



**TRANS 19 (2015)**

**DOSSIER: MÚSICA Y RELACIONES TRANSFRONTERIZAS (EL CASO TRÁS-OS-MONTES – ZAMORA)**

## **Procesos de cambio en las danzas de paloteo. El caso de Almaraz de Duero**

Antonio Martín Ramos (Universidad de Valladolid)

<p><b>Resumen</b> A través de los testimonios obtenidos en el trabajo de campo realizado en la localidad zamorana de Almaraz de Duero a cuatro generaciones diferentes de danzantes de paloteo, he podido reconstruir los procesos de cambio de este género coréutico musical en los últimos 80 años. Debido a las similitudes no solo del repertorio y los elementos formales, sino también en los contextos de ejecución, tipo de sociedad y evolución; estos procesos de cambio resultan coincidentes en numerosas danzas de paloteo de la Península Ibérica y constituyen un nexo de unión fundamental entre el occidente de Castilla y León y la región portuguesa de Trás os Montes</p>	<p><b>Abstract</b> Through evidence obtained in the fieldwork in Almaraz de Duero (Zamora - Spain) from four different generations of stick dancers or <i>paloteo</i>, I have been able to reconstruct the processes of change of this musical and dance genre in the last 80 years. The similarities not only the repertoire and formal elements, but also in the context of execution, type of society and development; these processes of change are coincident in many dances of the Iberian Peninsula and are a link of union between the west of Castile and Leon and the Portuguese region of Trás-os-Montes.</p>
<p><b>Palabras clave</b> Danza, paloteo, pauliteiros, tradición, procesos de cambio</p>	<p><b>Keywords</b> <i>Paloteo</i> dance, <i>pauliteiros</i>, tradition, change</p>
<p><b>Fecha de recepción:</b> octubre 2014 <b>Fecha de aceptación:</b> mayo 2015 <b>Fecha de publicación:</b> octubre 2015</p>	<p><b>Received:</b> October 2014 <b>Acceptance Date:</b> May 2015 <b>Release Date:</b> October 2015</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work.

You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Procesos de cambio en las danzas de paloteo. El caso de Almaraz de Duero<sup>1</sup>

Antonio Martín Ramos (Universidad de Valladolid)

Como punto de referencia para este artículo, me centro en la *danza*<sup>2</sup> de paloteo de la localidad zamorana de Almaraz de Duero. A través del trabajo de campo que he realizado en esta población entre 2001 y 2012, he podido encontrar testimonios de cuatro generaciones diferentes de danzantes, lo que me ha permitido reconstruir los procesos de cambio que han experimentado estas danzas en el curso de los últimos 80 años. Estos cambios, muchos de ellos comunes con otras localidades, me permiten establecer conexiones y constatar los procesos de cambio comunes de este género coréutico musical.

Las danzas de paloteo mantienen correspondencias no solo en sus elementos formales (textos, melodías, ritmos, repertorio, indumentaria, terminología, o secuencias de movimiento), sino también en la función y representación que estas desempeñan dentro de los contextos de ejecución en sus comunidades. Estas coincidencias se establecen a partir de la comparación de trabajos de autores como Mourinho (1984), Díaz (1992), Alge (2006), Pinelo (2010) o Pelinski (2011), entre otros. Estas similitudes se hacen más evidentes, en cuanto a forma se refiere, entre las danzas de las comarcas del occidente de Castilla y León y la región portuguesa de Trás os Montes<sup>3</sup>; pero en cuanto a los contextos de ejecución, funciones sociales, elementos identitarios así como las nuevas maneras de revitalización y folklorización; hablaríamos de un fenómeno común en toda la Península Ibérica.

La *danza*<sup>4</sup> de Almaraz de Duero está asociada históricamente a la festividad de Corpus Christi, independientemente de las diferentes teorías del origen de estas danzas relacionadas con la fertilidad, los ritos mágicos, las danzas guerreras de la antigüedad, las danzas gremiales medievales o las danzas aldeanas, tratadas por diferentes autores como Sachs (1938), García Matos (1944), Hoyos Sainz (1947), Mourinho (1984), Caro Baroja (1984) y Sánchez del Barrio (1986), entre otros. Aparece documentada por primera vez en 1689, en las anotaciones de los libros de cuentas de la Cofradía del Santísimo de Almaraz de Duero<sup>5</sup>. Antes de esa fecha no se ha conservado ningún documento de la cofradía, a pesar de la existencia de la parroquia desde la época medieval, lo que nos hace pensar que estas danzas podrían ser también anteriores a esta primera referencia escrita, teniendo en cuenta que esta celebración se institucionaliza en Europa a mediados del siglo XII. Las referencias históricas comunes de estas danzas quedan sistematizadas en el trabajo de Pelinski (2011) sobre la *danza* de la localidad valenciana de Todoilella.

<sup>1</sup> Agradecimientos: A Enrique Cámara y Grazia Tuzi por su apoyo y guía en mi investigación. A Ignacio Prieto por haberme facilitado y puesto en contacto con todos los danzantes de las diferentes generaciones para realizar el trabajo de campo en Almaraz de Duero (Zamora), y a todos los danzantes, con mi recuerdo especial para Vicente Vizán (†).

<sup>2</sup> El término danza, en singular, se utiliza en Almaraz de Duero y en la mayoría de las localidades para referirse al conjunto de danzas y al grupo de danzantes

<sup>3</sup> Podríamos asegurar de la existencia de un repertorio de paloteo común entre el occidente de Castilla y León y los Trás-os-Montes portugueses que se extrae de la investigación de este trabajo de campo en Zamora y la comparación con los trabajos de autores como Mourinho (1984), Alge (2006), Pinelo (2010). Encontramos al menos estas danzas comunes: *Señor mío Jesucristo, La Carmelita, Las Palomas, La Verde, La Enramada, La Pimienta, El Canario, El Torito de la Villa, Mambrú, El Puente de Argundela, Las Calles de Roma, Los Oficios y El Villano de Zamora*.

<sup>4</sup> La *danza* de Almaraz de Duero (Zamora) está compuesta por 38 danzas de paloteo que se interpretan por 8 danzantes que entrechocan simultáneamente palos al compás de una flauta de tres agujeros y un tamboril ejecutado por la misma persona. Algunas danzas además de palos utilizan también castañuelas, pero no existen danzas con otros elementos propios de este género coréutico-musical como cintas, pañuelos, arcos, espadas, escudos, etc.

<sup>5</sup> En 1689 en el primer año del Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo en Almaraz de Duero en “descargo de gastos” en 1689 aparece: “Item, para el refresco de los danzadores diez y seis reales”. En 1738 aparece: (... tamborilero para las funciones... ) y en 1739: (... más dar en data cuarenta y nueve reales y medio de vino para la danza. Más dar en data diez y siete reales de pan para la comida de los danzantes. Trece reales y medio el tamborilero por su oficio....)”. Archivo Diocesano de Zamora. Parroquia Almaraz de Duero. Arciprestazgo de Alba. Cod. 1 Libro 18:1.

La *danza* de Almaraz es para esta comunidad, al igual que ocurre con otras localidades que poseen este tipo de patrimonio, un emblema de identidad local, que les permite identificarse como grupo y, al mismo tiempo, diferenciarse de los otros pueblos<sup>6</sup>. La danza es un elemento fundamental del patrimonio cultural de estas comunidades, ligado en muchos casos a sagas familiares de danzantes<sup>7</sup> Este vínculo en relación a la familia y al lugar de origen promueven un fuerte sentimiento de identidad, lo cual resulta perfectamente aplicable a otros pueblos con danza propia (Pelinski 2011:409).

### Generación de danzantes de 1934

El punto de partida que me permite comparar la evolución y el testimonio oral más antiguo que he encontrado de la danza de Almaraz es de Vicente Vizán Pelayo, nacido el 31 de octubre de 1918. Él danzó por primera vez con 16 años en el Corpus de 1934 y así recuerda la entrada en el grupo: “yo aprendí a bailar porque mi padre era de la cofradía de San Antón... se juntaron unos cuantos, y dijeron de hacer una danza y mi padre me lo dijo a mí: mira a ver... como no dances bien no la danzas...” Vicente es el único componente vivo, en el momento del trabajo de campo, de la generación de danzantes de 1934 y, gracias a él, he podido transcribir y documentar 38 danzas diferentes que él aprendió de sus *reglas* o maestros de danza, el “Tío Numancia” y Manuel “el Gaspar”, todos ellos vecinos de Almaraz. El conjunto de estas 38 danzas individuales o *lazos*, forman *la danza* de Almaraz. y es el fruto de las diferentes aportaciones e innovaciones de cada una de las generaciones de danzantes a lo largo del tiempo.

La *danza* estaba ubicada en un momento específico y “lugar de memoria” (Pelinski 2011:412, citando a Nora 1992) que conforman el espacio-tiempo ritual. Se danzaba o “echaba la danza” únicamente el día de Corpus Christi y el día del patrón, San Pelayo, como recuerda Vicente Vizán<sup>8</sup>: “...La echábamos el día Corpus... el primer lazo se bailaba en la puerta de la iglesia, luego en la puerta del cura... y así íbamos... danzábamos delante de la custodia...”

La procesión del Corpus y el día del patrón, cuando se bendicen los campos, son los momentos en los que se ejecuta la *danza*. Es el espacio y el tiempo donde la comunidad presente se conecta con el pasado y revive sus recuerdos. Los residentes en la comunidad y los emigrados en una manera ceremonial y acompañando el cortejo, ponen de manifiesto su pertenencia a la comunidad. Con una secuencia fija de acciones: sale la danza desde el Ayuntamiento a la Iglesia, entran danzando en la iglesia, interpretan un lazo religioso dentro del rito de la Eucaristía, y durante la procesión danzan en los mismo lugares de siempre. Esa interpretación periódica y cíclica, evoca en la comunidad un sentimiento de continuidad (Pelinski 2011:419), la rememoración de su pasado cultural y un proceso de identificación con el pueblo en la que está implicada toda la comunidad

Los ensayos se realizaban en domicilios particulares y se dirigían por antiguos danzantes del pueblo que asumían el papel de maestros de danza o *reglas* y gracias a esto gozaban de gran respeto y valoración social<sup>9</sup>, a los que se les exige trabajo, dedicación, seriedad y un resultado final digno de la ocasión. La comunidad legitima la autoridad moral basada en una experiencia acumulada por las personas que mejor conocen la tradición local. Actualmente los ensayos se

<sup>6</sup> Es importante también subrayar que para muchas personas la danza representa un fuerte motivo de orgullo como testimonia Matías Martín danzante actual : “cuando me vio con el traje de danzante mi abuelo [ antiguo danzante ], se le saltaban las lágrimas”. (Matías Martín, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

<sup>7</sup> Hay una serie de familias con sucesivas generaciones de danzantes (abuelos, hijos, nietos) que llegan hasta la actualidad e incluso son nombradas en algunas letras de la danza, como en el lazo “En el Pueblo de Almaraz”: “... los turuntunes han dicho, que la suya es la mejor...”

<sup>8</sup> Vicente Vizán, 15 Marzo 2001, entrevista personal. Perteneciente a la generación de 1934.

<sup>9</sup> Testimonio de Vicente Vizán, danzante de 1934 acerca de los maestros de danza o reglas: “... no es que fueran rectos, es que se les tenía un respeto...” (Vicente Vizán, 15 Marzo 2001, entrevista personal)

realizan en locales municipales ya que esta autoridad institucional legitima la danza como parte de una tradición revivida (Hobsbawn 1983:16).



Figuras 1 y 2. Vicente Vizán Pelayo. Entrevista personal 15 de marzo de 2001 y vestido de danzante en 1934

El músico<sup>10</sup> de esta generación de 1934 que acompañaba la *danza* se llamaba José Arribas, “Boriles” y tocaba la flauta<sup>11</sup> de tres agujeros y el tamboril simultáneamente de una manera amateur y formaba parte del entorno rural y cultural de la localidad.

El tamboritero junto con el *regla* tienen un papel fundamental en el proceso de enseñanza y aprendizaje de la danza, en la progresiva aceleración de los *lazos*<sup>12</sup>, la interiorización de secuencias rítmicas y de movimiento, y la adaptación del ritmo de la música a la habilidad de los ocho danzantes paloteando. De esta manera, el músico junto con el *regla* a través de los ensayos, conocen las capacidades físicas de los danzantes y aceleran o ralentizan el ritmo en función de la soltura y destreza, como nos explica Vicente Vizán:

... El tamboritero de cuando la hicimos nosotros... aquel valía lo que pesaba... aquel te ponía a danzar las ruedas, y si veía que los que andaban alrededor iban un poco obligaos, aflojaba... y el que la enseñaba, Numancia, decía: tú ahora despacio, pero el día que estén entrenaos, aprieta, a ver si los haces perder... (Vicente Vizán, 15 de Marzo de 2001, entrevista personal).

<sup>10</sup> Es importante recordar que en Almaraz, se denomina al músico como *tamborilero* o *tamboritero*, aunque en realidad él toca dos instrumentos a la vez: la flauta de tres agujeros y el tamboril. El hecho de que le llamen tamborilero está relacionado con la importancia que tiene este instrumento en la danza, por como viste rítmicamente las melodías, por las diferentes maneras de percudirlo según los movimientos de los danzantes, y por su implicación en el proceso enseñanza-aprendizaje.

<sup>11</sup> En Almaraz, la flauta recibe la denominación de *chifla* o *gaita*. No hay que confundir este instrumento con la gaita de soplo indirecto hacia un saco o fole de sonido continuo; o con la dulzaina que en algunos lugares también la denominan gaita. Es un instrumento de bisel con tres orificios, que se toca con la mano izquierda para dejar la derecha libre y percudir el tambor.

<sup>12</sup> Lazo es el término que se emplea popularmente para designar a cada una de las danzas de paloteo. Según la Real Academia Española es cada uno de los enlaces artificiosos y figurados que se hacen en la danza. Esta denominación también se comparte con el área mirandesa, llamada *lhazo*.

El proceso de aprendizaje comenzaba con la memorización de la letra, como recurso nemotécnico al ritmo lento del paloteo junto con las secuencias de movimiento, para después ir incorporando paulatinamente la música del tamborilero. Este proceso de aprendizaje basado en la rítmica de la letra como recurso nemotécnico es común a este tipo de danzas. En algunas ocasiones, mientras el grupo ensayaba, el tamborilero dejaba de tocar para comprobar si los danzantes eran capaces de seguir toda la secuencia del paloteo, y ver, de esta manera, si tenían interiorizada la rítmica, la estructura de la danza y eran capaces de mantener una velocidad constante, como atestigua en la entrevista personal Vicente Vizán sobre los ensayos de 1934:

...Cuando ensayábamos, cortaba la chifla... y nos quedábamos danzando solos... en la calle, con la gente, no se hacía, con la gente se tocaba siempre, era solo para ensayar... nosotros danzando hasta terminar el lazo... otras veces tocaba con la gaita, y el tamboril no... eso era para probar... (Vicente Vizán, 15 de Marzo de 2001, entrevista personal).

*El regla* utilizaba también otros recursos de preparación de los jóvenes para la danza. Uno bastante utilizado era sacar un danzante fuera del grupo mientras estaban bailando. De esta manera, el resto de danzantes moviéndose, encontraban el puesto vacío de este danzante y la consecuente falta de palos para entrechocar con alguien. Los danzantes se veían obligados a ser conscientes del espacio vacío y golpear sin nadie enfrente. Así el *regla* evaluaba y comprobaba si los danzantes se perdían<sup>13</sup> dentro de la danza o por el contrario, conocían bien los movimientos y los golpes de los palos. Estas estrategias de ensayo conseguían que los danzantes mejoraran su coordinación espacio-temporal, las referencias posicionales y el sentido del ritmo. Este proceso de enseñanza aprendizaje sigue vigente en la actualidad, ya que estas danzas rurales nunca han requerido una especialización ni conocimiento de técnicas de danza alejados de este entorno social.

En el momento de presentar *la danza* en público en el momento ritual el acompañamiento es únicamente instrumental, sin el canto que solamente se utiliza en el proceso de aprendizaje. El tamborilero se encargaba de anunciar a los danzantes que *lazo o danza* se iba a interpretar, tocando los compases iniciales únicamente con la flauta, como explica Vicente Vizán<sup>14</sup>: “ Boriles, nos daba la señal con la flauta para empezar y ya sabíamos cual era según se empezaba...”

Después de la Guerra Civil, los danzantes de esta generación de 1934 no volvieron nunca más a danzar en público, como fue el caso de Vicente Vizán: “Desde que empezó la guerra no volvimos”. En el caso español (no así en los pauliteiros portugueses que tienen una evolución diferente en esta época) a partir de la sublevación militar del 18 de julio de 1936, Iglesia y Estado vuelven a tener unas relaciones estrechas, y se declaran estas festividades religiosas como “españolísimas tradiciones”. El poder imperante de la Iglesia hizo que tan solo un año después de la guerra civil, ya se organizara un nuevo grupo de danzantes para la procesión del Corpus Christi, del que no participarían ninguno de los danzantes de la generación anterior. El régimen franquista, como tradicionalista, conservador, militarista, y apegado a la Iglesia Católica, fomentó todas las manifestaciones de enaltecimiento de la celebración del Corpus, pero sin embargo, aunque resulte paradójico, este género de danzas no resultaron beneficiadas de esta nueva realidad. La escenografía del Corpus requería una mayor solemnidad y seriedad y a menudo estas danzas asociadas a vestimentas poco convencionales y personajes grotescos no contribuían a la seriedad del acto. De esta manera, se eliminaron aquellas danzas que no resultaran adecuadas según la moral católica y a la construcción de identidad nacional, como explica Estrella Casero en su obra *la*

<sup>13</sup> Testimonio de Vicente Vizán. sobre las estrategias de ensayo de su regla en 1934: “... Marcial me sacaba fuera de la danza... para ver que hacían los demás...” (Vicente Vizán, 15 de Marzo de 2001, entrevista personal)

<sup>14</sup> Vicente Vizán, 15 de Marzo de 2001, entrevista personal.

*España que bailó con Franco* (Cfr. Casero 2000). La Iglesia, como institución ideológica, estuvo al servicio del poder establecido que se valió de la religión para armonizar y cohesionar los distintos grupos sociales, penetrando en todas las instancias de la vida colectiva. La religión como base del nacional-catolicismo pretendía dar una formación cívico-religiosa al pueblo para el engrandecimiento de España y por tanto utilizó el resurgimiento de este nuevo grupo de danzantes para incluirlos en actos de propaganda, más que como elemento para enriquecer la celebración local. No obstante, la festividad del Corpus resurge fuertemente, formándose un nuevo grupo de danzantes en 1940 para enaltecer dicha fiesta, y en 1947, 1948, 1949 y 1950, participar en los concursos organizados por la Sección Femenina en Zamora, según el modelo que esta organización impone. Esta manera de revitalizar la tradición con nuevos elementos, cambios formales y simbólicos (Hobsbawn 1983:16) constituye un primer estadio de los procesos de cambio vividos en esta danza.

### La generación de danzantes de 1940

Este nuevo grupo formado en 1940 participó en los actos litúrgicos tradicionales del pueblo y además dentro de las actividades programadas por la Sección Femenina y por el Servicio Nacional del Trigo<sup>15</sup>, dependientes de régimen franquista, como concursos de arada<sup>16</sup>, concursos de danzas<sup>17</sup> o en las fiestas de San Pedro en Zamora entre los años 1947 y 1950. El grupo de danzantes de Almaraz de Duero no estuvo auspiciado por ninguna cátedra ambulante<sup>18</sup> de la Sección Femenina, ni dependió de esta organización en ningún momento, sino que la iniciativa de reactivar la danza surgió dentro del propio pueblo. Fueron las autoridades políticas locales y provinciales las que incluyeron esta nueva formación en los diferentes actos del régimen. En esta ocasión fueron los mismos *reglas* (“Tío Numancia” y Manuel “el Lile”) y el mismo tamborilero (“Boriles”), los que se encargaron de preparar a estos nuevos ocho danzantes que también estrenarían indumentaria.

La evolución y el proceso de cambio de la danza entre estas dos generaciones (1934 y 1940) en cuanto a la forma de la música y la danza es muy sutil, ya que están muy próximas en el tiempo, y comparten los mismos *regla* y tamborilero. De hecho, los cambios, más que coréuticos-musicales, fueron políticos y sociales y tuvieron que ver con todo lo acontecido en España en esos seis años: la guerra civil española, la postguerra, el régimen del nacional-catolicismo, la renovación de todos los danzantes y la visión que desde el régimen franquista se tenía de las manifestaciones populares como elemento de construcción de la identidad nacional.

De esta manera, se introdujeron pequeños cambios que no afectaban a la estructura general de la danza, pero marcaban una clara intención y un adoctrinamiento político. Así, todos los giros que hacían los danzantes, por ejemplo en el lazo “Señor Mío Jesucristo” (que se danza en el interior de la iglesia), se cambiaron para la derecha, no pudiendo girar bajo ningún concepto hacia la izquierda, aunque fuera lo más lógico. Por tanto, se cambiaron giros de 90º a la izquierda, por giros de 270º a la derecha.

<sup>15</sup> Servicio creado en 1937 por el régimen franquista que controlaba la producción, comercio y cultivo del cereal para asegurar el abastecimiento.

<sup>16</sup> Los concursos de arada eran jornadas de exaltación de los valores del campo. En estas concentraciones multitudinarias se solían celebrar diferentes actos, como una misa de campaña con bendición de animales y campos, un desfile de carrozas engalanadas con jóvenes ataviados a la antigua usanza, actuaciones musicales y danzas; que culminaban con la exhibición y competición para nombrar al mejor arador de la provincia.

<sup>17</sup> Cfr. Casero 2000: El fin principal de estos concursos de danzas de la Sección Femenina estaba en estimular a las provincias para que realizaran cada vez una labor más intensa en todo lo referente al folklore.

<sup>18</sup> Las cátedras ambulantes “Francisco Franco” de Sección Femenina se encargaban de la promoción cultural, sanitaria y humana en las pequeñas localidades



Figura. 3. Danzantes de Almaraz de Duero en 1940 en la Plaza de Toros de Zamora. Cedida por Ignacio Prieto

Uno de los cambios sustanciales en esta generación de 1940 fue la *descontextualización de la danza* fuera de la liturgia cristiana, separando el tiempo y el espacio, y el vaciamiento ritual, pasando de la participación ritual en la procesión del Corpus de Almaraz, a la incorporación y demostración de la habilidad en concursos y exhibiciones, como algunas que tuvieron lugar en la Plaza de Toros de Zamora y en la finca de La Aldehuela, organizados por el régimen entre 1947 y 1950. En estas jornadas de exaltación de las singularidades folclóricas locales y de los valores rurales había un importante discurso ideológico, lleno de símbolos y palabras de adhesión al régimen<sup>19</sup>, y este se apropió de la danza con un fin propagandístico separándola del espacio y tiempo ritual. En el caso del paloteo portugués, esta descontextualización fuera de la fiesta ya se había producido con anterioridad con un matiz diferente, relacionado con el interés de antropólogos y musicólogos extranjeros en culturas musicales exóticas, como atestigua la actuación entre otras de los pauliteiros de Cercio en el Royal Albert Hall de Londres organizado por la *English Society of Dances and Songs* en 1934, según explica Barbara Alge (2006:112). Estas manifestaciones del folclorismo (Martí 1996) no son nada nuevo ni están únicamente ligadas a la actualidad, sino que ideales tardorománticos promovieron estos usos de la tradición desde el siglo XIX.

Otro proceso de cambio ocurrió en lo referente a la indumentaria. Además de simplificarse los bordados de los pantalones, cada vez más esquemáticos y geométricos, lo más llamativo es la supresión de los pañuelos merinos de mujer que hasta entonces habían portado a la cintura los danzantes varones, mostrando con esta supresión, una figura más masculina. La excentricidad de la indumentaria desde una perspectiva *emic* no suponía ningún conflicto, pero quizás, desde el desconocimiento de la tradición de las organizaciones políticas del régimen, sugirieran el abandono de este elemento femenino en los jóvenes danzantes, como podemos ver en los ejemplos gráficos de la época. En el caso portugués, la evolución de la indumentaria fue inversa, reintroduciendo elementos femeninos, con la recuperación de las faldas blancas o enaguas en 1934 con motivo de la visita de los pauliteiros de Cercio a Londres. De esta manera se buscaba emparentar el paloteo mirandés con algunas danzas escocesas, respondiendo a un interés

<sup>19</sup> Sobre este tema véase Casero 2000.

arcaizante (Alge 2006: 56-57) que se generalizó en los pauliteiros mirandeses. En este tipo de danzas es muy habitual que, tanto los danzantes como el entorno social que participa en el acto ritual, busquen los orígenes de esta danza en la noche de los tiempos, exagerando arcaísmos y extrañas guerras antiguas.

El fallecimiento de familiares, la ausencia de tamborilero que conociera adecuadamente el repertorio de la danza, junto con el éxodo rural en las décadas posteriores, hicieron que la danza de Almaraz estuviera más de 40 años dormida, a pesar de varios intentos de reactivarla. Esta situación demográfica deprimida y la progresiva desaparición de miembros activos es común a todas las comunidades rurales donde se asientan este género de danzas, y junto a la fragilidad de las formaciones, compuestas en muchos casos únicamente por ocho personas, hacen que este tipo de grupos de danzantes sean extremadamente inestables e intermitentes. Esta inestabilidad, crónica, generalizada y común, ha provocado la constante desaparición y reactivación de algunas cuadrillas de danzantes durante las últimas décadas, hasta el punto de no saber realmente si los danzantes se encuentran o no en activo. La desaparición de grupos de danzantes<sup>20</sup>, y por consiguiente la pérdida de este tipo de repertorio, forma parte de estos procesos de cambio comunes a lo largo de estas décadas centrales del siglo XX en la Península Ibérica.

#### La generación de danzantes de 1984

En 1984, dos danzantes de la generación de 1934, Vicente Vizán y Alfonso (“el Lile”), con la ayuda de Juan y Manuel, pertenecientes a la generación de 1940, organizan una nueva danza, con no pocas dificultades. Habían estado más de 40 años sin bailar y, como cuenta Vicente Vizán, recordaban todas las melodías, pero no recordaban exactamente la manera de bailar algunos lazos:

A esos se lo enseñamos nosotros... el Lile y yo... habían pasado muchos años... y decíamos... Ay Jesús!, ¿te acuerdas de cántico?, sí!, pero después lo otro no... una cosa es cantarla y otra acordarse de cómo se danza... por el cántico los sacamos, pero como se bailan... tenemos que pensarlo bien... íbamos y decíamos que no se bailaba así!, y lo volvíamos a cambiar (Vicente Vizán, 15 de Marzo de 2001, entrevista personal).

En realidad es con esta nueva generación de danzantes de 1984, con la que se produce el gran proceso de evolución y cambio dentro de la danza de paloteo de Almaraz.

El cambio fundamental fue la desaparición, en la coreútica, de casi la mitad de los 38 lazos que se bailaban en 1934 cosa que en cambio no pasó con las diferentes melodías, que se siguen conservando todas. La generación de 1984, permaneció muy poco tiempo activa y los danzantes de aquella época no aprendieron la totalidad de la danza, tan solo unos 20 lazos, como explica José Pérez, perteneciente a la generación de 1984:

Luciano bajaba a ensayarnos... Pero aquí, cuando la aprendimos nosotros nos la transmitieron el Sr. Vicente [Generación 1934] y otros señores... el Sr Alfonso “el Lile” [Generación 1934]... otro hombre

<sup>20</sup>En el ámbito geográfico más cercano a la danza de Almaraz, entendiendo este como la provincia de Zamora y los Trás os Montes portugueses, actualmente son únicamente 4 localidades las que mantienen en activo la danza de paloteo en la provincia de Zamora: Muelas del Pan, Tábara, Cañizal y Almaraz de Duero. Sin embargo quedan referencias de autores como Díaz, Pinelo o Alge de otras localidades zamoranas en las que existieron danzas de palos en las últimas décadas, como es el caso de Lobeznos, Puebla de Sanabria, San Martín de Castañeda, Ungilde, Calabor, Nuez de Aliste, Moldones, Sejas de Aliste, Alcañices, Muga de Sayago, Almeida, Villar del Buey, Fuentesauco, Fuentelapeña, Villamor de los Escuderos, San Miguel de la Ribera, Toro o Villaseco. En las poblaciones portuguesas vecinas de Trás os Montes, existen referencias de pauliteiros en multitud de aldeas de los concellos de Miranda do Douro, Mogadouro, Vimioso, Bragança y Macedo de Cavaleiros, como son: Palaçoulo, Sendim, Duas Igrejas, Malhadas, Fonte de Aldeia, Cércio, São Martinho de Angueira, Granja, Picote, Constantim, Vila Chã, Prado Gatão, Póvoa, Miranda do Douro, Mogadouro, Travanca, Saldanha, Vila de Ala, Valcerto, Bemposta, Urrós, Penas Róias, Macedo de Cavaleiros, Salselas, y Lombo entre otros (Alge 2006:50).

que se llamaba el Sr Juan “el Pascualico” [Generación 1940]... Cuando nosotros todavía quedaría algún lazo por sacar, solo estuvimos bailando desde enero a junio, o así... para el Corpus y San Pelayo.... Y una vez que fuimos a Tábara (José Pérez, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

Una de las novedades que esta generación aporta y que influye sustancialmente en la evolución de la danza es el cambio del instrumentista. José “Boriles” tamborilero de las anteriores generaciones había fallecido y Manuel Gago, conocido en la zona como Tío Morito, empezó a acompañar la danza. En esta época y debido al aprendizaje autodidacta del músico, según los testimonios recogidos, se produjo un cambio en la manera de tocar la danza, respecto a la velocidad de ejecución, los adornos, el acompañamiento, la técnica del tamboril y la manera de interpretar las piezas<sup>21</sup>. El tamborilero de la generación de 1984 era un excelente intérprete de baile tradicional pero no estaba acostumbrado a tener que adaptarse a unos patrones fijos e inamovibles como los que exige una danza reglada y cerrada como es la danza de paloteo. Estos cambios de instrumentista afectan considerablemente en la melodía, la rítmica y la coordinación entre danza y música.

A partir de 1984 se inicia también un proceso de cambio muy importante dentro de la danza de Almaraz y común a muchas otras agrupaciones de paloteo: la *incorporación de la mujer* dentro del grupo de danzantes. Esta decisión de incluir a mujeres en la danza no viene dada por un primer interés en democratizar o hacer partícipe a la mujer en elementos tradicionales, sino más bien por solucionar el problema de la escasez de varones jóvenes. Entra en conflicto la modernización y la adaptación a nuevos modelos sociales con la extinción (Díaz 1998:111) de lo que se consideran valores de lo auténtico, lo original y el alma propia de un pueblo condensada en la danza.

Debido a la despoblación, el desarraigo, la idea de que el paloteo es algo anticuado frente a los nuevos géneros musicales y la vergüenza de los jóvenes por actuar, hace que apenas haya candidatos interesados en bailar. La emigración y el éxodo rural durante las décadas de 1960 y 1970 provocaron una disminución en la población de Almaraz considerable, y muchos de los que se quedaron no querían bailar, por diferentes razones: por un lado, la danza había perdido buena parte de su carácter identitario, algo que no ocurrió en el caso de la Terra de Miranda en el que los pauliteiros son un importante signo de identidad de la comunidad (Alge 2005:13), y por otro lado, existía entre los jóvenes un sentimiento de vergüenza para ataviarse y bailar, ya que como se había dejado de hacer, los jóvenes no la sentían como propia, sino como una historia que contaban los mayores. Se trataba en todo caso de un género que se alejaba de los que eran los comportamientos de moda en los años ochenta.

Hasta ese momento dentro de esa sociedad, la mujer no podía ser danzante e incluso algunas mujeres ancianas, cuando les comento acerca de la posibilidad de bailar si hubieran querido cuando eran jóvenes, exclaman con fuerza: “Uy Jesús!, ¿bailar yo? Ni se me ocurriría”<sup>22</sup>. Las celebraciones rituales exigen la presencia en el anclaje espacio-temporal de la fiesta de los miembros de la comunidad, siendo esta presencia condición necesaria para que la celebración tenga sentido (Giddens 1994:30). La mujer en aquella época asumía su papel de espectadora dentro del ritual que la sociedad le exigía.

Los danzantes varones de las generaciones anteriores nunca se habían planteado la posibilidad - ni tampoco veían la necesidad- de que las mujeres formaran parte de la danza, y afirmaban con rotundidad: “No no! Ahí no había na’ más que hombres... ¿A qué asunto?” Se

<sup>21</sup> Testimonio de José Pérez danzante de 1984 respecto al tamborilero: “... El tamborilero era muy mayor cuando nosotros ya... decían los viejos que nunca había servido para tocar la danza, que era mas de tocar baile... Tocaba muy bien la chifla, pero no era pa la danza...” (José Pérez, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

<sup>22</sup> Bernarda Roldán, 11 de Febrero de 2011, entrevista personal.

trataba por lo tanto de una danza con un marcado sentido de pertenencia al grupo e identidad de género, formado por varones jóvenes con cierto componente iniciático, ya que durante los días posteriores a la danza en el lugar y tiempo del rito, se organizaban las primeras cenas fundamentalmente con los alimentos que se habían conseguido de una manera petitoria<sup>23</sup> por el pueblo y al que acompañaban algunos familiares.

En 1984 se plantea, de una manera subyacente, un conflicto entre la desaparición y la evolución. Por un lado, está el orgullo que supone la danza para los más mayores, como un elemento de identidad del pueblo, junto con la regla - nunca escrita pero por todos conocida- de ser un grupo compuesto por varones con un cierto sentido iniciático masculino. Por otro lado, surge la necesidad de cambiar y adaptarse a la nueva realidad demográfica y sociológica, reuniendo a jóvenes sin distinción de sexo, como nos recuerda Vicente Vizán:

Se reunieron de primeras y vinieron también muchachas... ahí no buscamos a nadie, ahí fueron... muchachos y muchachas... ¿qué íbamos a hacer?... el que la enseñaba y yo decíamos: tenemos que enseñarla a los que quieran aprenderla ... yo les decía: mirar y aprenderla en todo lo posible, para que vosotros el día de mañana la enseñéis lo mismo y no se pierda (Vicente Vizán, 15 de Marzo de 2001, entrevista personal).

Vicente Vizán y Alfonso “el Lile”, viendo su edad avanzada y el peligro de inminente desaparición de la danza, decidieron que lo más importante en aquel momento era asegurar su continuidad y transmitirla a jóvenes, sin distinción ninguna, ya fueran varones o hembras. Ese interés en transmitir la danza hace que se anteponga el sentimiento identitario al de pertenencia de género, pese al desagrado puntual de algún danzante<sup>24</sup>. Por tanto es posible asegurar que las cuestiones relacionadas con la identidad y pertenencia en esta sociedad están por encima de cuestiones y conflictos de género. Se produce por tanto un cambio cultural (Murdock 1975:30) que se atribuye fundamentalmente a las consecuencias de la disminución de la población, las migraciones, a un nuevo entorno cultural en contacto con el ámbito urbano y al cambio democrático imperante en la sociedad española durante los primeros años 80. A pesar de ser una tradición recuperada en los años 80, yo no la catalogaría en ese momento dentro del concepto de *revival*, como práctica revivida, ya que se desarrolla dentro del mismo ámbito rural y los actores que intervienen en la revitalización de la danza, tanto músico como danzantes, no pertenecen a un ámbito ajeno y urbano, sino que son los mismos protagonistas que intervinieron en las danzas de 1934 y 1940, que en esta ocasión asumen el papel de maestros de danza y crean una nueva generación de danzantes dentro del pueblo.

La incorporación de mujeres a la danza, según el testimonio de Inés Santos, una de las primeras mujeres que danzaron el paloteo de Almaraz en 1984, no supuso ningún problema ni rechazo en el pueblo:

Solo salimos 10 personas, 5 chicas y 5 chicos... con dos de reserva que lo terminaron dejando... nosotras fuimos las primeras, no hubo ningún problema, lo único que las chicas no queríamos pantalón, y nos hicieron las faldas... los mayores unos decían que sí y otros decían que no, aunque se decantaban más por el pantalón, la verdad (Inés Santos, 8 de Agosto de 2012, entrevista personal).

<sup>23</sup> Algunas danzas más cortas y sencillas eran denominadas “lazos hueveros”. Estas danzas no se hacían durante la procesión, sino que se practicaban por las calles a la puerta de antiguos danzantes o vecinos otro día diferente de la fiesta y servían para hacer acopio de alimentos (animales, huevos, vino, etc...) y pequeñas propinas y organizar de esta manera, cenas y reuniones entre los jóvenes danzantes.

<sup>24</sup> Como dice un danzante anónimo: “... Bueno, las mujeres, yo no me explico... en una mujer no es una danza tan curiosa como en muchachos. [...] al principio a lo mejor no, pero después habrían salido muchachos por todas partes...” (Anónimo, 21 Enero de 2012, entrevista personal).

Con esta incorporación de la mujer, se producen unos procesos de cambio (Murdock 1975) que tienen que ver con la innovación y la invención de elementos, como es la creación de una falda para las mujeres danzantes. Esta invención consiste en la sustitución del pantalón de danzante por una falda<sup>25</sup>, que portan únicamente las mujeres, y que convive dentro de la misma agrupación con los pantalones de los varones, adaptando los adornos del pantalón a un nuevo diseño para la falda. La incorporación femenina es aceptada socialmente y finalmente es integrada y sigue formando parte de la danza hoy, no solamente en Almaraz sino en muchas localidades con este género de danza. Como asegura Pelinski (2011: 385) “estos grupos han asumido con naturalidad los valores sociales contemporáneos que ponen a las mujeres en pie de igualdad con los hombres” y son estas un factor importante para mantener su continuidad.



Figura 4. Danzantes de Almaraz de Duero en 1984. Foto cedida por Ignacio Prieto Vizán.

Esta incorporación de la mujer también es común a los pauliteiros portugueses y viene dada por las mismas circunstancias sociales y demográficas, y un cambio cultural llegado con la democracia también a finales de los años 70 y principios de los 80, y surgió de esta manera un grupo de pauliteiras en Bemposta en 1980, y sucesiva y paulatinamente en otras localidades de Tras os Montes como Valcerto, Mogadouro, Miranda do Douro, Malhadas o Sendim (Cfr. Alge, 2006). La diferencia fundamental es que las agrupaciones mirandesas están íntegramente compuestas por danzantes del mismo género, 8 varones componen el grupo de pauliteiros y otras tantas mujeres componen el de pauliteiras, no existiendo grupos mixtos en Tras os Montes, como afirma Pinero: “não existe no distrito nenhum grupo misto de pauliteiros” (Pinelo 2010: 265), como ocurre en las danzas que hoy perviven en el entorno de la provincia de Zamora todas mixtas o femeninas (Muelas del Pan, Tábara, Canizal y Almaraz de Duero). Esta separación por géneros en el caso portugués permite una mayor compensación de la fuerza del paloteo dentro del grupo. En Portugal este proceso de cambio no se percibe como un cambio en la tradición sino como una prolongación y extensión al grupo social de las mujeres, que al mismo tiempo refuerza el sentimiento de pertenencia e identidad de género de los grupos tanto masculinos y como femeninos (Pinelo 2006: 259).

<sup>25</sup> Testimonio de José Pérez (G1984): “... la falda se metió cuando nosotros...” (José Pérez, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

La incorporación de la mujer en cuanto a la ejecución de la danza tiene una consecuencia también formal y de estilo. La fuerza del paloteo disminuye y se descompensa. Los danzantes varones se quejan de no poder golpear los palos fuertemente, como les gustaría, cuando tienen una mujer enfrente, ya que algunas de ellas no aguantarían un choche contundente, como atestigua un danzante del grupo en 2012:

Con las chicas, no es lo mismo... si le doy a alguna con la fuerza que le doy a este [refiriéndose a otro danzante], que yo la gozo... le meto los palos en los hocicos... y claro, es que quedan más bonitos los palos cuando se da fuerte... (Danzante anónimo, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

José Pérez, actual regla, afirma incluso que percibe que los chicos disfrutan más danzando que las chicas, pero que estas tienen una mejor capacidad para generar cohesión de grupo, debido a que son más constantes: "el caso es que los chicos disfrutan más... pero después para hacer el grupo, los chicos tiran menos...". En este sentido, hay que señalar que algunos danzantes de la última generación reconocen que les hubiera gustado mantener la tradición y hacer una danza únicamente masculina: "...A mí sí me hubiera gustado que fueran 8 chicos, para ver el poderío, la verdad... al principio no habrían salido, pero luego... habríamos juntado chicos..."

A pesar de todas estas innovaciones, la danza duró escaso tiempo y se dejaron de bailar 16 de los 38 *lazos* existentes en 1934. Fueron danzantes de 1984 los que sirvieron de eslabón para la danza que actualmente se viene desarrollando en Almaraz desde el año 2009. Uno de esos danzantes, José Pérez "El Rubio", junto con Inés Santos, una de las primeras mujeres que danzaron, son los impulsores y *reglas* de la danza de Almaraz en la última etapa.

### La generación de danzantes de 2009

En 2009, algunos jóvenes del pueblo interesados a recuperar la danza (como Ignacio Vizán, Pedro Barrios o Matías Martín, entre otros) y descendientes del pueblo se ponen en contacto con danzantes de las anteriores generaciones: el Sr. Vicente Vizán (Generación 1934), Alfonso (Generación 1940), José Pérez, Inés Santos y Antonio "el monago" (Generación 1984). Las intenciones en esta ocasión no difieren demasiado de las generaciones anteriores y pasan por la idea de revitalizar antiguas tradiciones locales, y de esta manera despertar localismos mostrando públicamente el orgullo de pertenecer a la comunidad conservando sus danzas. Como explica Hobsbawm (1983:16) esta tradición revisada pretende generar un sentimiento de pertenencia al grupo, que junto con una legitimación local crea una cohesión social favoreciendo la socialización de la comunidad. Finalmente, el día del Corpus de 2009 se vuelve a estrenar la danza de Almaraz con una nueva formación y José Pérez e Inés Santos, como principales valedores en esta ocasión, asumen el papel de supervisión y *regla*.

Esta nueva generación de danzantes tiene una estrecha relación con la localidad, pero bien es cierto que un porcentaje importante de los mismos no residen en el pueblo por motivos laborales, y están alejados de la vida rural laboral y culturalmente, como ocurre hoy con numerosos ejemplos de prácticas tradicionales revividas. La ausencia de tamborilero en el propio pueblo les ha llevado a recurrir a un músico de la Escuela de Folklore del Consorcio de Fomento Musical de Zamora, Alfredo Pardal, ajeno al pueblo, que ha aprendido a tocar solamente algunos de los 38 *lazos*. Estos músicos foráneos no conocen en algunas ocasiones la totalidad del repertorio de danzas y se centran en los *lazos* más representativos, llamativos y espectaculares que se utilizan en las actuaciones públicas. Estos cambios musicales (Moreno 2006) en las prácticas tradicionales están ejecutadas por músicos urbanos que interpretan y reinterpretan ajenos al contexto de origen esta tradición revitalizada.



Figura 5. Danzantes de Almaraz de Duero en 2009. Foto cedida por Ignacio Prieto

La evolución de la melodía y del ritmo en la generación de 2009 es sustancial, según la opinión de Vicente Vizán, danzante en 1934, sobre todo en lo que se refiere a la compenetración de tamborilero con los danzantes y al aumento de la velocidad de ejecución: “la canta muy aprisa y para apretar, queda tiempo... el tamborilero tenía que tocar los lazos con más calma, él también... con más calma, hasta aprenderla, y después de que la aprenda, darle todo lo que quiera! ... “. Si bien es cierto que el mismo testimonio ve mejoría<sup>26</sup> en la interpretación del músico, hay bastante diferencia entre lo que interpreta con la chifla y la melodía que canta el Sr. Vicente, debido también a la singularidad sonora, escala y afinación del instrumento. A este respecto, Barbara Alge afirma:

... uma reprodução da melodia real nunca seria possível por causa da variação na melodia da gaita produzida pela ornamentação intencional e, de vez em quando, também por causa das notas não temperadas... (Alge 2006: 141).

El proceso de cambio en la variación tonal y la aceleración del ritmo por los nuevos intérpretes en comparación con los músicos antiguos también es común en esta zona transfronteriza como podemos comprobar en el siguiente testimonio recogido por Barbara Alge en Portugal: “... os gaiteiros tocavam antigamente mais devagar do que os novos...” (Alge 2006: 86)

Podemos decir que la generación de danzantes de 2009 en sus inicios, está en continuidad con la generación de 1984. No interpreta la totalidad de los lazos existentes en 1934, porque, como hemos dicho, el regla no aprendió la danza completa. Apenas hay cambios con la generación anterior, manteniendo elementos de cambios anteriores, como la participación de las chicas, las faldas, y la contratación para actuaciones fuera del pueblo, como atestigua José Pérez, actual *regla*: “...nos hemos estado basando en lo de antes... en cuando dancé yo, por eso continuamos con la falda... el traje es de bastante semejar... ahora ya no se encuentran las mismas cosas... los mismos agremanes y eso... “ La continuidad del uso de la falda desde la generación del 84 no agrada a

<sup>26</sup> Testimonio de Vicente Vizán (G1934) sobre el músico actual en 2012: “... después pasó otros días y le dije al tamborilero: hola, majo, ya has cambiado mucho...” (Vicente Vizán, 20 de Febrero de 2012, entrevista personal).

algunos danzantes, que ven alejarse el modelo de 1934 y argumentan esta continuidad a la opinión dominante de las madres del grupo, como opina algún danzante: "...fueron las madres las que decidieron llevar las faldas como en la danza anterior...". En el caso de los pauliteiros mirandeses también se percibe a través de los testimonios de personas mayores el proceso de cambio ocurrido en la indumentaria: "...antigamente, os jalecos eram bem enfeitados!" (Alge 2006:84)

En la generación de 2009 el cambio más sustancial se produce en la incorporación de niños y en la multiplicación del número de danzantes, para hacer una danza más espectacular en las actuaciones públicas. Danzan simultáneamente 8 danzantes adultos y 8 danzantes niños, llegándose a formar, en algunos momentos, filas de 16 personas, como explica el actual *regla*:

Conseguimos tener dos grupos, uno de mayores y otro de pequeños... hemos estado bailando mayores y pequeños... La danza es de 8, pero nosotros poníamos ahora 8 y 8, porque había un momento que veías una fila completa y queda muy bien... (José Pérez, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

La multiplicación de danzantes también aparece en la localidad mirandesa de Cercio, donde danzan 16 danzantes simultáneamente, considerando *meia dança* (Alge 2006:56) a la formación de 8 personas y danza completa a 16 componentes. La incorporación de niños a la danza de paloteo tampoco es un hecho aislado y es común a todas las localidades zamoranas y a alguna transmontana, debido a la enseñanza del paloteo en colegios públicos, como en el caso del Colegio Viriato de Muelas del Pan (Zamora) desde finales de los años 80 hasta mediados de los 90, y además por la creación de diferentes cursos y escuelas de música y baile popular en ambos lados de la frontera (Miranda do Douro, Sendim, Tábara, Zamora, etc). En Almaraz los niños danzan simultáneamente con los adultos, pero en Portugal, al igual que ocurre con los grupos femeninos, se crean grupos independientes de niños, creando el término *pauliteiricos* en las localidades de Palaçoulo, Malhadas, Cercio y Sendim.

Un hecho constatable en la actualidad referente a las danzas de paloteo es la pérdida en muchos casos del contexto festivo tradicional y la adaptación de todos ellos a actuaciones públicas en las que la danza se transforma y adapta a los requerimientos del espectáculo, trasladándose a todo tipo de festivales folklóricos por toda la geografía nacional e internacional. Aunque esta tendencia no es ninguna novedad, actualmente estos viajes constituyen en la mayoría de los casos la principal razón para ensayar y volver a juntar un grupo de paloteo.

La tradición no permanece estática, sino que se adapta y reorienta a través del sujeto y medio social. Las transformaciones que han tenido lugar en Almaraz, a nivel político, social y cultural, han contribuido a modificar no solo algunos de los contextos de la ejecución sino también, como ya he dicho, aspectos más formales algunos de los cuales con la finalidad de hacer el espectáculo más atrayente. La *danza* es la suma de todas las innovaciones y testimonios que construyen una memoria (Pelinski 2011: 398) colectiva a partir de discrepancias de la memoria individual de los actores.

Otra tendencia actual trata de fosilizar las prácticas tradicionales desde el conservacionismo, llevándonos al concepto de folklorismo, así como ha sido interpretado por Josep Martí (Martí 1996) y explica:

Todos los intentos actuales de revitalizar o recuperar tradiciones perdidas, ya sean de cariz erudito, por amor al país, con finalidad lúdica o comercial, tienen que ser considerados como expresiones del folklorismo, ya que implican la manipulación directa o indirecta del legado tradicional mediante las soluciones artificiales con las que se pretende resucitarlo o mantenerlo con vida. Se intenta rescatar la tradición para justificar la validez actual de una diferencialidad étnica, para dotar con

nuevas facetas de dimensión histórica a la colectividad [...] y, de manera más prosaica, también se desentierra la tradición para ofrecerla como producto comercial o bien para promocionar turísticamente el país que representa (Martí i Pérez 1996: 207).

El concepto de folklorismo presupone la existencia de una conciencia de tradición y, lo que es más importante en cuanto al concepto, la intencionalidad que se le quiere dar a esta tradición de índole estética, comercial o ideológica. Esta tradición, y la interpretación que de ella se hace, es un recurso de legitimación de la identidad, como explican Hobsbawm y Ranger en *La invención de la tradición* (Hobsbawm y Ranger 1983), en la que se muestran los efectos de la manipulación y la fragilidad de los ritos tradicionales.

El fenómeno de folklorismo está presente no solo en Almaraz, sino en inmensa mayoría de las danzas de paloteo de la Península Ibérica. Tradiciones viejas y nuevas se superponen y se adaptan a nuevos contextos de ejecución (televisión, festivales y encuentros folclóricos) y nuevas funciones (turismo, promoción cultural, reivindicación identitaria). Estos nuevos contextos de ejecución se acercan al sistema de venta y promoción propio de otros géneros musicales como el pop o el rock, a través de la creación de plataformas en internet, la presencia en redes sociales y otros medios audiovisuales de comunicación, como constatan las diferentes apariciones de grupos de paloteo en programas de televisión<sup>27</sup>; incluso en concursos televisivos de búsqueda de talentos<sup>28</sup> importados de formatos televisivos anglosajones.

Es importante subrayar que el escenario ha modificado profundamente la *danza*. Durante estas actuaciones solo se interpretan las danzas más espectaculares, rápidas y con movimientos más originales, lo que ha provocado paulatinamente una pérdida de repertorio de las danzas más sencillas.

Como nos recuerda Grazia Tuzi,

Efectivamente, aun manteniendo intacta la idea de una continuidad con el pasado, hoy en día los modelos tradicionales van releídos y adaptados a los nuevos contextos de ejecución y al gusto de un público diferente, creando, una especie de “fijación” del estilo de ejecución (Tuzi 2006:41).

El proceso de recuperación del paloteo ha sido en algunos casos una labor de *reconstrucción* de algunas danzas, adaptando las melodías que no conservaban la danza a secuencias de movimiento ya conocidas, como afirma Pedro Barrios, danzante actual:

Algunos lazos los hemos acomodado ya... pero esto, creo que ha pasado en todas las generaciones de danzantes... se van acomodando de alguna manera... a la música y a los palos... Nadie las sabía de memoria... ni están apuntadas en ningún lao... (Pedro Barrios, 6 de Enero de 2012, entrevista personal).

Algunas de las danzas que se interpretan en la actualidad han sido cambiadas varias veces, adaptándose a las indicaciones que algún danzante de las generaciones de 1934 y 1940 han dado. Otras, en cambio, están pendientes de corrección a pesar de la existencia de errores, según Vicente Vizán que danzó en 1934: “yo veía cosas mal en algunos lazos... y se las quise evitar ya luego desde el primer día... pero yo ya me cansé a decirles...”

---

<sup>27</sup> El grupo de paloteo de Almaraz de Duero ha participado en diferentes programas de Radio Televisión Castilla y León, al igual que los pauliteiros de Bemposta han participado en programas de televisión de las cadenas RTP y SIC.

<sup>28</sup> Los danzantes de Vilvestre (Salamanca) ha participado en el programa de búsqueda de talentos *Tu sí que vales* de la cadena de televisión española *Telecinco* el 11 de abril de 2012.

Los danzantes actuales reconocen que algunos lazos no los interpretan como en las generaciones anteriores<sup>29</sup> por las dudas de interpretación, la desaparición de la danza durante 40 años, el desconocimiento y el olvido de los propios danzantes de generaciones anteriores, pero tienen una preocupación real y constante en acercarse más a las formas y maneras de la generación de 1934.

En la actualidad, la danza de Almaraz de Duero ha recurrido al modelo de danza de 1934, eliminando las faldas introducidas en 1984 y haciendo un trabajo exhaustivo de recuperación y copia de la indumentaria original de la primera mitad del s. XX. Ha vuelto a la formación original de 8 danzantes, integrados por hombres y mujeres, y participan activamente en el espacio y tiempo ritual de la danza del día de la fiesta. En este sentido me gustaría introducir una apreciación que expone Manzano (2011) en torno al ya conocido concepto de folklorismo de Martí (1996) por el que algunas revitalizaciones de la tradición no deberían de entenderse como una distorsión y elaboración de un producto folklórico, sino como un hecho que contribuye al estudio y mantenimiento:

No siempre se puede acusar de hacer folklorismo a etnógrafos que reconstruyen, con añoranza del pueblo donde nacieron, pero con la distancia y el convencimiento de que eso ya pasó a la historia, un rito, una procesión, una romería, una danza de palos (Manzano 2011: 13).

A este respecto, la Coordinadora de Danzantes de Palencia organiza un acto propio del folklorismo creando un desfile-festival por el centro de la ciudad con decenas de cuadrillas de danzantes desprovistos de cualquier ritual; pero al mismo tiempo está llevando a cabo una labor de catalogación, estudio, exposición y puesta en valor de este patrimonio inmaterial contribuyendo a la conservación del mismo. Por tanto, esta revitalización de la tradición, forma parte de los cambios que han permitido y permiten la subsistencia de la misma.

En la localidad de Almaraz, al igual que sucede en otros lugares, los propios actores sociales tienen el convencimiento de que estas danzas se interpretan “como toda la vida” y se transmiten de una generación a otra sin alterarse. Si el análisis ha demostrado que esta *danza* sigue teniendo un mismo esquema fijo e inamovible de movimiento, es evidente que esta tradición coreutico-musical ha sufrido un proceso de cambios a lo largo del tiempo, no sólo de carácter estético sino también más estrictamente formal. Entre los cambios más llamativos encontramos la introducción de las mujeres, la descontextualización de la danza fuera del rito festivo, la pérdida de repertorio, la no incorporación de nuevo repertorio, la variación del estilo, la disminución de la fuerza<sup>30</sup>, la multiplicación del número de integrantes, el aumento de la velocidad de ejecución, el cambio de finalidad e intereses, la regularidad de ensayos, la promoción y venta del espectáculo, la propia interrelación y comunicación de los danzantes, o el cambio en la indumentaria. Estos procesos de cambio forman parte de la tradición, y de cómo esta se adapta al contexto sociocultural de cada época y lugar.

La tradición según Lenclud (Lenclud 2001:123-133) no es algo que los hombres contemporáneos hayan recibido del pasado pasivamente sino es una relectura que las personas hacen de su propia historia para garantizar su propia cultura: La tradición integra el pasado y el presente en el futuro en lugar de sustituirlo. Es un proceso de construcción social del presente de creación, recreación, continuidad y discontinuidad en constante renovación y cambio.

<sup>29</sup> Testimonio de Ignacio Vizán: “...Este lazo no lo danzamos bien... Vicente lo sabía bien, hay que preguntarle... pero, claro... ya es mayor y a veces el hombre se líá” (Ignacio Vizán, 2 de Enero de 2012, entrevista personal).

<sup>30</sup> La introducción de mujeres y niños dentro del grupo de danzantes implica una disminución en la fuerza del paloteo.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Alge, Bárbara. 2005. "Os lhaços dos Pauliteiros", *Revista Brigantia*, 35 (¾): 209-224.
- \_\_\_\_\_.2006. "Continuidade e mudanza na tradición dos pauliteiros de Miranda (Tras os Montes, Portugal)". Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Humanas y Culturales de la Universidad de Viena.
- \_\_\_\_\_.2007 "The pauliteiros de Miranda: from local symbol to intangible cultural heritage". *Revista. Etnográfica*. 11: 353-369.
- Caro Baroja, Julio. 1984. *El estío festivo*. Madrid. Ed. Taurus.
- Casero García, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid. Ed. Nuevas Estructuras.
- Díaz, Joaquín. 1992. *Tradición y danza en España. Castilla y León*. Madrid. Ed. Ministerio de Cultura y Comunidad de Madrid.
- González Matellán, José Manuel. 1987. "Os laços na dança dos paus – uma literatura popular que une a terra de Miranda e a província de Zamora" en *Actas das 1.as Jornadas de língua e Cultura Mirandesa*. pp. 43-54. Miranda do Douro
- Hobsbaw, Eric. & Ranger, Terence. 1983. *The invention of tradition Cambridge*. Cambridge. Ed. Cambridge University Press.
- Lenclud; Gerard. 2001. "La tradizione non è più quella di un tempo" en *Olte il folklore*. Roma. Carocci.
- Manzano Alonso, Miguel. 2011. *Cancionero básico de Castilla y León*. Valladolid. Junta de Castilla y León.
- Martí i Pérez, Josep. 1996. El folklorismo: uso y abuso de la tradición. Barcelona. Ed. Roncel.
- Moreno Fernández, Susana. 2006. "Aproximación al estudio de un cambio musical. Procesos registrados en las prácticas tradicionales del rabel en Cantabria". Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- Mourinho, Antonio. 1984. *Cancionero Tradicional y danças populares mirandesas*. Braganza. Ed. del autor.
- Murdock, George Peter. 1975. *Nuestros contemporáneos primitivos*. Mexico. Fondo de Cultura Económica.
- Pelinski, Ramón. 2011. *La Danza de Todolella*. Valencia. Ed. Institut Valencià de la Música.
- Pinelo Tiza, Antonio. 2011. "O conhecimento mútuo das tradições etnográficas na educação espanhola e portuguesa. Mascaradas e pauliteiros em Terras de Zamora e Bragança". Tesis Doctoral Facultad de Educación y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid.
- Sachs, Curt. 1938. *Histoire de la danse*. Paris. Ed. Galimard.
- Sánchez del Barrio, Antonio. 1986. *Danzas de Palos*. Valladolid. Ed. Centro Etnográfico de Documentación Joaquín Díaz.
- Tuzi, Grazia. 2006. "Procesos de cambio en el estilo de la jota en Cantabria". En *Actas de III Jornadas Nacionales Cultura Tradicional en España. Proyectos de Investigación*. Madrid. Ed. Cioff-España.

---

**Antonio Martín Ramos** es profesor de música de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, es Licenciado en Musicología y doctorando en la Universidad de Valladolid. Ha realizado numerosos trabajos y grabaciones de campo en el ámbito de la danza tradicional y las músicas de tradición oral en Castilla y León. Fundador de la Asociación Etnográfica Don Sancho lleva 20 años coordinando los trabajos de recopilación y difusión de este colectivo.

---

**Cita recomendada**

Martin Ramos, Antonio.2015. "Procesos de cambio en las danzas de paloteo. El caso de Almaraz de Duero ". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)