

Publicado en *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (ed. Maximiano Trapero). San Sebastián de La Gomera: Cabildo de La Gomera, 2003: 135-146.

LOS OTROS BAILES ROMANDESCOS DE CANARIAS

Maximiano Trapero

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Ante la oportunidad excepcional que se ha presentado en este Coloquio de ofrecer noticia abundante y panorámica sobre los aspectos musicales del romancero, y en particular de los bailes o danzas que tuvieron el romance como soporte literario, daremos un «informe» somero sobre los otros bailes romancescos que existen o existieron en Canarias. Los «otros», decimos, porque del *baile del tambor* de La Gomera ya escribí yo en su día (Trapero 1986a) y acaba de hablar ahora Isidro Ortiz, con mucha mayor autoridad y competencia que cualquiera, pues mejor que nadie conoce el baile y los romances que ha practicado durante toda su vida.

En efecto, en Canarias, aparte el *baile del tambor* de La Gomera, se han practicado otros dos bailes romancescos; el *baile del jila-jila* o *de las castañuelas* en la isla de La Palma y el *baile de tres* en la de El Hierro.

El baile de **La Palma** fue descrito por Pérez Vidal de la siguiente manera:

Varios hombres en número siempre par, por lo general cuatro, colocados frente a frente, dos a dos, bailan sin cambiar de lugar, mientras, con los brazos alzados, repiquetean las castañuelas. En el espacio comprendido entre los bailadores, las mujeres, en número igual a la mitad de éstos, danzan con suaves evoluciones, esquivando a los hombres en sus contenidos ademanes de acercárseles y simulando que hilan con movimientos de los brazos y manos... (Las suaves evoluciones de las mujeres contrastan con el zapateado violento y convulsivo de los hombres).

Y mientras en el centro del «terrero» giran así las mujeres y zapatean los hombres insistentemente, el canto monótono de un romance, entonado desde un extremo por un cantador, acompaña y conduce el baile al compás del inevitable tamboril. Y con un coro de entusiastas acompañantes, agrupado en torno del cantador, entona el responder y contribuye a marcar el ritmo, dando golpes en el suelo con sus recios bastones (Pérez Vidal 1968: 18-19).

Distintos nombres recogió Pérez Vidal para este baile: *baile de las castañuelas*, *baile de las hilanderas*, *baile hilado* o, simplemente, *jila-jila* (y aun *zapateado*), dependiendo de la localidad, o se atendiera con prioridad a alguno de los elementos del baile: el uso de las castañuelas, la imitación gestual de las mujeres a las tareas de hilar o los violentos zapateados de los hombres.

La noticia de Pérez Vidal, tanto por lo que se refiere a los estribillos romancescos como al baile de La Palma, fue pionera en el campo del romancero general, queremos decir que fue por el artículo de Pérez Vidal por el que se conoció en el exterior de Canarias. Pero no fue, propiamente, la primera noticia al respecto. Antes de él otros varios autores locales lo habían referido, sólo que sus noticias habían quedado silenciadas en unas páginas poco difundidas y leídas.

El primero que habló del baile romancesco de La Palma fue Benigno Carballo Wangüermert, un ilustrado isleño que fue catedrático en Madrid, y que dejó sus impresiones de un viaje realizado por las Islas (entre 1852 y 1861) en un libro publicado en 1862 con el título de *Las Afortunadas*. En dos lugares

distintos habla de los romances. En el primero, a propósito del encuentro que tuvo con dos pastores a la salida de la Caldera de Taburiente, dice que los romances sólo se cantan con acompañamiento de tambor:

Los pastores, que son muy jóvenes, traen por fortuna su tamboril, por lo cual a nuestras instancias entonan uno de esos sabrosos romances a que son tan aficionados. Únese al grupo de los cantadores uno de los guías, y el que lleva el romance, canta los amores del último rey guanche de la Caldera (Carballo 1990: 138).

mientras que en el segundo, la descripción alcanza también al baile, bajo la denominación de *Santo Domingo*. Así lo describe:

Dos o tres hombres tocan el tamboril con el acompañamiento de alguna pandereta². El principal canta un romance, y sus compañeros cantadores repiten a cada estrofa o cuarteta una tonadilla. Hay por descontado diversas tonadillas que se acomodan a arbitrio a cada romance, y cada una de ellas no pasa nunca de dos versos, así como hay muchos romances sobre diversos asuntos; lo más curioso es la versificación, las comparaciones, las frases amorosas, y otra porción de circunstancias que me es difícil mencionar. Recuerdo haber oído cantar el romance del rey Bencomo, y también el ya citado del rey de la Caldera. He oído a algunos cantadores que demostraban tal facilidad al versificar, que inventaban los romances a medida que los iban cantando, y me decían después de haber concluido: Esto, señor, sale todo del fondo del tambor.

Entre tanto cuatro bailadores dan grandes saltos y zapateados, sudando por la violencia del ejercicio cuanto es posible sudar, y dos bailadoras se pasean muy suave y tranquilamente entre ellos, abriendo de continuo sus manos y sus brazos con idéntica suavidad, y como queriendo seguir con el movimiento el aire o cadencia del canto (Carballo 1990: 148-149).

Después de Carballo Wangüermert lo hizo Cipriano de Arribas y Sánchez, un farmacéutico de profesión que, igualmente, en su viaje a través de las Islas en 1900, recogió muchas noticias interesantes sobre costumbres populares, incluso letras de canciones y romances. Y en La Palma, al llegar a Los Llanos de Aridane, describe una fiesta popular. En esa fiesta —dice Arribas y Sánchez—, como en casi todas las de la isla siempre se baila el *cirinoque* (sic), con coplas alternantes entre una mujer y un hombre, a la vez que los bailarines avanzan y retroceden. Y sigue diciendo:

Más popular aún es el baile del Santo Domingo, por más que en la actualidad vá perdiendo la costumbre del baile y quedando en cambio el canto ó la *cantiga*, como dicen los naturales; y viene á ser un romance que vá cantando uno solo, respondiendo á cada dos versos, ó sea á la caída del asonante, todos los acompañantes con un estribillo. Los romances no son otros que los tan populares en España de Carlo Magno, los siete pares de Francia, hechos heroicos de bandidos, etc.; romances de ciego al fin (Arribas y Sánchez 1993: 166).

Y cita a continuación una serie de estribillos recogidos por él mismo:

¡Qué linda mañana dama, dama qué linda mañana!

¡Qué cinta lleva en el pelo el Don Alonso Romero!

¡Qué lindo romero nuevo, nuevo qué lindo romero!

Tírole al verde romero flechas de bronce y acero.

² *Tambor* y *sonajas* son los nombres populares que esos instrumentos reciben en La Palma.

Sobre el risco la retama *flure* bien pero no grana.

No me mates, que no quiero que digan que yo me muero.

Corre la luna en el cielo como en el altar el velo.

Yo vi a mi dama y me queda dolor de no hablar con ella.

En la sombra de un cabello de mi dama dormí un sueño.

Algunos desajustes observamos entre las impresiones de los tres autores citados, referidos unos al número de hombres que tocan los instrumentos (dos o tres dice Carballo, mientras que Pérez Vidal señala que sólo es uno, el que, además, canta); otros al nombre de la danza (*Santo Domingo* la llaman Carballo y Arribas, mientras que Pérez Vidal recoge los nombres antes dichos del *jila-jila* o de las *castañuelas*); otros al tipo de romances que se cantan (Arribas concluye que son «romances de ciego»); y otros, en fin, al intervalo de los responderes respecto del texto romancístico (tanto Carballo como Pérez Vidal dicen que a cada «estrofa» o «cuarteta» del romance).

De nuestra observación e indagación personal, a partir de las encuestas realizadas en la isla entre los años de 1992 y 1997, concluimos que el nombre único por el que se conoce en La Palma a los estribillos romancescos es el de «responder», pero que éstos se aplican a toda clase de romances, y no sólo a los «de ciego», como dijo Arribas y Sánchez; que el número de los cantores en los responderes es siempre indeterminado; y que el estribillo se repite a cada dos octosílabos del solista, y no, como dijeron Carballo y Pérez Vidal, a cada cuarteta. Este último punto es importante, y las afirmaciones de Carballo y de Pérez Vidal deben tenerse por seguros errores: nunca se han cantado los romances de La Palma, en la forma típica del *sirinoque*, en estructura de cuarteta, sino que se ha hecho siempre en forma de dísticos, tal cual se hace en el resto de las islas en que también se cantan los romances con «responderes». Y justamente por creer en la descripción de Pérez Vidal, antes de poder comprobarlo personalmente, emití yo también comentarios erróneos al tratar de comparar las formas de cantar los romances en la isla de El Hierro con los de La Palma (Trapero 1985: 47-50).

Y una noticia novedosa recogimos en relación a los responderes. Algunos de nuestros informantes nos dijeron que, a veces, el solista cantaba el responder en un sentido y el grupo lo repetía al revés, con lo que entre ambos formaban una cuarteta paralelística; por ejemplo:

Solista: Por debajo de la arena corre el agua y va serena.

Coro: Corre el agua y va serena por debajo de la arena.

No todos los responderes del repertorio palmero se prestan a este juego métrico, pero sí muchos, y muy hermosos; por ejemplo, de entre los recogidos por nosotros:

Si la Virgen va conmigo no le temo al enemigo.

Ninguno dé bofetada porque suele ser vengada.

Corre de la mar pa tierra el agua clara y serena.

Hice una raya en la arena por ver el mar donde llega.

Del acebiño las ramas son las tablas de mi cama.

Y otra constatación hicimos, ésta negativa: de todo aquello poco queda. El baile es en la actualidad una tradición totalmente olvidada en La Palma y el canto de los romances con responder ya no se usa. Tenemos testimonios que van dando cuenta de esa progresiva desaparición. Advertía primero Arribas y Sánchez en 1900 que iba «perdiéndose la costumbre del baile» y quedaba sólo la *cantiga* de los romances. Confirma después Pérez Vidal, hacia 1940, que el baile de las castañuelas «ya no se practica en la isla de La Palma, donde, en algunas localidades, fue casi exclusivo hasta hace unos treinta años» (1968: 17). Y más tarde, en la década de los cincuenta, una ilustre y muy atenta visitante de La Palma, la poetisa cubana Dulce María Loynaz, en su maravilloso libro *Un verano en Tenerife* (1992), dedica un capítulo entero, el XIX, a las fiestas lustrales y músicas y danzas de la isla: muchas danzas y músicas cita, pero no el canto de los romances y menos el baile del *jila-jila*, señal de que nadie se los mencionó en sus pesquisas.

Sabido es que cuando una tradición popular deja de practicarse va muriendo poco a poco, pero va dejando en ese lento camino hacia el olvido signos de su existencia pretérita, más cuando, como en este caso, la tradición estaba conformada en un «complejo» de elementos que se juntaban en el momento de la ejecución: el texto romancístico, los responderes, la música, los instrumentos musicales y la danza. La falta de práctica ha ido echando olvido sobre cada uno de estos elementos, aunque en distinta proporción. Perdidos del todo están ya el baile y con él la instrumentación con que se cantaban los romances; algunos informantes, sin embargo, son capaces aún de reproducir la melodía con que los romances se cantaban; bastantes más recuerdan algunos responderes, bien sea aplicados a sus romances específicos, bien sueltos, como textos líricos independientes; y han sido afortunadamente muchos todavía los informantes que han recordado los textos romancísticos para nosotros, hasta hacer posible la publicación del *Romancero* insular más nutrido y completo de Canarias (Trapero 2000b).

En nuestra estancia reiterada en La Palma, ninguna oportunidad tuvimos de presenciar en vivo el baile de las castañuelas. Y al preguntar por él, sólo alguna persona de las más ancianas pudo dar imprecisas noticias de su existencia, y menos que lo hubiera practicado personalmente. Por ejemplo, Petra Martín García, de 85 años, de Gallegos (ayto. Barlovento), nos decía que los romances se cantaban con tambor, en las fiestas; que uno cantaba y otros contestaban, pero que eso desapareció siendo ella niña. Y otra informante de su localidad, Encarnación Martín Sánchez, pero ya más joven, de 53 años, y poseedora de un excelente repertorio romancístico, nos dijo que ella siempre cantó a sus hijos romances, «que les alegró la infancia con los romances», pero que nunca los cantó con responder, que eso no se usaba, que ella nunca lo conoció. Otra informante de la generación más vieja, Rafaela Rodríguez de Paz, de 88 años, de Las Lomadas (ayto. San Andrés y Sauces), también extraordinaria romancista, nos decía que ella había aprendido los romances de oírse los «decir» a los viejos, que los aprendió «del aire», pero no cantados, porque en su pago vivían muy solitarios, y ni había gente suficiente para formar un baile. En fin, nuestra colaboradora Cecilia Hernández, de Los Sauces (ayto. San Andrés y Sauces), de una generación menor que Petra y Rafaela, pero también excelente «romanceadora», y ella misma investigadora del romancero, nos explicó que la manera antigua de cantar los romances ella no la conoció, que se lo había oído contar a un viejo: cantaban los romances sólo con tambor, entre un solista y un coro, los llamaban «romances corridos» (no «responder»), y que el coro contestaba lo mismo que el solista, no un responder fijo.

Sólo de uno de nuestros informantes obtuvimos una respuesta concreta y detallada del canto de los romances «a la manera antigua» de La Palma: Felicindro Hernández, de 73 años, por haber sido él el director del Grupo Folklórico de Las Tricias (ayto. Garafía). Según Felicindro, los romances se cantaban «en el sirinoque», que es lo mismo que decir que en el género folclórico por excelencia de La Palma, pues el término *sirinoque* (o *serinoque* o *sirenoque*, de las tres formas lo hemos oído pronunciar) ha llegado a tener

en la isla el significado extensivo de 'la fiesta y el baile'. Tan popular es el género y tan usado el término que hasta se ha convertido en verbo: *sirinoqueando* hemos oído decir en La Palma para el sentido 'bailar mucho'.

Y, en efecto, *Sirinoque* recibía el «número» folclórico que el Grupo de Las Tricias solía interpretar en escenarios locales y foráneos. La coreografía se ordenaba de la siguiente forma: se ponían al frente los tres músicos solistas, dispuestos en línea: a la izquierda el de la flauta de pico, en el centro el solista que canta y toca el tambor, y a la derecha quien repiquetea las castañuelas. En sentido vertical a los solistas formaban los bailarines, en dos filas enfrentadas de hombres y mujeres. Cantaban primero el romance de *La serrana*, con su correspondiente responder, siempre el mismo: «Guárdame bien la manada, / que me lleva la serrana»; seguía después el canto del *sirinoque* propiamente dicho, es decir, coplas «de relaciones» entre un hombre y una mujer, de verso hexasílabo y de asunto generalmente picaresco y de rivalidad; y acababa con el romancillo *El conde de Cabra*.

Pero es lo cierto que el canto de los romances al «estilo antiguo» de La Palma, bien sea en el *baile del jila-jila*, en forma autónoma, bien como un componente más del complejo del *sirinoque*, se ha perdido del todo³. Lo que queda es la «reconstrucción» que del *sirinoque* han hecho algunos grupos folclóricos, como el de Las Tricias, pero ya no hay ningún cantor natural y espontáneo que cante sus romances de esa forma: los grupos folclóricos tratan de imitar aquel viejo estilo, pero cantando no cualquier romance, como harían los hombres de los tiempos antiguos, sino uno solo, por ejemplo el de *La serrana*, que de esta forma se convierte en romance de repertorio, ajeno ya a la vida tradicional que le fue consustancial desde tiempos inmemoriales.

En relación con la isla de **El Hierro**, dos únicas referencias históricas nos han llegado relacionadas con el canto de los romances y el baile que con él se hacía: una dada por el militar José Antonio de Urtusástegui (1983), a finales del siglo XVIII, y otra por el antropólogo francés René Verneau (1981), a finales del XIX, los dos con ocasión de una visita ocasional que hicieron a la isla, el primero para cumplir con la misión de poner en orden las milicias allí destacadas y el segundo en busca de restos guanches. Y los dos obtuvieron esas noticias, curiosamente, en un mismo lugar, El Pinar, tenido por todos, antes y ahora, y tanto desde dentro como desde fuera de la isla, como un pueblo muy festivo. De los «piñeros» dice Urtusástegui que eran una gente «animosa y brava», a la que se tenía por «la más valiente de la isla» (1983: 64); por su parte, el Dr. Verneau llegó al Pinar («una mísera y pequeña aldea» entonces —dice—) y creyó encontrar en él «el tipo herreño más puro» (1981: 273), es decir, de rasgos guanches mejor conservados.

Dice Urtusástegui que cuando en la noche del día 11 de octubre de 1779 llegó al lugar, los piñeros le obsequiaron «con una huelga de bailes a su modo», entre los cuales destaca uno que le llamó especialmente la atención, «una especie de contradanza muy bonita, que llaman *cruzar* o el *baile de los tres*,

³ Esta misma opinión la expresaba ya en la década de los 40, en su estudio panorámico de la música popular de La Palma, Luis Cobiella, bien que referida al *sirinoque*: «Hoy se canta por agrupaciones folclóricas, en plan de espectáculo preparado; rara vez se da, espontáneamente, en los campos» (1947: 457). Luis Cobiella fue, por lo demás, el único que había publicado en pentagrama una melodía de la música de los romances palmeros. Y añade algunas observaciones interesantes: el canto de los romances —dice Cobiella— se hallan «casi desaparecidos»: la música con que se cantan es entonación monótona e «importa muy poco; [...] Apenas tiene 'patrón', carácter específico, como el *sirinoque*. Pudiéramos definir, si acaso, el descanso sobre la nota grave» (1947: 461).

compuesto de un hombre que ha de ser ligero y robusto, y de tres mujeres, muchachas y ágiles, al son de cierto *ginso* o tambor y flauta, cantando en el interín *endechas* o *corridos* con mucha gracia y expedición, aunque en tono melancólico». Y concluye: «Esta danza es peculiar de esta isla y consta de varias figuras» (1983: 42; los subrayados son nuestros).

El nombre de *corridos* hace referencia inequívoca a los romances, tal como ocurre en otros varios lugares (con el sentido de 'cantares corridos' o 'cantar de corrido'), pero la calificación de *endechas* merece una explicación particular, pues enlaza con una creencia antigua, manifestada en las primeras *Crónicas e Historias* que se hicieron sobre la conquista de las Islas: la de que las *endechas* de Canarias tuvieron su origen en los cantos de los aborígenes guanches. En efecto, el franciscano Abreu Galindo, autor de la más documentada *Historia* antigua de Canarias, dice refiriéndose precisamente a los guanches de El Hierro:

Era la gente de esta isla muy triste, de mediana estatura. Cantaban de manera de *endechas* tristes en el tono y cortas. Bailaban en rueda y en folía, yendo los unos contra los otros para delante y tornando para atrás, asidos de las manos, que parecen pegados unos con otros y muchos; y en estos bailes eran sus cantares, los cuales, ni los bailes, hasta hoy los han dejado (Abreu 1977: 87).

Y un contemporáneo de Abreu, el italiano Leonardo Torriani, que escribió una *Descripción* de las Islas utilizando para ella probablemente las mismas fuentes que Abreu, insiste en el carácter triste de los cantares de los aborígenes canarios: «cantares muy lastimeros —dice—, cortos, a manera de *endechas*, y muy sentidos [...], que mueven a compasión a los oyentes» (1978: 201), y pone después el texto de dos *endechas* recogidas por él, una de El Hierro y la otra de Gran Canaria, ¡en lengua guanche!⁴

Así que leyendo la descripción que Urtusástegui hace de los cantos y baile que los herreños de El Pinar le brindaron a finales del siglo XVIII y la descripción y comentarios que los historiadores antiguos (de finales del siglo XVI) hicieron de los cantos y bailes de los aborígenes, pareciera que estuviéramos ante unos mismos hechos: unos mismos cantares y unos mismos bailes. Pero sólo pareciera. Lo que los guanches de El Hierro cantaban entonces eran, en todo caso, *endechas*, y lo que los herreños cantaron a Urtusástegui fueron romances. Lo que sí puede dar una impresión similar es la manera de cantar de los antiguos guanches y de los modernos herreños: repetitiva, monótona, con frases cortas y tono lastimero. Si no nos equivocamos, de la misma manera que ahora se cantan los romances en La Gomera, en La Palma y Fuerteventura.

Y con respecto a las noticias de Verneau, también dice que en el pueblo del Pinar le obsequiaron con otro baile que le impresionó hondamente:

La orquesta se componía de un tambor desfondado por un lado. Sobre la piel, que había resistido las duras pruebas que habían debido endurecerla, una mujer vieja, auténtica bruja, marcaba el paso golpeándolo con el puño cerrado y con todas sus fuerzas, acompañando a esa música con gritos roncros que debía considerar, sin duda, muy armoniosos. Un segundo músico se mantenía en el umbral de la puerta. Era un pastor que sacaba a una flauta de caña todos los sonidos que saben sacar los pastores canarios. Nos hubiésemos podido creer en el siglo XIV, oyendo esta música y también viendo a esta gente, situadas en dos líneas paralelas, uno enfrente del otro, dándose las manos y marchando uno detrás de otro dando grandes saltos (1981: 275-276).

⁴ Si lo pongo entre signos de admiración no es por dudar de Torriani, sino porque —como he dicho en otro lugar (Trapero 2000d: especialmente 62-65)— esos textos plantean tan serios problemas filológicos que han hecho pensar a más de uno en su condición de espurios.

No dice Verneau qué baile fuera aquel, pero aunque tiene ciertas características similares al «baile de tres» que describió Urtusástegui, más parece que se tratara de lo que hoy se conoce con el nombre de «tango herreño», la más extraordinaria de las danzas herreñas (y canarias), pero ya no romancesca.

¿De aquello, qué queda? Muy poco, casi sólo el recuerdo. En las investigaciones de campo que hicimos en la isla en 1983 (y años sucesivos), ninguna información directa pudimos recoger sobre el baile, a lo máximo, el comentario de que, en efecto, hubo un tiempo en que los romances se bailaban, y eso sólo de los informantes más viejos: ninguno de los informantes que tuvimos pudo decirnos que él lo hubiera conocido, sólo que lo había oído decir. O sea, que el *baile de tres* herreño debió desaparecer a finales del siglo XIX. Pero de su existencia no nos cabe la menor duda, aun sin que existiera el testimonio de Urtusástegui: los elementos que quedan en el canto de los romances en El Hierro, es decir, su estructura melódica, los «responderes» y la instrumentación que se usa, idénticos en esencia a los de La Gomera y La Palma, garantizan la existencia del baile anterior. En realidad, lo que ocurre en La Palma en la actualidad, la desaparición de su baile romancesco, ocurrió en El Hierro un siglo antes. Y lo que ocurrió en el resto de los lugares peninsulares: hoy puede decirse que todos desaparecieron, que de aquellos famosos *corri-corri* de Arenas de Cabrales, y del *pericote* de Llanes, y del baile *a lo llano* de Ruiloba, y del *baile de tres* de Las Navas, y de aquella famosa *danza prima* de Asturias, no queda más que el recuerdo, o, en el mejor de los casos, la «restauración» que de alguno de ellos han hecho los grupos folclóricos locales. Lo asombroso, lo verdaderamente excepcional es que haya todavía un baile romancesco, uno solo, que siga viviendo en plenitud, el *baile del tambor* de La Gomera.

¿Y qué nombre tiene el canto de los romances en El Hierro?: *la meda*. Propiamente, hoy, *la meda* es un canto improvisatorio: un solista, o dos, en forma alternante, cantan en forma de dístico monorrímo sobre cualquier tema que improvisan mientras que el coro les «responde» con un estribillo fijo con igual rima. Y un solo instrumento les acompaña, el tambor, que normalmente es tocado por el improvisador principal. Este es el canto de *la meda*, idéntico al que usan para cantar los romances, mejor dicho el que usaban, porque ya en El Hierro no se cantan (de manera espontánea) de ninguna forma. Y *la meda* dicen los cantores herreños cuando se les pregunta de qué forma se llamaba el canto de los romances en la isla. Así que *la meda* es el nombre que utilizaremos también cuando nos refiramos al desaparecido baile romancesco de El Hierro.