

Revista de
FOLKLOR

N.º 197



Editorial

¿Existe el mueble de tipo tradicional? Cabría argumentar que sí. Todos los enseres que se han utilizado a lo largo del tiempo principalmente en las zonas rurales, que proceden de diversas culturas y que han sobrevivido al paso de los años redondeando sus formas, adaptando su estilo, adecuando su uso, podrían calificarse como tales. En su construcción y aderezo prima su adaptación al ser humano y su entorno. La morfología, el tamaño, la capacidad, el adorno, se acomodan al individuo como si se tratara de su propia piel. Contribuyen a su bienestar y funcionalidad como la mejor de las invenciones y le representan, mostrando unas señas de identidad que acaban constituyendo un patrimonio que se hereda como un imprescindible tesoro familiar.

Los materiales no pueden ser ajenos a ese proceso, y así madera, hierro, cuero o tejidos forman un cuerpo perfectamente homogéneo, agradablemente pulido, primorosamente ornamentado con signos, marcas y símbolos que provienen de la misma naturaleza o del aspecto físico del hombre o la mujer en sus distintas edades.

La evolución de todos estos elementos es rápida o lenta como el tiempo que le toca vivir a cada civilización y no se separa de los progresos e impulsos de la sociedad a la que pertenece y sirve. Si cupiera hacer un análisis de sus estructuras nunca podría separarse de la historia cotidiana del individuo ni de sus avances técnicos; es más, las características de todo ese legado servirían puntualmente para estudiar su idiosincrasia aportando unos datos imprescindibles para la cabal comprensión de la vida como paso, como prolongación de unos saberes que se entregan de generación en generación como bienes parafernales.



SUMARIO

	Pág.
"Les Danses" de Bocairent (Valencia)	147
Antonio Atienza Peñarocha	
La tradición oral en los conventos de clausura...	165
Ana Caramanzani	
Gerald Brenan y la copla popular en España.....	168
Enrique Baltanás	
Enramadas, mayos y plantas protectoras en el ciclo festivo burgalés	171
M.ª Jesús Temiño López - Muñiz	
¡Viva la copla!	179
Claudio Alvarez Bianchi	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza España, 13 - Valladolid, 1997.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA 336 1990 - ISSN 0211-1210.

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1997.

“LES DANSES” DE BOCAIRENT (VALENCIA)

Antonio Atienza Peñarrocha

“Les Danses” o Danzas de Bocairent son las más comentadas y conocidas de las que se realizan en la comarca de la Vall d’Albaida (Valle de Albaida). Su ritual, su ordenación e indumentaria, son conocidos por muchos folkloristas. Pero se ha escrito poquísimo de ellas. Conocemos un artículo corto del musicólogo Josep Climent, publicado como entrada en la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*; una alusión a “*les danses*”, desde un punto de vista general, publicado en un artículo sobre el folklore en la Vall d’Albaida —publicado en “*La Serra y la Vall*”, libro editado con motivo de la Fiesta de *les Danses* de la Vall d’Albaida, celebrada en Bocairent el año 1989 ; y un artículo, el más extenso e interesante, sobre las propias *Danses de Bocairent* publicado en un folleto, editado, como el anterior, con motivo de la Fiesta de *les Danses*, celebrado en esa ocasión en la localidad de Aielo de Malferit.

Pero, sin ser las danzas más representativas de su comarca, ¿cómo se explica su popularidad? Quizá la razón la encontremos en la gran labor realizada, desde hace bastantes años, por el Grupo de Danzas de Bocairent, “*Cardaors*” (Cardadores, en alusión a la tradición lanera de la población). Estas personas se esforzaron por recuperar una indumentaria tradicional, y mantener e impulsar *les Danses*. Pero esto no basta. Ha habido un orgullo local que ha convertido estas Danzas, no ya en un espectáculo turístico o folklórico, sino en una manifestación de toda una comunidad que, en torno a esta tradición, se identifican como miembros de ella. Este ambiente, festivo pero muy serio, casi ceremonioso, impresiona al forastero que asiste a ellas por primera vez.

1.— BOCAIRENT

La Vall d’Albaida está situada al sur de la provincia de Valencia. Es un valle alargado y perpendicular al mar, rodeado de sierras pobladas de matorrales y pinos. Se divide en dos partes: la *Vall d’Albaida* propiamente dicha, separada al este por la Sierra del Benicadell de la *Vall de la Safor*, ésta en contacto con el mar; y la *Vall de Bocairent*, situada al sudoeste de la de Albaida, y que recae hacia la Serranía de Alcoi o l’*Alcoià*. De esta manera, Bocairent se sitúa en un área montañosa, en un valle alargado limitado al norte por la Sierra de Agullent que la separa de la Vall d’Albaida , y al sur por la Sierra Mariola —que la aleja del Condado de Cocentaina y de l’*Alcoià*—. En su término nacen los ríos Vinalopó y Clariano, cuya fuerza motriz propiciaría el establecimiento de una industria textil.

Su población actual es aproximadamente de cinco mil habitantes. La mayoría de su población activa trabaja

en la industria textil, especializada en la confección de mantas. Laborde, el viajero francés que recorrió España a principios del siglo XIX, la describe como “*la segunda villa del Reino en lo tocante a industria agraria y de manufacturas*” después de Alcoi; “*En la villa y su comarca se cuentan muchos telares de paños y bayetones, de lienzos, cintos, fajas y cobertores de fladís, tintes, batanes, prensas, un molino de papel, una fábrica de aguardiente, otra de jabón y varias de alpargatas de cáñamo y esparto*”. La ganadería fue importante durante la pasada centuria, en especial la ovina y caprina. Cuenta también con agricultura de cierto relieve.

Me gustaría destacar un poco la cuestión de la fabricación de mantas. Aunque hoy día la producción va dirigida a mantas para la cama o para el coche, antaño y aún hoy, se utilizan como rústica capa para defenderse del frío invernal. La manta tradicional de Bocairent es de dos caras, una con cuadros ajedrezados, y la otra con cuadros cruzados con rayas, de dos o tres colores. Los remates superior e inferior son de flecos.

También recibe el nombre de *manta* la falda de lana tradicional que describiremos más adelante, utilizada para bailar.

2.— LES DANSES

Denominamos *Danses* o *Dansà* a un baile realizado en una plaza o calle, al aire libre, ejecutado por personas que participan de la fiesta de alguna manera: vecinos, festeros o clavarios, “quintos”... de forma que salir a bailar suponga un acto de afirmación de pertenencia a la comunidad local. Su aprendizaje no suele ser difícil, y la propia comunidad establece los medios por los cuales todo aquél que quiera, lo pueda asimilar. La música es hecha por una pareja de dulzainero y tabaletero —*dolçainer* o *xirimiter i tabaleter*—, o bien por una sección de Banda de Música, compuesta por instrumentos de viento —trompeta, trombón, bombardino, bajo, clarinete... y de percusión —caja, bombo—. Este acto suele ser muy importante dentro del conjunto de las fiestas. Por norma, puedo decir que cuando el acto deja de tener una cierta relevancia, *les Danses* entran en una espiral de decadencia — pocos bailadores, dificultad de encontrar músicos, horas o días poco concretos... que llevan a su suspensión y a su desaparición.

En algunas localidades donde se conservan *Danses* tradicionales, la presencia de un Grupo de Danzas ha actuado como un dinamizador de la fiesta, pero también como un aniquilador: la presencia en el baile de un grupo que baila muy bien y que lleva una ropa muy vistosa

y además “la correcta que llevaban sus antepasados”, inhiere a las personas de baile más tosco y ropa más desastrosa. Desde este punto de vista, hemos visto como un Grupo de Danzas ha destruido una *Dansa* tradicional, o está en vías de hacerlo. En el caso de Bocairent, el Grupo “*Cardaors*” no pudo evitar generar algunas tensiones, pero en definitiva su actuación ha sido positiva.

Sobre *les Danses*, tendríamos que destacar especialmente las que se bailan en algunas localidades de la Vall d’Albaida, los bailadores de las cuales han creado un acto común, la “*Festa de les Danses de la Vall d’Albaida*”. Es una especie de encuentro y festival al cual acuden representaciones de los pueblos que tienen un Grupo de Danzas local, o bien un colectivo comprometido en la ejecución de *les Danses* en las festividades. Resulta, por tanto, curioso y triste comprobar cómo existen localidades en las cuales no se efectúan *Danses* por desidia de los Ayuntamientos o entreatamientos entre la corporación municipal y el Grupo de Danzas, y en cambio éste acude a la *Festa de les Danses*, siendo ésta la única ocasión en la cual bailan.

Esta Fiesta se hace cada año al final del verano, sin fecha fija, en un pueblo del Valle, y se organiza por el Ayuntamiento, el Grupo local de Danzas o el “colectivo comprometido” —entendiendo por éstos a personas conecidas de todo su pueblo que sólo bailan *les Danses*, que las bailan todos los años, que se han hecho a propósito una ropa bonita, pero que no forman un Grupo de Danzas—. Consiste en un pasacalle o desfile en el cual los representantes de cada localidad van bailando *les Danses* propias. Para terminar, se hace una cena de hermandad y baile en la plaza con orquesta moderna o “folk”. Paralelamente, se organizan exposiciones etnográficas o fotográficas. Más adelante, insistiremos en la cuestión de *les Danses* en la Vall d’Albaida, y su problemática.

Cifándonos a Bocairent, diremos que en esta población el fenómeno de “complicación” de sus pasos de baile es anterior a la aparición del Grupo de Danzas. En Bocairent, no obstante tener *unes Danses* complicadas, se mantiene la tradición de aprender en las casas, o en una calle tranquila; y ya enseñados, se puede practicar en *les Dansetes*, como luego explicaré. La presencia del Grupo de Danzas no ha alterado la mecánica tradicional de aprender el baile.

3. — LA FIESTA DE SANT AGUSTI (SAN AGUSTÍN)

La fiesta grande para los bocairentinos es la fiesta de San Blas o *Sant Blai*, a primeros de febrero, que se celebra con Moros y Cristianos muy lucidos, y cuyo origen se rastrea a mediados del siglo pasado.

Pero las que nos interesan ahora, las Fiestas de verano, son por el contrario más sencillas y entrañables. Están dedicadas a San Agustín, y las organizan los Mayoraes o *Majorals*, los cuales tienen ante sí gran variedad de cometidos. Más adelante hablaremos de ellos. Las fiestas

se abren con el acto de la Proclamación de las Clavariesas. Estas son dos, una infantil, y otra “mayor”, joven y soltera. El acto se hace en un tablado instalado en la Plaza de Toros, una de las más antiguas de la Comunidad Valenciana, excavada en la roca viva. El traje oficial —para este acto, no necesariamente para bailar *les Danses*— de las Clavariesas es el de “labradora valenciana”, que describiremos más adelante, al hablar de la ropa de bailar. Como signo de su cargo, se les impone una banda de la bandera española, que va desde el hombro derecho al costado izquierdo, cruzando el pecho. En la parte superior de la banda, sobre la clavícula derecha, la banda lleva cosido un recuadro de raso blanco donde se lee, bordado: “*Festes d’Estiu a Sant Agustí, Bocairent, 199...*” —el año correspondiente. Debajo, el escudo de la fiesta, y bajo éste, el nombre y apellidos de la portadora. Sobre la tela de la bandera que es la banda, está bordado el título con letras doradas: “*Clavariessa Major*”. Tiene, como Reina de las Fiestas, una Corte de Honor.

El escudo de la fiesta es todo un exponente de ésta: consiste en el blasón romboidal valenciano de las cuatro barras, cruzado por detrás por el háculo y la mitra, símbolos del episcopado del Santo, y al lado unas castañuelas o *postisses*, emblema de las danzas, el principal ingrediente de la fiesta.

En el acto de la Proclamación se hace un parlamento a cargo de un mantenedor, que exalta la Fiesta y sus representantes, en un canto lleno de lirismo, con más o menos habilidad oratoria, según el propio mantenedor. Después se da paso a una velada teatral.

Las Fiestas tienen un programa compuesto por actos muy variados, como la *Festa de la Flor*, la Cabalgata con carrozas remolcadas por tractores, y llenas de gente disfrazada que tiran confeti, o representaciones teatrales en la Plaza de Toros.

Paralelamente se celebran cinco días de *Dansetes*, comenzando éstas el día 15, hasta el día 19 de Agosto. Se hacen por la noche, hacia las 23 horas, en la Plaza del Ayuntamiento. La gente baila vestida de calle, de normal, porque *les Dansetes* sirven para aprender, para recordar o para entrenarse.

El día 23 de Agosto, hacia las 11 de la mañana, el *dolçainer* y el *tabaleter* tocan *les Dansetes* por todo el pueblo, calle por calle y plaza por plaza, para que así los bailadores ensayen o aprendan, en un itinerario que se prolonga hasta cerca de las 14 horas. Esa noche, a las 23 horas, será el primer día de *Danses*, y las “abrirá” o empezará, como *Cap* o cabeza, la *Clavariessa Major*, haciendo cuadro con una bailadora —tradicionalmente, pero no obligatoriamente, casada— de su elección. Más adelante volveremos sobre ello.

Les Danses se celebrarán durante cinco días —mejor dicho, noches—, hasta el día 27 de Agosto, en el cual se baila la última. Al día siguiente, Festividad de San Agustín, se celebrará la Misa Mayor en el Convento de las Religiosas Agustinas, y por la tarde, lucida procesión.

Como prólogo a las fiestas de San Agustín, se celebra entre los días 1 y 3 de Agosto el *mig any fester* —medio año festivo— de las fiestas de Moros y Cristianos. Es una celebración que marca el ecuador festivo —seis meses— de las fiestas de San Blas. Esta fiesta del *mig any* se celebra en casi todas las localidades en las cuales hay festividades de Moros y Cristianos. Consiste en cenar todos los miembros de cada comparsa en comunidad, y hacer después unos desfiles, en *filaes* o hileras características, de forma desenfadada, muchas veces sin el traje de moro o de cristiano. En la práctica se trata de una estrategia para ver “con quién se cuenta para el año que viene”. Ser moro o cristiano no es barato, representa un gasto, y de esta forma, cada comparsa puede saber cuánta gente la integrará, y por consiguiente con cuánto dinero contarán. En Bocairent se la conoce como la *Festa del Panellet* —Fiesta del Panecillo—, y en ella se hacen *desfilaes* de las comparsas infantiles, un concurso de música festera de Moros y Cristianos a cargo de Bandas de Música, entregas de premios y una cena de hermandad, cerrándose con una *cordà*, o noche de fuegos artificiales terrestres.

Ambas fiestas, la de Moros y Cristianos de *Sant Blai* y la de *Danses de Sant Agustí* tienen poco en común. Además, cada una busca distanciarse de la otra; y si alguna vez se ha sugerido unificar la *Festa del Panellet* con la de San Agustín, la propuesta ha sido rechazada de plano. Incluso, creo personalmente que la *Festa del Panellet* es “más mora” que la celebrada en otras localidades, donde es una festividad más bullanguera. Detecto así un marcado deseo de diferenciar ambas fiestas, quizá por el planteamiento social encontrado de ambas: La fiesta de Moros y Cristianos es una fiesta de *desnivelación social*, donde destacan algunas personas pudientes con sus trajes lujosos —capas de terciopelo bordado, cascos y armas de metal elaborado— o algunas comparsas más ricas, con carrozas, animales o “boatos”, acompañamiento de mujeres ataviadas a la morisca, o danzarinas, que llevan los capitanes. Pero esta intención queda diluida por el sentimiento de comunidad de cada comparsa o agrupación festera, incentivado por la asistencia al *masset* o local de los festeros, donde se reúnen a charlar o a comer.

Por el contrario, en la Fiesta de San Agustín la personalidad de cada uno, bailador o bailadora, resalta por méritos dancísticos, es obvio, pero queda integrada en el total del baile. Quiero decir que un capitán o una comparsa no representa a Bocairent; pero los bailadores sí, los bailadores “son” Bocairent. Cada pareja precisa de las demás para bailar, para hacer las evoluciones; no se pueden bailar *les Danses* aisladamente. Además, no puede entrar a bailarlas alguien que no las sepa, porque impediría el baile, rompería la integración interna. Por tanto, la base de la fiesta de San Agustín es la colaboración, la cooperación. *Les Danses* son fiestas de integración y de nivelación social. Pero en la Fiesta de Moros, la base es la competencia, el “pique” entre comparsas o entre los capitanes. Quizá esto se deba a que la fiesta de Moros y Cristianos nació con la incorporación de estas comarcas al capitalismo industrial. La fiesta de Moros y Cristianos

era y aún es un escaparate del éxito social y económico de una persona o de un grupo de personas, como lo destacó Antonio Ariño. No son pocos los industriales textiles de estas comarcas que exhiben en sus despachos piezas destacadas del traje que lucieron cuando fueron capitanes o embajadores.

Ambas fiestas son opuestas totalmente, y por eso se diferencian tanto, aunque los actores sean los mismos, y sientan orgullo de ambas a la par. Antes he mencionado el rechazo que produce la insinuación de unir el *mig any* y *les Danses*. También hace algunos años se planteó celebrar la Fiesta de Moros y Cristianos en verano, en Agosto, para atraer más turismo. Pero al exponerse la cercanía de las Fiestas de San Agustín, y su arraigo y personalidad, de inmediato la idea fue abandonada.

4.— INDUMENTARIA DE *LES DANSES*

Descrito el calendario festivo, pasemos a hablar de la indumentaria que se usa para bailar. No es cuestión baladí, pues la ropa identifica a la bailadora o al bailador como tal. El lujo de la indumentaria es mucho más limitado que el de un traje de Capitán Moro, pero tampoco es despreciable.

4.1.— *La indumentaria femenina*

Los trajes de *Danses* más antiguos que se recuerdan son faldas de algodón estampado, “cretonas”, o simplemente lisas, de un solo color, a la cual se le cosían flores o dibujos recortados de telas estampadas. Sobre el cuerpo, *cos* o *corpinyo*, se ponían las inanteletas, nombre que recibe el pañuelo que, doblado en triángulo, se coloca sobre los hombros, o *munteletes* de algodón o tul, blancas bordadas con hilo de oro y lentejuelas. El delantal o *devantal* era de terciopelo negro con lentejuelas grandes doradas, cosidas formando dibujos caprichosos, y con puntillas negras alrededor. Estas piezas correspondían a ropas viejas que se guardaban en los arcones de casa, y que se rescataban para las ocasiones, o que se hacían a propósito para la ocasión, en el caso de las de mayor lucimiento. Existía, por tanto, la costumbre, desde muy atrás, de vestirse de forma diferente a la habitual, es decir, de diferenciar la ropa de *danses* de la ropa normal, de calle. Las Danzas eran por tanto, un rito.

Hacia los años veinte de nuestro siglo se incorporan piezas más lujosas y realizadas ex profeso: faldas de seda tejida con variedad de colores, haciendo dibujos vegetales o de jarrones, corpiños confeccionados para la ocasión, no sacados del arcón, de tela a menudo similar o a juego con la de la falda, con mangas de farol y puntillas... El peinado responde al gusto de la época, cardado con ondas y un moño detrás, adornado con flores.

Tras la guerra civil de 1936–39 y la postguerra, Bocairent inicia una recuperación económica rápida. La indumentaria que *les Danses* adopta intentará reflejar la

que en esa época se consideraba la más representativa de la "Región Valenciana", es decir, el traje de "Labradora Valenciana", que vamos a describir: el cuerpo o corpiño y la falda son de seda tejida en colores con dibujos florales, generalmente. El cuerpo lleva mangas de farol y puntillas generosas en las bocamangas. Las manteletas y el delantal son ambas de la misma tela, tul blanco, y los bordados van a juego. El peinado se compone de tres moños: el grande, de trenzas, sobre la nuca, y dos más pequeños, de pelo enrollado, sobre las orejas. Los moños se adornan con agujas vistosas y se rematan con peinetas o pintas. La de la nuca es más grande y rematada en punta, con dibujos típicos valencianos: el escudo de Valencia, barracas con palmeras, el "Micalet" o campanario de la Catedral de Valencia, etc.; las peinetas laterales son más pequeñas, y de forma rectangular.

Pese a todo, el mimetismo con el traje de la Huerta de Valencia, o lo que se ha dado en llamar "Traje Regional Valenciano" o de "Labradora Valenciana" no fue total, y algunos elementos autóctonos pervivieron, como los delantales de terciopelo negro y lentejuelas; los bordados de manteletas y delantales se hacían con lentejuelas grandes, como las usadas para los delantales de terciopelo; incluso los dibujos de éstos inspiraron los de aquéllos.

Volvemos a la descripción del traje de "Labradora Valenciana". La *manteleta* era un trozo de tela, de forma triangular o cuadrangular, de algodón fino o batista, o de tul que, si era cuadrangular, se doblaba por la diagonal formando un triángulo —si ya era triangular no era necesario doblarla, obviamente—. Se colocaba sobre la espalda, de forma que el ángulo recto colgaba a la espalda, y las puntas se cruzaban sobre el pecho y se sujetaban a la cintura con agujas. Esta operación era fácil de hacer tal y como la describimos en un traje "tradicional", es decir, en los usados a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Pero en el traje de "Labradora Valenciana" o "Regional", la *manteleta* suele ser grande, cuadrangular y de tul, difícil de acoplar al cuerpo al ser mucha tela, y rígida. Para amoldarla a los hombros y al escote, se pone la *manteleta* tal y como se ha descrito, y después se bordea el escote con una cinta ancha de raso, de un color a juego con el de la tela del traje, y se sujeta con agujas, o incluso se cose con puntadas largas, como hilvanada. De esta forma, cuerpo y *manteleta* forman una sola pieza. Los extremos de esta cinta se anudan en un lazo grande en el centro del escote de la espalda. Una cinta idéntica a ésta se utiliza para sujetar el delantal, y los cabos de los lazos cuelgan generosamente.

Por último, en este traje "Regional", los zapatos son blancos con tacón y llevan cerca de la punta un pompón de color a juego con el del traje, y a menudo idéntico al de los lazos.

Esta indumentaria que hemos descrito llegó a ser la "oficial" para bailar *Les Danses* en Bocairent, y de hecho es la que suelen llevar las *Clavariesas*.

Cuando el Grupo de Danzas local, "*Cardaors*" inició su andadura, uno de los primeros objetivos que se propu-

so fue la recuperación de una indumentaria autóctona para bailar *Les Danses*. Les parecía que el traje de "Labradora" correspondía más a Valencia y a su Huerta, y que no debía tener raíces en Bocairent. Por ello iniciaron una búsqueda de piezas antiguas de ropa, que originó un modelo de traje diferente. Se rescataron las manteletas de algodón fino, los *gipons*, cuerpos de seda oscura, emballados, de mangas largas y ajustadas, y sobre todo las faldas de lana tejidas a rayas, las mantas o *mantes*.

Estas faldas eran y son hechas en telar, cambiando cada pocas pasadas en la lanzadera el color. De esta forma se consigue una tela muy rayada en la cual se armonizan variedad de matices. Una vez comprada, la falda se plisaba en casa con la plancha, y después se lo cosía la trinchilla o cinturilla por arriba del plisado: es decir, que la falda queda "colgada" de la trinchilla. Pero como el plisado es natural, con el tiempo se "borra". Por ello, tal y como se hacía antaño, al terminar *les Danses*, las faldas se "embastaban", es decir, se cosían con puntadas largas para sujetar los pliegues, y después se colocaba entre el colchón y el somier, donde permanecía todo el año.

El peinado tradicional de *Danses* era de un solo moño en la nuca, y se montaba dividiendo la melena en tres o cuatro partes o *malles*: una o dos, centrales, se retorcián, haciendo un "ocho" horizontal, sujeto por una aguja larga y horquillas; las otras dos se trenzan y, rodeando el "ocho", forman el moño. Después este moño se adornaba con flores, preferiblemente con nardos. Para hacer el adorno, se cortaban los nardos dejando a cada flor un trozo de tallo, por el cual se pasa un hilo. Así resulta de este hilo una tira, con todas las flores enhebradas. Una vez así dispuesto, y recordando que era Agosto, la tira se coloca en un plato con algo de agua, de forma que los extremos de los tallos se mantuvieran sumergidos. De esta manera, las flores se mantenían frescas hasta la hora de bailar.

Junto a este peinado, "*Cardaors*" también reivindicó el uso de las medias cortas hasta la rodilla y sujetas por cintas a modo de ligas, los *ligacames*, y zapatos negros con tacón bajo de "carrete".

Actualmente, por tanto, podemos ver los dos modelos de indumentaria en *les Danses*: desde el traje "tradicional", de falda de *manta*, *gipó* negro con manga larga y emballado, bajo los cuales se usan camisas de lienzo o batista largas hasta las rodillas y varias enaguas, con *manteleta* o *mocador de coll* —pañuelo de cuello— de algodón bordado, y delantal de terciopelo negro; hasta el traje de "Labradora Valenciana" con cuerpo de manga corta de farol con puntillas y de la misma tela que la falda, seda tejida en colores vivos, con *manteleta* y delantal a juego en tul blanco bordados en oro. En medio de estas dos concepciones encontramos también a mujeres que bailan usando mantoncillos o *mantonets* de seda monocromos con flecos, o *manteletas* y delantal de tul negro, o trajes de "Labradora Valenciana" confeccionados al estilo del XVIII —es decir, con faldas muy vuelosas y cuerpos ajustados y emballados—, etc.

Lo mismo podríamos decir del pelo: no hay regla fija, y así vemos a las bailadoras con el traje "Regional" o "de Labradora" con un solo moño, mientras otras van vestidas de traje de "bocairentina" o "tradicional", con los tres moños.

Todo esto le presta a *les Danses* un barroquismo muy espectacular, porque se aprecia una tolerancia entre unos y otros que nos muestra que lo esencial es vestirse, ponerse el traje para cumplir el rito.

Bien lejos estamos de cuando la gente "no podía" económicamente; y con tal de salir a bailar, se colgaban las cortinas de damasco o de cretona, o se cogían los cobertores o colchas de las camas, se pasaban unos respuntes y una veta, se sacaba del arcón un mantoncillo y un cuerpo viejos y ¡a bailar!. Al día siguiente se deshacía la "falda" y se reponían en su lugar las cortinas o las colchas, y las antiguallas volvían al arca. Pero éstos que, en estricta concepción, serían los trajes de *Danses*, no han sido tenidos en cuenta. La "recuperación de la tradición" ha conducido a la reconstrucción de un traje, el "tradicional" o "de bocairentina", que respondería a la ropa de lujo de las mujeres de Bocairent a principios del siglo XIX.

4.2.— *La indumentaria masculina*

Lo mismo podríamos decir del hombre. El traje del bailarín de antes de la Guerra Civil se componía de un calzón corto negro—sacado probablemente del arcón—faja, camisa blanca y corbata. Se calzaban con medias blancas y alpargatas de esparto o *espardeñes*. Tras la Guerra, algunos hombres lucieron una *jupa* o chaqueta negra, sin solapas y con las puntas redondeadas, corta hasta las caderas y que no se cerraba por delante. Los bordes y las bocamangas llevaban adornos de azabache. También se ponían —y se siguen poniendo— fajas bordadas con motivos florales, que se colocaban de manera que el bordado quedara sobre el vientre, bien visible. Más tarde pasó a usarse el *jopetí* o chaleco de tela de seda florcada, cortado a la moderna, es decir, con puntas delanteras, escote pequeño, sin solapas, y con la tela de la espalda de raso de color. No obstante, aquél que tenía en su casa un chaleco viejo, de los del siglo pasado, se lo ponía. Por esta época, los años cincuenta de la presente centuria, desapareció la corbata.

También se utilizó, en los años 1950–60, el traje de *torrentí*, un traje de seda, normalmente raso, de color vivo—rojo, verde, azul, oro viejo...—, compuesto por *jupa* o chaqueta con solapas triangulares y cortada a la cintura, y calzón corto. Además, camisa, blanca, faja de lana o algodón, medias y alpargatas. La cabeza se podía cubrir con el *barret*, una pieza circular de punto de media de unos treinta cms. de diámetro, confeccionada en trozal o hilo de seda, que se ajusta al cráneo, y de cuyo centro pende una lira de borlas de seda. El color del *barret* hacía juego con el de la faja, contrastando con el del traje. Este indumento se consideraba el complemento idóneo para el traje femenino de "Labradora Valenciana", y

ambos componían la pareja del "Traje Regional Valenciano". Por tanto, fue bastante utilizado en Bocairent.

El traje actual más usado se compone de camisa blanca moderna, es decir, abierta al delantero con botones, canesú a la espalda y cuello de puntas; calzón negro, corto hasta la rodilla donde lleva unos botones dorados en la abertura del carnal; faja de color rojo con bordados florales que se colocan sobre el abdomen; chaleco de seda de colores, cortado y cosido como el actual; medias blancas y alpargatas o *espardeñes de careta*—son las más utilizadas antes y ahora; llevan suela de cáñamo, pieza delantera de tela blanca para sujetar la parte anterior del pie, y otra en el talón, de cáñamo tejido, para sujetarlo; desde la pieza delantera a la trasera van dos cintas de algodón negro, que atan las alpargatas al tobillo; algunos bailarines las llevan rojas, muy largas, y se las cruzan varias veces a lo largo de la antepierna, para atarlas bajo la rodilla—; no se cubre la cabeza.

Obviamente, desde el Grupo "*Carduors*" también se intentó una restauración de la indumentaria masculina. Su propuesta consistía en una camisa más antigua, de lienzo, sin canesú, con plieguecitos y tapa delantera, es decir, que se pone por la cabeza, al no estar abierto el delantero; las mangas son muy amplias y fruncidas al hombro y al puño. La faja es lisa, y si lleva bordados, éstos son listas verticales. El *jopetí* es el típico del siglo XVIII: cuello alto y armado, solapas triangulares, cortado a la cintura, con botones de *mançaneta* o manzanita, esféricos de metal, y confeccionado con tejidos de algodón, de colores y dibujos discretos. Se conserva el calzón negro, pero sustituyendo la bragueta por la antigua tapa abotonada a los laterales. Las medias siguen siendo blancas, y las alpargatas, con vetas negras y al tobillo. En la cabeza se propone pañuelo enrollado o *còfia*, es decir, la redecilla con borlerío; pero la inmensa mayoría de los bailarines no secundan esta idea. Algunos llevan como calzado, en vez de alpargata, zapato bajo o "manolctinas".

Como en el caso femenino, existe una cierta variación: resulta fácil mezclar piezas de un modelo con las de otro u otros. Así, algunos bailarines lucen chalecos antiguos del siglo pasado, de telas oscuras con solapas redondas y botones de fantasía, y otros bailan con la *jupa* o chaqueta puesta, recordando un tanto al modelo de "*Torrentí*". Así todo, lo más normal es que la indumentaria masculina se encuentre dentro de alguno de los dos últimos modelos descritos.

4.3.— *El problema de la indumentaria*

¿Por qué insisto tanto en la cuestión de la ropa de *Danses*? Porque ésta se ha convertido en una polémica, que nos permitirá después entender *les Danses* y sus mecanismos.

Las propuestas del Grupo "*Carduors*" generaron comentarios y polémicas. A modo de ejemplo, en el Libro de Fiestas de Moros y Cristianos a San Blas, publicado

en febrero de 1988, al hacer un escritor la reseña de las pasadas fiestas de San Agustín, decía: “*En este aspecto, cabe destacar la variación que últimamente viene experimentándose en la vestimenta de los bailarores, notándose en algunos casos la presencia de trajes que parecen quedar muy lejos del típico local o valenciano*”. El Grupo “*Cardaors*”, que consideraba que su labor había sido minuciosa y científica, y que en apoyo de la misma, había celebrado dos exposiciones de ropa antigua en la localidad, reaccionó preparando una tercera, que inauguró aprovechando la celebración en Bocairent de la *Festa de les Danses de la Vall d’Albaida*. Con esto quiero decir que *les Danses* son un tema que genera interés y discusión, no son arqueología o montaje folklórico. Por otro lado, se las considera como algo muy del pueblo, y por tanto cualquiera, aunque no esté vinculado íntimamente a la fiesta, puede opinar sobre ellas.

Resumiendo, nos encontramos frente a dos modelos de indumentaria: una, fruto de la evolución autóctona, desde la Guerra Civil a hoy; otra, resultado de una investigación cuidadosa. Las dos se reivindican desde la tradicionalidad. Pero ello no ha supuesto más libertad para elegir la ropa. Antaño el traje era un disfraz ritual, y como los medios eran pocos, se confeccionaba con imaginación y trabajo casero. De esta forma había una enorme variedad de tejidos y de adornos. Hoy día cada traje, tanto el “Regional” como el “de Bocairentina”, tienen sus normas y sus piezas, autoimpuestas por cada usuario o usuaria. Cada uno o una sabe que ciertas piezas se pueden utilizar, y otras no, sabe que unas sirven para ambos trajes, y otras sólo para uno de ellos, simplemente porque las demás no las usan, y no hay un interés excesivo en destacar. Por ejemplo, el Grupo “*Cardaors*” no ha conseguido reintroducir el pañuelo de cabeza entre los danzantes de forma generalizada... ni siquiera entre sus propios bailarores: el hecho actual, la moda moderna, es más fuerte que la norma teórica. Un miembro de “*Cardaors*”, en una actuación de su Grupo, se pondrá en la cabeza cofia o pañuelo, pero *les Danses* lo más probable es que no lo lleve. Sabe que, en estricta ortodoxia, debería llevarlo, pues en los siglos pasados era elemento imprescindible, pero “como no lo lleva nadie”, no se lo pondrá. El conjunto de *les Danses* y la sociedad que representan impone así su criterio.

Repetimos: una bailadora o un bailaror pueden escoger, según su edad y su pareja el modelo de ropa que se pondrá. Esta decisión viene ya tomada de atrás, pues la mayoría tiene pocos trajes –casi todos los hombres sólo tienen uno–. Pero el modelo elegido tiene reglas concretas, y aunque se puede admitir cierta amplitud en éstas, hay cosas que nadie se pondrá, pues sería censurado o quedaría en ridículo.

El caso de Bocairent es curioso porque en muchos otros pueblos de la Vall d’Albaida no ha habido una ruptura tan drástica en la indumentaria, e incluso en algunos la actitud a respecto es muy conservadora. Así, al igual que a principios de siglo, la cretona o el algodón estampado sigue siendo el material básico para la falda, mien-

tras que el cuerpo se cubre con mantón de Manila. ¿Por qué entonces, en Bocairent se adoptó el traje de “Labradora”, y más tarde el “de bocairentina”, si alguno de ellos incorpora la cretona o el mantón? Pienso que dos circunstancias nos ayudarán a entender este fenómeno.

La “Sección Femenina” de la Falange Española y de las JONS tuvo cierta importancia en la sociedad bocairentina de la postguerra. Gran parte del folklore bocairentino se conservó gracias a la labor de este organismo. Se podría pensar que de él saliera la idea de “dignificar” el traje de *Danses* asumiendo el traje “Regional Valenciano”. No obstante, ello no hubiera calado tan hondamente.

Más bien se debió a que la ciudad de Valencia siempre ha sido fuente de inspiración para las burguesías locales de las capitales comarcales. Algo muy similar a lo de Bocairent sucedió en Gandía o en Alzira, incluso en Buñol, Villar del Arzobispo o Utiel: se “copió” el esquema festivo de las Fallas, situándolo en comarcas que no tenían tradición en ese aspecto. Si en el Villar fracasó, tanto en Alzira, como en Gandía, como en Buñol o Utiel, se hacen Fallas, y sus trajes locales se arrinconan para esta fiesta, en la cual prima el traje “Regional Valenciano” que, por esta razón, ha pasado a ser conocido popularmente como “traje de fallera”. Y estamos hablando de comarcas con rancia personalidad autóctona. Utiel, por ejemplo, tiene una indumentaria local emparentada con la castellano-manchega... De la misma manera, *Bocairent siempre s’ha mirat en València* –Bocairent siempre se ha mirado en Valencia... No sabemos de dónde surgió la iniciativa. El caso es que la indumentaria “Regional” tuvo un éxito absoluto, se adoptó y extendió rápidamente, e incluso lo asumieron como “uniforme” los Mayorales.

Por otro lado, la recuperación económica de la industria local tras la posguerra hizo florecer de nuevo a una burguesía, interesada más que nunca, después de los duros años pasados, en resaltar. Una forma de hacerlo era en las fiestas, en los actos de socialización. Por un lado, en las Fiestas de Moros y Cristianos, como ya hemos indicado. Por otro, en *les Danses*. El “traje regional” suponía por sí un gasto importante, pues gran parte del mismo, telas o joyas, se debían adquirir en Valencia. Llevar un buen traje indicaba un *status* acomodado, era una manera de destacar.

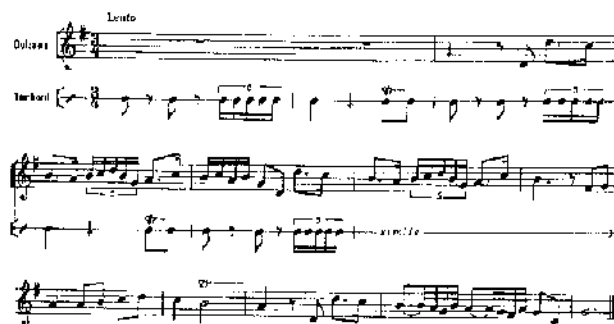
Hoy día menos que antes, pero aún hay competencia por la ropa, y los espectadores comentan quién va mejor o peor. Lo ideal para una mujer es lucir cada día un traje diferente, pero no es lo más normal; es más importante, se aprecia más, bailar cada día con una pareja diferente. Pese a que el hombre “domina” a la bailadora, ésta es en realidad quien vertebra el baile. Pero no adelantemos aún.

El problema de la indumentaria, como vemos, ha levantado sarpullidos. Ello nos indica que en *les Danses* influyen gran cantidad de circunstancias sociales. El Grupo “*Cardaors*”, como tantos otros del folklore valenciano, nació alentado por los primeros brotes de la Transición democrática tras el Franquismo, y la revitalización que el movimiento autonómico despertó en todo

aquello que concerniera a la cultura autóctona. En Bocairent, pueblo industrial, se reflejó en el renacimiento de la lucha sindical. Todo debía surgir de la nada, y así un grupo de jóvenes con inquietudes fundaron el Grupo de Danzas "Cardaors". El cambio sociopolítico que estaba aconteciendo en la localidad se reflejó en *les Danses*, con el conflicto de la indumentaria. Es de notar que no se planteó una mutación total de *les Danses*, sólo una "reforma", de la misma manera que la sociedad postfranquista se planteó una "Transición", una "Reforma de las estructuras", y no una "ruptura" o cambio absoluto. De todas formas, creemos constatado que la generación de "Cardaors" impulsó inconscientemente el movimiento de reforma de la indumentaria como símbolo de un cambio social y político con un pasado discutido. Y que ese cambio ha dejado su huella en *les Danses*.

5.- LA MUSICA

Les Danses de Bocairent siempre se han interpretado con *tabal i dolçaina* –tamboril y dulzaina–, exactamente como hoy. De hecho, Bocairent tiene tradición, como toda la Vall d'Albaida, de contar con buenos *dolçainers* o, mejor dicho, *xirimilers*.



Música del inicio de *Les Danses*, cuando el Mayoral saca a bailar a la *Cap de Dansa*, según Salvador Seguí, en su "Cancionero Musical de la Provincia de Valencia"

La dulzaina o *dolçaina* valenciana pertenece a la familia de los oboes, es decir, con lengüeta de doble caña. Es un tubo de madera, con la boca acampanada, con siete agujeros en la parte anterior –el último desplazado hacia la derecha–, y uno en la posterior, que se tapa con el pulgar de la mano izquierda. Para tocarla, el dulzainero sopla el aire por la *canya* o caña, teniendo ésta prácticamente entre los labios y dentro de la boca. La caña está insertada en el *tudel*, tubo metálico que entra dentro de la dulzaina. La campana tiene dos agujeros transversales. En algunos modelos, la campana va forrada de latón, para evitar que se "abra".

Compañía inseparable es el *tabal* o *tabalet*, tamboril. Los más antiguos conocidos tienen forma de caja, es decir, cilíndricos, de unos cuarenta cms. de diámetro y unos veinte cms. de altura. En la actualidad, el *tabalet* más utilizado es más estrecho –unos treinta y cinco cms.– y más alto –unos veintisiete cms. de altura–. Los

parches ya no se utilizan de piel, sino de plástico, excepto algunos *tabaleters* muy exigentes. Sobre el parche inferior cruzan diametralmente unos bordones o cordones de guitarra. Para tensarlo, lleva en la circunferencia unas cuerdas que van de arriba abajo, con unas anillas de cuero; éstas se mueven hacia abajo a la hora de tocar, y con ellas se tensan las cuerdas, y a su vez el parche. Se toca con los *palillos*, sujetando el tabal a la altura de la cintura e inclinándolo hacia la derecha, si no se es zurdo.



El Mayoral sacando a una bailadora

Por su parte, bailadoras y bailadores tocan castañuelas o *postisses*. Antiguamente siempre había alguna persona mañosa que las hacía, pero ahora se adquieren en las tiendas de instrumentos musicales. Las usadas en Bocairent son las más normales, es decir, de forma redonda, con las orejas u *orelles* por las cuales se pasan los cordones para engancharlas. Se tocan pasando los cordones por el dedo corazón, y después sacudiéndolas o *espol-sant les*, haciéndolas repicar sobre la palma.

La tradición musical de Bocairent se encuentra en sus *tocates* o músicas para *les Danses*, propias y autóctonas. Los dulzaineros bocairentinos debían, además de tener buenos pulmones, conocerlas, pues hay toques para pasos saltados –*passades hotades*– o de *passaig plà* –paso llano–.

Violino

24. Variación

31. Variación

48. Variación (a)

49. Variación (B)

59. Variación

78. 69. Variación

108. 78. Variación

84. Variación

99. Variación

Fine!

Tocata de dulzaina diversas de Les Danses de Bocairent, nombradas como "variaciones", según Salvador Seguí, en su "Cancionero Musical de la Provincia de Valencia"

El mejor tesoro de todo dulzainero era su instrumento, y no sólo por la dificultad de encontrar artesanos que quisieran o pudieran hacerlos. Aún hoy los dulzaineros se resisten a cambiar su dulzaina por muy vieja e incluso rota que esté, mientras puedan tocarla. La dulzaina se afinaba, teóricamente, en sol. Las cañas, faena muy delicada, se las hacían ellos mismos. En cuanto a las made-

Tocata final de Les Danses de Bocairent, que reproducen la popular canción "El tío Pep se'n va u Muro", según Salvador Seguí, en su "Cancionero Musical de la provincia de Valencia"

ras para confeccionar el instrumento, debían ser maderas duras o de árboles frutales. Eran muy apreciadas las de algarrobo o *garrofera*, olivo, etc. Actualmente se prefieren las maderas duras de origen tropical: granadillo, palo santo... Los dulzaineros aprendían muy jóvenes, primero tocando el *tabal*, y más tarde cogiendo ya la *dolçaina*. Pero no existían dulzaineros profesionales: la fuente principal de sus ingresos era otro tipo de trabajo, y lo de la dulzaina era una "ayuda" a su economía.

Por último, es necesario remarcar que en Bocairent, tradicionalmente, a la dulzaina se le llama *xirimita*, y al dulzainero, *xirimiter*. Hace pocos años murió el dulzainero "de toda la vida", Antoni Calatayud. Hoy día continúa su tarea Joan Martínez, reconocido por todos como uno de los mejores dulzaineros no sólo de su comarca, sino de toda la Comunidad Valenciana.

6.- ORGANIZACION DE LES DANSES

Ya hemos dicho que, previamente a bailar *les Danses*, se celebran cinco días de *Dansetes*. La forma normal por la que una persona de Bocairent aprenderá a bailar será la siguiente:

a) De niño, "bailará" en el ruedo o *rotgle* de los niños. Este ruedo infantil baila dentro del ruedo de los mayores, el *rotgle* por antonomasia, que gira en torno a la fuente de la plaza. Realmente muchos niños, por su edad, no saben ni pueden bailar, sólo se mueven, pero ya van conociendo e introduciéndose en el ambiente. Esta disposición de un ruedo infantil dentro del adulto se da en otras *Danses*, como por ejemplo, en el *Ball Plà* de Vilafranca. En otros lugares, *les Danses* infantiles se celebran unas horas antes, como en Agullent, en la propia Vall d'Albaida.

b) A los catorce años ya puede bailar en el *rotgle* de los adultos. Antes, en su casa, o en casa de unos amigos o parientes, se le enseñará a bailar las evoluciones o *passades*. Pero si bien puede aprender las sencillas, o la teoría, es difícil practicar aquellas en las cuales intervienen gran número de personas, por ejemplo, una evolución en la cual intervienen dos cuadros o *quadres*, como "*el llo*", ya supone bailar cuatro parejas, es decir, ocho personas. De ahí la necesidad de ensayos con mucha gente, como lo son

c) *Les Dansetes*, las cuales reúnen a muchos bailarines que, en plena calle y vestidos de normal, pueden ensayar todas las evoluciones. Así unos las aprenden y otros las recuerdan.

Debe tenerse en cuenta que actualmente *les Danses* son más difíciles que antaño. Hará unos cuarenta años, *les Danses* se basaban en el *passeig plà* o movimiento de los pies, y la *cadena* o cambios de posición entre las parejas. Desde entonces acá se han introducido las *passades botades* —pasos saltados— que han dificultado el aprendizaje, antes reducido al *rotgle dels xiquets* y a *les Dansetes* para gente espabilada. Actualmente es imprescindible aprender despacio los pasos o *passades*.

Seguir el proceso de enseñanza es importante para conocer bien el baile; porque si una persona que está bailando desconoce la *passada* que se va a efectuar, puede estorbar a los demás, e incluso impedir que cada bailarín llegue a su lugar correspondiente. De hecho, a los que salen a bailar sin conocimientos, el público los descubre por sus torpezas y los critica, a veces duramente. Si encima incumple alguna norma de *les Danses*, puede llegar a ser abroncado.

Los organizadores de *les Danses* son los Mayorales, *Majorals de San Agustí*. Estos son los miembros de la Junta de Fiestas. Su faena es ardua, y por ello son jóvenes, entre los dieciocho y los veinticinco años, aún solteros, y por tanto sin obligaciones familiares. Mayoral puede serlo cualquiera, pero debe tener espíritu de sacrificio.

Para salir a bailar, el Mayoral lleva ropas diferenciadas —aunque hasta hace unos años, treinta o cuarenta años, iban con ropa de calle—: camisa blanca, pantalón largo negro —aunque algunos, pocos, también llevan calzón corto negro—, zapatos negros o alpargatas, y fajín de seda rojo, con borlas como las del *barret* colgando a un costado, y el blasón de la fiesta bordado en el centro; este fajín es muy similar al que llevan los festeros de las Fallas en Valencia. Como símbolo de su autoridad —pues el *Majoral* lo es en la plaza— llevan un *gaiato* o bastón, delgado y largo como de metro y medio, con el extremo superior curvado. Se dice que cuando, antaño, no había iluminación, los Mayorales llevaban colgado de esta curva del bastón un farolillo para dar luz al acto. Para guardar cosas de la fiesta, y para otros menesteres que luego mencionaremos, los Mayorales montan en medio de la plaza una caseta, imitando una *barraca* de la Huerta de Valencia, pero en pequeño, de planta cuadrangular y con el tejado a dos aguas, de poco más de un metro de ancha. Se la llama simplemente la *barraca*.

En cuanto a sus deberes, los Mayorales deben, además de organizar las fiestas, buscar mujeres que quieran hacer de *cap de dansa* —aunque lo más normal es que éstas se ofrezcan—, preparar la plaza para bailar, abrir o empezar *les Danses*, y después vigilar el transcurrir del acto, atendiendo a los problemas o circunstancias que puedan surgir. También tienen que preparar el convite al que acudirán todos los bailarines al finalizar el baile, en uno de los *massets* o locales festeros de las comparsas de Moros y Cristianos. Así mismo, organizan las Fiestas a San Agustín, que como ya hemos visto, se componen de actos variados.

Como "directores" de *les Danses*, los Mayorales designan, por orden de petición, a la mujer que presidirá el acto, bailando la primera, la *cap de dansa* o cabeza de danza; y también controlan cuándo le toca salir a cada pareja. Veamos ahora ésto más detenidamente.

La *cap de dansa* es una mujer casada que sale la primera de todas a bailar. Hasta los años cincuenta, como no habían Clavariesas, cualquier mujer que lo deseara podría ser *cap de dansa*. Pero desde que se instituyó la costum-

bre, la Clavariesa Mayor cuyo papel se compara con el de las Falleras Mayores de Valencia; recuérdese el mimetismo entre esta ciudad y Bocairent—es la *cap de dansa* la primera noche de *Danses*. Los demás días puede serlo quien quiera, siempre y cuando sea casada y por supuesto, sepa bailar. No se le requiere ninguna indumentaria concreta: sólo la Clavariesa lleva la banda que ya hemos descrito. Una mujer que quiera salir como *cap de dansa* lo comunica a los Mayorales, los cuales la apuntan en una lista, y ya le anuncian: “Serás *cap de dansa* el segundo—o tercero, o cuarto, o quinto— día de *danses* de este año—o del año que viene, o del siguiente—”. Normalmente, la lista está completa a dos años vista.

Hasta principios de los años setenta, la *cap de dansa* debía hacer un convite a todos los bailadores y bailadoras al terminar el baile. Esto llegó a suponer un gasto importante, porque las *caps* comenzaron a *picar-se les crestes*, -picarse las crestas, un símil que recuerda a las peleas de gallinas— es decir, a competir entre ellas para hacer los convites más grandes que los anteriores, y quedar mejor ante la gente. Se llegó a un punto en que, como nadie podía hacer más de lo que se había hecho, y se iba a “quedar mal”, no salía nadie para ser *cap de dansa* por no “poder”. Entonces, con muy buen criterio, se cambió la costumbre. Los Mayorales asumieron montar un *piscolabis* o *picadeta* en un *masset* de las fiestas de Moros, y se terminaron los problemas.

La *cap de dansa* puede designar a una amiga para que con ella formen el *quadre* o cuadro básico para bailar, junto con sus parejas respectivas. Esta amiga, preferiblemente, debe ser casada. Tras este cuadro, ya se organiza la hilera de bailadoras con sus parejas masculinas. El orden se establece según dos criterios: primero van las casadas, y detrás las solteras. Y dentro de estos dos grupos, el orden se establece por la antigüedad de salir a bailar *les Danses*, es decir, por el año en el cual salieron a bailar por primera vez al *rotgile* de los adultos. Entre casadas y solteras se colocan las “forasteras”, es decir, chicas de otras localidades que salen a bailar *les Danses* por afición y amistad o parentesco con gente de Bocairent. Pero atención, porque sólo se sale un año como “forastera”: si vuelven a salir otro año, ya deben ocupar su lugar en la fila según su estado civil, como si fuera ya bocairentina. Es decir, que bailar “naturaliza” de la localidad: aquí vemos que *les Danses* son un poderoso medio de socialización e integración local. Pero ya volveremos sobre ello.

Por tanto, el orden de salida o *torn d'eixida* será: la *cap de dansa*, su compañera de cuadro: la casada más antigua, es decir, la que salió a bailar hace más años, y detrás de ella todas las demás, hasta las últimas, las casadas ese año, y que salen por vez primera como casadas a bailar; como última de las casadas, aunque sea soltera, baila la Clavariesa Mayor—excepto la primera noche que ella es la *cap de dansa*—; después las forasteras; detrás las solteras, ordenadas igualmente por antigüedad de salir a bailar *Danses*, siendo las últimas las que ese año bailan por primera vez. Estas últimas, al tener el mismo



La Clavariesa Mayor bailando

derecho por entrar a bailar el mismo año, se ordenan por la edad, poniéndose delante las más mayores y detrás las más jóvenes. Este criterio se aplica también al pasar al turno de casadas. Por tanto, los baremos son: en primer lugar, el estado civil; después, los años que hace que entraron a bailar; por último la edad.

El orden se establece por las mujeres, no por los hombres. Estos tienen un papel más pasivo. De hecho, son las bailadoras las que deben buscarse pareja para bailar, son los hombres los solicitados. Lo ideal para toda bailadora es conseguir una pareja diferente para cada uno de los cinco días de *Danses*, es decir, cinco hombres. Estaba mal visto que un hombre bailara dos noches o más con una mujer, porque eso suponía privar a otra de salir a bailar una noche. Como el sistema es así, las mujeres intentan apalabrar bailador de un año para otro, reservárselo ya, incluso al terminar la danza. El círculo de bailadores se puede reducir a la familia, los amigos o vecinos... o vencer la timidez y pedírselo a un chico poco conocido, incluso de vista. Todo vale y nada se censura, con tal de bailar. *Les danses* sirven por tanto para establecer y reforzar lazos de amistad a lo largo de toda la población. Es una fiesta de socialización: el que puede o la que puede bailar, baila; y si no, acude a mirar y a charlar o comentar. Las jóvenes intentan conseguir pareja, si no para todos los días, al menos para los más posibles. E intentan ir *ben mudades*, bien vestidas, para despertar la admiración de todos.

7.— LES DANSES

Les Danses se hacen en la Plaza del Ayuntamiento. Es un espacio de forma irregular, centrada por una fuente, en torno a la cual se baila. Esta plaza es el centro neurálgico de la población. En ella está el Ayuntamiento y, muy cerca, la Iglesia. Junto a la fuente se instala la ya mencionada *barraca* de los Mayorales. Allí se guardan cosas, y es también un lugar al cual un bailarín puede meterse a arreglarse la ropa, como recolocarse una faja que se está cayendo o atarse una alpargata, etc.

Les Danses comienzan a las 23 horas. Previamente, los Mayorales, acompañados por el dulzainero y el *tabaletter* han ido a buscar a su casa a la *cap de dansa*, y la acompañan hasta la plaza, interpretándose con la *xirimita* un pasacalle específico para este acto. En la plaza, como aviso se disparan tres carcacas—fuego de artificio que estalla en el aire—. Al tirar la tercera, los Mayores dan el aviso al *xirimiter*, el cual se coloca ante el equipo de megafonía y da la señal al *tabaletter*. Toca la melodía de “*Eixida de cap de dansa*”. El Mayoral de más edad, con su bastón, sale con la *cap de dansa*, y bailan el *pas plà* al ritmo lento de la música. La bailadora no puede dar la espalda al mayoral. La evolución se hace dos veces, y al terminar ésta el *tabaletter* inicia el ritmo de *danses*, el “riata-plam-plam-riataplam”, y entonces otro mayoral saca a la que hemos denominado como compañera de la *cap de dansa*. Ya he indicado que esta “compañera” es elegida por la *cap de dansa*; pero si ésta no ha designado a ninguna, entonces será la que hará de *cap de dansa* la noche próxima. Ya el dulzainero va tocando melodías, cortas, y separadas por ratos en los que sólo suena el *tabal*. Y desde este momento, el resto de mayorales, siempre con sus bastones o *gaiato*, van sacando al resto de bailadoras, introduciéndolas en el orden que les corresponde. Normalmente hacen entrar a dos bailadoras—es decir, un *quadre*—, o a tres, al terminar cada tocata de dulzaina. Antiguamente se bailaba en torno a una hoguera, y el alcalde era el encargado de sacar a la *cap de dansa*. En algunas poblaciones el alcalde preside *les danses*, bien como espectador—el caso de Manises—o bien como bailaror—el *ball* de Cervera del Maestre—. En Bocairent, esta presencia de la autoridad está representada por los Mayorales.

De esta forma se va formando el *rotgile*. El *rotgile* o ruedo de los niños se forma sin ceremonia. Los Mayorales sólo bailan con el *pas plà* o el *passeig plà*, típico paso que es el que compone el estribillo de los fandangos o *lles*—que es como se llama este ritmo en valenciano—. Con *pas plà* se bailaban *les danses* en la Ribera, en la Costera y en la Vall d’Alhaida. Dos bailadoras y sus parejas bailan en *quadre* o cuadro los cuatro, es decir, formando un cuadrado, cada uno en un ángulo, enfrentados entre sí, de forma que, como van avanzando en la hilera general dando la vuelta a la fuente, dos avanzan de cara y otros dos—los que van “delante” en el sentido de la marcha—avanzan de espalda, siempre mirando de frente a sus parejas respectivas. Este *pas plà* se hace *d’espill*, es decir, de espejo; ambos bailarores bailan como si uno fuera el reflejo del otro; cuando el bailaror alza la pierna derecha, la bailadora levanta la izquierda. El paso se hace de la siguiente manera: se puntea con el pie derecho delante del izquierdo, y se levanta el pie derecho describiendo un arco en el aire, dejándose en el suelo; el pie izquierdo avanza entonces, y al ser depositado, el pie derecho vuelve a puntear pero ahora en el talón del izquierdo; de nuevo reposa el derecho, y ahora es el izquierdo el que puntea delante y seguidamente describe el arco en el aire, etc. Así se va avanzando, dándole la vuelta a la fuente, en sentido contrario a las agujas del reloj, en *qua-*

dres. Cuando suena la melodía de la dulzaina, entonces hacen el movimiento coreográfico conocido como *cadena* o *cadena*, que describiremos más adelante.

Resumiendo, el cuadro se compone así de cuatro personas, en dos parejas. En una de ellas, el chico avanza de espaldas, y la chica, frente a él, avanza de cara. A su lado, hombro con hombro, está la otra pareja que con la anterior forma el cuadro: junto al chico está la bailadora, también de cara a su compañero, que se encuentra al lado de la chica anteriormente citada.



Un *quadre*. El bailaror de la izquierda baila con la joven situada en primer término, al cenuro. La indumentaria corresponde a la típica de Bocairent.

Los Mayorales van sacando las bailadoras, según su turno de salida, y están bailando con ellas, hasta que a los bailarores de cada una de las mujeres les “apetece” ponerse a bailar. Lo normal es que el Mayoral baile una *cadena* con la bailadora. El bailaror entonces se acerca, y se pone a bailar con su pareja, mientras el Mayoral se aparta dejando a la bailadora, y se va a sacar a otra. El bailaror se coloca entonces, ya bailando, las castañuelas o *postisses* en el dedo central, y hasta que él no comience a tocarlas, la bailadora no puede hacerlo, pese a que las lleva ya puestas desde el primer momento.

Poco a poco el ruedo se va formando. Los mayorales van sacando a todas las bailadoras, que al hacer una o dos cadenas ya ven cómo sus bailarores se acercan y sustituyen a los Mayorales. Durante la primera vuelta a la fuente, todas las *passades* o pasos son de *pas plà* y de *cadena*. Cuando la *cap de dansa* ha dado, encabezando el baile, la vuelta a la fuente, y ha regresado al punto de partida, ya todas las bailadoras deben estar bailando, con sus parejas. Los mayorales, siempre vigilantes, se colocan en el centro del ruedo, cerca de la fuente, vigilando por si les necesitan. Por ejemplo, si un bailaror tiene un percance—se le cae la faja, o se le suelta la alpargata—llama a un mayoral, que se quedará bailando con la chica, mientras él se mete en la *barraca* y se arregla lo que deba. Es decir, que una bailadora no debe quedarse bailando sola. Esta bailadora, con su pareja de circunstancias, sólo puede bailar *pas plà* hasta que regrese su bailaror. Si por un

casual un bailarador no apareciera en la plaza, dando “plantón” a la bailadora, al completar la primera vuelta, el Mayor al deberá retirarse del ruedo, y con él la bailadora. Para evitarle esa afrenta, los mayores tienen dispuesto que uno de ellos, uno que sepa bailar los pasos saltados o *pasades botades*, tiene en su casa preparado un traje de bailarador. Al percibirse que el bailarador no llega, este mayoral puede ir a su casa, cambiarse de ropa, y volver a la plaza para hacer de bailarador con esa chica.

En la primera vuelta a la fuente sólo se baila el *pas plà*, bien en sencillo, o bien, cuando suena la dulzaina, haciendo las cadenas o *cadenaes*. Al comenzar la segunda vuelta, ya sin los mayores, comienzan a bailarse pasadas saltadas o *botades*. Y así se hará toda la danza: se alternan pasadas de cadena y pasadas saltadas, cada vez que suena la melodía. Recalcamos: sonando sólo el *tabal*, las parejas hacen *pas plà* y avanzan en cuadro; cuando suena la dulzaina, y mientras dura la melodía, se hacen los movimientos coreográficos de la *cadena* o de la *passada botada*. Cada tipo de pasada tiene sus melodías: las músicas de *pas plà* indican que se deben hacer cadenas; las tocatas de pasadas saltadas, marcan que toca hacer éstas. Por tanto el que manda es el dulzainero o *xirimiter*, el cual suele respetar la alternancia de ambos tipos de pasadas. Los mayores nunca bailan, como tales, pasadas saltadas.



Haciendo la *cadena*. Corresponde al momento en que las bailaradoras se cruzan. La indumentaria corresponde a la de “bailadora valenciana”. En el extremo derecho, una niña del *rotgle* infantil.

Hagamos ahora un inciso para hablar del ruedo infantil. El *rotgle* de los niños baila dentro del adulto, muy cerca de los escalones de la fuente. Se compone de niños y niñas de muy variadas edades, pero todos ellos menores de catorce años. La indumentaria es también muy variada. Muchos de los pequeños bailaradores son hijos de bailaradores adultos. De esta forma, los pequeños imitan a los mayores, y aprehenden la tradición. Pero es más que eso: allí los niños también aprenden las reglas sociales, el *status*, y entienden a la comunidad como un “todo”. Si bien el ruedo infantil no tiene ceremonias, ello no quiere decir que no se les excite a ser buenos bailaradores y a portarse bien durante el acto. De esta forma, como ya he di-

cho, conocen su papel dentro de la sociedad: están protegidos, dentro de un círculo, pero a los catorce años pasarán a formar parte del círculo de protectores. Y dentro de ese círculo existen grados, posiciones, orden y reglas, que deberán cumplir en su edad adulta.

Volviendo al ruedo adulto, hora es ya de describir algo acerca de los pasos o *passades* que se hacen cuando suena la dulzaina. Ya hemos dicho que son de dos tipos, las cadenas y las saltadas. Veamos en primer lugar las cadenas o *cadenaes*.

Las cadenas o *cadenaes* son sobre todo una coreografía que se ejecuta con el *pas plà*. Su base consiste en cruces de parejas, de forma que al terminar la cadena, los cuadros han cambiado de componentes.

Para explicarlo, imaginemos una *dansa*. Tendríamos así una pareja A que sería el *cap de dansa* y que en este momento baila sola, sin *quadre* o cuadro. Tras ella, tendríamos dos parejas, éstas sí formando cuadro, la B y la C, respectivamente la segunda y la tercera del turno de salida; detrás van otras dos parejas, la cuarta y la quinta o D y E, también formando cuadro, y así sucesivamente. Recordemos que el cuadro o *quadre* es un cuadrado imaginario formado por los bailaradores, cada uno de ellos en un ángulo, opuestos diagonalmente los del mismo sexo; también sabemos que los que van “delante” avanzan de espaldas y los que van “detrás” avanzan de cara.

Al redoble del *tabal*, los cuadros avanzan lentamente haciendo *pas plà*. Cuando suena la dulzaina, por la melodía se identifica si el paso va a ser de *cadena* o *passada botada*. En el primer caso, las chicas de cada cuadro inician el movimiento, entrando al centro de su cuadro y cambiándose de lugar, en diagonal. Entonces, los chicos siguen a sus respectivas parejas, y el cuadro se descompone: la pareja B, que baila en el lado interior del ruedo, ahora ha pasado a estar en el lado exterior, mientras que la C, lógicamente, ha invertido también su posición. Entonces se rehacen los cuadros: la pareja A ahora formará cuadro con la B —la A estará en el lado interior del ruedo, y la B en el exterior— la C a su vez formará cuadro con la D, la E lo hará con la F, etc. La estructura es la misma.



El *quadre* está bailando una *pasada botà* (*botada*, saltada).

pero la composición del cuadro ha cambiado. Este movimiento se efectúa simultáneamente por todas las parejas, y la práctica hace que lo tengan “medido”, para lograrlo dentro del tiempo que dura la tocata de la dulzaina. Al callar ésta, y de nuevo resonar sólo el *tabal*, la cadena ha terminado.

Cuando de nuevo suene la *xirimita*, se hará una *pasada botada*. Y después, al tocar de nuevo la cadena, se repite el movimiento, pero deshaciéndolo: ahora la pareja A volverá a estar sola, sin cuadro; la pareja B hará cuadro con la C, la D con la E, etc. Y la B volverá a estar al costado de “dentro” de la hilera, y la C al de “fuera”... Para terminar, diremos que la *cap de dansa* unas veces baila con cuadro, y otras sin él. Lo mismo le pasa a la última pareja de la hilera.

Resumiendo, *les Danses* se desarrollan así: primero, *cadena* —y cambian los cuadros—; luego, *botada* —con esa distribución de cuadros—, de nuevo *cadena* —nuevo cambio de cuadros—; y otra vez *botada* —con esta nueva distribución de cuadros—; nuevamente *cadena*, etc. El *tabal* nunca se detiene, haciendo el ritmo de *danses*. Cuando suena, sólo se avanza, haciendo el *pas plà*. Bailar, entendiendo por ello cambiarse de sitio o saltar, sólo se hace cuando toca el *xirimiter*. El tiempo que transcurre entre tocata y tocata es aleatorio, depende totalmente de la voluntad del músico, pero oscila entre los treinta y los ciento veinte segundos.

Esta coreografía de *cadena* la encontramos en otras *Danses* de la Vall d'Albaida, la Costera y el Comtat. No siempre es como la aquí descrita: en Muro implica un cambio de pareja al cambiar de cuadro, por ejemplo, mientras que en Bocairent siempre se baila con la misma persona. Su origen es incierto, pero resulta vistosa y es muy divertida para los bailadores. Como veremos más adelante, intensifica la socialización del grupo.

Los pasos saltados o *passades botades* —se pronuncian *botades*— son más modernas que la cadena, o al menos se las considera así. Ya se ha dicho varias veces que se alternan ambos modelos. Estas pasadas saltadas consisten en pasos de fandango al estilo de Bocairent, y admiten coreografías de pareja, de cuadro, y de dos o más cuadros. Siempre es el mismo paso, pero lo que cambia es el cruzarse con la pareja, la forma de hacerlo, y cómo combinar varios cuadros para que las parejas se crucen entre sí. El paso básico es muy botado: consiste en caer de salto delante de la pareja, con el pie izquierdo en el suelo y el derecho punteando al lado; después se da una vuelta hacia la izquierda, y se marcan mucho tres tiempos alzando los pies alternativamente, girando a continuación y volviendo a caer de la misma manera que al principio, pero ahora con el derecho en el suelo y el izquierdo punteando, y girando hacia la derecha, o bien aprovechar el giro o el tiempo para cambiarse de lugar, o aquello que requiera la pasada, pero siempre cayendo con un pie en el suelo y el otro punteando a su lado. Por ejemplo, en la pasada de pareja llamada *esqueteta parà* —espalda parada— se cae en el centro, se da la vuelta, y se vuelve a caer en el cen-

tro, aprovechando el movimiento para cambiarse de lugar chico y chica, cruzándose, y darse la espalda al hacer las tres “patadas” de levantar las piernas, para después girarse y caer volviendo a la posición inicial.



Los *quadres* se unen para hacer una *pasada botà*. Son éstas pasadas las que exigen de los bailadores un buen conocimiento de *les Danses*. En el extremo derecho podemos ver a una niña de las que bailan en el *tuedo* o *rotgüe infantil*.

Al terminar una *pasada botada*, todos los bailadores deben mirar a la *cap de dansa* para ver cuál es el pie que puntea haciendo *pas plà*, para hacerlo todos igual: es decir, que cuando avanza el pie diestro, todos deben de avanzar el correspondiente. Esto se debe a que como los cuadros hacen pasadas diferentes, no todos terminan con el mismo pie. Pero muy pronto, tras el aparente desorden de la pasada saltada, todo vuelve a ser medido y tranquilo.

Así se va haciendo todo el baile, hasta que la *cap de dansa* completa la tercera vuelta a la fuente, y cuando está formando *quadre* bailando al lado de dentro, entonces se retira. Al salir la *cap de dansa* y su pareja, el *xirimiter* toca la piza que indica el final del baile, es decir, el *fundango* que no tiene nada que ver con el baile o ritmo de fandango; simplemente recibe este nombre—. En Bocairent como *fundango* se interpreta una melodía muy conocida en esas comarcas, “*El tio Pep s'en va a Muro*”, con ritmo de jota. Los bailadores hacen el paso, pero cambian el sentido de la marcha. Se giran todos, sin deshacer los cuadros, mirando hacia el interior de la propia fila: ahora no bailan con su pareja, sino con la otra chica que está en el cuadro. El paso que hacen es de *passada botada*, y consiste en caer, dar vuelta en el sitio, y saltar cayendo hacia la derecha, de nuevo vuelta en el sitio, y salto hacia la izquierda, cada vez más deprisa, intentando seguir el ritmo “*in crescendo*” que impone el dulzainero, hasta que al final éste da una larga pitada, y concluye el movimiento. Son aproximadamente las 24 horas.

Aquí se hace un descanso, llamado la *mítja part* —media parte— que dura unos veinte minutos. Todos se acercan a los bares de la plaza, donde los bailadores invitan a sus bailadoras a *aigua de llimó* o limón granizado. Los grupos de amigos se juntan y se comentan las anécdotas.

Muchos niños del ruedo infantil se retiran, recogiénolos sus padres para llevarlos a casa.

Seguidamente comienza la segunda parte, con el mismo desarrollo que la primera. Cuando termina la tercera vuelta, y se anuncia el *fandango*, de nuevo la *cap de dansa* y su pareja salen del *rotgle*, acompañados por los Mayorales. Esto se considera una deferencia, pues así pueden ver bailar el *fandango*. De esta manera, la *cap de dansa* se coloca en un doble papel, como bailadora y como espectadora; asume el protagonismo de los Mayorales, que también participan de ambos niveles. Es una manera de distinguirla, de considerarla. Al terminar el *fandango*, cerca de la una y media de la madrugada, las parejas de bailarores, enlazados por el brazo, hacen comitiva y se van al *masset*—local de las comparsas morunas— donde los mayorales han preparado el convite o *convità*. Cerrando la hilera va la *cap de dansa* con su bailaror. Al llegar al lugar, todos los participantes de *les Danses* hacen corredor junto a la puerta, codo con codo. La *cap de Dansa* avanza entre ellos, recibiendo unos particulares aplausos: tocan las castañuelas. Y detrás de ella, entran al *masset*. Estos casales están dotados de un pequeño bar, y son amplios. Se han colocado mesas largas para la ocasión, con manteles y toallas de papel, y platos con frutos secos, bebidas, bocadillos... y de postre, melón.

Después, cada bailaror acompaña a su casa a la bailadora. Allí le recibirá la familia de la chica, o el marido si ésta es casada, y se le invitará a pastas, dulces y licores, destacando entre éstos el *herbero*, aguardiente casero con hierbas de la Sierra Mariola maceradas. Por último, le regalarán un cigarro o puro.

En las casas donde viven bailadoras, es especial si son jóvenes, la *festeta* o reunión se puede prolongar hasta bien avanzada la madrugada. Desde media tarde la casa ya está patas arriba por la vestida de las muchachas, y desde entonces hasta que se retira el último invitado, las puertas están abiertas; la gente de la casa va arriba y abajo, reciben a vecinas, se cena como se puede, e incluso se invita a la mesa al forastero que se interesa por la fiesta y quiere conocer los detalles; todo ello en un ambiente animado, y cargado de expectante emoción.

Las conversaciones en torno a la mesa, vestida con las pastas y el *herbero*, versan sobre cómo han ido vestidas unas u otras, sobre las cosas que han pasado, sobre si éste o aquélla han metido la pata... y los mayores recuerdan cuando ellos bailaban y cuentan a su vez sus historias. Y por fin, se intenta comprometer ya al bailaror para el próximo año.

8.— EL PAPEL DE LA MUJER

Resulta tentador intentar comparar el papel que la mujer juega en la sociedad tradicional, y el que ella juega en *les Danses*. En éstas, parece que el hombre domine la situación: los Mayorales son hombres, el bailaror entra a bailar con su pareja cuando quiere, y marca con sus

castañuelas cuándo la bailadora puede tocar las suyas. El hombre, en definitiva, domina. Pero es la bailadora la que escoge pareja. Esta búsqueda puede llevar a buscar bailaror incluso en pueblos vecinos, por ejemplo, en Alfafara, donde sus *Danses* son muy similares a las bocairentinas. Aunque dentro del baile el hombre es el que parece dirigir, hasta ese momento la iniciativa siempre la ha tenido la bailadora.

El baile está presidido por una mujer, la *cap de dansa*, que como ya hemos dicho, antaño corría con los gastos de la *convità*, haciéndola en su casa. De esta forma, imponía su anfitriónalidad a todo el pueblo. Los bailarores, que representan a la sociedad bocairentina, aceptaban su condición, y la aceptan, con el acto de pleitesía de aplaudirle con las castañuelas al entrar en el convite.

El orden de *les Danses* se establece por el mundo femenino: la preeminencia social corresponde a las mujeres casadas, y después a las solteras. La entrada al círculo de los adultos corresponde a aquélla en la cual la mujer, en la sociedad tradicional, entraba en edad de casadera. Pero la bailadora en *les Danses* no es tal hasta que no llega su bailaror; éste, sin prisa, se coloca, se pone las castañuelas, casi haciéndose de rogar, y comienza a repicarlas. En ese momento, la bailadora “es” bailadora, y puede tocar también sus castañuelas. De la misma manera, en la sociedad tradicional, la mujer no “era” mujer hasta que no contraía matrimonio. Así, el protocolo del baile refleja la postura del hombre ante el matrimonio —la tan cacarcada “pérdida de libertad”, etc.— en la desidia del bailaror ante la perspectiva de entrar en el ruedo, y la imposición de su autoridad masculina en la prohibición a la mujer de tocar las castañuelas. Esta “superioridad” del bailaror sobre su pareja se evidencia en el convite: frente al vaso de *aigua de Himó* que el hombre obsequia, la mujer regala en su casa al bailaror en una muestra del poder económico de su familia, o de su buen hacer como ama de casa —confites, pastas, licores...—. Por último, le obsequia con uno de los símbolos viriles más ostentosos y apreciados: el puro. De esta forma, la mujer “agradece” el que el hombre haya bailado con ella. Posiblemente se pueda ver aquí una forma de atraer el interés de un soltero sobre una soltera, y no es descartable que así fuera en algún caso. El hecho de llevarlo a casa, convidarlo y presentarlo a sus padres, podía dar pie a iniciar unas relaciones, cuya iniciativa sería claramente femenina. Pero debe recordarse que la ambición de toda bailadora era danzar cada día con un hombre diferente, y por ello no creo que éste fuera el fin principal de *les Danses*.

Vemos, por tanto, un claro predominio femenino en la organización de *les Danses*. Las bailadoras buscaban pareja entre los hombres, y no podía ser al revés. Lo que no se daba nunca era que una mujer bailara con un hombre que la disgustase: “*Aixó no es donava mai*” —eso no pasaba nunca—, a no ser que la bailadora estuviera muy desesperada por salir a bailar, o tuviera un excesivo deseo de lucirse en la plaza bailando todos los días, fuera como fuera.

Resumiendo, podemos ver que si es la mujer la que puede escoger pareja, una vez en el baile debe estar supeditada a ésta. A mi modo de ver, es un reflejo de la vida femenina en la sociedad tradicional. En la actualidad, el papel de la mujer en la sociedad bokairentina ha cambiado, como es lógico. Y como este cambio podía haber provocado también la alteración de las costumbres en el baile, existe hoy día un mayor interés que nunca por mantener el protocolo. Este ahora es celosamente conservado, exaltado y vigilado. Es decir, se ha fosilizado. Ha perdido la plasticidad propia de las costumbres que poseen por sí mismas un valor. El "ritual" de *les Danses de Bocairant* ha quedado cerrado y establecido, y sus guardianes no son sólo los mayores, sino todos los bailadores. Y este establecimiento severo es, repito, lo que nos indica que ha perdido la función primitiva para la cual fue establecido.

También tiene su importancia la radical separación de solteras y casadas, incluso interponiendo a las forasteras. El *status* de la casada en la sociedad tradicional, como dueña de su casa y madre, es muy superior a la soltera, supeditada totalmente a la familia. Pero no consideramos necesario insistir en esta idea.

9.- LES DANSES COMO REGULADORAS DE LAS TENSIONES SOCIALES

No obstante, esta función de mostrar el rol de la mujer no justifica por sí solo el hacer y mantener *les Danses*. Como que las mujeres casadas son parte esencial del baile, y sólo pueden bailar una noche con sus cónyuges, queda claro que la intención fundamental no es ni el establecimiento de relaciones amorosas propiciatorias del matrimonio, ni el mantenimiento de lazos conyugales. Descartadas entonces las intencionalidades amorosas, creo que *les Danses* funcionan como un motor de relaciones sociales amistosas entre toda la comunidad, como una manera de establecer y reforzar la red de lazos entre familias —familia extensa— y vecinos o conocidos, en el proceso de búsqueda de parejas.

Pero aún podemos ir más lejos. Dentro de *les Danses*, hemos visto cómo nadie puede escoger, aparte de la *cap de dansa*, compañera de cuadro. E incluso, una pareja normal no baila en un solo cuadro, sino en dos, alternativamente; y a la hora de hacer las pasadas saltadas, el problema se incrementa, pues intervienen dos cuadros en bastantes ocasiones. Esta situación implica que todos deben llevarse bien entre todos, o al menos estar dispuestos a fingir unas mínimas relaciones. Sustener un enfrentamiento a nivel colectivo o público, y bailar *les Danses* no es compatible. La posibilidad de encontrarse cara a cara con persona o personas ofendidas es elevada, máxima si se recuerda que la hilera está organizada, prácticamente de hecho, por grupos generacionales, que es donde se desatan los principales conflictos.

El hecho de vestirse de bailador o de bailadora —y ya hemos insistido mucho en la importancia adjudicada al

traje— implica que el portador se sumerge, y representa, al colectivo social. La crudeza de la discusión por la indumentaria, descrita más arriba, nos lleva a pensar que ésta, al representar, a los ojos de la gente, a toda la sociedad bokairentina, debía ser aprobada y asumida por todo el pueblo. El Grupo "*Cardaors*" consiguió su objetivo, amén de su paciencia y trabajo —tres exposiciones, consejos de especialistas...—, porque la sociedad se mostró receptiva al cambio. Parece que hoy día, esta sociedad ha ampliado su campo de asunción a las dos posiciones, la *valenciana* o *regional* y la *bokairentina*. De hecho, la consigna de los "*Cardaors*" consistió en defender la falda de lana como ropa más autóctona, más propia de Bocairant. Resumiendo: el bailador y la bailadora representan a todo el colectivo humano local, y como éste quiere sentirse representado, exigen la máxima pureza en esta necesidad: su música, su forma de bailar, y su vestimenta. ¿Por qué?

Cuando Bocairant consiguió iniciar la industrialización, la sociedad tradicional no se desplomó. Era una industrialización textil débil y poco estable, apenas un fortalecimiento del artesanado. Esta situación fue denunciada por Madoz, y se ha mantenido hasta nuestros días. Quizá la industrialización, que tan prometedora parecía que iba a ser a principios del siglo XIX se frenó debido al auge del cultivo de la viña, el cual ocasionaría un desvío de capitales para ser invertidos desde la pequeña industria comentada por Laborde. Esta agricultura vitivinícola sería próspera, y ciertamente gozaba de tradición —ya lo había comentado Cavanilles a finales del siglo XVIII. Pero la plaga de la filoxera, a principios del XX, arrasó el viñedo bokairentino. ¿Es posible que la insistencia en mantener una indumentaria muy tradicional, como el calzón corto, en *les Danses*, sea un reflejo de la añoranza de la prosperidad en que esta prenda estuvo tan en boga?

Esta industrialización débil no impidió que la localidad se polarizara entre burgueses industriales y obreros. Al ser una industria pequeña, no obstante, no se generarían graves conflictos sociales, como sí ocurrió en la vecina Alcoi. En este ambiente, *les Danses* serían una fiesta institucional, pues era el Alcalde el que abría el baile con una joven de su elección, según nos cuenta Sarthou. Como que en la Vall d'Albaida se vendimia en septiembre, las fiestas de San Agustín debían tener como motivación principal la de implorar la protección de la cosecha frente a las tormentas de finales del verano. Por otro lado, ya se habían trillado los cereales, y hasta entrado septiembre no se hacía la trashumancia del ganado. Las de San Agustín eran, en consecuencia, unas fiestas muy importantes para Bocairant.

Pero conforme la industria ganaba en importancia, y la industrialización imponía nuevas pautas en la sociedad, fue la fiesta de Moros y Cristianos la que ganó auge porque, como ya hemos dicho, era la fiesta a través de la cual la burguesía local podía mostrar su importancia económica, y reclamar así la social. Todavía hoy algunas comparsas de Bocairant son consideradas como propias

de gente adinerada. Esta fiesta se instituyó en honor de San Blas —*Sant Blai*—, el cual era el patrón de Bogairent por haber intercedido para librar a la población de una epidemia de *garrotillo* o difteria en 1632. Los burgueses de Bogairent decidieron ensalzar estas celebraciones, incorporando los Moros y Cristianos. ¿Por qué? Creo que por tres razones. En primer lugar, las fiestas de San Agustín y sus *danses* tenían un carácter de socialización, un carácter de unir a todo el pueblo. En segundo lugar, la fiesta del santo protector de los males de garganta se podía revitalizar, y es en la fecha de 1830, cuando se inicia la fiesta de Moros y Cristianos en Bogairent, cuando comienza a anudarse la alianza entre la alta burguesía y el clero, para evitar los excesos revolucionarios que se pueden desatar una vez muera Fernando VII; ésta era una alianza de ideología liberal moderada. En tercer lugar, ya se evidenciarían los males y afecciones pulmonares que la industria textil de la época conllevaba, y obviamente San Blas era el santo más adecuado, el abogado, para ese tipo de males.

Resumiendo, San Blas era la fiesta que mejor podía reflejar el cambio de raíz económica, y consecuentemente social y de mentalidad, que se estaba gestando en Bogairent. Era la fiesta que consagraba a una burguesía como la rectora de la nueva sociedad. El Ayuntamiento, controlado por la burguesía, iría disminuyendo su apoyo a las fiestas de agosto, y el Alcalde dejó de abrir el baile. Si Bogairent hubiera despegado económicamente de forma decisiva y se hubiera convertido en una ciudad industrial, probablemente *les Danses* no hubieran podido sobrevivir en un ambiente puramente urbano — como no han sobrevivido en Alcoi—, debido a la gran diferencia que existe entre la relación social de una localidad pequeña o mediana, a una grande y masificada —modificación de lazos de amistad y de relación, aflojamiento de los lazos de la familia extensa, pérdida de la comunicación vecinal...—. Pero Bogairent se mantuvo en una situación de industria importante pero modesta, con una agricultura que superó el bache de la filoxera. Y *les Danses* se impusieron como un acto del cual todos se sentían —y se sienten— partícipes, en el cual se juntaban ayer como hoy burgueses, obreros y labradores, sin más distancias ni diferencias que las impuestas por el lujo de la ropa. La inhibición del Ayuntamiento hizo que el papel de los Mayordales ganara relieve, y éstos se convirtieron en la autoridad en la plaza.

De manera consciente o no, la sociedad bogairentina sabía que *les Danses* eran un factor para la pacificación social. Salir a bailar era y es acatar un orden femenino, que nada tiene que ver con la riqueza. Es perdonar o disimular *rencores* y *ofensas de forma pública*, delante de todos: porque no se sabía con quién podía compartir uno o una el cuadro o la pasada saltada, y no se podía hacer un desprecio de salir del ruedo. La comunidad no lo hubiera permitido. Lo hubiera sancionado duramente. En definitiva, *les Danses*, que eran un sistema, de raíz rural, de socialización, en la cual el conjunto social ejercía una presión para la resolución de conflictos, se adaptó a una

sociedad de peso industrial, para cumplir la misma función. Como los conflictos laborales se establecían en el mundo masculino, tocó al mundo femenino asumir el rol de agentes de control social, dirigiendo *les Danses* como organizadoras activas. Para mantener el "ritual", necesario para que *les Danses* ejerzan una presión colectiva, los Mayordales asumieron el poder que el Ayuntamiento abandonaba: un Mayoral puede, incluso, expulsar del ruedo a un bailaror por mal comportamiento, o por bailar muy mal. Se le sanciona así públicamente, y esta autoridad no es puesta en duda: es ejercida por el común acuerdo de todo el pueblo.

Les Danses de Bogairent funcionan como un mecanismo de liberación de tensiones sociales, de reunión, de socialización de toda la comunidad. El baile causa expectación, tiene un carácter nervioso, un poco estirado; las pasadas *botades* son rápidas, contrastando con la cadena, tan ceremoniosa. Las parejas se mueven deslizándose unas entre otras, cambiando los cuadros. El público actúa reforzando las tendencias de control, denunciando a los bailarores malos, o comentando los trajes. Los mayordales actúan, interviniendo cuando se les requiere para sustituir a un bailaror, o avisando si los cuadros se han separado o acercado en exceso, y se rompe la estética. Y no falta quien recrimina a los Mayordales si éstos no cumplen celosamente su papel.

Este carácter ordenado se aprecia en que las forasteras bailan entre casadas y solteras. Pero además, están obligadas a bailar con un hombre del pueblo, de Bogairent. Normalmente serán sus amistades quienes le busquen pareja. De esta forma, son aceptadas como bogairentinas. Y si quieren bailar otro año, ya deberán incorporarse al *rotgle*.

Todo está reglado para evitar conflictos sociales que puedan enturbiar el acto, y en consecuencia, a la comunidad. Este es el resultado de una sociedad que entró en la fase industrial sin renunciar a aquello de bueno que podía rescatar de la mentalidad tradicional.

10.— *LES DANSES* COMO EXALTACION DEL ESPIRITU LOCAL

El proceso político y social que llevó a la democracia, tras la muerte del General Franco, tuvo como reflejo la exaltación de la cultura popular y del folklore. Precisamente, en 1978 se celebró la primera "*Festa de les Danses de la Vall d'Albaida*", el objetivo de la cual era doble: crear o intensificar el sentimiento de pertenencia a una entidad geográfica, la comarca, a la cual se le quería dar un contenido político que sustituyera a las diputaciones provinciales; y mantener e impulsar el fenómeno de *danses* como manifestación folklórica.

Ya resulta significativo el hecho de que como nexo común a la fiesta comarcal, se instituyera una muestra o festival de *Danses* de los diversos pueblos, y no algún otro rasgo cultural que también fuera común. Aquí ya se

nos indica que *les danses* eran un motivo de orgullo local, de significación propia.

Sin embargo, la realidad de *les Danses* en la comarca es más heterogénea. Mientras que para unos pueblos —sobre todo los pequeños— *les Danses* continúan siendo un componente importante de su programa de fiestas —Bèlgida, Agullent, Montaverner...—, para otros éstas se han convertido en un mero espectáculo a cargo del grupo de danzas local —Fontanars—. En otros ya han desaparecido —Bellús—, o se encuentran en trance de ello —Alfarràs—. En las localidades grandes, *les Danses* se conservan como fiestas de calle o barrio —Albaida, Ontinyent...—. El proceso suele ser de la siguiente manera: la gente del pueblo ya no encuentra razón o motivación para salir a bailar; *les danses* son entonces asumidas por un grupo de gente, que se constituye en Grupo de Danzas; de esta forma, lo que antes era un acto de socialización ha evolucionado hacia un espectáculo de folklore. Mientras los antiguos bailarores se inhiben cada vez más, distanciados ahora por una ropa cara y espectacular y una calidad de danza que ellos no tienen, el espectáculo se “profesionaliza” cada vez más, hasta que un día, cansados de hacer siempre lo mismo, los miembros del Grupo de Danzas deciden abandonar, o bien reconvierten el día de *Danses* en un Festival Folklórico, al que invitan a asistir a grupos forasteros —Aielo de Malferit—. No obstante, si en una localidad se hacen el firme propósito de restaurar la tradición perdida, se revitaliza rápidamente.

Obviamente, no se ha tenido en cuenta que para que se conserve una tradición, ésta debe cumplir una función. Pero decir esto levanta ampollas: lo sé por propia experiencia.

Esta función puede ser, y es, la exaltación del localismo. Así suceden en Bocairent, donde participar en *les Danses* como intérprete o como espectador tiene un carácter de reafirmarse como miembros de la comunidad. Insisto en la indumentaria: para “*Cardaors*” su propuesta de indumentaria era más “bocairentina”, más localista, frente a la “Regional” o “de Fallera”. Este carácter de exaltación de lo propio se manifiesta incluso en algunas personas en cierto disgusto hacia el que bailen forasteros.

Esta función nos revela que *les Danses* tienen algo de litúrgico. Como ya destacó Antoni Ariño (1992), las fiestas de exaltación de valores locales se mueven como una religión cívica, como un nacionalismo en zapatillas, digámoslo así. Es significativo que al conjunto de actuaciones de los Mayorales y bailarores, al establecimiento de reglas y turnos, se le llame el “ritual”.

Bailar *les Danses* o acudir a contemplarlas es hacer profesión de bocairentinismo. Es declararse amante de Bocairent y de sus tradiciones.

II.- RECAPITULACION

Poco me queda por decir. *Les Danses* son una fiesta en Bocairent, y cada año unos bailan, entrando al turno,

por primera vez, mientras que otros, empujados por la edad, o por la solidaridad de “dejar el sitio a los jóvenes”, se retiran. Pero la tradición continúa, y la plaza se llena. La continuidad de la tradición está asegurada.

¿Por qué se baila? Una bailadora o un bailaror nos lo dirán rápidamente: porque nos gusta. Sólo así se puede entender el sacrificio que supone aprender las pasadas complejas, buscar afanosamente pareja, y por último bailar durante dos horas ante sus convecinos, un público exigente y crítico.

Obviamente, no sólo se hace por gusto. Otros motivos hay que creo haber revelado: orden social, establecimiento o mantenimiento de relaciones sociales, exaltación local... pero también hay una conciencia de lucha por mantener la tradición de *les Danses*. Mientras que en otros pueblos el baile languidece o se degrada, en Bocairent ha habido un verdadero esfuerzo por potenciarlo. Si las circunstancias han ayudado —lo cual es discutible— no se puede despreciar el esfuerzo y la constancia de bastantes personas para mantener *les Danses* como lo que son: un pueblo que baila; y que además, ha encontrado el camino del futuro a través del pasado.

Sólo me queda agradecer a las gentes de Bocairent la paciencia con la cual me explicaron *les Danses*. Y en especial, mi reconocimiento a la labor del Grupo “*Cardaors*”, que fueron en tantas cuestiones los que me sacaron de dudas. Este trabajo no hubiera sido posible sin ellos, y por tanto también es de ellos. No quiero cerrarlo sin destacar que gracias en parte a ellos, *les Danses* son hoy como son; y eso porque a la hora de bailar, no han sido del Grupo: han sido simplemente bocairentinos. Quizá ahí esté la raíz de su éxito.

BIBLIOGRAFIA

- ARIÑO VILLARROYA, Antonio: *Festes, Rituals i Creïncies*. IVFI, Valencia, 1988.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio: *La Ciutat ritual*. Anthropos, Barcelona, 1992.
- ATIENZA PEÑARROCHA, Antonio: “Los trajes de Danses en la Vall d’Albaida”, *Revista de Folklore*, n.º 111, Valladolid.
- “CARDAORS” GRUP DE DANSES: “Personatges i ritus en les danses de Bocairent”, en *el Libro de la Festa de les Danses de la Vall d’Albaida*, Aielo de Malferit, 1986.
- “CARDAORS” GRUP DE DANSES: “Aproximació-Estudi al folklore de la Mariola i la Vall d’Albaida”, en *La Serra i la Vall*, Libro de la Festa de les Danses de la Vall d’Albaida, Bocairent, 1989.
- CAVANILLES, Antonio José: *Observaciones sobre la historia natural... del Reino de Valencia*. Madrid, 1797.
- Fiestas DE MOROS Y CRISTIANOS: *Libro de Fiestas de Moros y Cristianos en honor a San Blas*. Bocairent, 1989.
- LABORDE, Alexandre: *Itinerario descriptivo... de España*. Valencia, 1826.

MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones en Ultramar*. Madrid, 1845.

SARTHOU CARRERES, Carlos: *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, 1920.

VV. AA.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, 1973.

VV. AA.: *Diccionario Histórico de la Comunidad Valenciana*. Valencia, 1992.

Las partituras de la música de *les Danses* de Bocairent corresponden a la obra de Salvador Seguí y otros, *Cancionero Musical de la Provincia de Valencia*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1980.



La vida en los conventos de clausura se presenta como un foco cultural, en el que la creación musical y literaria entran a formar parte de la vida ordinaria. La historia de cada uno de los conventos está vinculada a la Historia de un país o zona geográfica determinada. De ahí que sea necesario no sólo pararse a estudiar determinados aspectos de la vida en este contexto, sino que además se hace preciso poner todos los medios para rescatar de los archivos de los conventos aquellos documentos que son parte integrante de nuestra trayectoria histórica.

Comencé mi trabajo en algunas clausuras femeninas de Castilla y León hace ya algunos años. Posteriormente fui ampliando el radio geográfico y en los últimos meses, tuve oportunidad de llevar a cabo un estudio comparativo en otros países de Europa.

La tradición oral en los conventos de clausura, la función que la música juega en este contexto, el rol de la mujer, eran algunas de las cuestiones que se me planteaban al comenzar mi trabajo. Es poco lo que hoy en día se sabe acerca de cuestiones como la actividad musical dentro del convento, el canto y no me refiero sólo al que se vincula a la Liturgia, la formación musical de las monjas, la función que tienen los instrumentos, el papel que tiene la música fuera de las horas de rezo, la importancia de la tradición oral en la transmisión de una rica herencia forjada de las más ricas costumbres, etc.

Para abordar estas cuestiones, llevé a cabo un estudio paralelo en tres órdenes distintas: Carmelitas, Clarisas y Benedictinas en tres países: España, Austria y Croacia. El presente artículo no es más que un extracto de un aspecto concreto, por eso me centraré en algunos puntos como por ejemplo: el papel que tiene la música, el teatro, la poesía y el baile en la vida conventual.

Las fuentes de las que me he servido han sido por un lado el testimonio directo de mis informantes y algunos documentos como: Libro de Cuentas, Diario del convento, Actas, Libros de Profesiones, etc.

El lenguaje oral y escrito se convierte así en el puente que une el pasado con el presente. Las palabras nos hacen realidad el espíritu de los que nos precedieron entregándonos con absoluta fidelidad el "entonces".

LA MUSICA CONTRAPUNTO DE LA JORNADA EREMITICA

La música, la poesía, el baile y el teatro, están presentes en los momentos de esparcimiento y de recreación de las monjas como contrapunto de la jornada eremítica.

"Posado mañana es el santo de la Madre y yo no tengo nada preparado. Nos tendremos que conformar con coger la música de algo conocido y escribir un par de estrofas, pero con esto no da tiempo a pulirlo... ahora ésto es muy curioso, la tradición poética, me preguntas por la actividad creadora dentro del convento, pues a principios de siglo, la abadesa, no sé quién es aunque me lo figuro, pues dispuso que el día del santo de la Madre, como parece ser que era todo muy aparatoso porque venía mucha gente a felicitar a la priora, pues a lo mejor por esta razón las monjas no disfrutaban del día de la Madre y dispuso otro día. Consistía en hacer un refresco, hoy diríamos una merienda. Era dar un chocolate a las monjas y rosquillas hechas por las monjas. Y en esa merienda más que pasarte un rato comiendo y bebiendo, era leer los versos que se habían hecho dedicados a la Madre. ¡Todas! Era obligatorio. Esto fue una fuente de fomento cultural y artístico porque las verdaderas poetisas podían, a partir de aquí, cultivarse".

En la actividad creadora del convento se refleja no sólo la sensibilidad de las monjas por lo bello, sino también su formación artística y musical. La Hna. Carmen tiene como encargo trabajar en el archivo y escribir la crónica del convento era ella la que nos hablaba de la formación y sensibilidad de las mujeres que vivieron en otro momento en ese mismo lugar: "Tenemos en el archivo una obra en verso sobre el Cantar de los Cantares. Una monja, que por lo que después he averiguado era también la organista, pone en verso los ocho capítulos. ¡En verso! Y cada capítulo tiene tres folios".

Sin embargo música y poesía están presentes en momentos en los que la Comunidad se reúne para despedir a alguno de los miembros. "Una de las cronistas que tuvo este convento, cuyo nombre todavía no he averiguado, pero que trabaja escribiendo la Crónica durante treinta y seis años, ya que muere en el año 1938 y empieza a escribir en el año 1902, nos proporciona algunos datos que resultan ser especialmente interesantes. Entre

ellos está la biografía de una monja escritora y música. Esta monja muere a los 28 años y cuando pensaban que se moría, vuelve en sí y se pone a cantar. Después mandan una carta a la Concepción explicando la muerte de esta monja y el capellán añade después algunos datos. Quien termina la carta escribe:

«fijese usted con que contento lo haría, que no pude negar a ayudarle a cantar porque sólo con la emoción de verla que no se había muerto, tuve que hacer lo que me pedía».

El año pasado una de mis informantes me escribía para contarme la muerte de una de las monjas que yo había conocido. Transcribo algunos fragmentos de esta carta porque guardan relación con este tema y porque no dejan de ser un testimonio muy significativo: "El día 19 amaneció muy empeorada. Esta noche nos llamaron a la una de la madrugada y estuvimos con ella rezándole y cantándole como podíamos alguna cosa hasta que a las dos menos diez el pulso ya no le latía".



La música a la que a veces se le añade la letra de coplillas o letrillas, es una manera común de esparcimiento. "Muchas, muchísimas veces se canta, la mayoría de las veces a viva voz, es algo que surge espontáneamente, una canta y las demás le hacemos coro".

También por extraño que parezca, el bailar es frecuente y no sólo en los ratos de recreo, sino también en el coro de la iglesia, como es costumbre en el Carmelo de Innsbruck, donde el día de Jueves Santo las monjas danzan delante del Santísimo. Durante el Carnaval, se baila todo tipo de danzas tradicionales, valeses, etc., como ocurre en el convento de las carmelitas de Viena en Innsbruck.

"Son jotas castellanas de lo más normalito y corriente, «Que si que, que no que», «Zapatéate serrana», y cosas de lo más normales" (...) "Y en la semana de Pascua se sale a merendar a la huerta, se acaban los ayunos y además hay merienda y entonces cantas, bailas, armas todo tipo de juleos y además se baila, sobre todo bailes regionales, que a veces están acompañados de instrumentos, si están los instrumentos se tocan, si no están, se canta".

Se baila cuando no se puede expresar de ninguna otra forma lo que se quiere expresar "pero nosotras también bailamos... esto te lo tengo que mostrar" —en ese momento mi informante, una carmelita joven, se levanta y comienza a bailar por toda la habitación mientras canta una canción tradicional de su país—. Cuando termina me dice: "Es una canción de niños. La letra de la canción es la que me empuja a moverme y cuando bailo experimento una libertad que no encuentro cuando hago otra cosa. A veces sólo puedo bailar... Nosotras cantamos y bailamos cosas tradicionales, pero en ocasiones sólo es movimiento. Se demuestra con todo el cuerpo lo que se canta. Es algo que me proporciona una gran alegría".

Las representaciones teatrales son otra actividad frecuente: "Lo importante es hacer reír, pásartelo bien. Se representa cosas, muchas veces nos las inventamos nosotras, son sainetes. Entonces las cosas son cómicas y bueno, no tiene ningún valor, lo más divertido es vestirse, pintarte la cara de harina y cosas así. Una vez hicimos una de africanos, y sí, bailamos, lo pasamos bien, pero no creo que tenga ningún valor porque no son cosas antiguas, es antigua la tradición. Las cosas que se representan son cosecha actual, nos las cambiamos de un convento a otro".

Al testimonio de Olga hay que añadir el de la Priora del convento de las Carmelitas de Gijón: "En otras ocasiones lo que se representa alude a la historia de las Fundaciones o a algún hecho histórico especialmente en la Orden. Se hacen escenas de las Fundaciones de la Santa Madre. Por ejemplo hay una muy bonita que es aquella de la Junta Magna que hubo en Avila, que se reunieron todas las órdenes religiosas que había en Avila y estaban presididas por el corregidor y el alguacil y de cada orden un fraile, un dominico, un jesui-

ta, un franciscano. Cuando empezó la reforma y todos fueron contra ella y sale toda la Junta Magna allí, resulta muy divertido, muy bonito, porque la que lo hizo, cogió las palabras exactas y las versificó. Lo que nos hace reír son las vestimentas. Sin quitarnos el hábito, encima, nos vestimos y nos ponemos mecenias sin quitarnos la toca”.

En el Diario del convento de las Benedictinas de Nonnberg (Salzburg) encontré la siguiente anotación:

1738

23 de Enero. Después de la cena las hermanas representaron una Comedia: “La Vida del rey Enrique el Santo”. Tocaron para esta ocasión música. La Priora estuvo viendo la Comedia. Han actuado muy bien, se comenzó a las 7 y a las 9¹² habían terminado.

4 de Febrero. Después de la cena, se ha vuelto a representar en el reflectorio la Comedia del rey Enrique el Santo. En esta ocasión la Priora no estuvo presente.

6 de Febrero. Jueves, las hermanas han tenido la cena de carnaval, y ante la petición insistente de la Priora y la Subpriora, y del Rector, se representó de nuevo la Comedia en el locutorio de arriba, como algunas hermanas estaban enfermas, nuestro cantor con algunos de los músicos, han tocado una música bellísima.

Pocos comentarios pide este fragmento que ahora transcribo. En realidad ésta es una pequeñísima muestra a la hora de hablar sobre el papel que en este convento tuvieron no sólo la música, sino también el teatro, la poesía y el canto.

Los conventos se constituyen en verdaderos focos culturales, en los que las monjas músicas que profesaban como cantoras, organistas o bajistas, debían demostrar su capacidad para interpretar, componer y cantar a través de un examen después de lo cual pasaban a ocupar dicho oficio recibiendo un sueldo a cambio. Sirva como ejemplo la escritura de recibimiento perteneciente al convento de Santa Marina (Zamora):

“Doña María de Jesús, hija de Mateo Duarte Conejo, vecino de la ciudad de Lisboa, que es música cantora para que sirva en el dicho oficio en el monasterio a todas las fiestas y oficios que en la iglesia se celebraran por razón de la cual, la dicha doña María de Jesús no ha de pagar a este dicho monasterio y convento propinas ni alimentos ni otra cosa alguna. Antes este dicho convento ha de pagar profesando diez mil maravedies para sus menesterios cada un año pagados de cuatro meses que han de contar para gozar desde el día que tomare el hábito”.

“Eso ha pasado aquí hasta hace nada. Entraban profesando como cantoras, organistas y pasaban por el obispado, hacían un examen y veían si podían ser cantoras. El obispado les pagaba lo que fuera. Y lo mismo pasaba con las organistas, pasaban por el obispado, creo que era el organista de la catedral de cada diócesis el que les hacía el examen. La hermana María Paz que se murió un año y medio antes de que yo llegara (1988) era la organista, la examinó el organista de la catedral de Valladolid, hizo el examen y entró. Como no tenía dote, ella dijo a su director espiritual que quería ser monja y entonces él le dijo de algún modo, que estudiara música. Ella hizo la carrera de piano, después el examen y entró en el convento como organista. Debíó entrar en el año 1926 y entonces el organista de la catedral de Valladolid era Federico Rubiana, fue quien vino a enseñarla a manejar este órgano porque el de la catedral es muy similar al nuestro, para sacarle así el mejor partido”.

A MODO DE CONCLUSION

Como hemos podido comprobar, la música, la poesía y el baile, están presentes en todos los acontecimientos importantes de la vida del convento y son utilizados como vehículo de expresión en los contextos más diversos. Las tradiciones se conservan con celo y esta rica herencia que empapa el vivir cotidiano se ha transmitido de generación en generación como si se tratase, lo es, de un objeto de incalculable valor. Sin embargo el hecho de permanecer fiel a una herencia no significa que haya que seguir un esquema de vida rígido en el que las posibilidades de enriquecer lo recibido sean nulas, nada más lejos de la realidad y de lo que he podido experimentar.

El estudio de los documentos anteriormente nombrados, así como la riqueza de los archivos musicales nos dan pie a pensar que son fuente básica para conocer el sustento de la antigua práctica musical en estos centros.

Nos sorprendería conocer la riqueza de costumbres de la que se empapa desde siglos el hacer cotidiano de estas mujeres, especialmente en determinadas épocas del año como son la Navidad y Semana Santa que están revestidas de cantos, ritos, etc. de una antigüedad que se pierde en lo oscuro del tiempo.

No quiero terminar sin agradecerle una vez más a las personas que me dedicaron su tiempo con desinteresada generosidad a contestar mis preguntas, la atención y la amabilidad con la que me recibieron siempre. Para ellas mi más sincero agradecimiento.

Todo escritor guarda en su escritorio, entre sus carpetas, cuadernos y borradores, una serie de proyectos más o menos acariciados, que constituyen sus planes para el futuro. Muchos de estos proyectos no llegan nunca a materializarse, bien porque otros compromisos y otras empresas los van postergando una y otra vez, bien porque la muerte desbarata definitivamente planes y proyectos. Tras el óbito del escritor, sobre todo si ha sido de aquellos que alcanzaron renombre, los estudiosos suelen rastrear en estos materiales inéditos con la loable intención de satisfacer la demanda del público o de contribuir al redondeo del perfil literario del fallecido. Rara vez, sin embargo, suele aportar esta labor de husmeo ninguna obra maestra desconocida. Si el autor ha llegado a concluir una obra de la que se considera satisfecho, lo normal (como nos dejó Bécquer su *Libro de los gorriones*) es que la publique o, al menos, la deje dispuesta para su publicación. Lo que se queda en borrador no es más que... borrador. De ahí que resulte muy discutible el derecho que se arrogan herederos y editores para publicar estos materiales inéditos, que sin duda el propio escritor no consideró dignos —al menos en el estado en que los dejó— para darlos a la publicidad.

El libro que nos ocupa, *La copla popular española*, de Gerald Brenan, vuelve a suscitar esta cuestión polémica. Brenan se refirió a este proyecto en el último de sus escritos publicados en vida, *Memoria personal (1920-1975)*, que apareció en 1976, es decir, cuatro años antes de su muerte, con estas palabras: "Si vivo lo suficiente espero terminar una breve antología de coplas populares españolas, acompañada de una larga introducción con ejemplos de este tipo de poesía en otros países. La investigación para este libro la realicé en Londres hace ya muchos años. Con ello creo podré dar por terminada mi tarea de escritor". Sin embargo, resulta evidente que este nunca fue un proyecto prioritario para Brenan, ya que en cuarenta años jamás encontró tiempo disponible para concluirlo. La intención del libro, en todo caso, quedaba muy clara para el propio Brenan, que la dejó explícita en el prólogo que dejó redactado: "Esta antología se ha hecho con la idea de presentar a los lectores ingleses la poesía popular de los últimos cien años". Que se trata de una antología, y no del resultado de un trabajo de campo, lo entendemos perfectamente, y se compadace con la naturaleza del corpus ofrecido por el libro, en su

inmensa mayoría compuesto por acarreos de los cancioneros más célebres, esto es, los de Fernán Caballero, Machado y Alvarez, Lafuente Alcántara o (sobre todo) Rodríguez Marín, entre otros. En cambio, queda mucho más oscura la expresión "poesía popular de los últimos cien años", ya que incluye una amplia muestra de lírica tradicional de los Siglos de Oro, por lo que cabe sospechar que Brenan quiere referirse a cancioneros publicados en los últimos cien años.

Así, pues, se trata de material ya publicado por otros colectores, cuya edición sólo se justifica en cuanto a su condición de antología para lectores no españoles, y donde la contribución de Brenan se limita (y no es poco, dada la finalidad que perseguía) a la labor de antólogo y traductor, aunque no se puede conocer cuáles, finalmente, las coplas antologadas (¿sólo las traducidas al inglés?).

Pero, además de antologar y traducir, Brenan preparó el borrador de un prólogo y una introducción en donde pretendía subrayar los valores y las características de este tipo de poesía. En el prólogo fundaba el interés de la lírica popular española en tres puntos. Primero, porque "la poesía popular española pertenece a una especie sin analogías en otros países de la Europa Occidental". Segundo, "porque estos poemas nos ofrecen un conocimiento de las gentes de España que ninguna otra cosa puede ofrecer". Y, tercero y último, porque "intentar analizar, como mucha gente ha pretendido, a poetas modernos como García Lorca o Antonio Machado, sin tener en cuenta las fuentes donde encontraron su inspiración es, como Arturo Barrea ha señalado, imposible". Si la primera razón es manifiestamente falsa, las dos últimas razones son plausibles, aunque parciales y necesitadas de matización. Es cierto, por ejemplo, que Federico García Lorca o Antonio Machado no pueden entenderse cabalmente sin la base de la poesía popular (como el *Quijote* no puede entenderse sin el refranero), pero tampoco se pueden entender sin movimientos como el modernismo, el simbolismo o el surrealismo (como tampoco el *Quijote* sin la influencia erasmista).

En la Introducción, tal como Brenan la dejó escrita, no encontraremos ideas novedosas ni análisis originales. El autor de *Al sur de Granada* se limitó a resumir los conocimientos corrientes sobre lírica popular y, cuando aporta una idea personal, ésta es errónea, como cuando confunde el flamen-

co con la poesía tradicional: "Pero el arte de cantar coplas es también una profesión. Cantadores, tanto hombres como mujeres, que han adquirido reputación en su ciudad natal, empiezan a cobrar dinero por sus actuaciones. Viajan por todo el país, asistiendo a fiestas, ya sean públicas o privadas, en compañía de guitarristas y, si llegan a ser bastante famosos o tienen personalidad suficiente para ser valorados en las candilejas, terminan haciendo su aparición en los escenarios de un teatro [...]. Pero no se puede decir que esta difusión generalizada del arte popular español haya sido buena, ni para el estilo del arte ni para la calidad poética de los versos" (pp. 142-143). Y más adelante reincidente en lo mismo: "Otro rasgo de importancia para comprender el fondo de la copia es la forma o estilo con que son cantadas. En Andalucía este es conocido como *cante jondo* o *canción profunda*" (p. 159).

Una idea muy arraigada en Brenan es la de la que la alfabetización y el progreso arruinarán la poesía popular. No sólo eso, sino, todavía más, que el progresivo acceso de las clases populares a los bienes de la cultura dejará a éstas inermes: "Porque si la educación representa, en cierto aspecto, el dar nuevas fuerzas y facilidades al humilde, ésta también los coloca abiertamente frente a la tiranía. Destruye sus facultades artísticas, su poder de respuesta, de acuerdo con su propia naturaleza y habilidad para con el mundo que les rodea, al dejarlos en grandes mares de información y cultura superior. **Su fuerza está en su ignorancia** [el subrayado es nuestro, E. B.] y muy pocos de nosotros, cuando perdemos nuestra ignorancia, somos capaces de resistir el aire amargo de nuestro copernicano sistema" (p. 203). En realidad, esta idea concuerda con otras ya expuestas en otros libros suyos. Así, por ejemplo, en *Al sur de Granada*, escribía: "Es cierto que al sur de los Pirineos vive todavía una sociedad que antepone las más profundas necesidades del alma humana a la organización técnica necesaria para alcanzar un nivel de vida más alto. Es esta una tierra en la que crecen, juntamente, el sentido de la poesía y el sentido de la realidad. Ni uno ni otro engranan en una perspectiva utilitaria".

Mucho más exacto hubiera sido describir España como un país atrasado, donde el capitalismo era aún incipiente, y en el que por tanto sobrevivían formas de vida que ya habían desaparecido en otros países europeos. Pero Brenan era un desencantado de la civilización —acababa de pasar por la traumática experiencia de la primera guerra mundial, donde alcanzó el grado de capitán del ejército británico— e idealizaba una España arcádica que le parecía muy lejana de la utilitarista y pragmática Inglaterra. De España le atraía lo exótico, además de lo barato ("*Elegí España porque pensé que era un país hermoso y barato*").

Brenan perteneció sin duda a ese linaje de hispanistas que hicieron pingües negocios —y hacer negocios nada tiene de malo en principio— literarios y aún crematísticos con la expendedoría abundante de una España "diferente", que se desangraba, alternativamente, en las plazas de toros y en las trincheras de sus reiteradas guerras civiles. En general, los libros de Brenan nos dicen más sobre él mismo y sobre la mentalidad del célebre grupo de Bloomsbury que sobre la España real. Son creaciones literarias o, todo lo más ensayos. *La copla popular española* no es una excepción sino una confirmación del hispanismo romántico —tan distinto del actual— que animaba a Brenan. En cualquier caso, muy negro será el futuro de la copla popular si ha de estar ligado a la ignorancia o el atraso, y no faltará quien crea que su muerte debe darse por buena si esto significa que el pueblo español ha adquirido niveles de vida similares a los de otros pueblos desarrollados. Afortunadamente, hoy no nos planteamos esta cuestión en los términos de una alternativa excluyente.

Que Brenan no realizó ningún trabajo de campo para este libro lo confirma el hecho de que los últimos textos allegados por él los recibió en su mayoría de labios de su criada María y de la hija de ésta, Angeles, es decir, que su encuesta se limitó prácticamente a las cuatro paredes de su casa. No obstante, constituye este el capítulo más interesante del libro, en cuanto testimonio de la cultura oral en Yegen, y es lo más fresco y aprovechable. De todas formas, sorprende que este vecino de las Alpujarras no hiciera referencia a los troveros y a la décima popular, tan característica de esa región.

Ningún libro hay inútil, y tampoco este lo es. Su desaseo tipográfico (profusión de erratas, uso arbitrario de negritas y comillas...) no contribuirá desde luego a reforzar el prestigio de las jóvenes editoriales andaluzas. Tampoco el estudio introductorio aclarará mucho al lector interesado, ya que el autor no parece estar suficientemente familiarizado con los estudios más recientes y solventes sobre literatura oral (por ejemplo, escribe a propósito del romance de "Catalina de Granada": "esta canción romance, puesto que en canción se ha convertido lo que posiblemente fuera en un principio un romance...") ¿Es que ignora el autor la clásica definición de romance de Menéndez Pidal, es decir, que los romances "son poemas épico-líricos breves que **se cantan** [de nuevo el subrayado es mío, E. B.] al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común?, tampoco parece haberse esmerado lo que sería menester para situar este libro no sólo en el contexto de la vida y la restante producción de Brenan o en el de los estudios sobre literatura oral en el ámbito hispánico. Pero, en cualquier caso, la publicación

de estos materiales aporta una pieza más al laberinto español de Gerald Brenan, aquel en que vino a refugiarse cuando empezó a sentirse un monstruo desplazado y anacrónico en la Inglaterra de después de la primera guerra mundial. Tal vez ese laberinto fue lo que le protegió y definitivamente salvó de un destino más trágico, como el sinsentido en el que sucumbieron algunos de sus antiguos camaradas en Bloomsbury. Lo que otros encontra-

ron en el suicidio, Brenan lo halló en España. En el fondo, pretendían lo mismo: huir de la realidad.

NOTA

(1) BRENAN, Gerald: *La copla popular española*, edición y estudio a cargo de Antonio José López, Málaga, Miraflores, 1995, 649 págs.



ENRAMADAS, MAYOS Y PLANTAS PROTECTORAS EN EL CICLO FESTIVO BURGALÉS

M.ª Jesús Temiño López-Muñiz

Arboles, ramas, maderas, arbustos y plantas con características especiales forman parte de un mundo lleno de sugerencias y sugerencias.

Desde tiempos inmemoriales los árboles han desempeñado un papel preponderante en las ceremonias rituales de la humanidad.

A través de la amplia historia de las religiones, la madera y los árboles aparecen constantemente como objetos sagrados. Este carácter deriva del establecimiento de una relación simbólica entre los árboles y la fuerza espiritual que albergan; entre otros casos viene determinado por la sacralidad misma del árbol.

La madera en la fiesta y en la música cubre un amplio número de posibilidades. Por un lado está vinculada a celebraciones religiosas, por otro es parte consustancial de rituales antiguos extendidos por toda Europa.

- Hogueras purificadoras.
- Arboles como protagonistas principales, en ocasiones sacralizados, cruces de mayo.
- Enramadas amorosas del mes de mayo y junio.
- Ramas y plantas protectoras. Colocación de cruces, bendición de términos.
- Ramos procesionales:
 - De Semana Santa
 - De mayordomos
 - Del pueblo.

HOGUERAS PURIFICADORAS

Los santos, cuya fiesta se celebra a primeros de año, están vinculados con fuegos solsticiales de carácter profiláctico. En la provincia de Burgos no es muy frecuente esta práctica que en cierto modo resulta una excepción.

En **Villalba de Duero** el día de San Antón es voto villa, ahora denominada "de quintos". La fiesta la organizan los mozos que entran en quintas ese año.

La bendición de animales se ha suprimido, no así la procesión y baile del santo por los jóvenes. Termina la festividad con una *hoguera de carrasca*.

Cabañes de Esgueva celebra a *San Sebastián* como copatrono junto con San Martín. También es fiesta oficial del Ayuntamiento.

El día anterior, el alguacil, por orden de la autoridad, avisa a los quintos para que vayan a cortar el enebro que luego quemarán aproximadamente a las diez de la noche.

Comentarios del párroco:

"Es un simbolismo de algo ancestral, se queman las cosas viejas. Algunos tienen la creencia que tomando el humo se les purifica de la enfermedad. *El enebro* que se va a quemar se bendice por la mañana, se lo suelen llevar a casa, es algo muy típico. Por la noche se queman más de tres remolques, la lumbre dura casi una semana".

También en **Villandiego**, los hombres recogen leña para encender una hoguera; por la mañana, como en otros lugares, asisten a la misa y a la procesión.

Dando un gran salto en el espacio y en el tiempo nos vamos al mes de noviembre y a la villa de **Salas de los Infantes**. En esta localidad se celebran las fiestas patronales del barrio de Costana el día de *Santa Cecilia*.

Los chicos de séptimo y octavo de E.G.B. relatan los preparativos: "El domingo anterior a la fiesta, los mozos y mozas iban al monte para *arrancar estepas*. Mientras los primeros cargaban los carros, las chicas confeccionaban con trajes regionales muñecos que rellenaban con ramas de estepa y luego colocaban encima de la carga. El camino de regreso se hacía cantando coplas alusivas a la fiesta:

*Alegría, alegría, alegría
alegría, ilusión y placer;
ya llega Santa Cecilia
y yo me divertiré.
Venimos de por estepas
la juventud de Costana,
aquí se ve el buen humor,
valor de mujer serrana.
Unos llevan los carros,
otros los picos y azadas
y unos brazos varoniles
se encargaron de arrancarlas.
Se quemarán las estepas
en la cuesta Maximiano*

*y jugaremos al corro
agarrados de la mano.
Santa Cecilia bendita
esposa de Valeriano,
Dios nos de salud y gracia
para volver otro año.*

El día 21 se prendía la primera "chinada", la hoguera era alimentada con las estepas recogidas.

El día de Santa Cecilia la banda municipal recorría las calles dando su diana, mientras los mozos celebraban el día con un gran volteo de campanas.

La misa y la procesión constituían los actos religiosos más destacados.

La verdadera "chinada" se encendía este día unida a los bailes nocturnos.

El día 24 se celebraba la fiesta del Gallo, también llamada "la Pequeñita".

El festejo era organizado por las mujeres casadas ayudadas por los jóvenes. Una pareja cogida de la mano y con los ojos vendados debía avanzar 23 pasos hacia un gallo atado a una estaca previamente clavada en el suelo, con un palo podían dar tres golpes al animal, si en uno de los intentos daban muerte al volátil, recibían a éste como premio.

Durante la intervención de las parejas se cantaban estrofas al gallo.

SENTENCIA Y TESTAMENTO

*Con licencia de Dios
y permiso del alcalde
vamos a matar el gallo
por ser la fiesta del barrio.
Mucho siento yo tu muerte
pero el juez lo dicta y manda
que en la plaza de Costana
sea muerto con espada.
Los que dirigen la fiesta
lo aceptan y lo han firmado
añaden que se te pele
y que seas desplumado.
Las patas mando a las mozas
para que puedan bailar
el día de Santa Cecilia
hasta ya no poder más.*

ENRAMADAS

Los rituales desarrollados coincidiendo con el equinoccio de primavera, cuando el ciclo anual llega a su punto más importante, utilizan objetos de madera ya que en sí misma es una materia orgánica. Su especial forma de evolucionar y crecer la hacen muy apropiada para los acontecimientos ligados al ciclo natural de las estaciones. El árbol de mayo y sus celebraciones proviene de los antiguos ritos

primaverales de la fertilidad en la Europa precristiana. En la Antigua Roma, durante la primavera, un pino que simbolizaba a Attis, la diosa Cibeles, del amor y de la fertilidad (nacida de un almendro) era llevado a su templo, en el monte Palatino. De igual modo, en toda la Europa septentrional, los jóvenes iban a los bosques y traían a casa ramas adornadas, símbolos fálicos de numerosos ritos de fertilidad, alrededor de los que bailaban.

Las enramadas formaban parte del mundo campesino castellano dentro del ciclo de primavera. El día de San Juan ha sido punto de confluencia de numerosas actividades amorosas entre mozos y mozas.

La mayoría de los datos recopilados pertenecen a comunidades que ya no realizan este rito. Las relaciones amorosas han cambiado y las múltiples ocasiones en las que los mozos y mozas hacían patentes sus sentimientos han desaparecido, la transformación del mundo rural es un hecho evidente.

A pesar de esta realidad irreversible, todavía podemos conseguir datos recientes y en algunos casos, ciertas pervivencias que resultan muy interesantes.

Tres ejemplos afirmativos recoge la encuesta del Ateneo en su apartado II. A-h.2. Noviazgo, relación de los novios, agasajos.

En Barbadillo de los Herreros, la noche *víspera de San Juan* los novios confeccionan un ramo con tallos de rosal, con varios dulces y cintas y flores colocándole en la ventana del cuarto donde se acuesta la novia y la que no tenía novio se le pone ella misma para que no digan que nadie la quiere.

CANTARES

*Asómate a esa ventana
la de las mangas compuestas
y verás a tu galán
con el tamboril a cuestas.*

*A una fragua me arrimé
y se lo dije a un herrero
que si me podía hacer
un fino amante de acero.*

*Toma niña ese puñal
ábreme por el costado
y verás mi corazón
de quién está enamorado.*

Salas de los Infantes. Los novios agasajan a las novias poniendo enramadas el *día de San Juan* y más principalmente el día de *San Pedro*. Consiste en un ramo de follaje verde, adornado con rosquillas, cuando las relaciones están adelantadas ponen también pañuelos de seda.

Sedano. En las estaciones apacibles, las vísperas de los días festivos, son frecuentes las rondas de los mozos y hay la costumbre llamada de enramar a las mozas, *la noche de San Juan*, operación que consiste, en depositar entre cánticos y bromas una rama de chopo en el balcón o reja de las jóvenes obsequiadas.

Mis informantes de **El Almiñé** también recuerdan las celebraciones del *día de San Juan*. Era costumbre la noche de ese día poner en los tejados de las mozas ramas de cerezo o de acacia. Cuando se levantaban si no estaban puestos se solían enfadar. Si alguna les caía mal la colocaban un "churro", arbusto muy extendido en los montes de Valdivielso.

La iglesia era adornada con tres ramos.

Por la noche, los chicos hacían una hoguera y en un árbol preparaban un monigote llamado "jeroyó".

En **Yudego** enraman los balcones de las jóvenes que se van a casar y por la noche encienden una hoguera.

Los mozos de **Hacinas** colocan ramas de chopo la *noche de San Juan* a todas las mozas, unas veces delante de la habitación y otras en el tejado, pero el día de San Pedro son los novios a las novias los que preparan ramos con flores. También la entrada de la iglesia es adornada con arcos de chopo, el santo representado en la fachada como patrón de la villa recibe obsequios vegetales muy variados.

A veces la enramadas se adelantan al *primero de mayo* uniéndose a otros ritos arbóreos muy destacados. En esta ocasión **Frias** protagoniza una interesante fiesta, *La Cruz de Mayo*, en ella, las mozas reciben bonitas coronas de hojas y flores. En esa misma noche una gran cruz situada en el monte es también enramada.

Por el contrario la costumbre de "echar los Ramos" en **Tordomar** tenía lugar la víspera del *domingo de Ramos*. En 1980, el alcalde, nos contaba que algunos años seguían con la tradición. "Preferentemente iban a *romeras o a pinos, a por los ramos que luego echaban en el balcón*". Cada chico escogía a la chica que le gustaba, estos jóvenes de edades entre los 16 y 18 años, siempre esperaban el resultado pues para ellos era importante ver si ellas habían recogido el obsequio.

RAMOS Y PLANTAS PROTECTORAS

El hombre del campo, siempre preocupado por su tierra y su cosecha, ha recurrido a innumerables acciones para preservarle contra las inclemencias del tiempo, elementos todos ellos incontrolables y que pueden acabar con un año de trabajo.

El *Domingo de Ramos* se bendicen ramos que luego los campesinos colocan en sus fincas para que la recolección les sea posible. En otras ocasiones, son usados como protectores eficaces de cada casa. En **El Almiñé** usan *romero, boj, laurel*. Su utilidad es doble, tanto para las casas como para las fincas, aunque actualmente después de bendecir los ramos en la iglesia, sólo se llevan a las viviendas. Los vecinos de **Pardilla** colocan el *romero* en la ventana formando una cruz.

Desde el sur de la provincia nos trasladamos a **Renuncio** donde el *romero* se cambia por el *boj*. Antes solían ponerlo en los trigos por si "venía una nube o caía piedra", pero nuestra informante tiene un ramito en la ventana "por las brujas".

Vemos como hay variedad de usos, siempre dentro de un afán de proteger, de favorecer, de eliminar los peligros que acechan, tanto a las casas como a las cosechas.



La *Semana Santa* de **Fuentelcésped** conserva gran parte de la tradición, que en muchos lugares ya ha desaparecido. El *Domingo de Ramos* los cofrades de la hermandad, se reúnen en una "bebetería", todos tienen derecho a beber vino, en la Casa de la Villa, acompañado con "rosquillas de cañada".

En la puerta de la iglesia se bendicen ramos de *romero*, antiguamente daban la vuelta en torno al mayo de la plaza. La protección se busca contra los rayos siempre muy peligrosos. Lo que sobra se

convierte en ceniza para el Miércoles de Ceniza del año próximo.

Caleruega-S. Pedro. Nuestro informante no sabe si era para las tormentas, el pedrisco, o por si *llegaba una nube mala*. El día 29 se llevaba a la iglesia una rama de chopo o salce, se bendecía y cuando se iba a escardar se colocaba en las fincas. En el momento de segar a mano, "si se encontraban un ramo, se echaban un baile y a beber vino".

RAMOS PROCESIONALES

Las ramas de numerosos árboles aparecían en la antigüedad unidas a ceremonias religiosas y a ciertos misterios; estas costumbres, que se han transmitido hasta nosotros, fueron modificadas posteriormente por la iglesia que supo adaptarlas a sus celebraciones. Pero, a pesar del tiempo transcurrido, hay elementos que se pueden separar ya que su caracterización dentro de la fiesta es sumamente singular.

Los ramos de la provincia de Burgos están repartidos por toda la geografía, aunque no podemos decir que sean frecuentes.

En la mayoría de los casos son ramos portadores de ofrendas, que se subastan entre todos los presentes.

Seis forman parte de actos relacionados con santos, cuatro participan de romerías a devociones marianas y otros tres son ramos de Semana Santa, concretamente del Domingo de Pascua.

Todos ellos son procesionales, es decir, salen conjuntamente con la procesión por las calles del pueblo. En el caso de las romerías suelen acercarse hasta un lugar concreto a recibir y a despedir a la imagen de culto.

Derivados de otros ramos personales o individuales estos son todos comunitarios aunque con ligeras variaciones.

• Ramos de cofradías

Portados por los propios cofrades, generalmente cargos.

Portados por personas de la familia en representación de los miembros destacados de la hermandad. Casi siempre alguna moza.

Ramos florales distintivos de la junta directiva.

• Ramos de pueblos

También son las jóvenes las encargadas de su traslado, esta posibilidad ha llegado en algunos casos a ciertas peleas que se evitaban con un sorteo que se realizaba para saber quién era la agraciada. En El Almiñé el sorteo se verificaba al as de oros.

Pertencen al primer grupo el mayor número de fiestas con ramos procesionales.

Ramo de San Antonio de Padua. Frías.

La ciudad de Frías celebra gran cantidad de fiestas todas ellas de enorme interés. La de San Antonio de Padua está organizada por la cofradía del mismo nombre. El ramo es triangular adornado con flores y frutas "del país", cerezas e incluso manzanas que se guardaban hasta el mes de junio, hecho que resultaba extraordinario. El panadero de la localidad es el encargado de realizar tres panes para la cofradía, dos de ellos bellamente ejecutados y un tercero con las iniciales del santo que posteriormente pasarán también al ramo. El Abad y tres cofrades son los encargados de prepararlo, así como los tres bastones de flores que acompañan al ramo llevados por los hermanos ayudantes. Los actos religiosos tienen lugar durante la mañana, mientras que por la tarde se procede al reparto de pan, vino y queso, para pasar después a la rifa del ramo. Antiguamente se subastaba, se sacaba un precio para ver quién daba más, pero rifándolo se obtiene mayor cantidad de dinero.

Los cofrades van vestidos a la antigua usanza con capa y sombrero, la tradición obligaba a todos los hermanos, incluso a llevar los zapatos limpios.

San Isidro. Poza de la Sal.

La cofradía de San Isidro organiza, a través de su mayordomo, la fiesta del santo en Poza de la Sal. El ramo sale en la procesión por las calles del pueblo portado por una moza a la que ayudan cuatro niñas a llevar las cintas de colores; todas ellas van ataviadas con el traje típico de pozana, aunque cambian de atuendo bien sea por la tarde o por la mañana. Los cofrades las escogen entre sus familiares más próximos.

De forma trapezoidal, de su estructura de madera cuelgan frutas, habas frescas, flores y los clásicos dulces de la zona: los tostones.

Por la tarde, en la plaza del pueblo, se subastan los dones por lotes y "a la antigua", es decir, por cuartillos, al mejor postor. Entre los obsequios destacan la torta y el pan de San Isidro, estos son los que alcanzan mayores precios.

San Isidro. Medina de Pomar

En esta ocasión también es la cofradía la que encarga a las hijas de los cofrades que preparen el ramo. Su forma circular lleva como en Poza, tostones, frutas y productos del campo.

El día del santo baja a la parroquia donde es bendecido por el sacerdote saliendo en procesión. Al día siguiente "San Isidriño" se subasta entre todos los asistentes.

Salas de Bureba, muy próxima a Poza, dedica un ramo a *San Antonio Abad*, el 17 de enero. Su desarrollo es muy similar a los anteriores:

- Sale en procesión.
- Las mozas son escogidas por los cofrades de la Vera Cruz.
- Sobre él se sitúan numerosos pañuelos y una torta que al terminar la fiesta se regala a las jóvenes.
- A diferencia con otros lugares en Salas no se colocan las ofrendas en el ramo.
- La subasta se produce al terminar la misa en la puerta de la iglesia. Los tostones se encargan en Poza.

Virgen de la Nava. Fuentelcésped

El ramo sale a recibir a la Virgen el día de la "traída", a la salida del pueblo, lugar denominado "las tres cuartas partes", con él se acercan todas las insignias y parte de los vecinos.

Es un ramo ofrecido por un devoto o devota, siendo él mismo o algún familiar los encargados de su traslado. El mayordomo de la cofradía suele ser avisado con anterioridad, ya que después, en 48 horas, se hace y se viste.

Es uno de los más bonitos que aún se conservan en la provincia, todo el armazón está recubierto de rosquillas de "cañada". Actualmente sólo hay una persona que sepa elaborarlas, la carnicera; ella ha conservado la tradición y todos los años lleva a cabo este cometido, cobrando solamente la materia prima, el resto del trabajo lo efectúa como un regalo a la Virgen.

El ramo de Fuentelcésped es de grandes dimensiones, de forma trapezoidal, lleva sesenta rosquillas grandes y cuarenta pequeñas que van colocadas en la parte inferior; entre ellas otras más grandes de color rosa, estas últimas están hechas en Milagros. Las "rosquillas de cañada" se preparan a base de azúcar morena, miel y piñones que luego se mezclan con la harina. Su colocación en el ramo se lleva a cabo entre la que lo dona, la que confecciona las rosquillas y la mayordoma; según mi informante "tiene bastante trabajo".

La rifa se realiza el día de San Juan, "la llevada", a base de papeletas. Si no aparece el número o al que le ha tocado quiere volverlo a regalar a la Virgen se subasta. El dinero, como en la mayoría de los otros ramos, es para la cofradía, para la Virgen.

Ramos de pueblos. Advocaciones marianas

Según Eduardo de Ontañón en 1581, concretamente el 12 de noviembre, los frailes de Arlanza cedieron a los tres pueblos de la Sierra, Quintanar,

Canicosa y Regumiel, cerca de 3.000 hectáreas de pinar enclavados en el término municipal de los tres y el pastorío en el valle de San Millán. La ermita de la *Virgen de Revenga* se levanta en un calvero en medio del pinar, parece ser el ángulo de los tres pueblos, el sitio hasta el que todos tienen la misma distancia.

La romería se celebra el *último domingo del mes de mayo*, aunque primitivamente lo era el día uno.

Los tres pueblos se acercan con sus insignias hasta la explanada, el que "capitulea" es el encargado de recibirles con todos los honores. Se saludan las cruces, los pendones, y los representantes de cada localidad, así como los curas párrocos.

El ramo, tradicionalmente un pino, con roscos y cintas, lo preparan las mozas del pueblo que ese año tienen la jurisdicción, luego se rifa con papeletas.

Cada pueblo tiene un sitio establecido, "las cocinas", donde se preparaba el ajo carretero a base de carne con ajos, tomate, etc.; primero se tomaba la carne y luego la sopa.

El 8 de junio se reúnen los tres ayuntamientos que se turnan cada año para hacer las cuentas y comer en hermandad comunera.

*Quando vayas a la sierra
no pases por el pinar
porque dicen que las mozas
al pinar van a cazar.
A la Virgen de Revenga
un serrano le pidió
el amor de una serrana
y la Virgen se lo dio.*

Dentro de los ramos de pueblo dedicados a advocaciones marianas tengo constancia de la desaparición de los que salían en la fiesta de Nuestra Señora de la Hoz en **El Almiñé** y de la Virgen de Pilas en **Puente Arenas**.

Ramos de Semana Santa

En **Carazo** se celebra la "pascua rosquillera" con el encuentro de la Virgen con su hijo. Durante la procesión, las mozas que cantan las coplas llevan dos ramos que donan ellas mismas. Son dos árboles adornados con rosquillas y cintas. Al final se subastan a la entrada de la parroquia.

En **Pinilla de los Barruecos** esta costumbre ha desaparecido. Vestían el ramo con una enagua blanca, luego colocaban rosquillas, caramelos, espejitos. La tradición venía de las cristeras, ellas cantaban y llevaban el ramo que también se subastaba.

ARBOLES MAYOS

Una amplia zona del sudeste de la provincia de Burgos lleva a cabo una ceremonia primaveral en la que se ha querido ver gran número de simbológicas.

"Pingar o plantar el árbol mayo" es todavía un ritual que se repite todos los años en algunos pueblos de zonas preferentemente boscosas donde predomina el pinar.

La naturaleza y su vegetación siempre han estado presentes en la vida campesina, su fundamental forma de desarrollar su existencia en constante contacto con ella, hace que los cambios estacionales sean motivo de festejos en unos casos cristianizados, pero en otros guardan su primitiva valoración.

Etnógrafos y etnólogos se han ocupado de estos temas profusamente, evidentemente nos hallamos ante un mundo lleno de sugerencias.

En esta ocasión sólo quiero dejar constancia de la existencia de esta fiesta dejando para otra ocasión una valoración más profunda. Pero sí me interesa destacar algunos puntos ya resaltados por otros investigadores pero en ámbitos distintos.

El mayo es una fiesta donde se rinde culto a la primavera, las mismas canciones señalan este papel destacado de la estación. El hombre del campo junto con su elemento renace después de los meses invernales. Pero no sólo es el esplendor de los campos, también es el mes de las enramadas amorosas, de las rondas. Hechos que van unidos a la fertilidad tanto de las tierras como de los hombres.

Esta realidad que a los urbanos nos pasa desapercibida ha sido algo vital en las comunidades rurales.

El árbol como principal protagonista de la naturaleza, sirve al mismo tiempo de diversos ritos que se relacionan con ella.

Pinilla de los Barruecos. (Datos facilitados por el alcalde, 1982).

El domingo anterior al mes de mayo los mozos del pueblo van a escoger los tres pinos mayores, autorizados por ICONA. El último día de abril por la mañana van delante los hacheros para preparar los árboles en espera de la pareja que debe traer el pino mayo.

A las doce de la mañana salen los carreros, alguaciles y el alcalde de los mozos con el carro para ir a buscar a los que están tirando los mayos.

Llevar sus buenas chuletas con ensalada que comerán después de la faena. Al final se levanta la gente esperando las órdenes del alcalde de mozos. Comienza el recorrido y los cantares tradicionales:

*Pimpollito, pimpollito
ya te vas haciendo mozo
ya te va llegando el tiempo
de decirte alguna cosa.
A la entrada de este pueblo
no sé que cantar cantemos
que nos preparen la cena
que el mayo ya le traemos.
A la entrada de este pueblo
hay un charco y no ha llovido
lágrimas de una chavala
que el novio no ha querido.
A la entrada de este pueblo
hay una fuente que mana
lágrimas de algunas solteras
y también de las casadas.
Todo el mundo cante flores
que a la entrada hay buenas chicas
y a la salida mejores.*

Cuando llegan a la Loma con vistas al pueblo se hace una parada para poder beber un buen trago de vino. Es el momento de la llegada de niños y mujeres.

En la plaza vieja se produce otra parada, para desde allí subir los pinos hasta la plaza mayor.

Esperando la hora de la cena, los chicos se reúnen en casa del mozo más joven, que ha pagado el cuartillo de vino para entrar.

El día uno por la mañana los mozos, "a copa de orujo o rancio", empiezan a hacer el pozo para meter el mayo; el almuerzo, a base de asadurilla de cordero guisada, pone el contrapunto a esta tarea un tanto pesada.

De doce a una el alguacil del pueblo, mandado por su alcalde, da un toque de campana para que acuda la gente a poner el pino mayo derecho.

En ese momento, los mozos traen el carro con dos piedras, unas palancas para situarlas en forma de tijera, sogas, hachas, tronzadores y cuñas, para sujetar el mayo una vez metido en el hoyo.

Las tijeras se van poniendo a medida que el árbol se va elevando. Las piedras del carro se utilizan para nivelar el peso, como especie de balanza. Existe una fuerza general de colaboración tirando de las cuerdas para levantar el pino.

Pero la fiesta no acaba aquí, por la tarde, el alguacil vuelve a tocar la campana, en esta ocasión para ir a concejo.

Todas las familias se reúnen en el salón de actos con su merienda a base de chorizo, jamón y cecina, recibiendo el vino en unas tazas de plata como manda la tradición. Tampoco falta el escabeche que reparten los mozos por orden del ayuntamiento.

Ahora es el momento del remate de los pinos al mejor postor, anunciándole que no podrá disponer del árbol plantado hasta el último día del mes de mayo.

En 1982 asistí en Pinilla a este acontecimiento, mientras levantaban el mayo, tuve ocasión de hablar con un grupo de señoras que recordaban antiguas canciones en torno al mayo:

*En mayo me dio un desmayo
y en mayo me desmayé
y en mayo cogí una flor
y en San Juan la deshojé.*

Ese día se vestían de mayas cuatro o seis chicas con faldas encarnadas y pañuelos de colores. Iban dando vueltas al mayo entrecruzándose al mismo tiempo que cantaban. Entre ellas circulaba un personaje burlesco, el "jerigote", con sombrero y espigas en la cabeza. Después salían a pedir por todo el pueblo para celebrar una cena. También es costumbre adornar estos mayos con naranjas o caramelos que en otros sitios, como en **Canicosa de la Sierra**, se convierte en un jamón o incluso dinero, con la consiguiente pugna entre los mozos por conseguir llegar a la picota del mayo.

Independientemente de los mayos que se pigan en su fecha tradicional existen algunos *mayos desplazados* que voy a reseñar:

- **Canicosa de la Sierra**, el día de *San Roque*.
- **Vilviestre del Pinar**, en *agosto* "traída de los mayos", día 5.
- **Quintanar de la Sierra**, día *10 de julio*, San Cristóbal, patrón.
- **Las Machorras**, *Virgen de las Nieves*, a las 9,30 "A plantar la maya".

Me parecen muy interesantes los aspectos que señala Antonio Montesinos en su artículo sobre los mayos. Voy a resumir los datos aplicables a los de la provincia de Burgos.

- Coincido en el aspecto dendrolátrico de este ritual eminentemente unido a la riqueza forestal de la zona donde se desarrolla.

- Su aspecto es doble, culto a la naturaleza y exaltación del amor. Este factor se hace patente a lo largo de toda la estación.

- Son fiestas esencialmente paganas, aunque algunos lugares entremezclan la acción festiva con cultos cristianos, concretamente los mayos desplazados.

- Anticipan las fiestas de San Juan, cerrando un ciclo de culto al agua, la vegetación, el sol y el fuego.

- Los sujetos de la acción festiva son los mozos que afirman su subgrupo social. Dentro del ritual de

paso vemos cómo la cena del mayo se efectúa en la casa del mozo más joven que ha pagado su entrada, para pertenecer a un determinado contexto.



ARBOLES JURIDICOS

Pero la actitud de los hombres hacia los árboles es muy variada.

El roble y la encina simbolizan la fuerza, el roble fue árbol sagrado de los druidas y era considerado como protector. La encina fue consagrada a Júpiter y a la diosa Cibeles.

Las creencias populares respecto a los árboles alcanzan a un gran número de especies abarcando diferentes facetas de la vida.

- *El serbal* era amuleto contra las brujas según las creencias europeas.

- *El fresno*, lo mismo que el *saúco*, tiene propiedades curativas.

- *El sauce*, junto con el *abedul* y el *avellano*, es uno de los árboles sagrados, simbolo del amor no correspondido.

- *El espino* posee cualidades ambivalentes, sentarse debajo puede producir encantamiento en los albores del solsticio de verano y Todos los Santos.

En el norte de la provincia se constata la existencia de *dos encinas* de enorme importancia, ya que en sus proximidades se llevaban a cabo reuniones municipales. Me estoy refiriendo a la encina situada en la Dehesa de Quecedo de Valdivielso y a la de Sotoscueva. En ambas, las juntas verificaban sus acuerdos dentro de un estricto régimen de participación.

ADVOCACIONES MARIANAS

Pero la fuerza de la naturaleza llega a vincular a las devociones marianas con elementos arbóreos que además les dan nombre.

Apariciones y leyendas marcan los lugares de culto que posteriormente fueron venerados y cuya tradición ha podido sobrevivir.

Ayago, Olmos, Rebollar, Manzano, Carrascal, Fresno, Saúco, Estepa, son algunos de los nombres que aparecen en la provincia.

La lista se amplía si nos extendemos a las plantas y los arbustos, Mata, Espinosa, Hiedra, Zarza...

La historia de estas vírgenes está marcada por su aparición y la localización de su ermita, lo que en un artículo de la Revista Narria denominamos "ámbito de influencia".

La aparición en un árbol concreto determina incluso su iconografía. Vemos cómo el culto dendrolátrico abarca todo un sin fin de aspectos. La interrelación vírgenes o santos con la naturaleza genera una religiosidad especial con signos muy diversos.



*A Pastora Soler, oro y bronce
en la voz de la copla.*

Del fondo de los siglos nos llegan resonancias de coplas de amor y de gesta, recitadas y cantadas por trovadores y juglares; que no en balde la copla es tan antigua como nuestras letras hispanas.

De viejos tiempos también nos llegan los apelativos de coplero y coplera y el de tonadillera, aplicado este último, con no mucho acierto, a la cantante de la copla, pero todos ellos con una clara alusión a la antigüedad de la copla.

Más cercano en el tiempo, diremos que la copla actual —que dió en llamarse “copla española” y a la que nos vamos a referir— difícilmente sería lo que es hoy sin la influencia que el Romanticismo (siglo XIX) tuvo sobre la literatura y la música españolas, y que revalorizó nuestras tradiciones populares.

La canción popular nos llega cascabeleando a través del pasado siglo, alegrando las fiestas del lugar con sus cantares llenos de entusiasmo y poesía y configurando, junto a poetas y compositores musicales, el proceso de evolución hacia la copla actual. Hasta que cansada, tal vez, de ser tan lugareña, se sintió deslumbrada por las candilejas del mundillo teatral de las primeras décadas de nuestro siglo, y en convivencia con espectáculos folklóricos y otros híbridos de variopinto repertorio, fue haciéndose cada vez más urbana y más pública.

No es del todo correcto, musicológicamente, fechar el origen de la copla en la década de los años treinta del presente siglo, despojándola así de su historicidad, de su alcurnia y del encanto de su lejanía, que es la razón de ser de su continuidad. En dicho decenio y años inmediatos se producen, sin embargo, dos hechos singulares relacionados con la copla: su mayor calidad poético-musical y su gran difusión, que operaron el infrecuente fenómeno sociológico de poner de moda una tradición.

Aquellos años cruciales, donde tantas corrientes culturales y artísticas ya se habían dado cita, fueron la coyuntura propicia para el surgimiento de los prohombres de la composición musical y letrística de la copla, a la que imprimieron el se-

llo de su magistral inspiración. Eximios autores como Alvarez, Penella, Perelló, Mostazo, Valverde, Quintero, León, Quiroga, Ochaíta, Valerio, Solano, Guerrero y otros, hicieron de la copla un auténtico poema musical popular, elevándola a una altura artística que no ha vuelto a ser superada.

Quiso el destino que tanta y tan bella labor no quedase silente en libretos y pentagramas y, en la misma época, versos y arpegios tomaron alas en los nombres de Imperio Argentina, Estrellita Castro, Conchita Piquer, Miguel de Molina, Juanita Reina y otros notables cantantes, cuyas voces convirtieron los papeles de los grandes maestros en el sentir de la copla.

El otro evento de aquel tiempo que incidió en la copla fue la radiodifusión. No estaría completa la biografía de la copla, sin mencionar y rendir un homenaje de gratitud a la radio, que a través de sus ondas introdujo la copla en los hogares españoles, llegando a convertirla en un fenómeno de masas.

No comienza la copla en esos años. Tras su largo caminar, más bien termina un ciclo y queda anclada en su propia grandeza. Termina, pero no muere. Fue su Edad de Oro y tuvo el honroso destino de permanecer como un legado de perfección en su género para los años posteriores.

Partiendo de su entrañable intimidad como canción popular, la copla fue denominada “copla andaluza”, “copla española” y “canción española”, enriqueciéndose con una gran variedad de formas rítmicas que, sin embargo, en ocasiones fueron ajenas al modelo formal de la copla tradicional. La copla ha sido un crisol donde se han fundido muchos metales.

Dentro de ese contexto, añadiremos que el canto de la copla andaluza es un hábito, a veces un gorjeo, un quiebro de voz, que recuerdan los melismas del cante flamenco, por lo que esta copla es conocida también como copla aflamencada. Testimonio vivo y actual de una vieja herencia, el hecho interpretativo diferenciado de la copla aflamencada pertenece sólo a determinados cantantes, aunque la versatilidad personal de algunos de ellos les pueda permitir interpretar también la copla en distinta versión.

Valga a continuación una modesta muestra de lírica aflamencada:

*La copla no está muerta,
que está dormía;
Pastora la despierta
por bulería.*

En fin, la copla ha seguido su andadura hasta nuestros días sostenida por el inagotable aporte de intérpretes que ha venido recibiendo. Afortunadamente, para la interpretación de la copla de ayer y de hoy, contamos en la actualidad con un

florido ramillete de jóvenes y excelentes cantantes que suponen una garantía de continuidad para situar la copla en el siglo XXI.

El trasfondo de la copla es el lirismo de la canción popular creado al conjuro de los sentimientos. Las modas pasan. La copla es tradición y subvive en la memoria del pueblo. La copla no muere. ¡Viva la copla!





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID