándolo, mientras que el superior es un parche libre. Se utiliza en conjunción con una baqueta simple, de madera (*palo*), de unos cuarenta y cinco centímetros de largo.

La ejecución de este instrumento va asociada, como ya hemos dicho anteriormente, a la flauta. Se realiza colgándolo de la articulación del brazo-antebrazo derecho (que es con el que se toca la flauta), mediante una bandolera de cuero que corre longitudinalmente desde el cincho del parche superior al del inferior, mientras se golpea exclusivamente sobre el parche superior con la baqueta sostenida por la mano izquierda. La percusión se realiza sólo sobre el parche mencionado ya que el instrumento queda apoyado, en posición inclinada, sobre la cara anterior del muslo derecho, dejando sólo el parche superior al alcance de la baqueta. Ésta se sostiene por el

extremo opuesto a la cabeza haciendo pinza entre los cuatro dedos mayores de la mano y el pulgar.

Aparte de las noticias históricas que pueden incluso rastrearse hasta el siglo XVIII¹² quedan aún manifestaciones de estas danzas en zonas muy diversas de la Península, como son: Galicia, Aragón o Vascongadas, lo que hace suponer que ha sido un tipo de danza muy generalizado en la Península. Esto lo hace pensar incluso la manera en que Cervantes se refiere a ellas en la cita transcrita más arriba: no aparece allí como una danza rara o local sino como una clase genérica de danza:

«(...) entre las cuales /danzas/ venía una de espadas.»

Por otra parte, sus manifestaciones actuales se localizan, sobre todo, en zonas montañosas y éste es incluso el caso de las danzas de espadas del Andévalo. Este fenómeno de localización en altura es una constante para un gran número de formas institucionales en proceso de desinstitución. Las zonas aisladas, deprimidas social o económicamente y de difíciles accesos, funcionan como receptáculos de arcaísmos de formas antes generalizadas y desaparecidas con mayor rapidez en las regiones de geografía más despejada¹³.

En Galicia conocemos estas danzas bien descritas y documentadas por C. Sampedro Folgar en su *Cancionero Musical de Galicia*, de las que hace la siguiente descripción¹⁴:

«El capitán coge por la punta de las espadas de los guías, siguiéndole los demás individuos, y comienzan el baile con varias marchas y contramarchas, *vueltas* y *revueltas*, como produciendo un verdadero laberinto; sigue una figura en línea *espiral*, a la que llaman *caracol*, y terminan con un puente hecho con espadas cruzadas en el aire, que van deshaciéndose según los danzantes van pasando por debajo y llevándose la espada correspondiente. Por último, se forma otro puente o pabellón con las espadas, bajo el cual pasan, como bajo una bóve-

¹² V. Viera, *Viaje a la Mancha en el año 1774*. Ed. por Morel Fatio (pág. 389).

¹³ Sobre esta mayor difusión puede citarse también la descripción hecha por Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) bajo la voz «Danza de espadas»: «Esta voz se usa en el reino de Toledo y danzan en camisa y en greguescos de lienzo con unos tocadores en las cabezas, y traen espadas blancas y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas y una mudanza que llaman *la degollada* porque cercan el *cuello* del que los guía con las espadas, y cuando parece que se lo van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellos.»

¹⁴ C. Sampedro Folgar, *Cancionero Musical de Galicia* (1942), Vol. I, pág. 189.

da de honor, todos los santos, curas y autoridades.»

En Vascongadas fueron ya citadas y descritas por G. von Humboldt en 1924¹⁵. Son caracteres comunes a estas danzas, tal como se describen en el artículo citado: 1) llevar espadas, palos, bastones o garrotes en ambas manos; 2) que el jefe reúna en sus manos las puntas de cuatro espadas; 3) que, a su vez, los de las espadas agarradas por el jefe (en sus puntas) empuñen la punta de la de otros compañeros formando así línea con ellos; 4) movimientos complicados y grandes contorsiones. Otras características apuntadas por Schneider¹⁶, que estudió esta danza en Lezo (Guipúzcoa), son: 5) que se cubran los danzantes con boina y lleven cascabeles atados bajo las rodillas, y 6) acompañamiento de chistu y tambor.

Este autor llega a describir hasta cinco danzas de espadas, palo o garrote, bien diferenciadas e, incluso, nos ofrece la transcripción musical de algunas de ellas¹⁷.

Este mismo autor cita algunos datos que le proporcionó A. de Larrea en que se mencionan danzas de espadas en las localidades de Jaca y Yebra de Baza¹⁸ en que además de indicarse las fechas del baile de esas danzas y algunas características de sus movimientos e indumentaria, se señala también: 1) el acompañamiento de flauta y salterio golpeado

a modo de tambor; 2) el que bailen de cara el Santo (reliquias de Santa Orosia en Jaca); 3) cascabeles en las piernas (Yebra de Baza), y 4) los danzadores tocan castañuelas mientras bailan.

La flauta que en conjunción con el salterio golpeado acompaña a la danza de Jaca, a juzgar por la fotografía que adjunta Schneider¹⁹, es también una flauta de tres agujeros muy parecida a la flauta utilizada en El Andévalo y a la citada de la provincia zamorana.

Por último y con carácter más esporádico cita también Schneider²⁰ un texto de Bonifacio Gil depositado en el Instituto Español de Musicología sobre danzas de espadas en Logroño.

Veremos más adelante que todo este material puede ser relacionado, en muchos aspectos sorprendentemente, con las danzas de espadas del Andévalo que pasamos a describir.

a) Danza de espadas de la romería de Nuestra Señora de la Peña (Puebla de Guzmán)

Se realiza esta danza durante la celebración de una romería al Santuario de Nuestra Señora de la Peña entre los días 29 y 30 de abril y el 1 y 2 de mayo. Durante este período se baila varias veces esta danza, que ha sido descrita por J. Caro Baroja en 1950 dentro del contexto de la romería

¹⁵ G. von Humboldt. «Los vascos». *Rev. Internacional des Études Basques*, 1924, págs. 300-301.

¹⁶ M. Schneider, *Op. cit.*, págs. 50 y 51.

¹⁷ M. Schneider, *Op. cit.*, pág. 189.

¹⁸ M. Schneider, *Op. cit.*, pág. 42.

¹⁹ M. Schneider, *Op. cit.*, pág. 68.

²⁰ M. Schneider, *Op. cit.*, pág. 41.



Danzadores. Puebla de Guzmán. Romería de Nuestra Señora de la Peña.



Danzadores. Romería de Nuestra Señora de la Peña. Puebla de Guzmán.

en que se ejecuta²¹. La primera intervención de los danzantes es el día de la víspera de la fiesta, en que desde Puebla de Guzmán, se dirige el pueblo en procesión hasta el santuario. El orden de la comitiva es el siguiente: 1.º, «Los lanzadores» o danzadores; 2.º, el tamborilero; 3.º, mayordomo a pie con el simpecado y el cura al lado; 4.º, los otros mayordomos con las mayordomas vestidas de gabachas, a caballo; 5.º, todo el acompañamiento de «hermanos» (de la «Hermandad») y otros participantes a pie o a caballo.

Al llegar a la ermita los danzadores hacen un movimiento de *punte* por el que pasan primero el cura seguido de los mayordomos y mayordomas. Una vez dentro de la ermita, y tras el toque de órgano, bailan los danzadores en su interior al son del tamboril y la flauta.

Los danzadores van ataviados de la siguiente forma: «Llevan alpargata negra, media blanca, pantalón corto negro con cuatro botones de plata, faja roja, camisa de color asalmonado pálido, con encajes pequeños en el cuello. El de la cabeza y el del rabo llevan pañuelo rojo a modo de turbante; los del medio, el pañuelo de la misma forma pero blanco. Son en total nueve»²². Están entre edades que van aproximadamente de los veinte años a los setenta y suelen ser casi todos parientes. Al que cierra la fila se le conoce con el nombre de Rabeón.

²¹ J. Caro Baroja. «Dos romerías de la provincia de Huelva». *Rev. de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1957, t. XIII, Cuaderno 4.º. Este artículo se reproduce asimismo en *Estudios sobre la vida tradicional española*, Barcelona, 1968, del que citamos las páginas en nuestras referencias.

²² J. Caro Baroja, *Opus cit.*, pág. 27.

Las mudanzas fundamentales del baile son cuatro: 1) *Cuadro*; 2) *Corro*; 3) *Paso*, y 4) *Cruce*, aparte de la ya indicada del *punte*, que queda aislada del contexto del baile que se realiza dentro de la ermita.

Durante muchos años ha sido tamborilero de esta romería José González Cano, que vive en Cartaya e intervenía también en otras romerías del Andévalo (San Silvestre de Guzmán, Sanlúcar de Gadiana y Castillejos). Viene pagado por la «Hermandad» y en 1950 cobraba 100 pesetas diarias según los datos recogidos por J. Caro Baroja²³. La *flauta* (gaita) que toca está hecha por él mismo de madera de fresno, con embocadura y final de cuerna y está tallada a navaja con diversos motivos. Toca de oído y conoce las melodías de los diferentes festejos en que toca.

Tras el baile descrito en la ermita los danzadores forman de nuevo el puente y acompañan a los mayordomos a sus respectivas casas, bailando un *paso* al son del tamboril. Conducidos de nuevo a la ermita y oída la misa, vuelven a efectuar el puente de salida; a continuación se realiza la procesión en que los danzadores intervienen bailando y efectuando las mudanzas citadas delante de la misma; y más tarde, cuando la imagen vuelve a la ermita, bailan de nuevo ante ella colocada de espalda al Santuario. Por último, tras el puente de rigor, acampanan de nuevo a los mayordomos y al cura a sus casas respectivas²⁴.

²³ J. Caro Baroja, *Opus cit.*, pág. 27.

²⁴ Otros datos complementarios que ambientan esta danza y dan idea más extensa y exacta de la celebración se hallan en el artículo mencionado de Julio Caro Baroja.

**b) Danza de espadas
de la romería de San Benito
(El Cerro de Andévalo)**

Esta otra danza de espadas se celebra con una semana de retraso (primer domingo de mayo) con respecto a la de Nuestra Señora de la Peña y algunos de sus datos han sido recogidos por J. Caro Baroja en el trabajo ya mencionado²⁵. En la víspera de la fiesta los *danza(d)ores* se insertan en la comitiva de la manera siguiente: 1.º, tamborilero en burro; 2.º, mayordoma acompañada de las *jamugue-ras* y *galanas* en mulas; 3.º, mayordomo, autoridades y clero, a caballo; 4.º, danzadores; 5.º, romeros; 6.º, el que expende la bebida.

Los danzadores son siete y van vestidos con medias, calzón y camisa, sobre las que llevan una banda blanca; en 1950, Caro Baroja observó que también llevaban alguna verde²⁶; además, llevan un pañuelo al cuello.

Mientras danzan llevan éstos en la mano una especie de lanza (por lo que también son llamados *lanzadores*) que agarra uno por un extremo y el otro por el otro formando una cadena que realiza *movimientos circulares, cruces y puentes*. El último de la cadena, llamado rabeón, blande, además de ir agarrado a la *lanza*, una espada con la que realiza diversos movimientos en el aire. El baile en conjunto se llama baile de la *lanza*.

Las intervenciones de los danzadores durante la romería son las siguientes: Tras la noche de la víspera en que pernoctan allí los danzadores

(en los aledaños de la ermita) en un cuarto adyacente de que dispone la ermita para este efecto, viene el domingo en que bailan dentro de la ermita al son del tamboril, efectuando las mudanzas mencionadas y dando siempre la cara al Santo mientras bailan. Tras de la misa se organiza una procesión en la que también intervienen tras la comitiva del Santo en el orden siguiente: 1.º, tamboril; 2.º, imagen del Santo; 3.º, mayordo-



Romería de San Benito. El Cerro de Andévalo.



Danza de espadas de San Benito. El Cerro de Andévalo.

²⁵ J. Caro Baroja, *Opus cit.*, págs. 41-54.

²⁶ J. Caro Baroja, *Opus cit.*, pág. 50.



Romería de San Benito. El Cerro de Andévalo.

mo, mayordoma, *jamaqueras* y *galanas*, y 4.º, danzadores.

Por último, intervienen el lunes con ocasión de la nueva elección del mayordomo, y el *rabeón* interviene también en el reparto de los *confeites* (trozos de turrón) que ha de repartir pinchándolos en la punta de su espada. También intervienen los danzadores en algunas otras funciones ajenas al baile que son descritas por Caro Baroja en el contexto de la romería citada.

c) Danza de espadas de San Antonio de Padua (Alosno)

Esta danza ha desaparecido por completo; primero desapareció circunstancialmente en los años de la guerra civil de 1936 y después de algunos años volvió a reanudarse su baile, desapareciendo de nuevo y definitivamente durante la década de los cincuenta.

Lo único que hemos podido recoger de esta danza ha sido su recuerdo en el que se incluyen algunos datos sobre indumentaria, nomenclatura, participantes, las espadas arrumbadas y la flauta que, junto con el tamboril, acompañaba la danza.

Por nuestros informantes hemos llegado a saber que la danza se celebraba el primer día de la Feria, el día central era un domingo y la danza se celebraba el viernes anterior. El

baile estaba sostenido y fomentado por una *asociación de devotos* (no constituida en Hermandad)²⁷. Estas *asociaciones de devotos* las promovía una familia adinerada del pueblo que por especial devoción familiar a un santo determinado organizaba una serie de actos para honrarlo. Por este motivo, los danzadores solían ser, antiguamente, miembros de esta familia, o bien, afectos a ella por una u otra razón, laboral, económica, etc. Iban vestidos estos *lanzadores* o danzadores con camisa blanca, calzón negro y alpargatas; además llevaban un pañuelo rojo al cuello.

Por las descripciones de nuestros informantes hemos deducido que los danzantes efectuaban movimientos de cruce (de danzantes) y puentes de espadas bajo los cuáles iban pasando los *danza(d)ores* o *lanza(d)ores* a medida que se iba haciendo por delante y deshaciendo por detrás el puente. También al último que cerraba la fila que se formaba en estos movimientos de danza, se le llamaba *rabea(d)or*, de forma parecida a como ocurría en las danzas descritas de la romería de la Virgen de la Peña y de la romería de San Benito. Este *rabea(d)or* de la danza de San Antonio, cuando cerraba un movimiento (sea, por ejemplo, cuando pasaba bajo el puente) producía un sonido raspajeante arrastrando la espada por el suelo.

La fecha de la ejecución de esta danza de espadas presenta el único caso, entre todas las del Andévalo, en que no era coincidente el santoral, bajo cuya advocación se celebraba, con el día en que, en realidad, se bailaba. Puede ser éste un indicio sobre el posible carácter profano an-

²⁷ La única Hermandad constituida canónicamente en este pueblo, desde no hace mucho tiempo, es la de San Juan Bautista, cuyo baile sin espadas describimos luego; anteriormente, esta Hermandad era también una asociación de devotos.

terior a la ligazón al culto de un santo de estas danzas de hombres, hipótesis de la que ya hemos hablado más atrás. Según esto se habría conservado la antigua fecha de ejecución de la danza a pesar de haberse asociado, posteriormente, a un santo cuyo día no coincidía con ella.

Parece que la danza es antigua aunque la primera restauración de la que se conserva memoria remonta sólo a unos sesenta o setenta años. Las espadas que aún hemos podido documentar son una reproducción, de esta época, de las antiguas que se hallaban muy deterioradas por entonces.

La hija del restaurador de la danza (que hoy tiene setenta años) nos informa de que el baile se parecía bastante al que documentamos, más adelante, en San Bartolomé de la Torre, aunque, al parecer, tenía menos mudanzas que esta otra.

Los últimos *lanzadores* que bailaron después de la guerra civil, recuerdan aún el baile, pero no parece que haya ningún interés por revivirlo.

d) Danzas de espadas de San Bartolomé (San Bartolomé de la Torre)

El día 24 de agosto se celebra en San Bartolomé de la Torre una danza de espadas que se ejecuta con ocasión de la fiesta del patrón del pueblo: San Bartolomé.

Esta danza ha sufrido algunas modificaciones que se resumen en tres aspectos:

- 1) Duración durante el período de fiestas.
- 2) Indumentaria de los *lanzadores* o *danzadores*.
- 3) Música de *gaita* y *tambor*.
- 4) Algunas nuevas mudanzas.

Hace unos cuarenta años existía un período de *ensayo* de la danza en que podía participar cualquiera, desde los niños a los espontáneos, fueran o no auténticos *lanzadores*. Para el ensayo se valían de palos o cosas similares.

Ese período coincidía con el de la novena que se celebraba desde el día 15 de agosto en honor de San Bartolomé. En la actualidad el período previo, que tenía una función fundamental de aprendizaje, ha sido prácticamente suprimido y el baile se reduce a la víspera cantada del día 23 y a la procesión del 24.

Los lanzadores

Los *lanzadores* son devotos del santo, siempre de sexo masculino,



Procesión de San Bartolomé de la Torre. Danza de espadas.

que heredan su puesto, frecuentemente, por tradición familiar. Participan siempre en número impar que puede ser siete, nueve u once. Lo común es que sean sólo siete. Nuestro informante, Manuel Feria, el *lanzador* de más edad, ha conocido muy pocas ocasiones en que se haya elevado el número.

En el baile de 1976 los participantes son todos hombres jóvenes que no llegan a los treinta años, a excepción del rabea(d)or que representa algo más de cincuenta años.

Indumentaria

Estos lanzadores van vestidos ahora con pantalón negro de terciopelo, de pernil abierto con abotonadura a los lados con filetes rojos. El pantalón les llega hasta la mitad de la pantorrilla y cae sobre una bota «campera» de caña alta y color negro, de las que se utilizan para montar a caballo. La camisa es blanca rematada en el pecho con una chorrera acorbatada, también blanca; las mangas son largas, abombadas en los extremos y cerradas en un puño simple con un broche que representa, por el exterior, una especie de botón de bisutería. Va abrochada delante, desde el cuello hasta abajo, con botones



Danza de San Bartolomé de la Torre.

comunes que quedan bajo la chorrera.

Sobre la camisa llevan un chaleco sin mangas, de color rojo asalmonado con un moteado en tono claro. En la cintura, bajo el chaleco, llevan una faja roja y se anuda ésta al lado derecho sujeta, además, con dos imperdibles grandes; hacia abajo cuelgan sus dos extremos terminados en flecos. Esta indumentaria es bastan-

te distinta de la que se usó hasta 1957 a excepción del chaleco que sigue siendo el de la ropa antigua. La camisa era antes de tirilla con chorrera de encajes, el pantalón cerrado abajo y el calzado abotinado cerrado a un lado. En torno al cuello y con las puntas sujetas delante, se llevaba un *pañuelo de espuma* (de flecos), como ocurre en todos los casos de danzas masculinas que hemos documentado en el Andévalo, resultan ser, ahora, estos danzadores de San Bartolomé de la Torre, los únicos que no llevan el tradicional pañuelo al cuello. La indumentaria actual se completa con una espada larga con guarda ancha para la mano y un largo gavilán recto. Las actuales son una reproducción hecha en 1957 de las antiguas; estas de ahora fueron hechas en la fábrica de armas de Toledo por encargo de un teniente coronel apellidado Vázquez Limón que fue, también, el que promovió las innovaciones del traje. Este hombre conserva en su casa uno de los ejemplares viejos que no hemos podido ver, pero, al parecer, difieren en pocos detalles de las actuales espadas.

Es algo distinto del descrito el color de algunos elementos del traje del lanzador que va en cabeza, que luego describiremos.

Acompañamiento musical

La danza es acompañada con la *gaita* y el *tambor*, instrumentos comunes a todas estas danzas de espadas y otras danzas masculinas también religiosas. El tamborilero que encontramos en San Bartolomé en 1976 es el conocido por el apodo de «el Pollo». Este personaje cubre



Danza de espadas de San Bartolomé. (San Bartolomé de la Torre).

gran parte de los acompañamientos de danzas de esta zona; lo hemos encontrado ya en la romería de Piedras Albas (Villanueva de los Castillejos), va también a la de la Peña (Puebla de Guzmán) y, fuera del Andévalo, a Villablanca y otros lugares.

Toca, en un solo ritmo de tambor, una melodía en la gaita en compás de 3/4 que repite a lo largo de todo el tiempo que dura la danza. Pero esta melodía no es la auténtica música de la danza de San Bartolomé aunque sí lo es el ritmo del tambor. La antigua melodía es menos cortada y se interpreta en una flauta de tubo algo más angosto que la que lleva «el Pollo», aunque con sus mismas características. Las flautas locales tienen el sonido más agudo y cuesta más tocarlas: «hay que soplar más».

En la actualidad quedan aún algunos gaiteros viejos y jóvenes que no se «prestan» a acompañar el baile, unos por desidia y otros porque no encuentran ningún aliciente en ello o no han sido «suficientemente requeridos» para ello. De uno de estos gaiteros sólo conseguimos registrar en la grabadora un pequeño fragmento de la antigua música, que no da pie para efectuar su transcripción completa. Si no se convence a alguno de los que aún conocen la melodía antigua, es posible que desaparezca por completo. El *gaitero* más viejo y, al decir de los danzadores, el mejor, era un anciano que abandonó esta tarea al quedarle amputado el dedo pulgar de una mano a causa de un accidente.

Encontramos durante la investigación a una mujer de unos sesenta años que sabía silbar la melodía antigua, pero el luto que mantenía por uno de sus hijos difunto, nos impidió recoger este documento, pues resultaba muy violento pedirle que silbara (el silbido no se considera, además, propio de la mujer, en El Andévalo) esa melodía en su estado. En cambio se prestó a cantarnos unas coplas devotas de San Bartolomé por considerarlas «cosas de iglesia» que no contravenían el luto.

Es curioso esta consideración del carácter profano de la música de la danza que hacía esta informante, a pesar de ser una música que transcurre durante la procesión, en el mismo contexto en que se cantan las coplas que le grabamos luego.

Esta consideración viene a reforzar otras razones que venimos dando sobre la autonomía de estas danzas masculinas con respecto a la religiosidad a que hoy se hallan asociadas.

Ejecución

El baile del día 24 comienza en la «Casa de la Hermandad»; de ella salen bailando los lanzadores y se dirigen al Ayuntamiento que se halla enfrente, a poca distancia. En su puerta hacen un puente con las espadas colocándose en dos filas a los lados de la entrada y bajo él pasan las autoridades que se encaminan con ellos a la iglesia, en cuya entrada vuelven a repetir el puente. Bailan luego en la iglesia poco tiempo y salen con el Santo para iniciar la procesión, una vez acabada la misa. Los danzantes van delante del Santo, precedidos por el tamboril y aún por tres monaguillos con una cruz y dos varas. Tras el paso van las autoridades y el pueblo. En 1976 falta el cura, que tradicionalmente presidía este grupo de autoridades revestido de capa pluvial. El actual párroco, un hombre joven que se llama don Celestino, según los propios danzadores, considera poco religioso este acto y no asiste a él. Luego en el momento de la puja *de los bancos* (andas), lo vi en la puerta de la iglesia riéndose de las evoluciones que hacían con el paso del Santo para subastar los puestos de los que llevarán las andas el próximo año.

Los movimientos de la danza son en total siete y sus evoluciones resultan parecidas a las descritas para la romería del Cerro y para la de la Peña (Puebla de Guzmán), más atrás. Los danzantes hacen un paso de calle sobre el que luego ejecutan los movimientos con las espadas. En ese paso van colocados en fila formando una cadena, pues los de atrás van sosteniendo con la mano izquierda la punta de la espada del que va delante; sólo el último, que recibe el nombre de rabea(d)or lleva su espada suelta. El primero de la fila recibe el nombre de «*el cabeza o el de cabeza*»; se diferencia de los otros en que su traje lleva el chaleco y la faja verde, en vez de color rojo que hemos descrito para los otros danzantes. Este mismo color verde lo hemos encontrado también en el danzante que abría el baile de la romería de Piedras Albas.

Este puesto de cabeza se considera más lucido, pero, en realidad, el baile más vistoso resulta ser el del rabea(d)or, que lleva el paso cambiado, siempre al contrario de los demás y al cerrar los movimientos arrastra la espada por el suelo y luego la levanta blandiéndola en alto. Éste es otro de los elementos más comunes a las danzas de espadas que vamos describiendo.

Los movimientos que predominan más son dos: uno en que los dan-

zantes forman un círculo dando el rabea(d)or la punta de su espada al que va en cabeza y, a continuación, sin soltar nunca las espadas, van dando una vuelta uno tras otro metiéndose en este movimiento bajo la espada de sus compañeros de delante. El movimiento comienza siempre por el danzante de cabeza.

El otro movimiento más repetido consiste en que el de cabeza se introduce por debajo de la espada que llevan sus compañeros de atrás arrastrando toda la cadena que vuelve luego a reproducir el movimiento en sentido inverso hasta que el cabeza se coloca de nuevo en su sitio. El mismo movimiento puede producirse empezando por atrás el rabea(d)or. Los otros movimientos resultan variantes de estos dos.

En conjunto, estas evoluciones resultan enrevesadas y parece «milagroso» que se deslíen los remolinos que forman hombres y espadas sin que ninguno tropiece con el otro o se trabe con el arma.

Cada uno de los danzantes tiene un puesto predeterminado en el que acostumbra a bailar y si no es en él no se halla «a gusto». Requieren mayor especialización los puestos de *rabea(d)or* y *cabeza*. El baile que observamos lo dirige el rabea(d)or, que es el danzante de más edad, aunque los movimientos los inicie *el cabeza*. Los siete movimientos tradicionales se suceden en un orden preestablecido, bien de adelante hacia atrás o de atrás hacia adelante o, en algunos casos, de la mitad hacia atrás o hacia adelante.

Estas evoluciones pueden haber sido acordadas por los *lanzadores* antes de comenzar el baile o bien son indicadas de palabra o seña por el rabea(d)or mientras se va danzando.

En la procesión se recorren varias calles importantes del pueblo y sólo se para la danza una vez, al comenzar la calle Márquez, que es muy empinada, reanudándose al final de la misma, pues la gran pendiente de ésta dificultaría las evoluciones de los danzantes.

La procesión sólo tiene una parada fija en la puerta de la casa de un antiguo Hermano Mayor ya fallecido, que desempeñó este cargo durante muchos años. En esta ocasión dan los danzantes una vuelta alrededor del paso sin soltar nunca la cadena de espadas. En otras paradas secundarias repiten este movimiento.

Pequeñas paradas se suceden cada vez que los danzantes suspenden el paso de calle para iniciar uno de los «remolinos» en que se ensazan.

Aparte de los movimientos o *mudanzas* mencionados, existen otros que el rabea(d)or a que antes nos referimos ha inventado con ocasión de algunos concursos de bailes a los que ha concurrido este grupo; así el conocido como la cruz en que el rabea(d)or baila suelto (cosa insólita en los movimientos tradicionales) es de su invención.

La procesión termina nuevamente en la puerta de la iglesia, donde se suspende la danza y los danzadores marchan a sus casas o a tomar un refresco (ponche de vino y melocotón que ofrece la Hermandad). Con esto termina su intervención en la fiesta.

Por la tarde toman las espadas la juventud del pueblo y ejecutan la danza sin gran propiedad acompañada por el tamborilero que aún sigue tocando. En 1976 hemos visto agregarse a estos danzantes improvisados algunas mujeres.

DANZAS SIN ESPADAS

Hasta aquí llegan los datos que hemos podido reunir sobre estas cuatro danzas de espadas en el Andévalo. Las otras dos danzas que hemos enumerado al comienzo de este apartado, hemos optado por llamarlas, para entendernos, en el contexto de esta descripción, *danzas sin espadas*; aunque esto, no diga nada en principio de sus características internas, nos sirve para delimitarlas frente al grupo que acabamos de describir.

a) Danza de la romería de Nuestra Señora de Piedras Albas (Villanueva de los Castillejos)

Se celebra esta danza durante la romería que tiene lugar el día de Pascua de Resurrección (marzo-abril) y se ejecuta ante la procesión de la Virgen pues se efectúa en los aledaños de la ermita situada a poca distancia de Villanueva de los Castillejos.

El orden en que se colocan los danzadores durante la celebración de esta procesión, según pudimos observar por la documentación hecha en el año 1973, es el siguiente: 1.º, los danzantes de cara a la Virgen; 2.º, tamborilero vuelto de espaldas al *paso* y de cara a los danzantes; 3.º, (a cierta distancia de los danzantes), estandartes; 4.º, inmediatamente detrás, el *paso* de la Virgen; 5.º, el pueblo asistente se distribuye alrededor de los danzantes o del *paso* de la Virgen. Como la procesión tiene un recorrido muy



Danza de los palos. Villanueva de los Castillejos.

corto, no hay lugar para que los asistentes se agrupen en una posición concreta, sino que, en general, deambulan alrededor de los elementos enumerados.

Los danzantes van vestidos con alpargatas y medias blancas; las alpargatas van provistas de unas cintas con que se ajustan a la pantorrilla sobre las medias; pantalón de pana que llega hasta algo más arriba de los tobillos, con una abertura lateral en el final de los pernils, adornada con *madroños* (bolas de lana rojas y blancas). La camisa es blanca y sobre ella llevan una bandolera roja. Se completa el atuendo con un tocado a base de un pañuelo rojo con lunares blancos que les cubre por completo el cabello, ajustándolo a la

frente y atándolo en la nuca, y una faja también roja.

Aparte de esta indumentaria, llevan en las manos unos *palillos* (castañuelas) provistos de cintas blancas y rojas.

Todos los danzantes van así ataviados, a excepción del que abre el baile que lleva de distinto color, verde en este caso, el pañuelo de tocado, la faja y la bandolera.

Los movimientos del baile, por lo que pudimos observar, no están muy conjuntados, debiéndose, quizá, a la descomposición que, en conjunto, sufre esta celebración.

Bailan habitualmente formando dos filas, y realizando algunos cruces entre ambas; y, en conjunto, el baile se reduce a un movimiento acompa-



Danza de palos. Villanueva de los Castillejos.



Nuestra Señora de Piedras Albas (Villanueva de los Castillejos).



Tamborilero. Romería de Nuestra Señala de Piedras Albas (Villanueva de los Castillejos).

sado de los brazos (mientras se alza uno, se recoge el otro sobre el cuerpo). Los *palillos* (castañuelas) se hacen sonar al compás del tambor.

El acompañamiento musical de *tamboril* y *flauta* (gaita) tiene las mismas características del descrito para las otras romerías, aunque la melodía es diferente. Corre a cargo del tamborilero conocido como «el Pollo», que encontramos también acompañando la danza de espadas de San Bartolomé de la Torre.

La flauta que tocaba en esta ocasión se adapta junto con el tambor a las características que hemos ya señalado.

b) Danza de los cascabeles durante la procesión de San Juan Bautista (Alosno)

Se ejecuta esta danza durante la procesión de San Juan Bautista, que tiene lugar en Alosno (sin que se salga para nada del casco de esta villa) el día 24 de junio. La danza dura desde la salida de la procesión hasta su final, y tras ella, tiene una prolongación que describiremos detalladamente más adelante. Nuestras observaciones más recientes de esta danza se remontan al año 1973 y el orden en que aparecen los danzantes durante el desarrollo de la procesión observada en este momento es el siguiente: 1.º, aparecen el estandarte y las cruces llevados por los monaguillos; 2.º, los danzantes; 3.º, el tamborilero; 4.º, el clero acompañado de las autoridades; 5.º, el paso del Santo portado por los «hermanos» (de la «Hermandad»). Los *cascabeleros* participantes están entre edades que van por lo común de 20 a 70 años.

A la danza se le llama *cascabeles*, baile de los *cascabeles* y a los danzantes, como hemos dicho, *cascabeleros*, por lo que a veces se llama también la danza *baile de los cascabeleros*.

Los *cascabeleros* van vestidos con pantalón corto de color asalmado oscuro que acaba en el comienzo de la media blanca, calada con diferentes labores (lisas pocas veces), sobre la que se calza zapato negro. La camisa es blanca con encajes en el cuello y en ocasiones va adornada en la pechera con diferentes labores de calado o bordado; sobre ella se lleva un chaleco de pana moteada muy parecido en su aspecto y hechura al que pintó Sebastián García al representar el traje de un antiguo mayordomo de la Virgen de la Peña²⁶. Completa este

²⁶ El cuadro de Sebastián García se encuentra actualmente en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y fue pintado para el concurso nacional de pintura sobre trajes regionales de España en 1934, donde consiguió, el segundo premio.



Cascabeleros. Fiestas de San Juan Bautista. El Alosno.

atuendo una bandolera de color rojo en la que va bordada la leyenda ¡Viva San Juan Bautista!, unas brazaderas de cuero completamente rellenas de pequeños cascabeles engarzados que se ajustan a los tobillos y unos *palillos* (castañuelas) en las manos sujetos en el dedo corazón, a diferencia de como se sujetan para efectuar otros bailes de carácter profano (sobre todo sevillanas) en que se utiliza el pulgar.

Durante la celebración de San Juan Bautista (patrono de Alosno), la danza de los cascabeles se distribuye en tres intervenciones delimitadas con gran claridad: la primera y de mayor duración, es la que se efectúa acompañando a la procesión desde que sale de la iglesia hasta que regresa a ella.

Puede decirse sin ningún tipo de inexactitud, que el baile es continuo durante todo este tiempo, pues incluso mientras se avanza, los danzadores van ejecutando, sin parar, un *paso de marcha* que consiste en un movimiento acompasado que va señalando con taconazos el compás del tambor mientras se adelantan, alternativamente, una o la otra pierna. Este paso, se interrumpe con motivo de una serie de paradas sucesivas de la comitiva durante las cuales se efectúan mudanzas más complicadas, consistentes en *cruces* de danzantes, *pasadas* con diferentes figuras y un *punte* en el que los danzadores se colocan en parejas uno frente a otro con los brazos alzados, cada cual hacia su pareja; los danzantes van pasando de uno en uno bajo este puente deshaciéndolo y volviéndolo a hacer del modo que describíamos para la danza de espadas de la romería de San Benito (El

Cerro de Andévalo). Estas mudanzas indicadas se desarrollan a medida que cambia el ritmo del tambor y la flauta que las acompañan, y se ordena el cambio de las mismas por el mayordomo que lleva una larga vara de plata coronada de un capitel con cascabeles con cuyo sonido, indica los cambios. Hemos podido observar, sin embargo, que hay más variedad de mudanzas o movimientos de baile que de toques distintos de tambor y flauta (de estos toques pasaremos a hablar más adelante).

El movimiento de los brazos de los danzantes se reduce a dos posturas; la una consiste en colocarlos en «jarras», apoyando las manos en las caderas, y la otra en alzarlos hacia el frente como hemos descrito para el movimiento de *punte*. Mientras la primera postura coincide con melodías de ritmo más pausado, la segunda se reserva para los ritmos más vivos que coinciden con una especie de apoteosis de la danza con que, además, los danzantes hacen sonar los *palillos* (castañuelas) con un ritmo acompasado a los golpes del tambor.

Esta primera parte de la danza, que acompaña a la procesión, finaliza con un movimiento de baile efectuado de cara al Santo, colocado éste de espaldas a la puerta de la iglesia, en que se efectúan unos *cruces* de fila combinados con un movimiento de avance en una de las filas y de retroceso en la otra, en que a medida que van llegando los danzantes ante el Santo, hacen una genuflexión y vuelven hacia atrás. Este movimiento dura hasta que todos los danzantes han efectuado la genuflexión ante el Santo y coincide con uno de los movimientos de apoteosis en que se hacen sonar los palillos.

En su conjunto, la marcha resulta de una gran marcialidad, los movimientos son muy conjuntados y el ritmo del tambor va siempre acompañado estrechamente por el sonido de los cascabeles que llevan los danzantes en los tobillos, y, además, por el sonido de los *palillos* que, como se ha dicho, acompañan algunos movimientos.

Tras esta primera parte de la danza que hemos descrito, tienen lugar otras de características análogas, ejecutadas dentro de la Iglesia, después de la Misa, y, por último, vuelve a bailarse ante el Ayuntamiento, bajo el balcón de este edificio (en el *paseo* o plaza del pueblo). En esta última intervención, tras repetirse los movimientos del baile, se efectúa una danza de características muy diferentes a la descrita, denominada Fandango Para(d)o; en esta danza, sólo interviene una pareja de cascabeleros y no todos la saben bailar, aunque no parezca que vaya a desaparecer, pues comienzan a aprenderla algunos jóvenes. El Fandango Para(d)o es una danza de ritmo muy vivo, en que se mueven los brazos como lo hacen los hombres para las sevillanas, y los pies llevan un ritmo desenfrenado produciendo un vaivén del danzante que es correspondido en sentido inverso por el que está frente a él; también hay una mudanza en que se permutan los lugares que ocupa cada danzante y, por último, una en que un danzante se para mientras el otro continúa bailando y al par de esto el que se ha parado, toca las palmas acompañando al que baila (este movimiento lo ejecutan alternativamente los danzadores cambiando en cada caso la función de uno por la del otro). Durante el baile, al permutarse el lugar de los danzantes, éstos giran sobre sí mismos 180° y en este giro se ladean hasta tocar, en ocasiones, el suelo con una de las manos.

Al parecer, quedan noticias de que en este baile jugaba algún papel una navaja, que cogían o soltaban en el suelo los danzantes; pero este elemento ha desaparecido del baile en la actualidad y nos ha sido imposible verificarlo con seguridad.

Parece bastante claro, tanto por el tenor de esta danza, como por la melodía particular que la acompaña, y por el momento en que tiene lugar (epílogo de las fases de la danza de procesión descrita) que se halla desconectada de la danza de procesión y su matiz religioso, en caso de que lo tuviera alguna vez, está en la actualidad muy atenuado pues no hemos visto bailar la jamás ante el Santo, ni hay memoria de que se haya hecho alguna vez. Por tanto,

este matiz se limitaría a su celebración con ocasión de esta fiesta de carácter religioso en el amplio sentido de la palabra.

Volviendo de nuevo a la danza de procesión, hay que decir que las partes en que encontramos dividida su ejecución, corresponden con bastante exactitud a una concepción ritual —quizás de reverencia— tripartita: a) baile ante el pueblo (durante la procesión), b) baile ante el clero (dentro de la iglesia), c) baile ante las autoridades (ante el Ayuntamiento).

Esta estructura, junto a algunos otros datos que van luego, nos hacen pensar que su asociación al campo religioso no haya sido su «patrón» esencial predominante.

En cuanto al acompañamiento musical la danza de los cascabeles lleva también incorporados los mismos elementos, flauta y tamboril, que hemos descrito para el resto de las danzas de esta comarca. El tamborilero que acompaña es de Alosno y representa una edad de unos 40 años y los instrumentos se adaptan a las descripciones ya hechas.

Todas las danzas de espadas del Andévalo ofrecen un gran parecido en sus movimientos de ejecución, parecido que se extiende, incluso, a algunos movimientos de las otras danzas de *palillos*, y las descripciones de otras danzas de este tipo proporcionadas por los autores que citamos en el apartado documental correspondiente, se adaptan bastante a ellas en líneas generales. Las descripciones antiguas conservadas parecen indicar, por su parte, que el uso de estas danzas tenía una gran difusión en la Península y constituían, por lo que deja entrever Cervantes, una especie de género y no, como aparecen ahora, estilos locales muy particulares.

La documentación de estas danzas en el Andévalo no nos ha permitido apreciar el sentido que Schneider les atribuye de danzas medicinales. Su asociación frecuente a romerías que tienen un origen de protección, sea agrícola o ganadera, o bien contra cualquier calamidad pública, sea la peste o las invasiones bélicas de los portugueses tan frecuentes en esta zona que hemos citado, es lo único que puede relacionarse con la «prodigiosa» teoría de este autor. Pero esta asociación al marco religioso parece tardía a juzgar por los indicios que hemos encontrado, los cuales tienden a darles un carácter profano. Es posible que ese sentido de protección le venga a estas danzas de un momento anterior a su asociación con elementos de la religión cristiana, pero ya en el pasaje mencionado de Cervantes

aparecen como atracción entre otras danzas, en el marco de la celebración de una boda.

Hay que contar también con el proceso de asimilación religiosa de las formas profanas de expresión populares que es aún más evidente en el caso de las danzas mixtas que hemos encontrado asociadas al culto de la cruz²⁹, manteniendo todavía su función de emparejamiento.

En toda la comarca del Andévalo existe un substrato uniforme de melodías ejecutadas con la flauta de tres agujeros y el tambor. Estas melodías se hallan casi siempre asociadas a festejos religiosos (romerías, fiestas patronales, etc.) y son acompañadas de danzas de hombres, un gran porcentaje de las cuáles, como se ha visto, son danzas de espadas.

Junto a este substrato, caracterizado, sobre todo, por la flauta, hallamos otro representado por las sevillanas, cantadas o tocadas con guitarra, de carácter más profano aunque en algunas localidades se asocia débilmente al culto de la Cruz.

Al lado de ambos puede aún hacerse un tercer grupo de melodías vocales bien religiosas (cantos de romería, de procesión, villancicos, etc.), o profanas (cantos de trilla, de quintos, etc.).

El primer grupo que hemos caracterizado por la flauta parece el de mayor antigüedad y debe relacionarse con el fenómeno de la repoblación tardía del Andévalo, o, al menos, con la influencia de grupos de poblaciones leoneses asentados en la zona de la Sierra, al norte de esta comarca.

Hay dos razones de peso para defender esta raigambre:

1.º La toponimia: es obvia la presencia de leoneses en la sierra, atestiguada por topónimos como cañaveral de León, Segura de León, Arroyomolinos de León y Fuentes de León, ya en Badajoz.

2.º La morfología de los instrumentos. La *gaita* o flauta de madera, de tres agujeros, puede rastrearse ininterrumpidamente sin que cambie sus características, subiendo por Extremadura hasta Zamora y León, y es muy posible que la *gaita zamorana* citada por Cervantes no tenga nada que ver con el instrumento de fuelle, sino que se refiera justamente a este instrumento, que en gran parte del Andévalo se llama también gaita.

El tambor sufre un alargamiento a medida que baja por Extremadura, pero la forma de conjuntarse con la flauta, tocándolas ambas el mismo

ejecutor (flauta, mano izquierda, tambor colgado del antebrazo izquierdo y percutido con la derecha) es idéntica en toda esta zona hasta el mismo Andévalo.

No hay aún evidencia histórica de que los pobladores leoneses se asentaran en El Andévalo, pero sí es bastante plausible defender un fenómeno de asimilación por contacto de formas musicales bajadas de la Sierra, sin que hayan sido traídas por asentamientos de los propios leoneses en el Andévalo.

Parece claro que los asentamientos leoneses se circunscriben de forma general a la Sierra, para lo que existen dos buenos motivos: primero, las mayores posibilidades de defensa que brinda el terreno, y segundo, la mayor riqueza del mismo con respecto al Andévalo y una cierta analogía con las zonas montañosas de origen; lo que vendría a explicar que al bajar del norte y toparse con el paisaje serrano, no se adentraran en la aridez del Andévalo, sino quizás esporádicamente. De estas incursiones esporádicas existe aún una prueba lingüística que es válida para la zona central de esta comarca. En 1850 don Pascual Madoz dice en su *Diccionario*³⁰ refiriéndose al Andévalo:

«Sus costumbres sencillas y su pronunciación pura castellana, en término que en el Cerro y en Calañías se habla con tanta corrección como en el reino de Toledo.»

Si confrontamos esta referencia con los datos recogidos por M. Alvar en su *Atlas...*³¹, vemos que, efectivamente, las transcripciones fonéticas de la información recogida en estos dos pueblos revela que se mantiene una clara diferencia entre la pronunciación de la C y de la S, mientras que en muchas otras poblaciones se tiende al fenómeno del «seseo». El mismo fenómeno puede constatarse, muy localizado, con respecto a los fonemas y-ll.

Algunas de estas reflexiones a que nos lleva la documentación etnográfica están faltas de una apoyatura histórica que sólo puede partir de la investigación en los archivos municipales y parroquiales de esta comarca prácticamente intactos por el momento. Esperamos que los historiadores se decidan a comenzar esta tarea.

FOTOS: Juan Pedro Garrido Roiz

³⁰ P. Madoz, *Diccionario...*, véase voz Andévalo.

³¹ M. Alvar, *Atlas L.E.A.* Ver referencias en los tomos I y 11 a los puntos H. 300, H. 301, H. 302, H. 303 y ss.

²⁹ A. Limón Delgado, *Opus cit.*, nota 1.