La danza

DANZAS DE PALOS EN EL SUROCCIDENTE DE ASTURIAS
Y EL VALLE DE FORNIELLA (LEÓN)

I.
Estudio general y Forniella

Naciu 'i Riguilón

La danza

RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS DE ASTURIAS

SERIE MAYOR

6

Naciu 'i Riguilón

La danza

DANZAS DE PALOS EN EL SUROCCIDENTE DE ASTURIAS
Y EL VALLE DE FORNIELLA (LEÓN)

I

ESTUDIO GENERAL
FORNIELLA

Principáu d'Asturies
Conseyería de Cultura,
Política Llingüística y Deporte

RED
DE MUSEOS
ETNOGRÁFICOS
DE ASTURIAS

'A Museu del Pueblu d'Asturies

Xixón | Cultura y Educación

Primera edición: abril 2024

Edita: Muséu del Puebu d'Asturies
Red de Museos Etnográficos de Asturias
Paseo del Doctor Fleming, 877
33203 Gijón/Xixón
Teléfono 985 182 960
museopa@gijon.es
http://museos.gijon.es
www.redmeda.com

© Naciu 'i Riguilón

© Presentación: Juaco López Álvarez

© Apéndices: Carlos Fernández González, Luis Alberto Mondelo Sánchez, Diego Bello y Denise Silva

Primeras correcciones de texto: M.ª Dolores Álvarez Alba y Fernando Iglesias González

Maquetación y corrección ortotipográfica: Marina Lobo

ISBN Obra completa: 978-84-96906-79-2
ISBN Vol. I: 978-84-96906-74-7
DL AS-01170-2024

Impresión: Gráficas Apel

A todos los danzantes:

a los que fueron,
a los que son y
a los que serán.

A Sabino «Martini», mi padre,
que supo inocularme el dulce veneno de la danza.

A Francisco «Filipón»,
l.leldóu el tou furmientu.

A Vitorino del *Rincón Cunqueiru*

Sabino

Francisco

Enrique, Naciu (el autor), Domingo y Vitorino

PRESENTACIÓN

Juaco López Álvarez
(Muséu del Pueblu d'Asturies)

«Donde hay música, hay alegría» era una frase habitual de Francisco Rodríguez, de casa Filipón, de La Viliel.la, tamboritero de las danzas de palos que se bailan en el extremo suroeste de Asturias y el noroeste de León, y que describe en este libro Naciu 'i Riguilón. Francisco fue con su alegría y generosidad el mantenedor de estas danzas en la segunda mitad del siglo xx, una época de cambios sociales como nunca antes había conocido el mundo campesino. Cambios que en las áreas de montaña no trajeron consigo transformaciones ni progreso, sino el abandono, en muchos casos definitivo, de casas y tierras. El despoblamiento masivo supuso el final de antiguas costumbres y ritos, que eran una manifestación de las creencias y las relaciones humanas de estos pueblos.

Recuerdo bien la tarde del 6 de septiembre de 1979, cuando llegué a L.larón, en el concejo de Cangas del Narcea, para conocer la danza de palos. Faltaban dos días para la fiesta de Santa Olacha/Santa Eulalia. Delante de la escuela, que en aquel año ya estaba cerrada por falta de escolares, Francisco tocaba la *xipla* y el tambor llamando a los doce danzantes al ensayo de la danza. Estos ensayos habían empezado una semana antes, porque la danza es una manifestación popular muy compleja. A nuestra vista el valle alto del río Ibias, montañas sin fin, bosque espeso y al norte la muesca de las explotaciones romanas de oro de El Corralín. Allí también se reunieron muchos vecinos del pueblo para ver el espectáculo que es contemplar una danza de esta clase. La música, la coreografía, el movimiento de brazos de los danzantes, sus cruces y los palos constituyen un número que no deja indiferente a nadie, aunque lo haya visto muchas veces. En aquel tiempo no era algo que se pudiese hacer todos los años. Hacía cinco que no se bailaba. No había hombres suficientes, y eso que para la danza se juntaban dos pueblos: L.larón y La Viliel.la. Al día siguiente, por la mañana, hubo otro ensayo y por la tarde comenzó el festejo con la *víspera*. El músico y los danzantes, estos vestidos con ropa oscura y boina, visitaron todas las casas de los dos pueblos siguiendo un recorrido fijo. En cada una de ellas saludaban y bailaban, y eran agasajados por los vecinos con comida y bebida, sobre todo vino. Al día siguiente, al amanecer, tres danzantes y el músico hicieron la *alborada*; otra vez volvieron a recorrer ambos pueblos despertando a todo el mundo, ofreciendo bebida (orujo, anís, coñac) y anunciando el comienzo del día grande. Luego, a mediodía, llegó la procesión y la misa; la danza, con los danzantes vestidos de blanco y sombrero de fieltro, y rodeados de numerosos espectadores, tanto de los dos pueblos como forasteros; la comida especial con carne de cabrito y, por último, el baile. La fiesta se repitió al día siguiente en La Viliel.la. Son días de una gran sociabilidad en los que se refuerzan los lazos entre los jóvenes de una misma generación y entre todos los vecinos; son días de compartir y en los que queda claro que la buena vecindad es imprescindible para organizar la fiesta, pero también para gestionar la vida de la comunidad el resto del año. Las casas o familias que forman estos pueblos son unidades de producción y consumo en una economía de subsistencia determinada por un paisaje agreste, que requiere mucho esfuerzo para obtener de él alimento. La emigración temporal fue una salida histórica para buscar recursos con los que sobrevivir. La danza y todo lo que conlleva es una expresión de la imprescindible unión y ayuda mutua que tienen que mantener los vecinos para subsistir. Es también un ejemplo de adaptación e identificación social.

Hasta mediados del siglo xx era una danza solo de hombres jóvenes y solteros. Era un rito de paso masculino. La incorporación a la danza marcaba el tránsito de la adolescencia a la edad adulta. En 1979, después de la sangría emigratoria de los años sesenta y setenta, la edad de los integrantes de la danza de L.larón y La Viliel.la iba desde los 17 a los 65 años. No había mozos suficientes para una danza. Muy lejos quedaban aquellos años en los que se juntaban más de veinte y había que hacer un sorteo para elegir a los danzantes. Pero lo peor demográficamente estaba por llegar: en 1975, L.larón tenía 42 habitantes y La Viliel.la 59, y en 2023, en el primero están censadas seis personas (que en invierno se van) y en el segundo, solo dos. Por eso, desde los últimos años del siglo xx, como no hay hombres bastantes, en la danza se han integrado las mujeres sin que haya existido ningún rechazo por parte de nadie. En la actualidad, la mayor parte de las danzantes son mujeres. Los ritos, aunque sean ancestrales y estén muy jerarquizados, como las danzas de palos, cambian y se adaptan a las circunstancias de los tiempos. Curiosamente, esta sociedad campesina, que a menudo carga con el sambenito de ser conservadora, y lo es en algunas cuestiones, ha demostrado, cuando se la conoce y mira sin prejuicios, que sabe adaptarse y cambiar mucho mejor que otras sociedad urbanas e industriales.

Con todo esto a sus espaldas, la danza es, sin duda, una seña de identidad de estos pueblos. Cuando parece que nunca más se va a volver a danzar y hace muchos años que las fiestas están huérfanas de danza, vuelve a resurgir de sus cenizas y hombres y mujeres, procedentes de diferentes rincones del mundo, pero con oríge-nes comunes, se encuentran y deciden organizar otra vez la danza, que está latente en su inconsciente colectivo. Existen dos pueblos donde nunca se ha dejado de hacer, Pranzáis y Chan, que bailan sus danzas el 15 de agosto en el santuario de la Virgen de Trascastro. En ellos, a esa identificación con la danza, se suma la rivalidad que mantienen, que hace impensable que algún año uno no se presente a bailar ese día. La mayoría de los danzantes no están censados en ninguno de estos dos pueblos y viven lejos, pero están unidos por un sentimiento de identidad común con su lugar de origen y la danza. En este caso la rivalidad actúa como mantendora de la tradición.

En este libro Naciu ‘i Riguilón (Mual, Cangas del Narcea, 1962) describe en profundidad el mundo de la danza en los extremos suroeste de Asturias y noroeste de León. Es un territorio que comparte un paisaje, un modo de vida y una cultura. El autor ha dedicado muchos años a recopilar información sobre estas fiestas, así como al estudio de la bibliografía sobre la historia y la etnografía de las danzas de palos y espadas. La documentación que presenta es apabullante. A nadie se le puede pedir más por su país. Son trabajos que en Asturias, en el campo de la etnografía, casi siempre son el empeño de personas cuyo afán es conocer y comprender el territorio y la cultura del entorno donde nacieron y se criaron. El Muséu del Pueblu d’Asturies adquirió el reto de publicar este monumental trabajo de descripción con el fin de documentar, conservar y difundir este patrimonio cultural de Asturias. La Red de Museos Etnográficos de Asturias, promovida por el Gobierno de Principado de Asturias, ha colaborado también en esta tarea.

I
La danza. Estudio general

Danza de Trabáu 2005. Foto: Miguel Miñambres.

Danzantes de Pranzáis en la procesión del 15 de agosto de 1982. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Danzantes de L.larón y La Viliel.la en 2016. Foto: Naciu 'i Riguilón.

BAILE Y DANZA

Desde el principio de los tiempos, el baile y la danza forman parte del espíritu festivo, religioso y creativo del hombre, unas veces como simple divertimento y otras integradas dentro de algún tipo de ritual, bien sea social o religioso.

Baile y danza son términos similares que se utilizan para referirse a las manifestaciones humanas que se desarrollan a través de movimientos corporales, por lo general al ritmo de la música.

La Real Academia Española (RAE) en su diccionario define la palabra bailar como «ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies», y danzar simplemente como «ejecutar movimientos acompasados». Pero bailar no es lo mismo que danzar, aunque a lo largo de la historia y dependiendo del contexto en el que se practique, se les pueda denominar de una forma u otra. Así, desde el punto de vista histórico, el baile, con movimientos más vivos y ligeros, podría tener una acepción más popular, y la danza, con movimientos más suaves y ceremoniosos, estar considerada como una expresión más culta y refinada, propia de salones y palacios.

En la actualidad el concepto de danza se entiende más como el arte que se desarrolla a través de movimientos corporales.

Nota del autor: El lector de este trabajo podrá encontrar algunos datos y referencias distintos o que contradicen lo que escribí en artículos anteriores. En relación a esto diré lo mismo que Aurelio de Llano en la primera nota de su libro *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres* (1923): «Todo lo que en este libro no esté de acuerdo con lo que escribí […] en otras publicaciones, es porque lo rectifico».

Baile a lo suelto en Trabáu 2007. *Gaiteiru* Carlos Fernández, pandereteras Arcides, y María Fernández. Foto: Naciu 'i Riguilón.

En la práctica, para corregir esta ambigüedad, suele añadirse a ambos conceptos un adjetivo que aclare a qué tipo de baile o danza nos estamos refiriendo: baile tradicional, baile de salón, danza clásica, contemporánea o danza ritual.

Desde una perspectiva folklórica tradicional, se podría decir que el baile está más relacionado con el divertimento y la fiesta, estando la danza generalmente asociada con algún tipo de ritual o ceremonia, ya sea civil o religiosa.

Popularmente, el término danza hace referencia a un tipo de baile coreográfico organizado, de carácter ritual, en oposición a los bailes de divertimento de carácter popular o tradicional, más espontáneos, bien sean sueltos o agarrados. De hecho, es habitual esta diferenciación clara entre baile y danza, teniendo el primero, generalmente, una finalidad de recreo, diversión o cortejo, mientras que la danza se caracteriza por «formar parte de un rito concreto realizado en un contexto determinado, ser practicada, por lo general, por danzantes de un mismo sexo y requerir para su realización un atuendo especial». (Diego Bello)[1]

Como el entorno en el que se desarrollan el tipo de danzas aquí estudiadas se corresponde con el medio rural y tienen un carácter claramente popular, será esta última concepción tradicional de baile y danza la que se use para la realización de este estudio.

[1] *https://tocarbajoteito.blogspot.com/2015/05/danza-y-baile.html.*

Danzas rituales procesionales

Las danzas procesionales, son aquellas que estando integradas en una fiesta religiosa participan también en la procesión, danzando posteriormente ante la imagen sagrada a modo de ofrenda. Tuvieron mucha importancia y desarrollo durante los siglos XVI, XVII y XVIII, estando estrechamente vinculadas con la festividad del Corpus y con los gremios de profesionales.

Entre las danzas procesionales más representativas podemos destacar las de espadas, las de palos y las de arcos, pudiendo, en ocasiones, coincidir mezcladas en una misma coreografía, partes de dos de ellas o incluso de las tres.

Son pocas las referencias históricas antiguas que hagan mención a estas danzas, y no será hasta el siglo XV, con su plena integración en la festividad del Corpus y los grandes actos festivos civiles cuando comencemos a tener algunas informaciones más concretas sobre ellas.

Podríamos aventurarnos a decir que todas ellas (espadas, palos y arcos) tienen un origen ancestral, estando vinculadas, muy probablemente, a variados ritos y fiestas anteriores a la llegada del cristianismo.

Celebraciones solsticiales de invierno o de verano, de fertilidad, o de tránsito de nacimiento y muerte, o de paso de la infancia a la mocedad, eran practicadas, en las sociedades antiguas, en un entorno ritual mágico-religioso, donde la música, el baile y la escenificación jugaban un papel fundamental.

Con la llegada del cristianismo muchas de estas manifestaciones paganas fueron consideradas contrarias a las buenas prácticas de la nueva religión, siendo prohibidas, perseguidas y castigadas con rigor.

Pero los límites entre lo pagano y lo cristiano siempre fueron difusos, dependiendo muchas veces del momento histórico y los intereses de la jerarquía eclesiástica, y en otras ocasiones, fueron integradas dentro del ceremonial cristiano, en un claro afán asimilador.

En este nuevo contexto, estas danzas perderán su original sentido ritual y pasarán a tener otro bien distinto, funcionando ahora como ofrenda en un nuevo ritual de adoración religiosa, o de homenaje o simple espectáculo en las grandes celebraciones civiles urbanas.

Ser ejecutadas por los oficiales de los gremios, o sub-

Danzantes de Degaña en la procesión de la fiesta de Fátima a inicios de los 50. Archivo Ginés García Gavela.

contratadas a profesionales, les imprimirá unas características muy distintas a las que tenían en el medio rural, donde los mozos del pueblo eran los encargados de hacerlas, siempre enmarcadas en algún tipo de ceremonia.

Esta estrecha y continuada relación con la iglesia contribuyó, con toda seguridad, a su difusión y generalización en todo el territorio católico. Pero, a pesar de esta larga convivencia, algunas de estas danzas han conseguido mantener viva gran parte de su esencia primigenia, como ocurrió también en las mascaradas de invierno, con las que, como veremos más adelante, comparten muchos elementos.

La danza y sus contextos

El análisis histórico de las danzas deberíamos iniciarlo teniendo en cuenta varios factores. En primer lugar, el diferente y amplio sentido de la palabra danza, dependiendo de la época en que se utiliza, y, en segundo lugar, los distintos ámbitos sociales o contextos en los que se desarrolla: aristocrático, popular, civil y religioso.

En los siglos XVI y XVII es cuando empezamos a tener abundantes referencias sobre las danzas.

> […] existían danzas aristocráticas, que se hacían en los salones o en casas particulares, y danzas populares, compuestas de muchas personas, que a la vez ejecutaban ciertos movimientos representativos de alguna acción guerrera, amorosa, de cortesía o de simple agilidad. (Cotarelo, 1911. pp. 167-168)

Entre las primeras, de orígenes diversos y de más pasajeras modas, podemos encontrarnos con *pavanas*, *altas, alemanas*, *gallardas*, de *pie de gibao* y muchas más.

> En el sarao que en 1560 se celebró en Guadalajara, cuando las bodas de Felipe II con Isabel de Valois, danzaron D. Diego de Córdoba y Doña Ana Fajardo una *pavana* y una *alta*, y tras él salió el duque del infantado y danzó una *alemana* con Doña Isabel Manrique… D. Diego de Córdoba danzó una *gallarda* que duró un rato. El Duque de Branzuic y Doña Isabel Manrique un *pie de gibao.* (Cotarelo, 1911. pp. 167-168)

Celebraciones populares

En relación al tipo de danzas existentes en los ambientes más populares contamos con un excelente ejemplo en la pluma de Miguel de Cervantes, en el capítulo XX de la segunda parte del *Quijote,* publicada en 1615. Aquí, nuestro ilustre novelista, en el entorno de las bodas de Camacho el rico, nos habla de tres danzas que son buenos ejemplos de la gran variedad que existía en aquella época: la primera de espadas, de carácter ritual, la segunda de tipo festivo, y la tercera, una danza «de artificio, de las que llaman hablada» es decir una danza teatralizada en la que se desarrolla un argumento, e intercalan escenas dialogadas con partes de bailes.

> De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varios colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes, «por ahora, ¡Bendito sea Dios!, no se ha herido nadie; todos vamos sanos». Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla.
>
> También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que al parecer ninguna bajaba de catorce ni llegaba a diez y ocho años […] Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona […]. Hacíales el son una gaita zamorana […].
>
> Tras esta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; […]. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta.[2]

Y como muestra de la generalización de las danzas en todo tipo de ambientes, esta letra de un villancico con paloteado del Convento de la Encarnación de Madrid, de 1693, referenciado por Caro Baroja (1984. p. 111).

> ¡Qué lindo paloteado que ha de haber
> con el panderetillo de Antón Gil
> y la tarrantarruela de Ginés!
> Andar, cruzar, bailar, correr.
> Que al tripilipitrá del sonecillo
> se retira la aurora, el sol también,
> andar de dos en dos,
> cruzar de tres en tres,
> bailar de cuatro en cuatro,
> correr de seis en seis.
> Andar, cruzar, bailar, correr.
> Tripilipitrá, qué buena noche.
> Tripilipitrá, qué hermoso niño.
> Tripilipitrá, qué lindo rey.
> Entrar, salir, tornar, volver.
> Entrar al portalaje,
> salir del mal al bien,
> tornar con gran firmeza,
> volver a no caer.
> Y a golpes y redobles,
> que al Niño dan placer
> viniéndose los coros
> repiten otra vez…[3]

Este tipo de danzas populares, generalmente de espadas o palos, eran ya consideradas por algunos autores clásicos españoles como Cervantes, Lope de Vega o Covarrubias [4] como provenientes del ambiente rural, denominándolas de distintas formas:

> […], habrá que insistir en que, en esencia, son danzas de labradores. *Hortelanas* las llama Mateo Alemán… Lope, en

[2] Texto completo del capítulo en: *https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap20/default.htm.*

[3] Letra de un villancico con paloteado de 1693 del Convento de la Encarnación de Madrid, referenciado por J. Cejador en *La verdadera poesía castellana, II*. Madrid. 1921, pp. 159-160 (núm. 1263).

[4] Caro Baroja. 1984. pp. 103-111.

el texto relativo al «Corpus» de Sevilla […], se refería a ellas como «danzas labradoras» (Caro Baroja, 1984. p. 105).

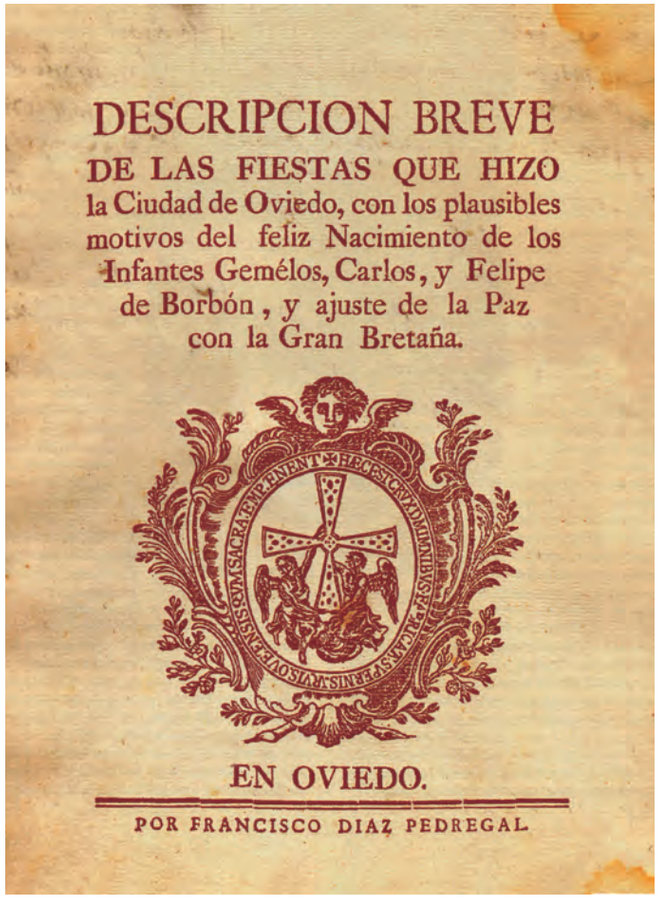
Estas danzas, de carácter ritual, festivo o teatralizado, fueron incluidas, desde bien temprano, en las grandes celebraciones civiles y religiosas, pero siempre bajo el estricto control de las autoridades que las restringían o prohibían si no encajaban con sus intereses.

> Que no representen cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni deshonestos o de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos: y se dan por prohibidos todos los bailes de *escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías* y cualquier otros semejantes a estos […]. Y cualquier que hubieren de cantar y bailar sea con aprobación de la persona que el Consejo a cuyo cargo estuviere el hacer cumplir lo susodicho. El cual ha de tener particular cuenta y cuidado de no consentir que se hagan los dichos bailes, y que sin su aprobación no se haga ninguno, aunque sea de los lícitos. (Biblioteca Colombina. Tomo LXXXIX de Papeles Varios. Citado por Sánchez Arjona, 1898. p. 33).

Celebraciones civiles

Algunas referencias de las celebraciones civiles más destacadas las encontramos en las fiestas organizadas por las ciudades para conmemorar proclamaciones y coronaciones regias, nacimiento de infantes reales u otros acontecimientos importantes. Este tipo de celebraciones podían durar una semana o incluso más, participando en ellas todos los estamentos sociales.

En el año 1784 la celebración en Uviéu del nacimiento de los príncipes gemelos y el ajuste de la paz con gran Bretaña en el año 1783-84 duró un mes, iniciándose el 29 de diciembre. Aparte de las ceremonias religiosas, se organizaron numerosas actividades como representaciones teatrales, multitud de danzas y desfiles procesionales organizados por las instituciones civiles y religiosas y los distintos gremios de artesanos. En una tarima montada en la Plaza Mayor se hicieron representaciones teatrales y danzas de escolares y de distintos gremios: como de herreros, de zapateros, de cereros, de tejedores, de sastres, etc. En ellas participaban todos los gremios de profesionales de la ciudad, siendo la asistencia generalmente de obligado cumplimiento para toda la ciudadanía.


DESCRIPCION BREVE
DE LAS FIESTAS QUE HIZO
la Ciudad de Oviedo, con los plausibles
motivos del feliz Nacimiento de los
Infantes Gemélos, Carlos, y Felipe
de Borbón, y ajuste de la Paz
con la Gran Bretaña.
EN OVIEDO.
POR FRANCISCO DIAZ PEDREGAL

Portada de la descripción de las fiestas realizadas en la ciudad de Uviéu en 1784 con motivo del nacimiento de los príncipes gemelos, Carlos y Felipe de Borbón, y el ajuste de la paz con Gran Bretaña.

En 1605, con motivo del nacimiento de Felipe IV, en la cédula de notificación enviada a la ciudad de Uviéu se indica que se hagan actos festivos en su honor:

> […] desde el primero día del mes de junio deste dicho año salgan todos los vecinos desta ciudad, cada offiçio de por sy, con las mejores imbenciones y fiestas que pudieren por las calles […] lo ayan de cumplir cada uno de los dichos vecinos, tratos y offiçios, so pena de mil maravedíes a la persona que faltare, y diez días de carzel.

Celebraciones religiosas

Igual que en las grandes conmemoraciones civiles, la Iglesia incorporará también en sus celebraciones —Corpus Christi y otras fiestas destacables— muchos elementos populares, como representaciones teatrales, mascaradas y danzas, que contribuían al mayor esplendor de la fiesta y las procesiones.

Aquí también serán los gremios los que tengan la obligación de costear las danzas, siendo estas muy variadas. Inicialmente destacan las de carácter más ceremonial, de palos y espadas, popularizándose a partir del siglo xvi otras de carácter más vivo y alegres, pero de todo ello se hablará con más detalle en el apartado «La danza y el Corpus».

El Corpus en Oviedo en 1915. Foto: Modesto Montoto (Muséu del Pueblu d'Asturies).

LA DANZA[5]

Danza de corro en Mieres. Foto: Fernando Ornosa.

Cuando en Asturias se habla de danza suele identificarse esta con *la danza prima* o con las llamadas danzas *de corro* o *de rueda,* en las que los danzantes, unidos por el dedo índice, por la mano o cogidos del brazo, cantan y danzan en corro.

Este tipo de danzas son conocidas en casi todo el territorio asturiano, pero en el suroccidente, en los concejos de Cangas del Narcea, Ibias y Degaña cuando se habla de danza la referencia es muy distinta. Aquí *la danza* es otra cosa, y poco tiene que ver con las anteriores. Esta, está estrechamente emparentada con las que se dan en las vecinas tierras de Forniella, pertenecientes ya a la provincia de León, y directamente relacionadas con las danzas de palos, arcos y espadas del resto de la península.

En todos los pueblos donde se hacía, o hace, es conocida por el nombre de *la danza*, aunque fuera de su territorio pueden llamarla también *danza de palos* para distinguirla de las *de rueda,* ya que una de las partes de su coreografía es ejecutada con palos.

Pero los *paloteos*, como también se suelen denominar este tipo de danzas, no son exclusivos del suroccidente asturiano y Forniella. Hasta no hace muchas décadas fueron muy populares en todo el territorio español, y aún hoy podemos encontrar buenos ejemplos en toda su geografía: en Galicia y en Cantabria, en Euskadi, en La Rioja, Aragón *(dances)* y Navarra, en Cataluña *(balls de bastons),* Valencia (danzas de moros y cristianos), Baleares y también en Castilla, Extremadura y Andalucía.

Este tipo de danzas suelen estar integradas dentro de festividades religiosas y, como veremos más adelante, históricamente estuvieron muy vinculadas con la festivi-

[5] El texto de este apartado es en buena parte coincidente con otro publicado por mí (Riguilón 2007. pp. 199-222), estando en este caso traducido al castellano, con algunas correcciones, notas y nuevas aportaciones.

dad del Corpus Christi, en las ciudades, y en las fiestas patronales en los pueblos. Seguramente fue esta estrecha relación con la iglesia la que contribuyó a su difusión y en muchos casos a darle uniformidad en la vestimenta y en la coreografía.

Pero a pesar de esta larga convivencia con la iglesia muchas de ellas aún mantienen claros componentes ancestrales de hondo carácter ritual, que como también veremos, las relacionan claramente con las mascaradas de invierno.

Ámbito geográfico

Las danzas estudiadas en este trabajo se desarrollan en un territorio muy concreto del suroccidente de Asturias y las tierras colindantes de Forniella, pertenecientes a la provincia de León. En la parte asturiana se sitúan en el suroccidente, en la cuenca alta del río Ibias, perteneciente a tres concejos: Degaña, Ibias y Cangas del Narcea. En la zona leonesa se encuadran en el noroeste de la provincia, en los pueblos altos del río Cúa, pertenecientes al Ayuntamiento de Pranzáis.

Así, en Asturias se danzó en los pueblos de Degaña, El Rebol.lal, Trabáu y El Corralín pertenecientes al concejo de Degaña; en El Pueblu de Rengos, L.larón y La Viliel.la en el de Cangas del Narcea; y en El Vau, A Estierna, Villarmeirín, Tormaleo y Taladrí, en Ibias.

En la vertiente leonesa se danzó en los pueblos de Faru y Careiseda, y se sigue danzando en Pranzáis, Trescastru, Chan y Guímara.

Tenemos referencias también de otro paloteo en Bimeda[6], estudiado por Juaco López (1985), que, aunque de características muy similares, su coreografía y número de danzantes la relacionan más con otros paloteos de la península y en concreto con algunos de Castilla y León, como los de La Cabrera Alta (León) estudiados por Concha Casado (1999 y 2009).

En la zona leonesa, existieron danzas de palos en todo su territorio, y algunas como las de Laguna de Negrillos, Val de San Lorenzo o Corporales aún se mantienen, relacionadas con festividades religiosas como la del Corpus y otras fiestas patronales:

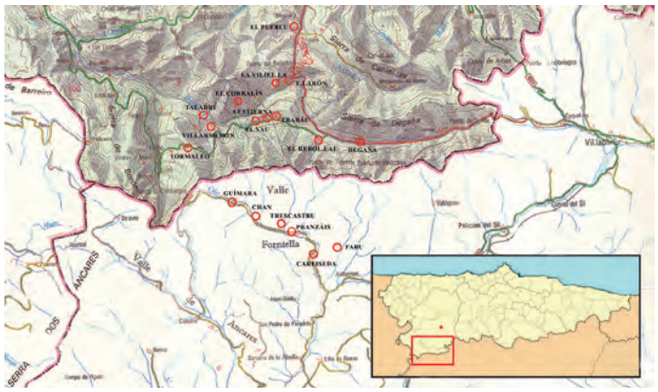
> Tocante á relación con outras danzas similares en terras de León, pódese dicir que estas sitúanse desde o noso punto de vista nun plano similar ás relacións que poidan ter coas danzas de Galicia ou quizais mesmo coas de Tras-os-Montes: en todos os casos pártese dunha mesma matriz, que é a danza de grupo ligada ás danzas procesionais de Corpus e outras celebracións a partir do s. xv. (Costa, 2002, p. 349).

Dentro del conjunto de danzas de palos que se dan en toda la península, las danzas asturforniellas conforman un núcleo bien definido, tanto desde el punto de vista coreográfico y musical como desde el punto de vista del ritual que en ellas se desarrolla.

Danzas rituales asturforniellas

Danza y rito son dos conceptos estrechamente ligados, y aunque puedan desarrollarse determinados ritos o ceremonias sin danza, parece que esta, en su concepto más tradicional, siempre está vinculada a algún tipo de ritual.

Las danzas de palos asturforniellas son ejecutadas en días muy señalados. Se desarrollan dentro de un contexto festivo-religioso, en el que participa toda la comuni-



Localización de los pueblos con danzas de palos en el suroccidente de Asturias y el valle leonés de Forniella.

[6] Bimeda es un pueblo del concejo de Cangas del Narcea, separado del foco aquí estudiado, situado en el valle de Naviego, a 10 km de la villa, en dirección al puerto de L.leitariegos.

Danzantes de Chan en el campo del santuario de Trescastru, 15 de agosto de 2023. Foto: Naciu 'i Riguilón.

dad, estando al mismo tiempo incluidas en un ritual de adoración a la Virgen o al santo patrón.

Originalmente eran danzadas solo por hombres solteros, utilizando para ello una indumentaria muy concreta, y, por último, y posiblemente una de las características más destacable, es que a través de la danza se manifiesta el trascendental rito de paso de la adolescencia a la mocedad por el que irán pasando la práctica totalidad de los hombres del pueblo. En su vistosa y complicada coreografía se escenifica, de forma magistral y única, dentro de los paloteos peninsulares, el proceso de aceptación de los nuevos individuos dentro del grupo, y su posterior presentación a toda la comunidad, después de haber superado las pruebas de su iniciación a través de la danza.

Ensayo de la danza en Trescastru en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Colocación de los escaños en el *campo de la danza* o *danceiru*. Trescastru en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Todo ello, hace que se constituyan como uno de los mejores ejemplos de danzas rituales de la península.

La danza y la fiesta

Tradicionalmente, en los pueblos en que había danza, esta jugaba un papel muy importante dentro de la fiesta. Tanto es así, que no podía entenderse la una sin la otra. «La danza es una pasión, algo que se lleva dentro, marcando tanto al individuo como a la colectividad». (Ornosa y Riguilón, 1996)

Antiguamente, en estos pueblos la fiesta y la danza corrían exclusivamente por cuenta de los mozos y los gastos generados se cubrían con lo recaudado durante el transcurso de la danza.

Unos diez o quince días antes se reunían los mozos y se designaba a los que iban a ser los danzantes de ese año y los puestos que ocuparían, así como los *chaconeros* o *frasqueiros* que los acompañarían. Esto era lo que se denominaba *zarrar* o *encerrar la danza*, quedando así los puestos asignados de forma definitiva. El compromiso como danzante se rubricaba con una cantidad de dinero que se dejaba en depósito como fianza, del cual se iban descontando las multas por posibles infracciones o retrasos en los ensayos.

El ambiente de fiesta comienza a sentirse ya, unos días antes con el inicio de los ensayos. En L.larón, la víspera por la tarde, los danzantes ponían el mejor traje que tenían, zapatos, chaleco, pantalón, corbata y boina (oscuros) camisa blanca y la banda que llevarían al día siguiente. Con esta vestimenta y con los *frasqueiros* y el *tamboriteiru* recorrían por la tarde todas las casas del pueblo.[7] En estos desplazamientos iban bailando el característico paso de la *danza corrida,* también llamado *careo sencillo*. En estas visitas a los vecinos, los danzantes eran convidados a *fichuelas* (*feisuelos* hechos con sangre), *miñuelos* y vino o licores, y en ocasiones algo de jamón, o chorizo, pudiendo llegar a danzarse alguna parte de la danza, por ser bien agasajados o porque el anfitrión no pudiera desplazarse por enfermedad al campo de la fiesta.

En Degaña capital, esta visita a todas las casas del pueblo se hacía la víspera, por la mañana, cuando venían de ensayar. Los vecinos les daban huevos, chorizos e incluso dinero. Todo lo que les daban se guardaba para hacer una fiesta pocos días después.

En L.larón el día de la fiesta bien temprano, después de media noche y antes del amanecer se reunían el *tamboriteiru*, con cuatro danzantes designados por el *juez*, que solían ser los *panzas*. Iban por todo el pueblo con la música de la *alborada* despertando a la gente. Eran ahora los danzantes los que convidaban a orujo a los hombres y anís a las mujeres. En la *alborada* no se danzaba, pero sí tocaban una melodía propia con lo que se cantaba:

> Levantaivos dormilones,
> levantaivos de dormir;
> ya cantan los paxarinos
> ya repica'l tamboril.

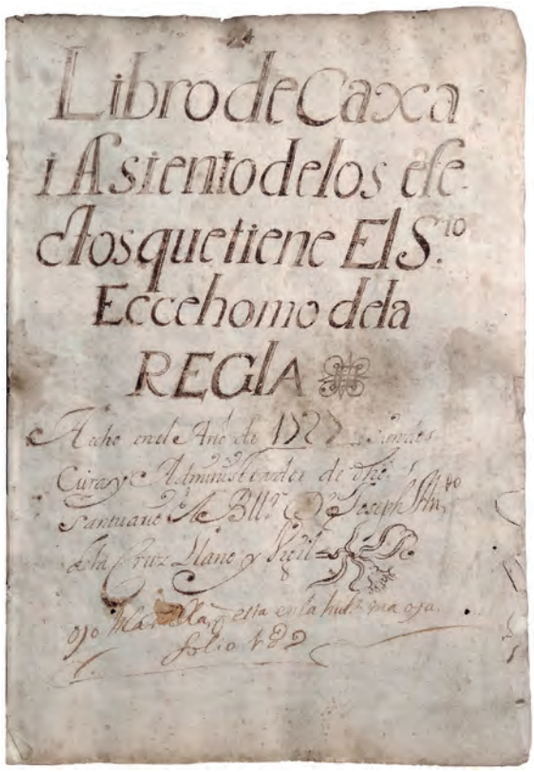
> A mediodía los danzantes, ya con el traje de fiesta, se juntan con toda la gente delante de la iglesia. A las doce entran bailando los danzantes en la iglesia parroquial, se arrodillan un poco en silencio y según se van levantando van saliendo de espaldas a la puerta y de frente a la imagen, que va detrás de ellos llevada por cuatro mozas. Después se hace la procesión y de vuelta a la iglesia se hace la misa.[8] Al acabar esta los danzantes sacan del templo escaños de madera, y cerca de él hacen un círculo en el que se echará la danza. Los escaños son ocupados enseguida por vecinos de fuera, y a su alrededor se ponen de pie la mayor parte de los espectadores. (López Álvarez. 1987)

Estos escaños, de posición preferente, eran ocupados por las autoridades y gente acomodada que eran los que más dinero podían dar.

Antes del final de la danza, los *frasqueiros o chaconeros,* sombrero en mano, se pasean entre el público recaudando los donativos con los que harán frente a los gastos de la fiesta y el pago al *tamboriteiru.*

[7] En L.larón y La Viliel.la hacían la danza juntos y se recorrían los dos pueblos en la víspera y en la alborada. En L.larón se danzaba el día 8 de septiembre y en La Viliel.la el día 9.

[8] En los lugares como El Pueblu de Rengos y L.larón, donde se hace la ofrenda del *ramu* eran las mozas las que lo cantaban al sacar el santo en procesión alrededor de la iglesia antes de la misa.


Libro de Caxa
i Asiento delos efe
ctos que tiene El S.to
Eccehomo dela
REGLA

Primera hoja del *Libro de Caxa y Asiento de los efectos que tiene el Sto. Eccehomo de la Regla (Cangas del Narcea).* Archivo Histórico Diocesano de Oviedo. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Eduardo de Xipitín, María y Manulu'i Donisiu en el Santuario de L'Acebu en 1963. Archivo Manulu'i Donisiu.

Acabada la danza, la gente va a comer y por la tarde se hace el baile. Antiguamente era amenizado siempre por el *tamboriteiru* y las mujeres cantando con panderos y pandereta, siendo sustituidos, con el tiempo, por gaiteros, acordeonistas y, más recientemente, por pequeñas orquestas.

La danza podía hacerse otro día a petición de alguna persona adinerada que pagara para ello, o también podían ir a danzar a otros pueblos de los alrededores, unas veces cobrando y otras pasando la bandeja. Hubo danzas que incluso fueron a Oviedo como hicieron los de Degaña en 1955, El Rebol.lal en 1975 y más recientemente las de Pranzáis y Trabáu en 1995.

Este tipo de salidas y actuaciones en otras localidades tuvieron que ser comunes ya desde antiguo, generalmente asociadas con visitas a determinados santuarios.

Las primeras referencias históricas que tenemos en Asturias de la danza de palos hacen alusión a los danzantes de L.larón en la fiesta del pueblo de La Riela Prandones del concejo de Cangas del Narcea, situado a unos 20 km del primero. En el *Libro de caxa y asiento de los efectos que tiene el Sto. Eccehomo de la Regla* de Perandones (Cangas del Narcea) aparecen registrados, en las anotaciones de seis años (1734, 1740, 1745, 1746, 1752 y 1772), los gastos en vino para convidar a los danzantes de L.larón.

> 1734. Gasté una cántara de vino para vísperas, misas i danzas.
>
> 1746. Mas da por descargo XX rs. de vellón que gasto el día de la romería principal que es el día 14 de sepbre. en esta forma diez i ocho rs. de vino para vísperas, i misas, i danzantes de Larón.

En Forniella, tradicionalmente, las salidas, fuera de su localidad, solo las realizaban los pueblos de Chan y Pranzáis, al santuario de Trescastru, pero ya, desde principios de los años cincuenta del pasado siglo, comenzó a ser habitual que una representación de las danzas for-

Danzantes de Pranzáis con el carneiru para la comida de la fiesta de los danzantes. Archivo Lito.

niellas asistiera a las fiestas de la Virgen de la Encina en Ponferrada[9].

En Forniella, la primera referencia a las danzas es aún más antigua. Se trata de una anotación en el libro de apeos conservado en el Archivo Diocesano de Astorga, fechada en 1731, y referida a las cuentas del Santuario de Trascastro (Costa. 2002, p. 338): «tiene obligación su mayordomo de dar una cañada de vino a danzantes que vienen con las procesiones dichos días» (15 e 16 de agosto). (Apeos, Reg. 3308, doc. n.º 8)

Comida de hermandad o fiesta de los danzantes

Después de hacer frente a los gastos derivados de la fiesta con la recaudación efectuada durante la danza, los danzantes buscaban un día propicio para organizar una comida y una fiesta para ellos[10], para la que solían comprar un *carneiru* o una oveja y vino en abundancia. Esto claro está, siempre que sobrara algún dinero, y si no se pagaba a escote entre todos los danzantes.

Antiguamente esta fiesta era solo para los danzantes. Con el tiempo se fue ampliando a mozas y amigos, y con posterioridad a todos los vecinos del pueblo. «(El año 1952-53) Fue la primera fiesta que se hizo pa todos los peisanos del pueblo. Antes la fiesta era pa los danzantes solos». (Lodario - Trescastru)

El *ramu*

La ofrenda del *ramu* es una costumbre aún hoy muy arraigada en toda Asturias, y hasta no hace muchas décadas, en los pueblos asturianos de la zona aquí estudiada, estaba también muy ligada a la fiesta y la danza. Aunque no exista constancia de que esta costumbre se practicara en los pueblos de Forniella, sí era habitual en muchos pueblos leoneses, como podemos ver en el excelente trabajo de Miguel Manzano *Cancionero leonés* (1991). Y aunque los ramos descritos aquí son en su mayoría cantados en el periodo navideño, contamos, por otro lado, con una referencia de Concha Casado en su libro *Las danzas de paloteo y las representaciones teatrales en los pueblos de La Cabrera* (2009, p. 35), donde, en relación a la danza de San Antonio del pueblo de Sta. Eulalia, apunta un ramo vinculado con la danza: «Por la mañana en la Santa Misa, solía cantarse el Ramo, al terminar salía la procesión con los danzantes».[11]

> El *ramu* era otra manifestación social de carácter ritual, protagonizada, en este caso, por mozas solteras. Como la danza, formaba antaño parte intrínseca de la fiesta y no se concebía esta sin ninguna de ellas. Integradas en el ritual religioso de la festividad patronal de casi todos los pueblos del concejo (de Degaña), ambas participaban en él, de forma separada, las mozas en el *ramu* y los mozos en la danza. (Riguilón. 2006)

[9] Esta costumbre la inauguraría la danza del pueblo de Guímara a inicios de la década de los 50 del pasado siglo.

[10] Esta misma costumbre se practicaba también en la fiesta de los aguinaldos.

[11] David Álvarez Cárcamo (2019, pp. 29-30) y Diego Bello (2020, p. 91) nos apuntan la referencia de un ramo en el pueblo de Cunas (La Cabrera, León) cantado por ocho mozas que también ejecutaban una danza de carácter ritual, aunque no era un paloteo. Según Diego Bello, también fue referenciada por otros investigadores como Edilberto Rodríguez y Javier Emperador.

Ramu y cantadoras de Degaña en la fiesta de Fátima, 1969. Archivo Milio'i Sebastián.

El *ramu* consiste en la ofrenda a la Virgen o al santo patrón, de una estructura de madera de la que cuelgan las distintas ofrendas, que posteriormente serán subastadas públicamente. Por lo general, era confeccionado por las mozas solteras del pueblo, aunque en ocasiones también podía ser el resultado de algún ofrecimiento personal. Se llevaba a la iglesia donde era bendecido, para salir con él, los santos patronos y los danzantes en procesión por algunas calles del pueblo o alrededor de la iglesia. Las mozas ataviadas con el traje típico, y provistas de *pandeiros* o panderetas van cantando a lo largo de todo el recorrido.

El escritor Antonio García Linares (1970) describe así el *ramu* de Degaña en la *Gran Enciclopedia Asturiana:*

> Los danzantes van a buscarlo (el *ramu*) al lugar de donde sale y allí da comienzo su actuación. En cabeza marcha un hombre que porta el ramo, junto a las mozas que entonan cantos, acompañándose de pandero y castañuelas; detrás van los danzantes, cantando ellas y danzando ellos. Así hasta la iglesia, de la que parte la procesión y sin descanso durante todo el recorrido procesional. Al fin de la misa salen danzando de nuevo, pero sin dar jamás la espalda al altar.

El *ramu* propiamente dicho es una estructura de madera formada por un palo de unos dos metros de altura en el que se sujetan varios aros de los que se cuelgan rosquillas, flores y cintas de colores. Es llevado por un mozo y ofrecido a la Virgen, siendo subastado al final de

Ramu de Tormaleo. Archivo Milio'i Sebastián.

la ofrenda, quedando, en unos casos, el importe de las ganancias para los mozos, y en otros para la iglesia.

La ofrenda del *ramu* consiste en el canto de alabanzas y rogativas en forma de cuartetas[12], por parte de las mozas del pueblo, solteras como los danzantes, escogidas, entre ellas por su belleza y dotes para el canto. Antiguamente eran cuatro las mozas encargadas de cantar el *ramu:* las dos de delante, con dos *pandeiros,* cantaban las dos primeras estrofas y las dos de atrás, tocando las castañuelas, repetían o completaban el canto de las primeras. Hacían su ofrenda cantando, camino de la iglesia antes de la misa de mediodía, tras la cual todos salían en procesión alrededor de la iglesia o recorriendo todo el pueblo.

En algunos pueblos de la montaña de Ibias, como Taladrí y Tormaleo, la imagen del *ramu* se mantuvo hasta épocas muy recientes en su forma primigenia, es decir, el *ramu* consistía en una verdadera rama de tejo o laurel donde se colocaban las distintas ofrendas.

Desde el punto de vista ritual, la ofrenda del *ramu* reproduce de forma similar a la danza el paso iniciático de las muchachas a mujeres adultas. En este caso son las mujeres las auténticas protagonistas de toda la ofrenda. Ellas son las encargadas de elaborar las rosquillas, de adornar el *ramu* con cintas, manteca, velas y flores, y también de cantar con *pandeiros,* panderetas y castañuelas las *loyas* o alabanzas a la Virgen o santo patrón del pueblo, limitándose aquí, la función de los hombres a designar un representante, el *mayordomo,* para que lleve el *ramu* a lo largo de toda la ofrenda.

Por este ritual también pasaban la mayoría de las mozas del pueblo y en él, como en la danza, las veteranas iban introduciendo a las más jóvenes en el grupo de mujeres. Las dos mozas más experimentadas se adelantaban cantando, con panderos, y las más jóvenes las seguían, con castañuelas, rematando las cuartetas que iniciaban las primeras. Por lo general, como los mozos en la danza, todas eran mujeres solteras y una vez casadas ya no volvían a cantarlo.

[12] Ver apéndice Rengos 1, Degaña 1 y L.larón 1

ELEMENTOS DE LA DANZA[14]

La danza es una manifestación en la que participa toda la comunidad en un ritual festivo religioso con un claro trasfondo iniciático, que se repite todos los años y por el que van pasando prácticamente todos los hombres del pueblo.

> […] sirviendo como elemento introductor de los jóvenes varones en el grupo de los mozos en un claro ritual de paso en el que, desde ese momento, son reconocidos como miembros de «pleno derecho» dentro la comunidad. (Riguilón, 2006. p. 82)

Las mujeres no podían danzar, pero participaban activamente aportando las piezas y adornos de los trajes y eran las encargadas de vestir a hijos y hermanos para que ese día todos fueran de *punta en blanco*.

La danza está compuesta por el músico o *tamboriteiru*, los danzantes, y dos personas más con funciones variadas dentro del grupo, los *chaconeros* o *frasqueiros*.

Los danzantes

Tradicionalmente, la danza estaba formada por doce hombres solteros. Condicionado esto por el número de mozos disponibles, pudiendo haber años en los cuales no se pudiese montar la danza por no contar con el número suficiente, llegando incluso a reducirse el número de danzantes. Tenemos abundantes referencias de danzas de ocho en Pranzáis, Trescastru e incluso de diez en El Pueblu de Rengos[14].

En los años posteriores a la Guerra Civil comienza a ser frecuente la inclusión de hombres casados. A partir de estos años la situación de falta de hombres para montar la danza provocará la desaparición de algunas (El Vau, Guímara, Tormaleo) y forzará que otras, en ocasiones puntuales, reduzcan su número de danzantes (Trescastru 1952, Rengos 1958, Pranzáis 1971), así como la paulatina desaparición de la figura de los *frascas*, sobre todo en el lado asturiano.

La desestructuración del mundo rural y la emigración producida en los años setenta acabarán forzando también, como último recurso para mantenerlas vivas, la progresiva incorporación de las mujeres (Rebol.lal 1974, L.larón 1975, A Estierna 1976, Guímara 1985, Trescastru 2017, Pranzáis 2018).

El conjunto de danzantes está estructurado, tradicionalmente, en tres grupos fuertemente jerarquizados: *guías, sobreguías* o *segundas*[15] *y panzas*. Así, hay cuatro *guías*; uno de ellos, *el juez,* es el más veterano o mejor danzante, o entre ellos el que más influencia social tuviera en la comunidad. Ostenta la máxima autoridad en el grupo y es el que manda en la danza. Le sigue el *sobrejuez* o *juez segunda*[16] y luego los otros dos *guías*. Estos dos últimos son los que en los desplazamientos encabezan o guían la formación. Todos ellos son danzantes veteranos que danzan en los extremos. Portan coloridas banderas y ejecutan los pasos más complicados de la danza.

En el segundo grupo están los cuatro *sobreguías* o *segundas,* que son también danzantes veteranos, pero menos experimentados que los anteriores.

Por último, está el grupo de los cuatro *panzas*. Estos son los más jóvenes y con menos experiencia, generalmente los que danzan por primera vez y los que, a través del ritual de la danza, serán presentados a la comunidad

[13] Para la descripción general de la estructura y composición de la danza se apuntan aquí las generalidades que comparten todas las danzas del área estudiada, matizando de forma somera las pequeñas diferencias que hay entre ellas, pues como se verá más tarde en el estudio detallado de cada una, todas ellas parten de una estructura común que las diferencia también del resto de paloteos de zonas colindantes y otras que se mantienen en la península y resto de Europa.

[14] Este último es un hecho muy llamativo pues la coreografía propia de nuestras danzas hace complicada su ejecución con este número.

[15] Este grupo recibe distintos nombres según la zona: *sobreguías* en Asturias y *segundas* en Forniella.

[16] Este nombre también varía según la zona: *sobrejuez* en Asturias y *juez segunda* o *segundo juez* en Forniella.

Danzantes de Trabáu en 1975. Foto: Modesto Álvarez.

y aceptados, después de danzar, como mozos y miembros de pleno derecho.

Esta organización, aparte de las consideraciones sociales y rituales dentro de la comunidad, será determinante también para el desarrollo y ejecución de la coreografía de la danza. Los *jueces* y los *guías* ocupan los puestos más vistosos y de mayor lucimiento en lo que respecta a la coreografía y al mismo tiempo de mayor complejidad en su ejecución, y los *panzas* ocupan el centro de la formación, siendo sus movimientos mucho más fáciles y sencillos.

Es importante destacar también que la jerarquía de la que hablamos anteriormente viene marcada por la veteranía y al mismo tiempo define los roles y obligaciones de cada individuo dentro del grupo. Los *jueces* mandan y ordenan, organizan y gestionan, y los *segundas,* y sobre todo los *panzas,* obedecen y ejecutan los trabajos y servicios más comunes, desagradables y de menor responsabilidad.

Para el desarrollo de la coreografía los danzantes se sitúan en dos hileras enfrentadas de seis danzantes cada una. Esta formación se divide así mismo en cuatro grupos, integrándose en cada uno de ellos un *juez* o *guía*, un *sobreguía* o *segunda* y un *panza*. Esta agrupación es importante para el perfecto desarrollo de la coreografía, pues en la mayor parte de los movimientos denominados *enrames* cada uno de los *jueces* o *guías* arrastrará tras de sí a su respectivo grupo de *sobreguía / segunda* y su *panza.*

Guía	Sobreguía Segunda	Panza / Panza		Sobreguía Segunda	Sobrejuez Juez Segunda
Guía	Sobreguía Segunda	Panza / Panza		Sobreguía Segunda	Juez

Era frecuente que los mozos danzaran tres o cuatro años la danza, o incluso más, según hubiese más o menos juventud en el pueblo[17]. Se comenzaba de *panza* y poco a poco se iba subiendo en la jerarquía, pudiendo terminar de *guía* o de *juez*.

Por lo general se perdía la condición de danzante al

[17] Debido al despoblamiento rural en las últimas décadas y a la falta de mozos, se dieron casos de 10, 15 e incluso 20 años. En Pranzáis el récord lo tiene Paco «El Retirado», que llegó a danzar 22 años. (Lito)

Componentes de la danza de El Rebol.lal en 1974. Primera danza de la zona estudiada en la que participan mujeres. Benjamín Menéndez Cerredo, Manuel Menéndez, Manuel Menéndez «Cuesta», Onésimo Fernández Menéndez, Irineo Amigo García, Luciano Fernández González, Francisco Rodríguez «Filipón», Herminia Cerredo Menéndez, Etelvina Cerredo Fernández, María Isabel Fernández Menéndez, Inés Menéndez Fernández, Pilar González García, América C. Menéndez Fernández. Archivo Que'i Pasiegu.

casarse, dejando sitio a las nuevas generaciones y solo algunos casados continuaban danzando en los puestos de *frascas* o *cacholas,* o porque un año no hubiera solteros suficientes para preparar la danza[18].

El llegar a ser danzante era un gran honor, pero también implicaba un compromiso y una gran responsabilidad. Por un lado, para el que danza por primera vez, la danza sirve como trascendental ritual de paso de niño a hombre. Por otro lado, todo danzante representa a su familia dentro del pueblo, y, por último, el grupo de danzantes representa a su pueblo para el resto de la comunidad.

La danza la suelen organizar *los jueces* del año anterior o en su defecto alguno de los danzantes más veteranos, convocando a los mozos que quieran danzar. Estos deciden quiénes serán los danzantes y en qué puestos danzarán[19].

En otras ocasiones era el *tamboriteiru* el que decidía quiénes danzaban y los puestos que ocupaban, sobre todo cuando había abundancia de mozos o se salía a danzar fuera del pueblo.

Una vez asignados los puestos se *cierra* o *encierra la danza* con lo cual no se podrán hacer ya cambios si no es por fuerza mayor.

Era costumbre también, hasta finales del siglo pasado (en Pranzáis hasta 1987), que todos los danzantes, al *cerrarse la danza,* depositaran una cantidad de dinero a modo de fianza como garantía de compromiso, y sobre ella, *el juez,* podía actuar imponiendo multas por retrasos en los ensayos u otras faltas o desobediencias.

[18] En la zona de Forniella las danzas están estrechamente ligadas al santuario de Trescastru, y para entrar en la danza siempre tienen prioridad las personas que se hayan ofrecido a ello, tanto solteros como casados.

[19] En Forniella tienen preferencia los mozos que, con antelación, tengan el ofrecimiento hecho a danzar en el Santuario.

El *tamboriteiru* Francisco Rodríguez «Filipón», tocando para los danzantes en la procesión. Degaña 1954/55. Archivo Ginés García.

El *tamboriteiru*

El *tamboriteiru* es el músico profesional que toca para la danza valiéndose para ello de dos instrumentos: la flauta y el tamboril, llamados en la zona *xipla* o *xipra* y tambor. Así, mientras con la mano izquierda toca la *xipla*, con la derecha tañe el tambor[20].

El *tamboriteiru* es contratado por los danzantes y es la única persona de la danza que cobra por su labor ya que los danzantes no percibirán ningún dinero por danzar, destinando toda la recaudación a cubrir los gastos derivados de la fiesta. En ocasiones, el *tamboriteiru* también podía ejercer como maestro de danza: antiguamente, en circunstancias normales, eran los danzantes veteranos los que iban introduciendo y enseñando a los que se integraban por primera vez en el grupo, pero en las últimas décadas del siglo pasado, debido a la emigración y el despoblamiento, en algunos pueblos, transcurrieron muchos años sin hacer danza y los antiguos danzantes ya no recordaban su complicada coreografía. En estos casos eran los *tamboriteiros,* profundos conocedores de todas las danzas, los que les recordaban la coreografía e incluso en ocasiones llegaban a combinarlas, cambiarlas o adaptarlas a las circunstancias o al nivel de los danzantes. En Tormaleo era el «Tio Vitán» quien reunía a los danzantes de los pueblos de la parroquia y asignaba los puestos y les enseñaba la coreografía, y en L.larón, nos contaba «Macera» que era Francisco, el *tamboriteiru*, quien solía repartir los puestos en la danza. «Iba Francisco ya decía: tú y tú juntos, tú de *juez* y tú de *sobrejuez*».

Chaconeros, cacholas, frascas y *xamasqueiros*

Todos estos nombres vienen a definir, según los pueblos, una serie de personajes, tradicionalmente en número de dos, que, aunque no participan en la coreografía propia de la danza, juegan un papel fundamental dentro de ella, desarrollando una triple función: guardianes del orden, maestros de ceremonias o directores de la coreografía y

[20] Tradicionalmente, para la ejecución de la danza los *tamboriteiros* solían tocar sentados. En la actualidad casi todos tocan de pie.

Cacholas de Trescastru y *chaconero* de Chan en 2007. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

recaudadores. Así, estos personajes acompañan siempre a los danzantes en la procesión y durante la danza, procurando que nadie interfiera el desarrollo de la danza ni sus desplazamientos. Para ello se ayudan de una tralla[21] o látigo, un palo o una rama de acebo con la que van abriendo paso, avanzando siempre delante de los danzantes.

En relación a la coreografía de la danza, funcionan como maestros de ceremonias tanto en el saludo inicial con el *juez* y los *guías*, como acompañando a los *panzas o segundas* durante el *paseo*. También son esenciales durante el desarrollo de la danza, pues con su colocación van indicando las distintas orientaciones que deben ir recorriendo las filas de los danzantes, marcando además con sus cruces entre los danzantes las diversas *calles* que componen los *enrames*[22]. Por otro lado, estos personajes son también los encargados de recoger, en sus sombreros o en una bandeja, los donativos del público durante la ejecución de la danza, con los que posteriormente se hará frente a diversos gastos de la fiesta. Pero hay que matizar algunas diferencias entre las dos vertientes aquí estudiadas:

En la zona leonesa visten prácticamente igual que los danzantes, distinguiéndose solamente por el tocado de plumas o flores de sus sombreros y sus bandas, que suelen ser distintas. Siendo la *tralla* otro de sus complementos esenciales, con la que abren paso a los danzantes.

En Forniella reciben dos nombres: *chaconeros* en Chan, Pranzáis y Guímara, y *cacholas* en Trescastru.

[21] Látigo provisto a su extremo de una cuerda que restalla. (RAE)

[22] Este papel de directores coreográficos también es visible en personajes como la *Dama* o el *Bobo* en otras danzas peninsulares como la de Corporales en La Cabrera Alta o la de Cerezo de Río Tirón en Burgos.

Xamascón y danzantes de El Pueblu de Rengos en 1935, con «El Tío Vitán» de *tamboriteiru.* Publicada en la revista *Narcea*.

Frasca de la danza de L.larón en 2022. Foto: Xosé Antón «Ambás».

Dos *frascas* del *aguinaldu* de Xedré en 2012. Archivo Naciu 'i Riguilón.

En la vertiente asturiana solían ir vestidos de forma estrafalaria, con ropa vieja y careta o cara pintada representando muchas veces, de una manera ambigua, papeles que pueden ir desde lo diabólico a lo cómico. Aquí también reciben diversos nombres según los pueblos: *frasqueiru* en L.larón y La Viliel.la, *frasca* o *frasqueiru* en El Rebol.lal, Trabáu, A Estierna y El Vau, *xamascón* en El Pueblu de Rengos y *bascacheiru* en Bimeda.

Los *frasqueiros* eran escogidos entre los danzantes ya retirados por su conocimiento de la danza y su ingenio y carácter divertido, pues otra de sus funciones era mantener la atención del público con chistes, versos y pequeñas parodias durante el transcurso de la danza. Por lo general estaban en este puesto durante muchos años, hasta que se encontraran sucesores adecuados.

En la zona asturiana el nombre de *frasca* está relacionado con su ancestral carácter cómico y grotesco. Hacer *la frasca*, en el suroccidente asturiano, es sinónimo de hacer el tonto o hacer el gracioso. Otros de sus nombres están asociados a los elementos que portan en sus manos. Así, en El Pueblu de Rengos, por ejemplo, se llama *xamascón* por llevar una *xamasca*[23] de acebo, y en Bimeda *bascacheiru*[24] por llevar un *bascachu* o escoba hecha con retamas.

Tanto su indumentaria como su carácter bufo se asemeja al mismo tipo de personajes que aparecen en muchas de las danzas de palos españolas, variando eso sí, en las distintas zonas, algunos matices de sus atributos y vestimenta. Ejemplos variados pueden encontrarse en los *colachos* de Castrillo de Murcia, Burgos, el *bobo* en Ochagavia, Navarra, el *birria* en Tábara, Zamora o el *Zarragón* en San Pedro de Gaillos en Segovia.

Estos personajes son muy parecidos también a los que aún hoy pueden encontrarse en algunas mascaradas de invierno de la zona suroccidental de Asturias y resto de la península, manteniendo, en ocasiones, los mismos nombres y características en ambas manifestaciones, como se puede ver en los *frascas* del *aguinaldu* de Xedré de Cangas del Narcea, o los *xamasqueiros* de Ayande y Tinéu. (Riguilón, 2005)

Dentro del contexto cristiano en el que se desarrolla este tipo de danzas, estos personajes están considerados como representaciones del mal, generalmente en lucha con el bien, representado por los danzantes[25], pero desde el punto de vista interno, y teniendo en cuenta que estas danzas se remontan a épocas anteriores al cristianismo, estos personajes hay que emparentarlos con los que aún hoy perduran en las mascaradas de invierno, en las que desempeñan un claro papel de maestro de ceremonias de carácter más chamánico[26] que diabólico.

[23] *Xamasca*, en asturiano, es una rama verde y pequeña de un árbol.

[24] Este mismo nombre tienen algunos personajes de los *guilandeiros* del concejo de Ayande con otras similitudes también con los danzantes en lo que respecta a la vestimenta.

[25] En el Mediterráneo oriental se les conoce como *satans*, demonios que están del lado de los buenos, que son los danzantes. Llevan una vara en la mano que les da *poderes* para matar, resucitar, y en general mandar.

[26] En las sociedades cazadoras-recolectoras de la antigüedad o en algunos pueblos de la actualidad, el chamán es el sacerdote o persona a la que se supone dotada de poderes para sanar a los enfermos, adivinar, e invocar a los espíritus, entre otras cosas.

Teatro popular: *loyas* y sainetes

Intercalados entre las distintas partes de la danza se recitan poesías y alabanzas y también se representaban algunos sainetes, que según los pueblos iban al inicio, en medio o al final de la coreografía de la danza, siendo distintos de un año para otro[27].

Estas intervenciones eran aprovechadas por los danzantes para descansar y tomar algún refrigerio que se llevaba en jarras, botas o en una calabaza, como hacían en el pueblo de L.larón. También servían para que estos se cambiaran de ropa cuando había representaciones teatrales.[28].

Las *loyas, loas* o alabanzas[29] las recita generalmente el *juez* y hacen referencia a la Virgen o a los santos patronos del lugar con alabanzas y rogativas por el bienestar del pueblo y los vecinos.

> Las *alabanzas* hablan de la reunión de vecinos en la fiesta, y de algún acontecimiento local, nacional e incluso internacional, finalizando siempre con rogativas por el bienestar del pueblo y sus habitantes. (López Álvarez. 1987. p. 177)

Los sainetes[30] eran pequeñas representaciones teatrales[31], de pocos personajes, interpretadas generalmente por los mismos danzantes y el *frasqueiru*.

Como en la danza antiguamente nunca participaban las mujeres, los personajes femeninos eran representados por mozos disfrazados.

En las representaciones más antiguas eran más comunes los temas bélicos, siendo las más recientes de carácter cómico, por lo general más cortos y con menos personajes.

Los dichos[32] eran los que decía el *frasca*. Tenían un tono gracioso o burlesco hablando de cosas de la vida

[27] En algunas ocasiones, bien por falta de textos nuevos o por el éxito de la obra representada, podían volver a representarse, como sabemos que ocurrió con algunas de ellas en El Pueblu de Rengos, en intervalos de unos veinte años.

[28] En lugares como El Pueblu de Rengos también se les llamaban *loyas*, lo que en ocasiones puede crear cierta confusión.

[29] Ver apéndices de Trabáu del 3 al 14.

[30] 1. Obra teatral en uno o más actos, frecuentemente cómica, de ambiente y personajes populares, que se representa como función independiente. / 2. Pieza dramática en un acto, de carácter popular y burlesco, que se representaba como intermedio o al final de una función. (RAE)

[31] Ver apéndice de Trabáu 1 y de El Pueblu de Rengos 2, 3 y 4.

[32] Ver apéndices 2 de Degaña y del 2 al 7 de L.larón.

«Manulu Pasiegu», *juez* de la danza, recitando la *alabanza* entre las filas de danzantes en 1961. Archivo Rosa «Cunqueira».

Portada del libreto de la *loya Paca y Juanillo* conservada en Casa Collares. Foto: Naciu 'i Riguilón.

cotidiana y de gente del pueblo. También podía salir algún espontáneo o *curioso,* con poesías o cuentos generalmente también de carácter cómico.

En los pueblos *cunqueiros,* El Vau, A Estierna y Trabáu, la *loya* o *alabanza*[33] se decía antes de comenzar o detrás de *la venia* y representaban el sainete antes de *los palos*.

> Dos de los asuntos que se trataron en las primeras décadas de este siglo fueron: la guerra de África, donde los danzantes se dividían en moros y cristianos, mandando en cada bando un caudillo, y la historia de un bandolero andaluz. (López Álvarez. 1987. p. 175)

En El Pueblu de Rengos no conocemos *loyas* o *alabanzas* a la Virgen de la Merced y llaman *loya* o *sainete* a

[33] Ver apéndices del 3 al 14 de Trabáu.

Los tres compositores de *loyas* más destacados de la segunda mitad del siglo xx: Domingo Rodríguez Menéndez «El Manquín», Manuel Menéndez «Rumbón» y Victorino García González.

la comedia u obra teatral que representaban. Aquí, aunque incompletos, conocemos los textos de tres pequeñas obras con temática cómica: las penas de un hombre al que engaña su mujer, la historia de Juan Ferreira, que quiere vender una burra, y los amores desgraciados de un general y una dama[34].

> En El Pueblo quieren hacer la danza, y la bailarán doce hombres vestidos de blanco, con sombrero adornado con cintas de colores. Durante la danza se intercalan una especie de comedias que representan los mismos danzantes, y para ello han de cambiar de vestuario, según el personaje que representen: juez, guardia civil, médico, etc.; son comedias incoherentes en verso ramplón, con coplas alusivas a veces a defectos o condiciones de vecinos; algunas de estas coplas o comedias que vienen de muy atrás, tienen como títulos: *El cambio de la burra, El General, Paca y Juanillo.* (Castañón. 1965. pp. 61-62)

De L.larón y La Viliel.la no se conserva ninguna obra escrita, pero conocemos oralmente algunas pequeñas escenificaciones cómicas y poesías de carácter popular, que recitaban el *frasqueiru* y otros espontáneos. Todo ello, las escenificaciones y las poesías, son conocidas aquí con el nombre de *dichos*.

En Degaña y El Rebol.lal no tenemos referencias de sainetes, lo que no quiere decir que en otros tiempos no los hubiera, pero son muy abundantes las *loyas* y los *dichos* del *juez* y los *frascas*[35] que solían recitarse antes del *lazo de los palos*.

[34] Ver apéndices 2, 3 y 4 de El Pueblu de Rengos.

[35] Ver apéndices 2 de Degaña.

> La procedencia de todas estas manifestaciones populares […] es bastante variada. Algunas eran copiadas de revistas, como una del pueblo de El Rebol.lal; otras proceden de hojas sueltas compradas en ferias, como un dicho de L.larón que habla de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la mayoría de alabanzas y sainetes se escribían en los mismos pueblos. […] En muchos pueblos, no en todos, había una de estas personas, que tenía entre sus vecinos fama de ingenioso e incluso fama como hombre de letras, y él se encargaba año tras año de preparar las partes literarias de la danza. El *Tío Corradín*, en El Vau, y Domingo *el Manquín*, en A Estierna, son dos de los escritores más renombrados de la zona […] El primer autor de loyas conocido en la zona es el cura párroco D. Ramón, de El Vau, que compuso una *loya* recitada en 1911. (López Álvarez. 1987. p. 178)

A mediados del siglo xx fueron muy populares las *loyas* compuestas para la danza de Degaña por Francisco Menéndez, «El Manquín», de A Estierna. En las últimas décadas las *loyas* más conocidas fueron de Manuel Menéndez, «Rumbón», un pariente del anterior del pueblo de Trabáu, y las de Vitorino García que tomó el relevo de este. En El Vau, los últimos sainetes que se representaron se atribuyen a la pluma de Manuel Abad Gavela.

En las parroquias de Tormaleo y Taladrí, en el concejo de Ibias, también existieron loyas y sainetes, pero son muy pocas las referencias. Estas nos indican que tanto unos como otras eran compuestas y recitadas por el *tamboriteiru* Francisco Sal Fernández, conocido como «El Tio Vitán».

En Forniella no tenemos constancia de que se representaran sainetes en la danza, ni que hubiese ninguna escenificación teatral. Antiguamente sí era costumbre, el 15 de agosto en el Santuario, recitar, antes del comienzo de la danza de Pranzáis, algunos versos, llamados aquí *loas*.

> Celebrada la Misa Mayor, se leen las loas. Antiguamente las decían espontáneos para manifestar sus ruegos o peticiones. Pero desde 1991 la lectura la realiza una sola persona en representación de su pueblo, eligiéndose para el año siguiente a otra de otro de los pueblos fornelos para que todos tengan los mismos derechos de participación. (Domínguez. 2001. p. 93)

Esta costumbre se había perdido a mediados del siglo pasado y fue recuperada en 1991 por el entonces cura del Santuario don Raúl Delgado Corcoba, quien ese año leerá las primeras y redactará unas normas y reglamento para las sucesivas, que a partir de entonces serán escritas y pronunciadas, cada año, de forma rotativa, por el representante de uno de los pueblos del Concejo[36].

Existió hasta 1942 otra danza de palos muy similar a las que se estudian aquí, en Bimeda, un pueblo del concejo de Cangas del Narcea, pero separado del foco asturforniello. La danza de Bimeda[37], al igual que la mayoría de los paloteos, incluía también alabanzas dedicadas al santo patrón y una pequeña obra de teatro en verso. Las *loyas* o *alabanzas*, en este caso, iban incluidas al inicio de la obra de teatro, y esta se representaba una vez terminada la danza. El tema de la obra aborda, de una forma un tanto especial, la guerra entre la Francia revolucionaria y España entre los años 1793 y 1795. Se mantiene aquí uno de los temas más habituales en este tipo de representaciones, el bélico[38].

[36] Ver apéndices 2 y 4 del 15 de agosto en las danzas forniellas.

[37] Esta danza y la fiesta en la que se desarrolla fue estudiada por Juaco López Álvarez (1987).

[38] Este tipo de representaciones con tema bélico son muy abundantes en Levante y Aragón representando por lo general guerras entre moros y cristianos. Ejemplos más cercanos los encontramos en danzas como la de la guerra de Melilla o la danza de Villagarda del pueblo de Nogar en la Cabrera (Leon), representando este último también un conflicto bélico entre España y Francia.

TAMBORITEIROS

Son pocas las referencias directas y fiables que nos hablen de los viejos *tamboriteiros* de la zona. En toda la documentación consultada para este trabajo no aparece registrado nombre alguno de este tipo de profesionales realizando esta función, siendo por tanto todos los datos aquí expuestos recogidos oralmente,[39] no pudiendo remontarnos por ello más allá de las últimas décadas del siglo XIX[40]. Las referencias más antiguas las encontramos en las informaciones del investigador y gaitero afincado en Galicia Juanjo Fernández, trasmitidas a nuestro colaborador Mario Yáñez, en las que indica la existencia en la zona de Tormaleo de dos antiguos *tamboriteiros*:

Eladio Chacón de Villarmeirín (1850-1929)[41] y «El Tío Domingo» de Luiña (c.1857-c.1937).

Las referencias contrastadas más recientes las aportaba el *tamboriteiru* de La Viliel.la Francisco Rodriguez «Filipón»:

> El *tamboriteiru* que m'aprendíu a mí tocaba tamién pal baile. Él («El Tío Vitán») aprendíu d'unu de Villarmeirín. Llamábanle Indalecio. Yo no lo conocí. Luego ese de Villarmeirín fue a casar ahí pa la parte de León, a un pueblo que llaman Trescastru. A un hijo (de Indalecio) sí, conocilo. Tamién era *tamboriteiru*». (Entrevista a Francisco «Filipón». 1987. CD Francisco el *tamboriteiru*, corte 21) [42]
>
> Yo (Francisco «Filipón») aprendí a tocar con un paisano de Tormaleo, y él de otro anterior de Villarmeirín, … (Peña. 1985. p. 5)

Indalecio Iglesias Rodríguez. Nace en Villarmeirín (Ibias) en 1879 y muere a la edad de 63 años en el pueblo de Trescastru (Forniella) en 1943. Se casa en 1905, con veintisiete años, en Trescastru, donde residirá desde entonces. Fue el padre del también *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias Álvarez.

Francisco Sal Fernández (Tormaleo, Ibias. 1863-1951). Era conocido en toda la comarca por el apodo de «El Tío Vitán». Tanto Francisco «Filipón», en la citada entrevista realizada por los miembros del grupo *Riscar*, como Juaco López, en su estudio de la danza de Bimeda (p. 23), citan, posiblemente por error, a «El Tío Vitán» con el nombre de Francisco de Rellán[43]. Pero los datos, contrastados en los registros parroquiales de nacimiento, muerte y de sus dos matrimonios, aportan la verdadera identidad de este destacado *tamboriteiru.* Y todo indica, según los datos registrados, que Indalecio enseñó a tocar la *xipla* y el tambor a «Vitán», antes de irse a vivir a Trescastru, a pesar de ser este dieciséis años mayor que Indalecio Iglesias.

---

[39] Esta información fue contrastada y complementada, en la medida de lo posible, con los registros civiles y religiosos.

[40] Gracias al músico e investigador Diego Bello tenemos referencia, aunque fuera de la zona aquí estudiada, del primer tamboritero conocido contratado para tocar una danza: El «mayordomo de la cofradía de señor san Amaro» y «Pedro de Alba, tamboritero veçino de Paradesa» (tambor y flauta), suscriben un contrato para realizar la danza de los «zapateros» en la localidad de Villafranca del Bierzo en el año de 1636. (Fernández Vázquez. 2003)

En Uviéu, en 1673 los cofrades de los herreros contratan con Juan de Ribera una danza de ocho personas y un gaitero para el Corpus y la Octava. Para la de los zapateros «Presentó petiçion Juán del Valle y Domingo del Valle, maestros danzantes y Domingo Martinez, gaytero de Xijon». (pp. 63 y 68) libro de acuerdos, año 1673 fol. 115 v. García Valdés (1983)

[41] Estos datos le fueron aportados por José, de casa Bartolo de Villarmeirín, comentando también que sobre Eladio el *tamboriteiru* existía un dicho que decía: *toca a xipra, Eladio, toca o tambor*. Esta información viene a confirmar una vaga referencia recogida por nosotros en los años 90 en el pueblo de El Vau que nos hablaba de un antiguo *tamboriteiru* de Villarmeirín llamado Eladio, del que no habíamos conseguido más información.

[42] Esta entrevista fue realizada por Eugenio Martínez Zamora, Xuan Nel Expósito y Fernando Ornosa, miembros por aquel entonces del grupo de investigación *Riscar,* y fue publicada en el CD Francisco *El tamboriteiru.* La Viliel.la (Cangas del Narcea). Fontes Sonores de la música tradicional asturiana. Muséu del Pueblu d'Asturies. 2008. El grupo folklórico y de investigación *Riscar* se fusionará con otro llamado *Urogallos* en el año 1989 dando lugar a una nueva formación llamada *Andecha Folklor d'Uviéu.*

[43] En los libros parroquiales de la iglesia de Tormaleo solo aparece un Francisco con este apellido, Francisco Sal de Rellán (1900-1968) pero su fecha de nacimiento y muerte no encajan con los datos registrados oralmente.

Francisco Sal Fernández, «Vitán», en Trabáu el año de 1943. Archivo Manolín de Rumbón.

Foto: de 1942 de un *tamboriteiru* en Trabáu que puede ser Rufino.

«El Tío Vitán» destacó como *tamboriteiru* y maestro de danzas en las parroquias de Tormaleo y Taladrí, pero también componía *loyas* y otras poesías para la danza. Por referencias orales es sabido que también tocó en Forniella, en El Rebol.lal y los pueblos *cunqueiros* de A Estierna y El Vau, apareciendo fotografiado con las danzas de El Pueblu de Rengos en 1935 y de Trabáu en 1943[44].

Como todos los viejos *tamboriteiros,* Francisco Sal Fernández, además de tocar para la danza, también lo hacía para el baile, y fue maestro de otros *tamboriteiros* conocidos como «Filipón», Rufino y Manulu 'i Pachu, y puede calificársele como el mejor *tamboriteiru* de la primera mitad del siglo XX en el suroccidente asturiano.

Del *tamboriteiru* Rufino (¿de Taladrí?, Ibias) solo tenemos algunas referencias orales confusas y creemos que pueda ser el que aparece en algunas fotos del año 1942 en el pueblo de Trabáu.

Según Francisco «Filipón», también fue discípulo de «El Tío Vitán».

> Rufino tamién estudióu con el mismo maestro que yo». (Entrevista de 1987. Archivu Andecha Folclor d'Uviéu)

Algunos informantes, como La Tía María de Trabáu, apuntaban que era natural de Taladrí en Ibias y que estaba sirviendo en *Que'i Bartolu* en Trabáu.

> Matáronlo cuando aquello… (después de la guerra). Bueno. Pagaron la culpa los del monte (los *fugaos*) pero nun se sabe quién fui». (Entrevista a Francisco 1987. Archivu Andecha Folclor d'Uviéu)

Otro informante, Manolín de Rumbón, confirma que estaba de criado en *Que'i el Tíu Franciscu de Bartolu*,

[44] Según referencia de nuestro colaborador Diego Bello, el «Tío Vitán» también tocó para la danza de Espinareda de Ancares, León: «En una de las varias entrevistas que le hicimos a Rosa Abella de Espinareda de Ancares, «Espiñeireda», nos contó que de antiguo había una danza que tocaba el «Tío Vitan» y que la formaban mozos de Espinareda y Sortes.

Francisco Rodríguez García «Filipón», en Trabáu, 1987. Foto: Gil Barrero.

Gonzalo Iglesias Álvarez en Chan a finales de los años 60. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

pero que cree que era del pueblo de El Fresno, también de Ibias[45].

Francisco Rodríguez García, conocido por el apodo de «Filipón», era natural de La Viliel.la, Cangas del Narcea (1914-1990).

La figura de Francisco es sin duda la más relevante y trascedente del entorno de las danzas aquí estudiadas, tanto por su longevidad como *tamboriteiru* (comenzó a tocar en 1932 y no dejó de hacerlo hasta su muerte en 1990), como por su calidad como intérprete.

Luchador incansable por mantener viva la tradición de la danza, tocó en la práctica totalidad de las danzas de la zona y colaboró de forma activa con numerosos grupos folklóricos y de investigación de Asturias.

> (Francisco) Fue el *tamboriteiru* por excelencia en la segunda mitad del siglo xx. Con «Vitán» aprendió las melodías de la danza y los bailes sueltos y agarrados y, como este, funcionó como músico profesional en toda la comarca. Y aunque para estos bailes fue poco a poco sustituido por gaiteros y acordeonistas, siguió siendo imprescindible para tocar la danza, a la que es consustancial este instrumento. «El Tio Vitán» y Francisco «Filipón» forman parte de la leyenda de la música tradicional del suroccidente como lo son el Gaitero de Lliberdón o Remis Ovalle en el centro de Asturias». (Ornosa y Riguilón. 1996)

Francisco «Filipón» tocó también durante muchos años para las danzas forniellas de Chan, Trescastru y Pranzáis, siendo también en esta comarca uno de los *tamboriteiros* más valorado.

En la zona de Forniella, además del citado Indalecio, oriundo de Villarmeirín, Ibias, destacó su hijo Gonzalo Iglesias Álvarez (1911-1973), natural del pueblo

[45] Consultados los libros parroquiales de Tormaleo, Taladrí y Trabáu no se ha encontrado ninguna persona que se ajuste a estas referencias.

Domingo González Cerredo «Val.lina», en Trabáu, 1995. Foto: Gil Barrero.

Miguel Tercero Álvarez «Calamocos», en 1982 como *tamboriteiru* de la danza de Pranzáis. Foto: Fco. Javier Blanco.

de Trescastru, que tocó durante muchos años para los danzantes de Chan, Pranzáis y Trescastru. Él y su padre Indalecio fueron los *tamboriteiros* más destacados en Forniella durante el siglo pasado[46].

En L.larón (Cangas del Narcea) existió otro discípulo de «Vitán»: Manuel García Álvarez, «Manulu 'ı Pachu» (1928-1946), pero su temprana muerte impidió que pusiese llegar a tocar ninguna danza, aunque sí lo hizo en algunos ensayos. (Manolín del Xastre)

Mención destacada merece Domingo González Cerredo (1931-2019). En Asturias era conocido por el apodo de «Val.lina» por haber nacido en el barrio del mismo nombre en el pueblo de El Rebol.lal (Degaña), siendo más conocido en Forniella por el sobrenombre de «Palela». *Tamboriteiru* y acordeonista autodidacta, tocó para la danza tanto en la vertiente leonesa como en la asturiana, y fue el *tamboriteiru* que en 1995 hizo posible la recuperación de la danza en las localidades de Trabáu y El Pueblu de Rengos[47].

Miguel Tercero Álvarez (1924-1999), nacido en Castropodame, era conocido en Forniella por el apodo de «Calamocos»[48] por ser este pueblo, cercano a Ponferrada, su lugar de residencia. Será el único *tamboriteiru* de fuera de la comarca que toque para las danzas forniellas de Chan y Pranzáis. También tocaba para el baile.

[46] El informante y colaborador José Álvarez «Caruso» comenta que a Gonzalo, en ocasiones, también le llamaban Indalecio como a su padre. Este apunte puede explicar el comentario del *tamboriteiru* Francisco «Filipón», que decía que «Vitán» había aprendido de un tal Indalecio de Villarmeirín, padre de otro Indalecio, también *tamboriteiru,* que fue a casar al pueblo forniellu de Trescastru.

[47] En la recuperación de la danza de estos dos pueblos fue trascendental también la colaboración del músico e investigador Mario Yáñez Blanco.

[48] En el Bierzo en general era más conocido por el apodo de «El Toto».

Narciso García Fernández en 2019. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Tomás Ramón Álvarez, «Barrigas», Chan 1996. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Narciso García Fernández, Guímara, 1949, *tamboriteiru* autodidacta, será el músico que haga posible la recuperación de la danza de Guímara a inicios de los 80.

Asesorado por su amigo y *tamboriteiru* Antonino Arias González, natural de Losada y residente en Bembibre, visitará a los *tamboriteiros* asturianos Domingo de El Rebol.lal y Francisco de La Viliel.la, a los que realizará algunas grabaciones para aprender la música de la danza, convirtiéndose en el *tamboriteiru* oficial de la danza de Guímara hasta el año 2000.

Narciso tocó también dos años para la danza de Trescastru (1997 y 98) tras la muerte de su *tamboriteiru* Tomás Ramón.

Tomás Ramón Álvarez (sf-1997), conocido por el apodo de «Barrigas», natural de Trescastru, fue también el *tamboriteiru* que participó en la recuperación de la danza de Trescastru en 1979/80, tocando para los danzantes de Chan desde 1985 a 1996.

Manuel Cerecedo García «Lito», natural de Pranzáis (1963), músico autodidacta, fue danzante durante 13 años y posteriormente, desde 1991, el *tamboriteiru* de su pueblo hasta 2015. Tras dos años sin tocar, volverá a hacerlo los años 2018, 2019 y 2022.

«Lito» contribuyó también de forma decisiva a la recuperación de la Danza de Degaña en 2015, siendo su *tamboriteiru* hasta el día de hoy.

Isidro Ramón Martínez, Trescastru, 1965. Danzante desde los catorce años, comenzó a danzar con Tomás Ramón en 1979/1980. Continuando luego en años alternos y los dos últimos con Narciso en 1997 y 1998.

Comienza a tocar como *tamboriteiru* para su pueblo en 1999 y lo continuará haciendo sin interrupción hasta la actualidad. Inició su andadura como *tamboriteiru* de forma autodidacta completando su formación posteriormente con sus maestros Luis A. Mondelo en Bembibre y Diego Bello en Ponferrada.

Manuel Cerecedo García «Lito», 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Isidro Ramón Martínez en Trescastru, 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

José Antonio García Ramón «Toñín», en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Lorenzo Rodríguez La Terra en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Uxío Cerecedo González *tamboriteiru* de Guímara. 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Carlos Fernández Fernández en L.larón, 2008. Foto: Naciu 'i Riguilón.

José Antonio García Ramón «Toñín» (1982). Músico de formación, fue el *tamboriteiru* de Chan desde 1999 hasta 2017. Retomará las viejas melodías de la *xipra* y con él la danza de Chan conocerá los mejores momentos de las últimas décadas.

Lorenzo Rodríguez La Terra (1978). En Trabáu el relevo de Domingo «Val.lina» lo tomó Lorenzo Rodríguez La Terra que, con formación musical, se iniciará como *tamboriteiru* de forma autodidacta, después de cinco años de danzante, tocando para la danza desde el año 2001 hasta el 2007. En el año 2007 acompañará como *tamboriteiru* a los danzantes y vecinos de Trabáu al *XI Festival Intercélticu de Avilés*.

Uxío Cerecedo González (1970). Veterano danzante y músico autodidacta, comenzará a tocar para la danza de Guímara en el año 2000. Tomando el relevo de Narciso, desarrollará sus melodías transmitiéndolas a la siguiente generación de *tamboriteiros.*

Carlos Fernández Fernández (1964). Natural de El Rebol.lal y director de la banda de gaitas de Zarréu, impartió un curso de *xipla* organizado por *El Rincón Cunqueiru* de Trabáu. Tocó también para los danzantes de Trabáu durante los años 2007 y 2008, y en el homenaje a Francisco Rodríguez, «Filipón», en el pueblo de L.larón el 23 de agosto de 2008.

Manuel García Menéndez «Manolín de Rumbón». Natural de Trabáu (1955), comenzó a tocar para la danza de Trabáu en el 2008, cuando en septiembre, con motivo de la reconstrucción de su capilla y otras obras menores, acudieron al pueblo de El Corralín en una fiesta en honor a sus antepasados. Desde ese año hasta la actualidad es el *tamboriteiru* de la danza de Trabáu. «Manolín» fue decisivo, también como *tamboriteiru*, para la recuperación de la danza de L.larón y La Viliel.la en el año 2013, tocando para ellos dos años más hasta que en el 2016 comienza a hacerlo en L.larón Emilio Lago.

Emilio Lago Rodríguez (1966). Natural de El Pueblu de Rengos y casado en L.larón, comienza a tocar para la danza en 2016, después de varios años de

Manuel García Menéndez, *Manolín de Rumbón*, tocando en L.larón, 2013. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Emilio Lago Rodríguez en L.larón en 2016. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Jordi Ramón Ramón en Guímara, 2012. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Pablo Martínez Blanco, 2016. Archivo Museo de la Danza de Chan.

Diego Martínez Pérez *tamboriteiru* de Chan. 2019. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Adan Cerecedo Conde, *tamboriteiru* de Guímara. Archivo Adan Cerecedo.

danzante en su pueblo adoptivo, siendo su *tamboriteiru* hasta la actualidad.

Jordi Ramón Ramón (1988). Es uno de los *tamboriteiros* de nueva generación de Guímara que inicia su andadura en 2011, después de varios años como danzante.

Pablo Martínez Blanco (1984). Tocó en Pranzáis durante los años, 2016 y 2017.

Diego Martínez Pérez (1999). Comienza como *tamboriteiru*, de Chan en el año 2017 tocando para ellos también en 2018 y 2019.

Adan Cerecedo Conde (1992). Otro *tamboriteiru* y veterano danzante de Guímara que aún no pudo debutar como tal debido a los últimos años de pandemia por el covid 19.

Mario Yáñez Blanco (1964). Aunque nunca actuó como *tamboriteiru* al uso, es importante destacar aquí su

Mario Yáñez Blanco en Chan, 1997. Archivo Mario Yáñez.

figura como músico, investigador y divulgador de la danza y la *xipla*. Hijo de emigrantes de Pranzáis y residente en Asturias, con su entusiasta labor, Mario se constituirá en una figura trascendental para la recuperación y consolidación de la danza, contribuyendo de forma decisiva a su recuperación en las localidades de Trabáu y El Pueblu de Rengos. Recupera las viejas melodías de Francisco «Filipón» y las hace llegar a los nuevos *tamboriteiros,* colaborando estrechamente con los danzantes de ambos pueblos, que en el año 1995 consiguen recuperar la danza.

En Forniella, a raíz de la muerte de Tomás Ramón, «Barrigas», tocó dos años (1997 y 98) para los danzantes de Chan. Asimismo, colaboró como *tamboriteiru*, en el homenaje hecho a Francisco «Filipón» por los danzantes de Pranzáis en el del Teatro Campoamor de Oviedo el 23 de abril de 1995 y también en el que los danzantes de Trabáu le hicieron en Cangas del Narcea el 21 de diciembre de 1996.

Fuera del ámbito local de las danzas de la zona, es necesario nombrar aquí también, como instrumentistas que contribuyeron o contribuyen al estudio y difusión de la *xipla* y el tambor, a otros músicos. En Asturias podemos destacar a Xuan Nel Expósito, Xuacu Amieva y Diego Casado Camiñas; y en El Bierzo a Luis A. Mondelo, constructor artesano de *chiflas* y tambores, Diego Bello, Rafa Busto y Diego Segura. Siendo todos ellos tamborileros, investigadores y divulgadores del folklore berciano en general y de la *chifla* o *xipra* y del tambor en particular. A los que podríamos sumar a José Javier Fidalgo del Campo, que impartió un pequeño curso de *xipla* en Xixón en el año 2000.

Otros músicos

Antiguamente, los bailes de fin de semana eran amenizados por las mozas con los *pandeiros* cuadrados, típicos de la montaña occidental asturleonesa, y posteriormente también con panderetas, pero para los días de fiesta se contrataba un músico que, en los pueblos con danza, solía ser un *tamboriteiru*, porque este tocaba en la misa, en la procesión, en la danza y después también para el baile, interpretando todo el extenso repertorio de música tradicional[49].

Antonio Méndez Uría, «Antón de la Palleira», de El Villar de Cendias. Foto: impresa en su biografía, inédita, de su hijo, José Ramón Méndez Cangas.

Hasta el primer cuarto del s. xx era habitual que fuese el único músico contratado para la fiesta, pero para el baile irá siendo sustituido gradualmente por *gaiteiros* y acordeonistas y más recientemente por pequeñas orquestas, quedando, en la actualidad, su papel relegado a tocar exclusivamente para la danza.

Las referencias más antiguas de *gaiteiros* en la zona se corresponden con Antonio Méndez Uría «Antón de la Palleira» (1903-1967) del Villar de Cendias, y el «El Gaiteiru de Andeo», Manuel Álvarez, de casa del Farrucón, conocido por el apodo de «El Torto»[50].

Otros *gaiteiros* posteriores, operativos sobre todo en los concejos de Ibias y Degaña, fueron Francisco del Río (sf-1977)[51] «El Cesteiru», de Villarmeirín, Bernardino Méndez (1915-2004), «El Pardal», nacido en Taladrí y ca-

[49] Francisco «Filipón», nacido en 1914, comenta en la entrevista (Grupo *Riscar*, 1987), que en su infancia no conoció en la zona a ningún *gaiteiru* y que estos empezaron a surgir a partir de los años 20, refiriendo los siguientes nombres: uno, Manuel Rodríguez Ramos de casa el Campo en La Viliel.la (emigrado a Buenos Aires), otro en Villar de Cendias, otro en Villarmeirín, y el conocido como el *gaiteiru de Andeo.* Posteriormente uno en Trabáu, «El Pardal», Bernardino Méndez, de Taladrí y Angelín el de Pousada de Rengos.

[50] El nombre y apellido nos lo apunta nuestro colaborador Louguís Ron Uría, apareciendo también referenciado así en un artículo de Pedro Pangua en la revista *Asturies*, n.º 7, p. 51. 1999.

[51] El apellido y la fecha de defunción están tomados de Diego Bello (2020). Anexo 2. *Inventario de Músicos por Municipios*. p. 24.

I. El *gaiteiru* Francisco, «*El Cesteiru*», de Villarmeirín en la boda de Josefa Sal, en A Estierna. Archivo Roberto Gavela. II. Manuel Álvarez, el *gaiteiru* de Andeo, en Mual en 1929. Archivo Naciu 'i Riguilón.

sado en Trabáu, y de manera más ocasional, Clemente Díaz López «El Gaiteiru de Ferreira» (1920-2015),[52] nacido en Vilauxín (Negueira de Muñiz, Lugo) y afincado en Ibias.

En los pueblos con danza del concejo de Cangas del Narcea, los *gaiteiros* más habituales, además del citado «gaiteiru de Andeo», fueron Emilio Agudín Rodríguez, «Milio 'i Fotre» (1928-2015), de Augüera de Castanéu, y Ángel Rodríguez Mesa, «Angelín de Pousada».

Con los años, estos también irán siendo sustituidos para el baile y otros eventos por acordeonistas y pequeñas orquestas, que también podían tocar en la misa y durante la procesión. Según Francisco «Filipón» el acordeón empezó a conocerse en la zona a mediados de los años cuarenta. Uno de los primeros acordeonistas de los que tenemos referencia, fue José Fernández[53], llamado «Pepe de Faru» por ser natural del forniello pueblo de Faru. Pero puede que el más popular, aunque algo posterior, haya sido José Ramón Méndez Cangas (1939), de El Villar de Cendias, hijo del conocido *gaiteiru* «Antón de la Palleira». José Ramón comenzará, como la mayoría de los acordeonistas, tocando solo con su acordeón, continuando su andadura musical en pequeñas formaciones y orquestas de mayor envergadura como *Los Satélites*.

En la zona de Forniella fue muy popular el conjunto conocido como *Orquesta X*, con componentes del pueblo de Chan.

Bernardino Méndez «El Pardal». Archivo Vitorino García.

[52] Las fechas de nacimiento y defunción están tomadas de Diego Bello (2020). Anexo 4 *Referencias sobre la gaita y gaiteros en otras zonas cercanas*. p. 2.

[53] El apellido lo tomamos del libro de Ramón Méndez Cangas, *El acordeón en Asturias*. 2019. p. 151.

El *gaiteiru* «Angelín de Pousada». Foto: Juan Manuel Redondo «Chana».

Clemente Díaz López, el *gaiteiru* de Ferreira. Foto: Gausón Fernande.

El *gaiteiru* «Milio 'i Fotre» de Augüera de Castanéu en la fiesta de El Pueblu de Rengos en torno al año 1950. Archivo Casa Collares.

José Ramón Méndez Cangas como acordeonista de una boda en Pousada de Rengos en los años sesenta. Archivo José Ramón Méndez.

Orquesta X de Chan, tocando en el pueblo de Campolagua (Ancares) en 1953. La orquesta se componía de cinco músicos, faltan trompeta y acordeón. En la foto: batería Manuel Ramón, saxo alto Miguel Merodo, saxo tenor Hilario Ramón. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

El acordeonista José Ramón Méndez y el batería Juan Ramírez, «Yoni», tocando en El Vau en los años sesenta.

Orquesta *Los Satélites* tocando en Vil.lablinu. Archivo José Ramón Méndez.

LA *XIPLA* Y EL TAMBOR

La *xipla*

La *xipla, xipra* o *xipro*[54], de las tres formas se conoce en la zona, es un instrumento de amplia difusión geográfica, extendido por toda la península ibérica y otros muchos países de Europa y Latinoamérica, que generalmente se acompaña de un tambor siendo interpretados ambos instrumentos por el mismo músico.

Dos *tamboriteiros* pintados en las *Cantigas de Santa María,* de Alfonso X el Sabio. Códice de los músicos. Segunda mitad del S. XII. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, MS b-i-2.

> Es un instrumento de viento de soplo directo. Se trata de un aerófono perteneciente a la familia de las flautas de pico; es, por tanto, una flauta recta que dispone de un aeroducto y un bisel, tallados en el propio instrumento, al que se le añade un bloque (o tapón). Tiene la particularidad de que se toca con una mano (la mano no dominante). Ello es posible gracias a que tiene tan solo tres orificios de digitación en su parte inferior: dos de ellos en la cara anterior del instrumento y uno en la posterior. Tradicionalmente, se usa una digitación con cuatro sonidos fundamentales de los que se obtienen, por cambios de presión en la columna de aire, otros sonidos armónicos que son los que se utilizan para construir las diferentes melodías. (Luis A. Mondelo Sánchez)

Flautas similares son:

> En España… la flauta rociera en Huelva, la flauta maragata, el *txistu* vasco y la gaita charra, el *pito* en Zamora y Burgos, la gaita extremeña, etc., e incluso en América Hispana podemos observar la flauta del norte argentino, el *pinkullu* ecuatoriano y la flauta de la zona andina del norte del Perú.
>
> La más parecida a la que se conoce en Asturias es la que ocupa el occidente peninsular desde León a Cáceres, y que recibe los nombres de gaita, caramillo, chifla. (Martínez Zamora. 1989)

1. Tres *xiplas* o flautas maragatas de distintos artesanos. 2. *Txistu* vasco. 3. *Gaita charra*. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

[54] La denominación *xipla* es más frecuente en la zona asturiana y *xipra* en Forniella, aunque en el pueblo de Guímara también es utilizado el nombre de *xipro*.

Fabricantes artesanos de *xiplas* de Maragatería: Pedro Alonso González, de Filiel y Miguel Pérez Pérez, de Lucillo. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

En Asturias, en la actualidad, solo se conoce en los concejos de Cangas del Narcea, Ibias y Degaña, aunque es muy probable que su difusión fuese, en el pasado, mucho más amplia[55].

> Hay datos procedentes de los archivos parroquiales de otros concejos que podrían indicar su presencia en ellos antiguamente… Observando el apéndice de salarios de gaiteros, se comprobará como en determinados años (Curiosamente los más antiguos) aparecen algunos gastos «del tamboritero», sin aparecer mención de gaita o gaitero, aunque sí de la danza (en la mayoría de las ocasiones se trata de libros de la Cofradía del Santísimo sacramento, es decir del Corpus Christi. (Martínez Zamora. 1989. p. 94)

En la actualidad, la *xipla* suele estar hecha generalmente a torno[56] con madera de uz o boj, aunque también pueden hacerse de otras maderas. Curiosamente, nuestro colaborador, músico, investigador y artesano de flautas y tambores, Luis A. Mondelo, nos apunta que el 74 % de las flautas que tiene registradas son flautas hechas a mano.

En la zona aquí estudiada no conocemos, ni tenemos referencias de artesanos que las fabriquen y las usadas

[55] En Bimeda, otro pueblo de Cangas del Narcea, separado más de 35 km del foco de danzas aquí estudiado, se mantuvo hasta el año 1942 otro paloteo interpretado musicalmente también con *xipla* y tambor.

[56] Solo hemos llegado a conocer un artesano maragato, Serafín Martínez Pérez, del pueblo de Lucillo, que fabricaba sus flautas con las cañas huecas del saúco sin tornear.

Las *xiplas* de los *tamboriteiros* Gonzalo Iglesias, Francisco «Filipón» y Domingo «Val.lina». Fotos Luis Mondelo y Naciu 'i Riguilón.

suelen ser del tipo maragato o berciano compradas por los *tamboriteiros* en los mercados y ferias de esas zonas[57].

En Maragatería llegamos a conocer, a inicios de la década de los noventa a tres artesanos: Pedro Alonso González, de Filiel, Serafín Martínez Pérez y Miguel Pérez Pérez, de Lucillo. Pero los más reputados y del gusto de los *tamboriteiros* asturforniellos puede que fuesen Tomás Rodríguez «El Ti Tomasín», de Prada de la Sierra, Maragatería, y Adelino Rodríguez Arias, de Peñalba de Santiago, El Bierzo. Pues según se desprende de los comentarios de nuestros colaboradores Luis Mondelo y Mario Yáñez, la mayor parte de la *xiplas* usadas por Francisco «Filipón» fueron fabricadas por estos dos artesanos. Como la que Francisco regaló[58] a Lorenzo Rodríguez, que pudo ser fabricada por Tomás Rodríguez «El Ti Tomasín», de Prada de la Sierra. O la que regaló a Xuan Nel Expósito, y otra, de dos piezas: la parte superior de boj y la inferior de almendro, que le dio a Maribel Parrondo, fabricadas por Adelino Rodríguez Arias.

> Además, la de Maribel y la de Expósito pertenecen a la primera época de Adelino y las últimas con las que tocó Francisco, incluida la que llevaba el día de su muerte, son de la segunda época. (Mario)

Es muy probable también que dos de las flautas más interesantes, la del *tamboriteiru* Domingo González Cerredo, de El Rebol.lal, y la de Francisco Rodríguez «Filipon», depositada en el Muséu del Pueblu d'Asturies fuesen fabricadas por el artesano «Ti Tomasín». Aunque solamente sabemos con certeza que la de Domingo fue comprada en la feria de Bembibre a finales de los años cuarenta.

El tambor

> El tambor o tamborín es un instrumento membranófono perteneciente a la familia de la percusión. Consiste en un cilindro hueco de madera, al que se le añaden en sus bocas dos parches, o membranas, fabricados con pieles de cordero o cabrito convenientemente tratadas. Estas se someten a un proceso de pelado y raído que les confiere un aspecto apergaminado. Cada una de las pieles va cosida o enrollada en un arillo de madera que funciona a modo de bastidor. Una vez colocadas en las bocas del cilindro que forma el armazón, se dispondrán dos aros, normalmente metálicos, que tendrán como cometido tensarlas. Los sistemas de tensado pueden ser de dos tipos; uno se basa en el tradicional empleo de cuerdas dispuestas en zigzag desde un aro al otro; el otro incorpora una serie de tornillos largos (más bien varillas metálicas roscadas) que unen los aros y que se rematan con tuercas tipo mariposa.
>
> Los parches han de ser tañidos con una sola baqueta denominada palillo o palote que se toca con una mano, normalmente la dominante. (Luis A. Mondelo Sánchez)

[57] Ver apéndice 3. *Artesanos de Maragatería y El Bierzo,* de Luis Mondelo.

[58] El *tamboriteiru* Francisco «Filipón», en su afán de buscar sucesor y dar continuidad a la danza, colaboró con numerosos grupos de investigación y divulgación folclórica, intentando buscar siempre personas que pudieran aprender a tocar la *xipla* y el tambor, y en los últimos años de su trayectoria regaló algunas de sus *xiplas* a las personas que creía podían dar continuidad a esta tradición.

Tambor tradicional con tensores de cuerda. 1. «Vitán» en 1943. 2. Gonzalo en 1939. 3. Rufino en 1942.

Aunque los tambores de algunos de los últimos *tamboriteiros* (Gonzalo, «Filipón» y «Val.lina») son de tipo redoblante[59] con cilindro y ajuste de llaves metálicas, sabemos por referencias orales y documentación fotográfica que los más antiguos, los de «Vitán» o Rufino, eran tambores de estilo tradicional de madera, de dimensiones variables y tensores de cuerda.

No hemos conocido en la zona, en Asturias ni en Forniella, ningún artesano que se dedicara a su fabricación y tampoco hemos encontrado ninguna referencia de que los hubiera.

Tenemos constancia de que, en sus inicios, tanto Francisco «Filipón» como Domingo «Val.lina» fabricaron rústicos tambores usando para ello aros de cribas o *peneras*. Pero finalmente acabaron comprando los tambores de tipo redoblante que conocemos.

> Francisco «Filipón» fabricó en su juventud dos tambores artesanalmente: el primero con una lata de pimientos de 30 cm, aros de madera y tensores de cuerda, y el segundo con dos aros de *peneras* pegados. Con los años acabó comprando por quince duros, en el rastro de Madrid, el tambor de tipo redoblante que le acompañaría siempre. (Entrevista a Francisco, 1987. Archivo Andecha Folclor d'Uviéu)

> También Domingo Val.lina fabricó su primer tambor con dos aros de cribas unidos con alambres. Los aros de tensar se los encargó a un *cesteiru,* usando como cuerdas bramante gordo. Posteriormente encargó por correo a una casa de música de Madrid el que sería su tambor definitivo, que le costó cuatrocientas treinta pesetas. (Entrevista a Domingo. 18-3-2006. Naciu 'i Riguilón y Victorino García)

Según nuestro informante Lodario Iglesias, de Trescastru,

> El *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias comenzó tocando con el tambor de su padre Indalecio, y posteriormente le compró, a un vecino también de Trescastru, que tocaba en una orquestuca de Ponferrada, el tambor con el que tocaría toda su vida.
>
> Este tambor lleva una pequeña placa metálica con la inscripción *CASA SAN JOSÉ. Sal, 5 - LEÓN*, que sería la tienda de música donde fue comprado originalmente. (Luis A. Mondelo).

Así, será a partir de los años cuarenta, cuando comiencen a generalizarse en la zona los tambores de tipo redoblante, quizás por ser más manejables que los tradicionales construidos de madera.

[59] El redoblante o caja es un instrumente similar al tambor, pero con cilindro más corto, siendo por lo general tanto el cilindro como los tensores metálicos.

En la actualidad, la mayoría de los tambores usados por los *tamboriteiros* de la zona, están elaborados por artesanos maragatos o bercianos. En ellos se combina el estilo tradicional, manteniendo los tensores de cuerda, con los finos aros exteriores fabricados en metal, en lo que constituye, ya desde antiguo, una tipología de tambor característica de estas tierras.

Tambor redoblante con cilindro y tensores metálicos. 1. Gonzalo, años sesenta. 2. Francisco en 1987. 3. Domingo en 1995.

1. Tambor de Gonzalo Iglesias (Foto: Luis A. Mondelo). 2. Tambor de Francisco Rodríguez en el Muséu del Pueblu d'Asturies (Foto: Ignacio Acuña). 3. Tambor de Domingo González (Foto: Luis A. Mondelo).

Tambores actuales

1. «Lito», 2007. 2. Lorenzo, 2007. 3. Isidro, 1995.

1. Toñín, 2007. 2. Milio, 2016. 3. Manolín, 2013.

INDUMENTARIA

Todos los pueblos de la zona estudiada, donde se danzaba, tenían y tienen la misma indumentaria, aunque con algunas variaciones. Estas pequeñas diferencias en la vestimenta, y, como veremos más adelante, también en la coreografía, distinguen y dan personalidad a las distintas danzas, reafirmando la pertenencia a un pueblo en concreto, pero sus semejanzas son tan claras que les confiere, al mismo tiempo, un grado de unidad que las diferencia de otras danzas de palos de la península.

La uniformidad en la vestimenta de los danzantes era una cuestión importante, pues en este tipo de danzas de carácter ritual la vestimenta juega un papel fundamental. Pero no siempre era fácil de conseguir, dependiendo de *los posibles* de cada danzante, y en muchas ocasiones, el traje o algún componente, había que pedirlo prestado.

Danzante de Chan en los años cincuenta. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

El danzante Manolín de Capellán, de Degaña, inicios de los cincuenta. Archivo Ginés García Gavela.

La indumentaria tradicional que conocemos de los danzantes es relativamente moderna y tiene como base lo que comúnmente denominamos *traje de vestir*, compuesto por pantalón, chaleco y chaqueta, confeccionados con la misma tela. A lo que habría que añadir camisa, sombrero[60], corbata y alpargatas o zapatos. De todos estos elementos el danzante no incluye en su uniforme

[60] Sombrero de tipo *fedora,* o similar, muy común en los años veinte del siglo pasado y popularizado por las películas americanas de gánsteres.

Danzantes y mozas de El Pueblu de Rengos a inicios de los cincuenta. Archivo Emiliano López Fernández.

Danzantes de Pranzáis, años setenta. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

la chaqueta, que por razones obvias dificultaría sus movimientos durante la ejecución de la danza.

Aunque la chaqueta no se usa para danzar, como parte del *traje,* sabemos que también eran usadas después de la ejecución de la danza, pues en ocasiones, sobre todo

Danzantes de Degaña con sus sombreros decorados con broches y collares. Años cincuenta. Archivo Ginés García.

en las danzas relacionadas con romerías, los danzantes aparecen retratados con ellas, puestas o no.

En la cabeza llevan un sombrero de ala recta, generalmente de color negro[61], decorado con anchas y coloridas cintas llamadas *colonias* en Asturias y *listones* en Forniella. Estas rodean el sombrero haciendo, en la parte de atrás, un lazo o varios pliegues, dejando caer sus puntas hasta la mitad de la espalda. En los pueblos de L.larón y La Viliel.la, y especialmente en el de Degaña, la parte de las *colonias* que rodeaban la copa de los sombreros, iban profusamente decoradas con broches y collares, con los que las madres, hermanas o novias de los danzantes tenían por costumbre adornarlas[62].

En Forniella, las cintas de los sombreros no suelen ir engalanadas, a excepción de los *chaconeros* o *cacholas* que adornan el frente de sus sombreros con vistosas plumas o flores de colores[63].

Cruzando en diagonal el pecho y la espalda, todos los danzantes lucen una colorida banda. Por lo general, las de los cuatro *guías* son distintas de las del resto, distinguiéndose entre estas la del *juez* de forma especial por su anchura y decoración.

[61] En Pranzáis, Trescastru y en L.larón la víspera de la fiesta, en vez de sombreros, los danzantes llevan boina negra, aunque en estos dos últimos esta costumbre ya se ha perdido.

[62] Este detalle recuerda también la abundancia de joyas y abalorios con que se decoraban los *xamasqueiros* de los aguinaldos de Pola de Ayande y Tinéu.

[63] Benigna Fernández González, natural de El Rebol.lal y casada en Degaña nos comentaba que cuando ella era joven los *frascas*, allí también, llevaban plumas y flores en el sombrero.

Chaconeros de Trescastru en 2007, con sus características trallas y sombreros decorados con listones, plumas y flores. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Banda de un danzante de L.larón hecha con pañoleta. Año 1964. Archivo Ginés García.

Antiguamente, en la zona asturiana, el *juez* también podía distinguirse por llevar dos bandas cruzadas, aunque en El Pueblu de Rengos también podían llevarlas los cuatro *guías*.

En la zona de Forniella los *chaconeros* y *cacholas* también lucen bandas similares, pero siempre de colores o decoraciones distintas del resto de los danzantes.

Las bandas cruzan siempre desde un hombro a la cintura contraria donde se unen con un broche o un alfiler, colgando desde aquí sus extremos una cuarta o dos, hasta por encima de la rodilla.

Seis de los danzantes cruzan sus bandas de hombro derecho a cadera izquierda y los otros seis de hombro izquierdo a la cadera derecha, de manera que en la posición inicial de *formación* todas cuelgan hacia el lado exterior: los seis de la izquierda hacia la izquierda y los seis de la derecha hacia la derecha. Como pauta general el *primer juez* lleva siempre la banda en el hombro izquierdo y el *segundo* o *sobrejuez* en el derecho.

Las bandas pueden ser de colores variados y en ocasiones, como ocurre en el pueblo de Chan bordadas y con abundante pedrería. También podían ir adornadas con broches y alfileres, que en este caso contribuían también a fijarlas al resto de ropa del danzante para no interferir así en sus movimientos durante la complicada coreografía de la danza.

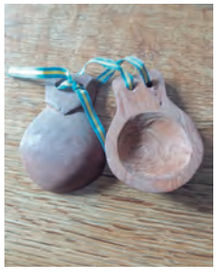
Antiguamente, en zonas tan aisladas, era complicado conseguir las bandas y que estas fuesen iguales, Creemos que por eso, en ocasiones, podían sustituirse por pañoletas dobladas, como nos dicen algunas referencias orales en los pueblos de L.larón, La Viliel.la y Degaña, y así podemos constatar en algunas fotos[64].

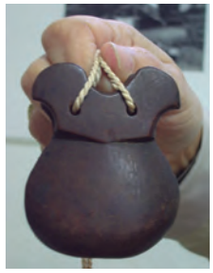
Los cuatro danzantes que están en los extremos de la formación, los llamados *guías*, llevan cada uno de ellos, en la mano que da al exterior de la formación, una bandera. Esta va sujeta a un palo de unos 90 cm del que también cuelgan algunas finas cintas de colores.

Estas banderas suelen ser pañoletas de vivos colores que llevarán durante toda la danza a excepción de una parte, *los palos,* en la que todos los danzantes acompañarán sus movimientos con dos palos (uno en cada mano), que irán chocando entre sí y contra los de su compañero de enfrente. Actualmente, en Pranzáis y Trescastru, para la procesión y sus desplazamientos todos los danzantes portan bandera.

Estos palos suelen ser de avellano, de 40 o 45 cm de largo y en torno a 2 cm de diámetro. En los pueblos *cunqueiros*, Trabáu, A Estierna y El Vau, eran llamados

[64] En muchas danzas de la península es muy habitual el uso de pañuelos como bandas e incluso colgando de hombros y cintura.





1. Castañuelos de madera de tejo de El Pueblu de Rengos, copia de unos antiguos. Foto: Manuel de Collares. 2. Castañuelos comprados, de la danza de mozas de Cangas, 1980. 3. Castañuelo de Trabáu. Exposición instrumentos musicales, 2007. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

Detalle de la primera imagen conocida de un danzante de la zona, Narciso Álvarez Ramón, en 1919. Archivo casa Irene, Pranzáis.

tararises pudiendo ir en ocasiones, decorados con algunos dibujos geométricos.

Hoy en día, el calzado por lo general suele ser zapato negro u oscuro, aunque antiguamente, sobre todo en la zona asturiana, también eran frecuentes las alpargatas blancas[65].

Durante la ejecución de la danza, los danzantes van marcando el ritmo con los *castañuelos*, unas pequeñas castañuelas, adornadas con estrechas cintas de colores, que solo dejarán de utilizar durante el *lazo de los palos*.

Consideraciones sobre la indumentaria

La foto más antigua que conocemos de la danza pertenece al pueblo de Pranzáis y podemos fecharla alrededor del año 1920. El danzante que aparece en ella ya luce la vestimenta característica de las danzas de esta zona. En ninguno de los pueblos donde se danza, o danzó anteriormente, encontramos referencia oral, ni gráfica, que nos indique que la indumentaria fuera otra. Y como podemos comprobar en todas las fotografías que documentan este trabajo, su indumentaria es plenamente coincidente con la vestimenta que comúnmente denominamos *traje.*

En su *Diccionario,* la Real Academia Española (RAE) define, de forma escueta, la palabra *traje* como el «conjunto de chaqueta, pantalón y, a veces, chaleco, hechos de la misma tela». Pudiendo hacerse tanto para hombre como para mujer.

El traje moderno apareció hacia mediados del siglo XIX en Inglaterra donde se desarrollaron los patrones que aún hoy siguen vigentes. Surgiría como una innovación en la indumentaria para las actividades recreativas y hasta finales del siglo XIX estuvo muy ligado a la clase obrera y los agricultores.

Con el cambio de siglo el traje se hará cada vez más popular, y en los años veinte hasta los hombres más humildes hacían lo posible para lucirlo durante los días de fiesta.

Es muy probable que la indumentaria de danzante que hoy conocemos, coincidente con las características del traje, se generalizase en nuestras danzas en torno a los primeros años del s. XX. La indumentaria usada con anterioridad por los danzantes de esta zona podría ser similar a la utilizada en Castrillo de los Polvazares o la que lucen aún hoy en día los danzantes de Corporales en la Cabrera Alta, para la ejecución de la danza de Nabucodonosor, en León, o la descrita por Juaco López Álvarez (1985) para los danzantes de Bimeda en Cangas del Narcea hasta el año 1942, las dos fuera del foco aquí estudiado.

> Los danzantes iban vestidos con alpargatas blancas que se ataban a la pierna sobre el pantalón de color gris claro, logrando de este modo una especie de bombacho; una camisa blanca con las mangas arremangadas hasta los codos; un fajín, que colgaba desde la cintura hasta la rodilla, de color verde para los franceses y encarnado para el bando español, y se cruzaban, para realzar más la vestimenta, una

[65] Hasta hace unas décadas, debido sobre todo al gran ejercicio que supone la danza y la procesión, algunos danzantes podían usar playeros o calzado deportivo, pero esto es algo que hoy está desterrado y muy mal visto.

1. Danzante de Castrillo de los Polvazares en 1909. 2. Fotograma de danzantes de Corporales en la Cabrera Alta (León), 15 de agosto de 2011. 3. Recreación de la vestimenta de un danzante de Bimeda (Cangas del Narcea), dibujo de J. M. Legazpi.

> banda que para unos era la bandera francesa y para otros los colores españoles. Los reyes, para diferenciarse y sobresalir del resto de los danzantes se colocaban un par de bandas cruzadas. Por último, se tocaban con un sombrero de paja, semejante al canotier, todo él revestido de anchas cintas de vivos tonos, que por detrás les colgaban a los danzantes hasta media espalda; el sombrero se remataba por delante con un curioso plumero. (López. 1985. p. 13)

Por otro lado, este cambio de indumentaria pudo verse favorecido también por el hecho de que en la mayor parte de los pueblos de Forniella existiera un nutrido grupo de comerciantes *ambulantes* dedicados a la venta de ropa y textiles de todo tipo. Ellos, con el desarrollo de su actividad, pudieron contribuir decididamente a difundir y generalizar esta vestimenta en la zona, en una estrategia que podría haber supuesto uno de sus mejores aciertos de *marqueting* comercial. No olvidemos que su imagen como vendedores se presentaba precisamente así: de traje.

> […] en un principio estos vendedores ambulantes o trajinantes vendían cacharros, bebidas, comestibles y también pulseras, anillos, anteojos y otros objetos similares, denominados con el nombre de alhajas; pero ahora, a mediados del siglo xx, el comercio solo está enfocado a la venta de sábanas, colchas, mantas, o cortes de traje por lo que reciben el nombre de «pañeros». («Caruso» y Jesús Rodríguez. 2012, p. 37)

Estos cambios en la indumentaria, producidos a inicios del siglo xx, también se pueden constatar dentro de las mascaradas de invierno de la zona alta de Cangas del Narcea donde algunos informantes, describiéndonos la vestimenta de los *mancebos* y las *madamas*[66] comentaban que su indumentaria más antigua era de estilo tradicional, mientras que la más reciente era ya, sobre todo en el caso de los *mancebos* con el traje moderno.

Las referencias gráficas y orales más antiguas (primer tercio del s. xx), en relación a la indumentaria de la danza, en la mayoría de los pueblos de esta zona nos hablan de pantalón y chaleco oscuros, manteniéndose únicamente, para el día de la fiesta principal, en L.larón y La Viliel.la el traje blanco[67].

[66] Los *mancebos* y las *madamas,* llamados también *damas* y *galanes*, eran en las mascaradas de invierno del suroccidente asturiano, algunos de los personajes que iban bien vestidos y que solían bailar y cantar dentro de la comparsa pidiendo el aguinaldo.

[67] En los pueblos de L.larón y La Viliel.la, la víspera de la fiesta, los danzantes lucían pantalón y chaleco oscuro llevando también boina oscura en vez de sombrero.

Dos vendedores *ambulantes* de Chan, ejerciendo su oficio en Trabáu en 1966. Archivo José Álvarez «Caruso».

1. Danzantes de Chan en 1939. Archivo Mario Yáñez. 2. Dos danzantes de La Viliel.la en 1930-31. Archivo Balbina Rodríguez Fernández.

Mancebo y *madama* del aguinaldo de Xedré, Cangas del Narcea. 1. Recreación de inicios del s. xx. 2. Recreación de mediados del s. xx. Archivo Naciu 'i Riguilón.

Indumentaria actual

En pueblos como L.larón y La Viliel.la la víspera de la fiesta se vestía chaleco y pantalón oscuros, y en vez de sombrero se usaba boina, también oscura. Los días de fiesta, tanto el traje (pantalón y chaleco) como la camisa eran íntegramente blancos.

En la actualidad, Pranzáis es el pueblo que más variedad presenta en su indumentaria usando, los días 14 y 16, pantalón azul oscuro, chaleco negro y camisa azul clara (el 14 con boina y el 16 con sombrero negro), y el día 15 con pantalón y camisa blanca (sin chaleco), y sombrero.

Pantalón y chaleco oscuro con camisa blanca, llevan hoy, todos los días, los danzantes de Trabáu, Chan y Guímara, danzando los de Trescastru con pantalón blanco y camisa blanca y chaleco oscuro.

La incorporación de la mujer a la danza, a mediados de la década de los setenta, vino a introducir también, desde un principio, algunos cambios resueltos de forma desigual en los distintos pueblos. Así, mientras en El Rebol.lal, A Estierna y Guímara, las mujeres adoptaron la falda como elemento de su vestuario, en L.larón/La Viliel.la, Pranzáis y Trescastru se mantendrá el pantalón[68].

El color de la vestimenta de los danzantes

Aunque las referencias y fotos más antiguas que conocemos, tanto en Asturias como en Forniella, nos muestran la predominancia del *traje de vestir,* con chaleco y pantalón oscuro, creemos que esto es debido a las características propias de esta vestimenta. Un traje está confeccionado generalmente con paño oscuro. Pero es

[68] Los pueblos de Chan, Trabáu y Degaña siguen manteniendo hasta la actualidad la danza exclusivamente con hombres.

1. Rengos 1995. 2. Degaña 2022. 3. L.larón/Viliel.la 2016. 4. Pranzáis, víspera, 2007.

1. Pranzáis, fiesta, 2007. 2. Chan 2018. 3. Trescastru, 2007. 4. Trabáu/Corralín, 2008. 5. Guímara, 2007.

muy probable que la indumentaria usada con anterioridad a esta fuese parecida a la utilizada aún hoy por los danzantes de Corporales, en las no muy lejanas tierras de La Cabrera, en León, o similar a la de los danzantes del pueblo de Bimeda en Cangas del Narcea, en donde predominaba el color blanco en la mayoría de las prendas. Siendo también el color blanco predominante en la indumentaria de otras danzas cercanas, como la de los pueblos de Carrizo de la Rivera o Castrillo de los Polvazares, y casi generalizado en la vestimenta de este tipo de danzas, tanto en la península como en el resto de Europa.

Es posible que algunos pueblos como L.larón, Degaña y El Pueblu de Rengos mantuviesen el color blanco en su indumentaria, aunque cambiando también su vestimenta al traje de vestir como base. Pero el uso de un *traje de vestir* de color blanco no era habitual en estas zonas, siendo usado, casi exclusivamente, por algunos indianos que volvían de América. No olvidemos que antiguamente toda la vestimenta corría a cargo del danzante y no todos podían permitirse la confección de un traje especial para usarlo únicamente para danzar. Por otro lado, un traje de color oscuro es mucho más práctico, pues puede usarse para otras celebraciones.

Dos danzantes de Pranzáis y Chan en los años 60. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

En pueblos como Pranzáis hemos observado cómo en la década de los años sesenta se pasó del traje de chaleco y pantalón oscuro a la indumentaria de camisa y pantalón blanco. Este cambio podría interpretarse como una vuelta atrás en lo que respecta al color de su indumentaria, pero no tenemos datos que puedan corroborarlo.

DESCRIPCIÓN Y COREOGRAFÍA DE LA DANZA

Tradicionalmente la danza siempre estaba formada por hombres, por lo general mozos solteros aunque, en su defecto, podían entrar también hombres casados. Desde la década de los setenta del pasado siglo, en algunos pueblos, para poder darle continuidad por falta de hombres, comenzó a ser frecuente ya la inclusión de mujeres: en El Rebol.lal en 1974, A Estierna y L.larón en 1975 o Guímara en 1982.

Partes de la danza

Para comenzar, los danzantes se colocan en dos hileras enfrentadas de seis danzantes cada una, con los pies juntos formando un ángulo de 45º, las manos en las caderas y los brazos en jarras, lo que se denomina estar en *formación*. Todos llevan *castañuelos*[69] en las manos y los *guías* y *jueces* llevan también en la mano que da al exterior de la *formación* una bandera cada uno. Partiendo de ella como base, irán componiendo figuras en las cinco partes diferenciadas que componen la danza.

Algunos autores como Luis Costa (2002), en su estudio dedicado a las danzas de Forniella, la dividen en siete partes, en atención a los nombres de algunos movimientos. En este estudio, sin descartar, desde el punto de vista coreográfico esta división, seguimos la descripción del maestro de danzas y gran *tamboriteiru*, Francisco Rodríguez García «Filipón», y las dividimos en las siguientes cinco partes, justificada también por las pequeñas paradas que entre ellas se realizan.

El *saludo,*
la *venia,*
la *entrada,*
los *palos* y
la *salida.*

Estos nombres, que en la zona asturiana son reconocidos y válidos en todos los pueblos, no están tan definidos y claros en la vertiente leonesa, quizás debido a que existe una mayor abundancia de nombres para definir determinados movimientos,

Así, en Forniella se habla de movimientos como el *saludo,* las *venias,* el *paseo,* la *cruz,* los *enrames,* los *palillos,* el *correcalles,* la *torre* y la *salida.*

Es importante tener en cuenta que cada danzante tiene un papel y una posición en la danza con una marcada jerarquía. Así hay un *juez,* y enfrente un *sobrejuez* o *segundo juez*[70], en un lado de las filas. En el otro extremo están los dos *guías*[71]. Al lado de estos cuatro, hacia el interior, se colocan los cuatro *sobreguías o segundas*[72], dos a cada lado, y en el centro de todos, los cuatro *panzas*. (Ornosa y Riguilón, 1996)

Esta es la colocación base de los danzantes para la ejecución de la danza, conformando la figura comúnmente llamada *formación*. De ella partirán todos los movimientos de la coreografía, manteniendo también este esquema en todos sus desplazamientos.

Para ello, los doce danzantes se colocan en dos filas enfrentadas de seis danzantes cada una. Para esta colocación siempre tendremos que tener en cuenta la situación de la iglesia con respecto al *campo de la danza*, colocándose los danzantes, con esta formación a la derecha de ella situándose el *juez* y el *sobrejuez* en el extremo más alejado. Así colocados, las dos hileras de danzantes tendrán una orientación Este-Oeste en la cual el *juez* estará mirando al norte.

[69] Pequeñas castañuelas usadas por los danzantes para marcar el ritmo durante la danza.

[70] En el pueblo de Trabáu en lugar de estar enfrente se coloca en el otro extremo.

[71] En la zona asturiana a estos cuatro, cuando no se alude a ninguno de ellos en concreto, se les llama normalmente *guías* o *puntas*.

[72] *Sobrejuez* y *sobreguía* son los nombres que reciben en la zona asturiana y *segundo juez* y *segundas* en Forniella.

Danzantes de Chan en la posición de *formación*. Trescastru en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Guía	Sobreguía Segunda	Panza	Panza	Sobreguía Segunda	Sobrejuez Juez Segunda

IGLESIA

Guía	Sobreguía Segunda	Panza	Panza	Sobreguía Segunda	Juez

Desde el punto de vista coreográfico, los doce danzantes se agrupan de dos formas:

1. Dos hileras de seis danzantes cada una que por lo general están enfrentadas y funcionan en paralelo y en espejo.
2. Al mismo tiempo, podemos separarlos en cuatro grupos de tres danzantes compuestos de un *guía,* un *sobreguía* y un *panza*, que evolucionarán siempre juntos y funcionan a modo de doble espejo.

Musicalmente hay una melodía previa muy corta, que no tiene coreografía propia, la *llamada,* que se ejecuta con los danzantes ya en formación y que sirve como una pequeña introducción a la danza. (Ornosa y Riguilón, 1996)

El *saludo*

Esta es la parte que más variantes tiene, sobre todo en la vertiente leonesa.

En Asturias, la danza la abre el *juez* yendo a ponerse en medio de los dos *guías,* que están en el otro extremo. A continuación las dos hileras se juntan en una, detrás de él, colocándose perpendicularmente, formando una «T» con los dos brazos superiores mirando hacia la cabecera de la iglesia, y el otro, el más largo, mirando intercalados unos al norte y otros al sur[73]. En esta posición

[73] Hemos encomtrado una variante a este movimiento en los pueblos

Saludo de la danza. Trabáu, 2006. Foto: Naciu 'i Riguilón.

hacen tres *saludos*[74] y seguidamente vuelven a la posición de *formación*.

En Pranzáis *el juez* se pone también en el medio de *los guías*. Al lado de estos se colocan los *chaconeros*, manteniéndose el resto de danzantes en su posición, a excepción del *sobrejuez,* que se sitúa en medio de las filas, en el otro extremo.

En Chan en la formación inicial los *chaconeros* están en el medio de las filas, uno en cada extremo. Así colocados, los *guías* salen por fuera de la formación a buscar al *juez* y el *sobrejuez* del otro extremo, que vienen por dentro a colocase delante de las dos filas, que se mantienen en su posición, mientras los dos *chaconeros* se colocan uno a cada lado de *los guías,* formando el conjunto una doble «T» (TT). En esta posición, hacen tres *saludos* y, como vinieron, vuelven a su sitio, quedando ahora los *chaconeros* fuera de la formación.

En Guímara, el *saludo* se realiza sin desplazarse de la posición, girando los danzantes de una de las filas 180º para colocarse ambas mirando en una dirección. Así realizarán un *saludo* que repetirán tres veces más, girando todos ellos, sobre sí mismos, a intervalos de 90º.

Los chaconeros de Pranzáis acompañando a *los segundas* durante *el paseo* el 16 de agosto de 2007.

En Trescastru el *saludo* se limita a una ligera genuflexión de todos los danzantes, sin romper la formación, acompañada de un ligero toque de castañuela, realizando tres saludos: uno a la izquierda, otro al frente y otro a la derecha.

La *venia* o el *paseo*

Comienza entonces el *paseo* o *venia* que consiste en que los *panzas*, en la parte asturiana, y los *segundas,* en la vertiente leonesa, se desplacen por el interior de las filas, dos para cada lado, hacia los extremos, presentándose delante de sus respectivos *jueces* y *guías*, a los que saludan, haciéndoles estos entrega ceremonialmente de sus banderas. Pasearán entonces los *panzas* con ellas entre los danzantes, saliendo ahora por fuera de las filas, hacia la posición central para, después, volver por dentro a devolvérselas, regresando posteriormente a su posición en la formación.

En Pranzáis, durante todo este movimiento, los *segundas* son acompañados en todo momento por los *chaconeros* de una forma muy ceremonial.

de L.larón y El Rebol.lal, en el que los danzantes forman una figura con forma de «H» pero los datos son pocos y no hemos podido contrastarlos adecuadamente. (Ver saludo en la danza de El Rebol.lal).

[74] El saludo propiamente dicho es un movimiento hecho con el brazo que se ejecuta con los danzantes parados, con las manos puestas en jarra sobre la cintura, sujetando una castañuela en cada mano. A una señal del *tamboriteru*, todos levantan una mano al frente dando un golpe de castañuela. La mano con la que se realiza el saludo suele coincidir con el lado del que cuelgan las bandas.

La *venia* en la danza de Trabáu en 1987. Foto: Gil Barrero.

La *entrada,* la *danza* o los *enrames*

Con los danzantes otra vez en *formación* comienza el núcleo central de la danza que se conoce, según los pueblos, por los nombres de *la entrada, la danza o los enrames*. Esta es la parte más larga y compleja, con pequeñas variaciones de unos lugares a otros, pero que mantiene una estructura básica, dividida en partes bien definidas llamadas *enrames* y *calles*.

Los *enrames* son una serie de movimientos, en los que los cuatro *guías* danzan hacia el interior de la formación y se cruzan entre sí, con vistosos movimientos de sus banderas, mientras sus respectivos *sobreguías/segundas* y *panzas* intercambian también sus posiciones de forma variada en cada pueblo. Estos movimientos se repetirán cuatro veces, cada una de ellas con una orientación distinta: norte, sur, este y oeste, a través de cuatro giros de 90°.

Esas cuatro rotaciones, con sus *enrames*, conforman lo que se denomina una *calle*, que, por lo general, es

Enrame en la danza de Trescastru. 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

marcada por los *chaconeros,* cruzando por entre las hileras de danzantes, golpeando su tralla contra el suelo, igual que antiguamente hacían los *frascas* en Asturias.

Todos estos movimientos, que constituyen una *calle*, tendrán que ser repetidos también cuatro veces. Es decir: una *calle* está formada por cuatro *enrames* y, como esta parte se compone de cuatro *calles*, los movimientos que conforman un *enrame* tendrán que repetirse un total de dieciséis veces, con sus consiguientes cambios de orientación.

Los *palos* o los *palillos*

A continuación, viene la parte culminante de la danza, denominada, según la zona, los *palos* o los *palillos.* La coreografía de esta parte de la danza es muy parecida a la realizada en *la entrada*, descrita anteriormente, pero más corta ya que solamente se realiza una *calle*. Los movimientos son prácticamente los mismos que los realizados en los *enrames*, pero ahora sin banderas ni *castañuelos*, que son sustituidos aquí por dos palos de unos 40 cm de largo y grosor variable.

El ritmo es ahora más pausado y ceremonioso, marcado por el chocar de los palos, practicado unas veces individualmente y otras con el compañero de enfrente.

Durante esta parte de la danza es cuando los *frascas* o *chaconeros* suelen pasar el sombrero o la bandeja para recoger los donativos de los asistentes, con los que pagarán los gastos de la fiesta.

Los *palos* en la danza de L.laron, 2016. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

La *salida,* o el *correcalles*

Seguidamente viene lo que en Asturias se denomina la *salida*, y en Forniella el *correcalles*, que es la parte con la que se concluye la danza. Aquí las filas, enfrentadas unas veces y otras de espaldas, se separan hasta formar los dos lados opuestos de un cuadrado, y por medio de cruces y rotaciones, harán pasar a cada hilera y subgrupo de danzantes por los cuatro lados del cuadrado, saludando en dirección de los cuatro puntos cardinales y con ello también a todo el público asistente.

Danzantes de Chan ejecutando el *correcalles* en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Muchas danzas, sobre todo en la parte asturiana, rematan esta parte con una figura en forma de círculo conocido en algunos lugares por el nombre de la «O». En ella los danzantes van danzando y saludando al público, girando en el sentido contrario a las agujas del reloj[75]. Luego vuelven a la posición de *formación,* pero esta vez en dos hileras no enfrentadas, mirando las dos para un lado. Con esta formación, y con el característico paso de *careo* abandonan el *campo la danza*. Por lo general en esta salida se deshace la formación y se termina la danza. En Trabáu, una vez que están fuera del *campo,* vuelven otra vez hacia atrás, danzando ahora con más ímpetu, y deshacen la danza en medio de la plaza.

[75] Aquí el *tamboriteiru* suele dejar su posición fuera de la danza y se mete en medio de los danzantes como hace también en otros bailes de corro de la zona como la *dulzaina* y los *pollos*.

Danzantes de Trabáu ejecutando el movimiento conocido por la «O», en 2006. Foto: Naciu 'i Riguilón.

En los pueblos de Forniella no se realiza la «O» y suelen rematar el *correcalles* con una figura similar al *saludo* inicial, con pequeñas diferencias en cada pueblo.

En Chan y Guímara lo denominan la *torre*. Aquí, los danzantes se colocan en tres hileras mirando todos en dirección al santuario o a la iglesia. Para ello el *juez segunda* irá a colocarse en medio de los dos *guías* del otro extremo. Detrás de él se sitúan su *segunda* y su *panza* y detrás de ellos el *panza*, el *segunda* y el *juez* de la otra hilera, quedando las dos filas de afuera de tres y la del medio de seis. En Chan los *chaconeros* se sitúan a los lados de los *guías* y en Guímara uno frente al *juez segunda* y el otro detrás del *tamboriteiru*. En esta posición saludan tres veces y vuelven a situarse en *formación*, y guiados por los *chaconeros* salen danzando del *campo*.

La *torre* en Chan

	Chaconero					
	Guía	Segunda	Panza			
IGLESIA	Juez 2	Segunda	Panza	Panza	Segunda	Juez 1
	Guía 1	Segunda	Panza			
	Chaconero					

La torre de la danza de Chan, en 2019. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

La *torre* en Guímara

Guía Segundo Panza

Chac. 2.º Juez Segundo Segundo Panza Panza Juez Tamb. Chac.

Guía Segundo Panza

La torre de la danza de Guímara en 2007. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

En Trescastru la «T» se realiza de forma similar, pero con las filas exteriores de dos danzantes y la central de ocho.

Cachola

Guía Segundo

IGLESIA Juez 2 / Segunda / Panza / Panza / Panza / Panza / Segunda / Juez 1

Guía Segunda

Cachola

Fotograma de la danza de Trescastru realizando la «T» en 2007. Archivo Naciu ‘i Riguilón.

En Pranzáis la *salida* es más sencilla, pues no se realiza esta figura. Después de los cuatro saludos laterales del *correcalles*, se vuelve a la posición de *formación*, y aquí se hace un cambio en espejo de esta, desplazándose los *jueces* con sus *segundas* y *panzas,* por el interior de las filas para ocupar las posiciones de los *guías* y sus *segundas* y *panzas*, mientras estos hacen el movimiento inverso por el exterior para ocupar las posiciones de los primeros. Este movimiento se realiza para posicionar a los *guías*, conductores de la danza, del lado por el que saldrán del *campo*, con los *chaconeros* en cabeza, abriendo paso. Una vez reposicionados y sin parada, abandonarán el *campo* con el característico paso de *careo doble*, dando por finalizada la danza.

La danza como rito de paso

El desarrollo social de un individuo está marcado por numerosos cambios o transiciones a lo largo de su ciclo vital: nacimiento, niñez-juventud, soltero-casado, muerte, o entrar a pertenecer a un grupo. Este tipo de tránsitos se celebraban en general de forma pública y comunitaria a través de un rito o ceremonia en el que participa la persona que realiza estos cambios, y que, al mismo tiempo, su entorno debe asumir y adaptarse a ellos.

En las sociedades preindustriales, el paso de la infancia a la edad adulta se realizaba mediante un rito de paso en el que el iniciado debía acumular una serie de

conocimientos y superar algunos desafíos para poder ser admitido en el grupo de los adultos y convertirse, así, en un miembro de pleno derecho de la comunidad.

En las sociedades modernas, aún podemos encontrarnos rastros de este rito de paso, por ejemplo, en el servicio militar, interpretándolo como el tránsito a la edad adulta, en el que el quinto o iniciado es llevado a un nuevo espacio donde se le instruye, y tras superar algunas pruebas regresa a su comunidad convertido en una persona distinta.

Podríamos considerar como otro ejemplo las graduaciones o tesis doctorales, donde el individuo, tras una fase de aprendizaje supera unas pruebas y acaba obteniendo el diploma o título con el que cambia su estatus permitiéndole esto al mismo tiempo desarrollar nuevas actividades en la sociedad. Otro claro ejemplo, dentro del mundo cristiano, podemos encontrarlo en la práctica de la primera comunión.

Así pues, los ritos de paso son tipos de ceremonias comunitarias que celebran el tránsito o movimiento social de los individuos a lo largo de su vida, marcando la transición de un estado a otro, y su función es dar reconocimiento a todas las nuevas relaciones que surgen o se modifican en la comunidad.

Es claro, como veremos en el estudio particular de la fiesta en cada pueblo, que la danza está estrechamente ligada al grupo de mozos. Siendo el *mozo*, en la sociedad tradicional, hombre soltero de edad comprendida entre catorce y veinticinco años. El mozo es el presente y el futuro de la comunidad, imagen y salvaguarda del pueblo, además de defensor y guerrero si fuere necesario.

Al grupo de danzantes van incorporándose todos los años los muchachos a partir de los catorce o quince años. Antiguamente, el mozo al casarse no volvía a danzar y dejaba paso a otros jóvenes en la danza y, por lo general, solo podía volver a hacerlo en los puestos de *chaconero* o *frasqueiru*[76], constituyendo la danza un claro ritual de paso de niño a mozo. Pero este tránsito no se produce de una forma inmediata, sino que necesita un periodo de aprendizaje y la superación de algunas pruebas.

La iniciación comienza en *junta* o reunión de los mozos donde se designarán los danzantes de ese año, entre los que se encuentran los nuevos aspirantes, que por primera vez serán separados del grupo familiar e integrados en el de danzantes para la realización de los ensayos en un lugar concreto y separado del pueblo. Allí comenzarán su etapa de aprendizaje o iniciación de la mano de los danzantes más veteranos. En los ensayos aprenderán la coreografía y desarrollo de la danza, pero además deberán acatar con severa disciplina las normas que rigen el jerarquizado grupo, donde ellos son el último escalón, y que por extensión son las mismas normas que rigen el funcionamiento de la comunidad.

Esta etapa de iniciación culmina de forma festiva con la celebración de una ceremonia concreta, en este caso la danza, en un espacio público al que asiste toda la comunidad y en el que los nuevos miembros del grupo acabarán siendo presentados y admitidos ya como miembros de pleno derecho, constituyendo la danza la escenificación del rito de paso.

Por otro lado, la danza es una prueba de habilidades y resistencia donde se muestran las cualidades y fortaleza de los danzantes.

> La danza es dura, muy dura. Esos días (15, 16 y 17 de agosto) se danzan 3 danzas y media. La danza es cansada y la procesión muy larga… y lo peor son los ensayos. (Lito)

Danzantes de Trabáu en la plaza de La Calecha en 2005. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

[76] Los años de danza podrían interpretarse también como otro periodo de preparación o iniciación para poder acceder al siguiente nivel vital del individuo: pasar de soltero a casado a través del rito de paso del matrimonio.

Aquí se reconocerán las dotes de liderazgo de determinados individuos, y cómo no, es donde quedará patente la importancia del trabajo en equipo y la pertenencia a un grupo.

En ocasiones, la danza servía también como elemento introductor de individuos externos a la comunidad, o venidos de otros pueblos. Son conocidos muchos casos en los que mozos venidos de afuera, tanto por razones de trabajo como de matrimonio, eran integrados también en el grupo de danzantes[77].

Interpretación de la coreografía

Una de las características más destacadas de las danzas aquí estudiadas, y que las hace únicas en el contexto de paloteos peninsulares, es que en su coreografía se describe de forma minuciosa el ritual de paso y aceptación de los jóvenes en el grupo de mozos danzantes y su posterior presentación a la comunidad.

En la mayoría de los paloteos de la península la coreografía se limita a la representación de determinadas figuras o escenas y al desarrollo de complicados movimientos en los que los danzantes muestran sus habilidades para el baile y su destreza en el manejo de los palos.

Está claro que el origen de todas estas danzas es el mismo, y en muchas de ellas aún se mantienen algunos elementos rituales ancestrales (aparte del ritual de adoración a los santos y vírgenes cristianos), pero es indudable que el estricto control ejercido sobre ellas por parte de los poderes políticos y religiosos a lo largo de los siglos llegó a conformar un tipo, o muchos tipos, de danzas ajustadas a sus intereses, o dicho en otras palabras *política y religiosamente correctas*.

En este estudio se parte de la idea de que este tipo de danzas tienen un origen ancestral y popular, estando directamente relacionadas con algunos rituales de gran trascendencia para las comunidades que las practicaban.

Quizás sea esta una de las principales razones por la que, desde antiguo, fueran incluidas en las grandes celebraciones civiles y religiosas, como la festividad del Corpus Christi, pasando así del ámbito popular al institucional.

La inclusión de este tipo de danzas en estas festividades será determinante para su desarrollo y evolución, aunque, como ya se indicó, el control y supervisión ejercido sobre ellas, las hiciera perder parte de su esencia original confiriéndoles en ocasiones otras características nuevas.

No se puede afirmar que la actual coreografía de las danzas asturforniellas pueda remontarse a épocas anteriores a su inclusión en celebraciones como el Corpus, pues es difícil, si no imposible, mantener esta hipótesis después de tantos siglos de historia, evolución y cambios, y no contar con elementos de juicio suficientes. Pero sí es importante, y necesario, destacar su particular coreografía y analizarla bajo el prisma del rito de paso en el que se desarrolla.

Ya se han comentado más atrás las diferencias entre baile y danza, y cómo cada una se inscribe y repercute, tanto en la comunidad como en el individuo que las practica. Vimos también cómo este tipo de danzas fueron incluidas en determinados celebraciones civiles y religiosas con una simbología y significación específica. Pero la danza, como manifestación concreta, es un ritual en sí misma, y como en todo ritual, cada acción y cada gesto tiene un significado concreto y un fin determinado.

A continuación, se intentará hacer una lectura interpretativa de la coreografía de la danza desde el punto de vista ritual.

La danza da comienzo con la reunión de toda la comunidad en un espacio público o sagrado[78], llamado comúnmente *campo*, *campo de la danza* o *danzadeiro*, en la actualidad plaza pública o terreno próximo a una iglesia o santuario. Allí serán llevados los iniciados o nuevos danzantes, después de su periodo de separación y aprendizaje, y acompañados por los danzantes veteranos, deberán realizar la prueba final con la ejecución de la danza.

[77] Este es el caso de Emiliano y Enrique de Trescastru en Rengos, Modesto de Chan en Trabáu, Lucas de Trescastru en A Estierna. Evelio de Guímara en Pranzáis. O casos como los de Vicente de Faru y Venancio de Chan que actuaron como *frasqueiros* en Trabáu.

[78] Este espacio se circunscribe originalmente al ámbito del pueblo, aunque posteriormente pueda trascender a otros de carácter más amplio como un santuario que relacione varias comunidades.

Danzantes de L.larón al inicio de la danza, 2018. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Para ello, los doce danzantes se colocan en el centro del *campo*, en dos filas enfrentadas, ocupando los *panzas*, o nuevos danzantes, el centro de la formación. A su lado, hacia el exterior se sitúan los *segundas* o *sobreguías,* y en los cuatro extremos, o puntas de las filas, los dos *jueces*, a un lado, y los dos *guías*, al otro. Estos cuatro, por ser los más veteranos, portan bandas distintas al resto y una colorida bandera, como símbolo distintivo de su posición y rango dentro del grupo.

Guía	Sobreguía Segunda	Panza	Panza	Sobreguía Segunda	Sobrejuez Juez Segunda
Guía	Sobreguía Segunda	Panza	Panza	Sobreguía Segunda	Juez

A su alrededor, dejando el espacio suficiente para el desarrollo de los movimientos propios de la danza, se colocarán los vecinos del pueblo.

La coreografía comienza con el movimiento denominado el *saludo* o *venia*; este consiste en un saludo de todos los danzantes a las autoridades civiles y religiosas presentes en el acto, situadas del lado de la cabecera del templo y que generalmente suele coincidir con la orientación oeste.

Para este saludo, con posicionamiento variado de unos pueblos a otros, el *juez*, como jefe de la danza, se sitúa en medio de los *guías* del otro extremo y con el resto de danzantes mirando hacia las autoridades realizarán tres venias o saludos, tras los cuales volverán a su posición de *formación*.

Para la interpretación de este movimiento nos remitimos simplemente a las distintas definiciones que el *Diccionario* de la Real Academia Española (RAE) da de la palabra *venia:*

1. Licencia o permiso pedido para ejecutar algo.
2. Inclinación que se hace con la cabeza, saludando cortésmente a alguien.

Danzantes de Chan durante *el saludo* de la danza en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

3. Permiso o autorización que una autoridad puede conceder para hacer cierta cosa.

En el próximo movimiento, los *panzas* se dirigen ceremoniosamente, entre las hileras de danzantes, hacia sus respectivos *guías* o *jueces*, en el movimiento denominado *paseo o venia*, y tras un pequeño saludo recibirán de estos la bandera como símbolo de aceptación en el grupo. Bandera que pasearán entre la formación de danzantes a vista de toda la comunidad. Tras lo cual volverán a hacer entrega de las banderas a sus propietarios, volviendo a su posición inicial[79].

Seguidamente continúan con la parte más larga y complicada, que algunos llaman *la danza*: una serie de complejos movimientos y cruces denominados *enrames* y *calles,* en donde los danzantes demostrarán sus aptitudes y habilidades, en una prueba tanto física como de coordinación y trabajo en equipo.

La prueba culminará con la parte llamada *los palos o palillos* en la que volverán a ejecutar los movimientos coreográficos anteriores, pero de una forma más ceremonial, y portando en la mano, ahora todos los danzantes, dos palos que irán entrechocando entre sí, y que algunos investigadores relacionan con antiguos ejercicios y prácticas guerreras.

El ritual de la danza se cierra con la parte llamada *la salida,* en la que se incluyen varios movimientos, que también pueden variar de unos lugares a otros (*correcalles, «O», «T»,* la *torre*…) y que se podría interpretar como la presentación, ya definitiva, de los nuevos danzantes a toda la comunidad.

En el *correcalles* las filas de danzantes se van colocando separadas, de espaldas entre ellas y de cara al público, realizando saludos a los asistentes. Mediante giros y cruces se irán combinando los integrantes de las filas, posicionándose estas cada vez con una orientación distinta: norte, sur, este y oeste, lo que permite que todos los danzantes saluden hacia todos los puntos cardinales, y que todos los asistentes puedan ver e identificar a la totalidad de los danzantes.

En el movimiento denominado la *«O»,* las dos filas de danzantes se unen en los extremos formando un círculo, mirando todos hacia afuera, de cara al público. Así, irán danzando en el sentido contrario a las agujas del reloj, hasta por lo menos completar una vuelta entera. Durante el transcurso de la rotación los danzantes también irán realizando saludos de cara al público, pudiendo este, como en el caso anterior, llegar a ver claramente a todos los danzantes.

En algunos pueblos de Forniella, antes de la salida final del *campo*, los danzantes rematan con un último saludo general, que llaman *la torre*. Este, como en el caso del *saludo*, realizado al inicio de la danza, irá más dirigido a las autoridades asistentes, conformando una figura también muy similar a la primera.

Tras este movimiento volverán a la posición de *formación,* para abandonar el *campo* con el paso de *careo doble*.

Se concluye así el rito de iniciación y paso de los jóvenes del pueblo a un nuevo estatus de hombres de pleno derecho en la comunidad a través del ritual de la danza.

[79] En la actualidad, en los pueblos forniellos, este movimiento lo realizan los *segundas*, pero algunos viejos danzantes afirman que en su juventud también eran los *panzas* los que lo ejecutaban.

Danzantes de Pranzáis durante el *correcalles* de la danza en 2019. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Evolución y cambios. La danza como reflejo de la sociedad

Como ya vimos en los apartados anteriores, la danza no es solo la coreografía que ejecutan los danzantes. Es un complejo ritual integrado en una sociedad y, como es lógico, cuando esa sociedad se transforma, sus cambios se reflejan también en ella. Tanto es así, que, para entenderlos, debemos analizarlos estudiando los cambios históricos y económicos producidos en la sociedad en la que se desarrollan.

Los últimos cien años de historia, a los que puede remitirnos la tradición oral y la documentación fotográfica de las danzas de palos forneloasturianas, vienen a contarnos el declive de una manifestación cultural de enorme arraigo y trascendencia social para las comunidades donde se practican. La historia de este periodo nos habla de guerra civil, pobreza, hambre, emigración y éxodo a las ciudades, y de profundos y rápidos cambios socioeconómicos, que afectaron de forma significativa a la sociedad en general y de forma especialmente drástica al mundo rural.

Todos estos factores acabarán forzando la paulatina desestructuración del mundo rural, y con ella también el final de lo que venimos en llamar cultura tradicional. Los grandes cambios socioeconómicos, producidos en un periodo de tiempo relativamente corto, terminarán rompiendo su ancestral cadena de transmisión, y en pocas décadas, harán que lo que conocíamos como mundo rural y cultura tradicional, acaben condenados a desaparecer gradualmente, y que la danza, como otras muchas manifestaciones de esta sociedad, se vaya transformando y adaptando a las nuevas circunstancias y en muchos casos, cuando no sea así, desaparezca y caiga en el olvido.

Así, el análisis social de *la danza* en la actualidad será fiel reflejo de una sociedad que está experimentando profundos y significativos cambios.

Se ha comentado ya, cómo las danzas populares cambiaban al ser integradas en las grandes festividades civiles y religiosas y cómo a lo largo de la historia fueron fomentadas o prohibidas según la ideología o los intereses propios del momento. También se ha visto cómo podían ser ejecutadas por gentes del pueblo o miembros de un gremio o una cofradía, o incluso por danzantes profesionales contratados para la ocasión.

Se ha constatado también el número variable de danzantes (ocho o doce), según la disponibilidad de mozos, así como la progresiva incorporación de hombres casados, por falta de solteros, para formar la danza.

La sociedad rural tradicional estaba basada en una economía agrícola-ganadera de autoconsumo, condicionada por el ciclo natural anual y los cambios estacionales, en la que los roles y faenas de hombres y mujeres estaban definidos desde antiguo, y en la que los cambios en el ciclo vital de las personas: nacimiento, adolescen-

Danzantes de Pranzáis en 2019. Archivo Lito.

cia-mocedad, matrimonio y muerte, eran celebrados de forma muy distinta a como se practican en la actualidad.

Antiguamente, eran los mozos solteros los encargados de organizar y hacer la fiesta y la danza, pero es que antes, los pueblos estaban llenos de gente. Ahora los pueblos están casi despoblados y solamente unos pocos recuperan población en verano, cuando algunos de sus descendientes, emigrados y residentes en el medio urbano, vuelven de vacaciones. Durante el resto del año los pueblos están casi abandonados. En ellos no se generan ya actividades productivas y apenas queda población para desarrollarlas. El escaso dinamismo social y cultural se limita al periodo estival y se articula generalmente a través de asociaciones cuya principal función es dinamizar a la comunidad con algunas actuaciones de carácter lúdico y cultural, entre las que se encuentra la organización de la fiesta y en algunos casos también de la danza.

Los tiempos cambian y las sociedades también. Y en tiempos difíciles hay que renovarse o morir. Como decía mi abuela Rosabra: *Lo que nun vei a medrar, camín tien que chevar,* o lo que es lo mismo, en traducción libre al castellano: *lo que no crece, desaparece.*

La falta de mozos solteros en los años de posguerra implicó la incorporación de hombres casados o la reducción del número de danzantes. El éxodo poblacional a las ciudades o al extranjero de la década de los setenta impuso, en algunos casos, la incorporación de las mujeres y en otros, la propia desaparición de la danza.

En este contexto es necesario matizar también otro factor social que creemos importante como es la marginación que sufrió, y aún sigue sufriendo, todo lo referente al mundo rural; tradiciones, costumbres, habla, folklore,

que trajo como consecuencia que las nuevas generaciones tengan reparos y reticencias a continuar reproduciendo las manifestaciones culturales de sus mayores.

Durante las últimas décadas ha sido evidente la desmotivación de los jóvenes varones, inmersos en una sociedad globalizada, muy distinta de la que albergó en otros tiempos estas manifestaciones y en la que los valores y costumbres tradicionales poco a poco van dejando de tener su razón de ser.

Esta falta de interés por parte de los muchachos en participar en la danza parece potenciar, por otro lado, la creciente incorporación de las mujeres; no ya como último esfuerzo para poder dar continuidad a la danza por falta de hombres, como venía pasando en las últimas décadas del siglo xx, sino como reivindicación de su derecho, como hijas también del pueblo, en una sociedad en la que hombres y mujeres, mozos y mozas se muestran ya en un plano de igualdad.

Hoy la sociedad ha cambiado y con ella muchos de sus valores. Pero es que las sociedades y la cultura siempre han estado en continuo movimiento, cambio y evolución. Nada se está quieto, y las danzas que han conseguido sobrevivir a lo largo de tantos siglos, han tenido que cambiar o evolucionar (llamémoslo como queramos), y adaptarse a las nuevas circunstancias sociopolíticas y económicas.

Lo realmente importante de la danza, independientemente de su vistosidad coreográfica, es su significado simbólico como ritual, tanto para las personas que la ejecutan como para la comunidad en la que se desarrolla. El reto está en lograr mantener la danza con la esencia de sus valores y significación dentro de la comunidad que la practica y ser capaces de trasmitirla a las futuras generaciones.

LA DANZA Y EL CORPUS

Procesión del Corpus en Uviéu hacia 1897. Foto: Luis Muñiz Miranda (Muséu del Pueblu d'Asturies).

Hoy en día, podemos encontrar danzas de palos, arcos y espadas en buena parte del territorio español, en pueblos y pequeñas villas, integradas sobre todo en las fiestas patronales. Pero un análisis histórico más profundo nos mostrará que, hasta no hace mucho tiempo, este tipo de danzas también fueron generalizadas en las ciudades, formando parte de grandes acontecimientos y celebraciones, tanto civiles como religiosas.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en 1784, cuando, con motivo del nacimiento de los infantes Carlos y Felipe de Borbón y el ajuste de la paz con Gran Bretaña, se organizan grandes fiestas en todo el reino. En Oviedo, entre los numerosos desfiles y espectáculos, también podemos encontrar referenciadas algunas danzas:

> Fixo el gremio de texedores su arriesgada danza de espadas», tras la cual también se hizo, por los niños de gramática de los estudios públicos otra danza de palos: hicieron primero una loa y… Luego que concluyeron con las mayores aclamaciones, introducidos con ellos otros dos muchachos, ridículamente vestidos,…, baylaron una ingeniosa danza llamada de Palillos, con tanta agilidad y destreza, que era espectáculo admirable a todos por la variedad de mudanzas con que la executava. (Menéndez Peláez, 1986. p. 71)

Pero será a través de la festividad religiosa del Corpus Christi donde se podrá constatar de forma mucho más evidente la importancia que tuvieron este tipo de danzas dentro de estas celebraciones y rastrear su evolución, desarrollo y transformación.

Orígenes del Corpus

El Corpus Christi (Cuerpo de Cristo) es una fiesta de la Iglesia Católica en la que se exalta y adora el cuerpo de Cristo, que por medio de la Eucaristía se halla presente en la hostia consagrada. Se conmemora con suntuosas y multitudinarias procesiones por las calles, en las que el Santísimo Sacramento, expuesto en una lujosa custodia, es acompañado por las autoridades religiosas, políticas y militares y, en origen, también por infinidad de elementos festivos populares como danzas y representaciones teatrales.

Los orígenes de la celebración[80] del Corpus Christi se remontan al siglo XIII, y hay que situarlos en el contexto de las polémicas religiosas que se produjeron en esa época, algunas de las cuales acabaron siendo consideradas como herejías. Una de las más destacadas, y que al cabo daría lugar a la declaración del Corpus como una de las grandes fiestas de la Iglesia Católica, fue la generada por Berengario de Tours, que negaba la presencia real de Cristo en la hostia consagrada.

En 1264 el Papa Urbano IV, consciente de la necesidad de combatir esta herejía establece, por medio de la bula *Transiturus hoc mundo,* la fiesta del Corpus Christi, en toda la cristiandad, apoyándose en varios milagros acontecidos en esa época, con los que se justificaba plenamente la presencia de Jesucristo en la hostia consagrada. Uno de los más destacados acaeció en Bolsena (Italia) en 1263 a un sacerdote nacido en Bohemia, que, dudando de la presencia real de Jesucristo en la sagrada forma, decide viajar a Roma en peregrinación para aclarar sus dudas. Hace parada en Bolsena y encontrándose en la celebración de la misa en la iglesia de Santa Cristina, en el momento de la consagración, la sagrada hostia comenzó a verter sangre. (Valiente. 2011)

A Urbano IV le sucede Clemente V, quien confirmará la festividad del Corpus en un Concilio General celebrado en Viena en 1311, y Juan XXII, en 1316, la instituye ya como parte de la liturgia, «y dispuso que las celebraciones se hicieran en la calle en forma de Procesión General»[81] (Bueno. 1997), celebrándose desde entonces de forma multitudinaria, en recorrido urbano, por las principales calles de villas y ciudades.

Las primeras referencias escritas que encontramos de la celebración del Corpus en la península aparecen, según Santiago Valiente Timón (2011), en Toledo y Sevilla: «Sabemos que en Toledo el castellano monarca Alfonso X el Sabio participó en la celebración del Corpus en el año de 1280. Dos años más tarde (1282) tenemos noticias de la celebración del Corpus en Sevilla».

En Cataluña existen reseñas de 1314 en Gerona, y Barcelona en 1319. En Valencia en 1355 y Palma de Mallorca en 1371[82].

La primera procesión del Corpus Christi en León data del 8 de junio de 1378[83]. En Ourense y Pontevedra, se hacía ya en 1437 y en Santiago ya se celebraba en 1467. En Jaén en 1464 y en Granada en 1501. (Valiente. 2011)

En Asturias las primeras noticias conocidas de esta celebración las ofrece Celsa Carmen García Valdés (1983) y se corresponden con anotaciones del Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Uviéu. La primera del día 27 de mayo de 1499: «[…] dieron su mandamiento… para que los vicarios de las compañías de los ferreros e ortolanos fiziesen los juegos[84] acostumbrados para acompañar el Corpus xpi…»[85]

Y la segunda del 29 de mayo de 1500:

> Mandaron este dja un mandajento contra los vycarios y juezes y oficiales y compañias de las cofradías de los ferreros e ortolanos e çapateros e plateros se aperciban… para fazer e fagan sus *juegos y alegrías* para acompañar el corpus xpi… segund que lo han de vso e costumbre…[86] (García Valdés, 1983. p. 56)

[80] En el hemisferio norte se celebra el jueves que sigue al noveno domingo después de la primera luna llena de primavera.

[81] Inicialmente, estas procesiones, llamadas claustrales, se celebraban dentro de las iglesias. (Cecilio de Miguel)

[82] Celsa Carmen García. 1983, citando a Fernando Lázaro Carreter *Teatro medieval.* 1965 p. 49.

[83] «Se debe esta referencia a la excepcional y fecunda labor investigadora de D. Raimundo Rodríguez Vega, canónigo y archivero de la S.I. Catedral». (Máximo Cayón Diéguez. *El Corpus Christi en León*. La Nueva Crónica. 01/06/2018).

[84] Fiestas y espectáculos públicos que se celebraban antiguamente. (RAE)

[85] Libro de Acuerdos, año 1499, folio LXII verso.

[86] Libro de Acuerdos, año 1500, folio 133.

En Ponferrada, para las fiestas del Corpus de 1582, los regidores concluyen que se celebre «según esta villa o suele hacer, e que se hagan un auto e dos danzas, de suerte que dé rregozijo conbiene». (González González. 1984)[87].

A mediados del siglo XVI, acuciada por los continuos conflictos protestantes, la iglesia católica celebra el Concilio de Trento donde se definen las nuevas normas dogmáticas, litúrgicas y éticas, con especial atención a la cuestión de la presencia real de Cristo en la eucaristía y la veneración de la Virgen María y los santos, convirtiéndose, a partir de entonces, la celebración del Corpus, en la festividad más importante de la Contrarreforma.

Durante los siglos XVI y XVII será cuando la festividad del Corpus alcance su mayor grado de desarrollo y esplendor, prolongándose en algunas zonas hasta finales del XVIII .

> La mayoría de las Custodias que portan la Sagrada Forma son, en esta época, verdaderas obras de arte, las representaciones de Autos Sacramentales se multiplican, al igual que las figuras de tarascas, diablillos o botargas. Las danzas también son más numerosas y la afluencia de personas en la procesión es masiva. (Valiente. 2011)

Custodia mayor de la catedral de Palma de Mallorca.
Foto: Naciu 'i Riguilón.

[87] La mayoría de las referencias de danzas de palos en la zona del Bierzo nos fueron facilitadas por Diego Bello y Denise Silva. Ver apéndice 3 del estudio general.

Durante estos siglos, la celebración del Corpus y sus procesiones se expandirán por todo el territorio católico mundial y con ella la ideología de la Iglesia del momento, imprimiendo unos criterios de unificación en todos los actos que se desarrollan en torno a ella, tanto en el protocolo como en los elementos que la componen.

Pero el cambio dinástico en la corona española[88] y las nuevas ideas de la ilustración propiciarán el inicio de un periodo de grandes cambios y el principio de su declive, marcado por continuas censuras y prohibiciones a nivel político y eclesiástico de la mayoría de los elementos populares que en ella participaban.

Este tipo de prohibiciones, dirigidas fundamentalmente hacia las danzas, y escenificaciones teatrales, acabará afectando drásticamente al ambiente festivo y popular que inicialmente tenía la procesión del Corpus, transformándose con los años en una celebración mucho más austera y estrictamente religiosa.

Diferentes lecturas y significados de la procesión del Corpus

Ya hemos comentado cómo la festividad del Corpus surge como exaltación y veneración pública del cuerpo de Cristo presente en la hostia consagrada, celebrándose con suntuosas procesiones en las que participan todos los elementos de la sociedad, instituyéndose como la gran fiesta de la Contrarreforma y emblema de la nueva ideología católica.

En un claro afán asimilador de costumbres y creencias, las fechas de celebración del Corpus se escogieron, como las del resto de las grandes fiestas del cristianismo, intentando sustituir antiguas celebraciones paganas, en este caso las del ciclo primaveral.

En un principio se incluyen en la procesión muchos elementos festivos profanos, de gran arraigo popular, como danzas, mascaradas y representaciones teatrales [89], y posteriormente los gigantes y la *tarasca*[90].

[88] Tras la muerte, sin descendencia, del rey Carlos II, de la casa de los Habsburgo, en el año 1700, comienza su reinado Felipe V, inaugurando la dinastía borbónica en España.

[89] En Uviéu hay constancia también de la participación de un toro, que abría la procesión y la figura de un oso que acompañaba a los gigantes. (García Valdés, 1983. pp. 106-107)

[90] Monstruo grande, especie de cuélebre o dragón. «Aunque el nombre se utilice para definir el conjunto de imágenes que, habi-

«Mapa del Orden con que se hace la Solemne Procesión del Corpus Chistri en la Sta. Metropolitana y Patriarchal Yglesia de Sevilla». «Dase principios esta Procesión con la figura q.e vulgarmente llaman la Tarasca, y otras q.e le acompañan (Representación de los vicios q.e huyen del Sacramento q.e sale triumphante). Esta figura se hizo nueba de pasta, y madera, y con siete cabezas el año de 1770 = hasta el qual la que havia era no de pasta, y bulto, y solo con una Caveza. Nicols de Leon Gordº hizo este mapa año de 1747». Publicado en el blog *Fotos y postales antiguas de Sevilla* de Manuel Moreno Ramos.

> […] lo que está claro es que existen muchos elementos festivos con los que el pueblo disfrutaba enormemente y se identificaba, quizás por ese carácter carnavalesco, burlesco y satírico de muchos de ellos. Lo lúdico y profano, además de lo religioso, está presente en esta fiesta. (Valiente. 2011)

Estos elementos paganos son incorporados para intentar integrarlos en la liturgia católica, lo mismo que ocurrió con otras fiestas, celebradas en los solsticios de invierno y verano, que fueron absorbidas por otras cristianas como la Navidad, Epifanía o San Juan. Pero ahora, todos estos elementos aparecen subordinados a la nueva religión y rindiendo pleitesía al verdadero Dios.

Como bien indica Santiago Valiente Simón (2011):

> Existe también un significado de carácter teológico que se deriva de la contraposición de unas figuras que representan el Pecado (como por ejemplo la Tarasca) con la Eucaristía (alojada en la Custodia), que representa el Bien y que es la gran vencedora de este combate.

Inicialmente, en la procesión no hay reliquias ni imágenes de ningún santo, recayendo todo el protagonismo en el *Corpus Christi,* o Cuerpo de Cristo, presente en la fastuosa custodia que preside la procesión. Todos los demás elementos tienen un sentido simbólico de adoración al Sacramento. En ella participan, de forma variable según la época, tanto el poder religioso como el civil estando muy presentes también otros sectores de la sociedad, a través de los gremios de artesanos, siendo habitual también la participación de bandas y cuerpos del ejército.

> Por otro lado, además de ese significado religioso y de elementos paganos, la fiesta del Corpus, al ser tan masiva, ejercía diferentes papeles sociales. Podemos destacar que representaba la difusión de la ideología del poder, y por otro lado, la organización estamental del Estado, así como reflejaba la estructura jerarquizada de la sociedad. Se puede decir que la procesión es un auténtico espejo que refleja el orden social establecido que interesaba mantener. (Valiente, 2011)

Danzas en el Corpus

Desde tiempo inmemorial las danzas formaron parte esencial de la mayoría de los ritos y ceremonias de todos los grupos y sociedades humanas. Con la instauración de la festividad del Corpus, en el siglo XIII, la iglesia incorpora también a la procesión muchas danzas, y no se concebía una fiesta del Sacramento sin su intervención, estando consideradas como importantes ofrendas al Santísimo.

Aunque no contamos con datos precisos, es muy posible que inicialmente las danzas incluidas en la procesión fueran las mismas, de carácter ritual y festivo, que el pueblo ejecutaba en sus festividades, como las de palos, espadas, arcos o lazos, y que, con el tiempo, fueran adaptadas o diseñadas al gusto y necesidades de las autoridades religiosas y civiles.

De la misma forma, también se fueron introduciendo más tarde otras danzas y bailes de nuevo diseño, o populares del gusto de la época, y que, dependiendo del momento histórico o de quién corriera a cargo de su organización serían fomentadas, criticadas o incluso prohibidas.

---

tualmente sobre ruedas, acompañaban la procesión del Santísimo, ya hemos visto que al monstruo se le llamaba *tarascón*, y *tarasca* a la representación de una mujer (personificación del Bien o recuerdo de Santa Marta) que cabalgaba sobre él tras haberlo amansado. Julio Caro Baroja, en *El estío festivo*, remonta la primera mención de la *tarasca* en España a la fecha de 1530 y la sitúa en Sevilla». (Díaz, Joaquín. 2016)

En el siglo xvi, cuando toda la festividad del Corpus Christi estaba bajo el control del cabildo catedralicio, se mantenía el estilo de danza grave y solemne, propio de un ofrecimiento a Dios; sin embargo, durante el siglo xvii […] por una cada vez mayor intervención de la ciudad en la organización festiva y por la profesionalización de las danzas, el carácter del baile iba alterándose hacia un tipo de danza más popular, vistosa y de ritmo y movimientos rápidos con instrumentos de sonidos alegres, buscando una mayor animación de la gente. (Kawuamura. 2001. p. 76)

Las danzas que se representaban en la procesión del Corpus en el Reino de Castilla pertenecen a dos tipos principales muy frecuentes en la España del momento: las llamadas de «sarao» y las de «cascabel». Las de «sarao» eran más cortesanas, ceremoniales y mesuradas, apareciendo sus intérpretes lujosamente vestidos. Las de «cascabel» eran más populares y se bailaban al son de instrumentos como la dulzaina y el tamboril, teniendo, por lo general, también un importante componente narrativo. Algunas representaban hechos históricos […] También tuvieron mucho éxito las de temas campesinos y de pastores que a veces se ejecutaban por danzantes que venían a las capitales desde las aldeas. (Valiente. 2011)

«Quatro quadrillas de diferentes danzas que costea y viste de nuebo el Cabildo secular de la Ciudad, las quales van repartidas en el centro de la clerecía».

Danzas en el Corpus de Sevilla en 1747, publicadas en el blog *Fotos y postales antiguas de Sevilla* de Manuel Moreno Ramos.

La festividad del Corpus Christi llegó a conformarse como un gran espectáculo creado y dirigido por la Iglesia en el que se integraron muchas manifestaciones paganas que en aquel tiempo tenían gran implantación popular, y donde, simbólicamente, los elementos de las viejas religiones acaban rindiendo pleitesía al único dios verdadero, el de los cristianos.

Pero los resultados de esta integración no fueron siempre del gusto de algunos sectores de la Iglesia, ya que, las escenificaciones, las mascaradas y las danzas incluidas en las procesiones, seguían manifestándose como un fenómeno festivo pagano dentro de un ritual cristiano, y desde muy temprano fueron constantes las críticas y prohibiciones.

En 1545 el canonista Martín de Azpilicueta se queja de la gran mascarada que es la procesión del Corpus y plantea la necesidad de reformarla. La reforma que propone sería, en síntesis de Celsa Carmen García Valdés (1983. fol. 108), la siguiente:

> (...) que no aparezca ninguna invención deshonesta o injuriosa; que no penetre en la iglesia ninguna representación, aunque sea piadosa, durante los oficios; que las comparsas de cada invención presenten su homenaje al Santísimo Sacramento durante la procesión por turno y que durante este tiempo la procesión se detenga.
>
> En 1565 en los concilios provinciales en los Arzobispados españoles, se proscribe la irrupción de las mascaradas danzantes en medio de los oficios; y tanto las comedias o autos como las danzas que se hagan, tienen que ser supervisadas primero por las autoridades eclesiásticas o por los «beedores» o comisarios de la ciudad. (García Valdés. 1983)

En un consejo celebrado en 1615 por medio de dos autos de reforma de las comedias, uno de los puntos habla directamente de los bailes:

> Que no se representen cosas, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni deshonestos o de mal ejemplo, sino que sean conforme a las danzas y bailes antiguos: y se dan por prohibidos todos los bailes de *escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías* y cualquier otros semejantes a estos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trajeren en sus compañías no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y en el inventen otros

> de nuevo semejantes con diferentes nombres. Y cualquier que hubieren de cantar y bailar sea con aprobación de la persona del Consejo a cuyo cargo estuviere el hacer cumplir lo susodicho. El cual ha de tener particular cuenta y cuidado de no consentir que se hagan los dichos bailes, y que sin su aprobación no se haga ninguno, aunque sea de los lícitos.[91] (García Valdés. (1983. p. 52)

Así la Iglesia toma el control y prohíbe en unos casos, y en otros modifica e inventa, tanto danzas como representaciones y mascaradas, dejando solamente las que considera apropiadas para sus intereses[92].

En 1699 un Real Decreto prohíbe las danzas en el Corpus, pero, al estar tan arraigadas en la población, continuarán siendo parte de la celebración, teniendo que volver a prohibirlas en 1777[93], con una Real Cédula:

> No tolereis bayles en las iglesias, sus Atrios y Cementerios, ni delante de las Imágenes de los Santos, sacándolas à este fin à otros sitios, con el pretexto de celebrar su festividad, darles culto, ofrenda, limosna, ni otro alguno, guardando en los Templos la reverencia, en los Atrios y Cementerios el respeto, y delante las Imágenes la veneración que es debida conforme à los principios de la Religión à la sana disciplina, y à lo que para su observancia disponen las Leyes del Reyno[94]. (García Valdés. (1983. p. 83)

Insistiendo unos años más tarde, en 1780, haciéndose más intensas las críticas y prohibiciones a las danzas y mascaradas dentro de la procesión:

> Que en ninguna iglesia de estos Reynos, sea Cathedral, Parroquial o Regular haya en adelante danzas ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones, y demás funciones eclesiásticas como poco conveniente a la gravedad y decoro que en ellas se requiere.

De esta manera las danzas y demás manifestaciones

Aleluya de un Corpus de la segunda mitad del siglo XIX (sin *tarasca*, danzas ni mascaradas). Publicado en *Els balls de bastons*, 1995. p. 22. Col.lecció Bartolomé-Garrich.

populares irán dejando de formar parte de las grandes procesiones del Corpus, sobre todo en las ciudades donde el control era más directo.

El espaldarazo final llegará en 1836 con la abolición definitiva de los gremios, encargados tradicionalmente de ejecutar, o sufragar los costes de las danzas en el Corpus, lo que supondrá, en la mayoría de los casos, su total desaparición en este contexto.

Por el contrario, en los pueblos y algunos santuarios, estas danzas se mantendrán durante más tiempo al estar integradas dentro de sus fiestas patronales. No olvidemos que en los pueblos eran los mozos los encargados de organizar la fiesta y la danza, y su fuerte componente ritual hará posible que se conserven con pujanza hasta bien entrado el siglo XX.

Su continuidad en los santuarios podría venir dada también por la solemnidad propia de este tipo de danzas

[91] Biblioteca Colombina. Tomo LXXXIX de papeles varios. Citado por Sánchez Arjona en Anales del teatro en Sevilla. p. 33).

[92] Ver apéndice 4 del estudio general. *1624, Contrato para la realización de una danza en el Corpus de Medina del Campo.*

[93] Ese mismo año el Ayuntamiento de Oviedo prohíbe las danzas que se hacían en la fiesta del Corpus por ser «irreverentes y ridículas» (García Valdés. 1983).

[94] Reales Órdenes. Siglo XVIII. Tomo III, fol. 87 y ss.

de carácter ritual, y porque a ellos acudían en peregrinación las danzas de los distintos pueblos de sus cercanías en las que los integrantes seguían siendo los mozos de la localidad y no los gremios, como en las ciudades.

La danza, los gremios y las cofradías

Desde la Edad Media hasta su disolución en 1836, los trabajadores de los distintos oficios de las ciudades (herreros, sastres, curtidores…) se unían formando agrupaciones profesionales llamadas gremios. Su finalidad, a modo de los actuales sindicatos, era defender sus intereses, y reglamentar y ordenar todo lo referente al ejercicio de su oficio. En el mundo cristiano, estas agrupaciones estaban adscritas a un santo patrón, bajo el cual también se constituía una cofradía religiosa que velaba por los aspectos más sociales y espirituales del grupo.

> La Cofradía, a diferencia del gremio, que atendía los aspectos y normas profesionales, trataba de cuidar la parte asistencial, tanto vital como espiritual, de los hermanos cofrades. Organizaban la caja o fondo de ayuda común para asistir a los miembros y sus familiares necesitados y enfermos y atender los funerales y entierros de sus cofrades. (Kawuamura, 2001)

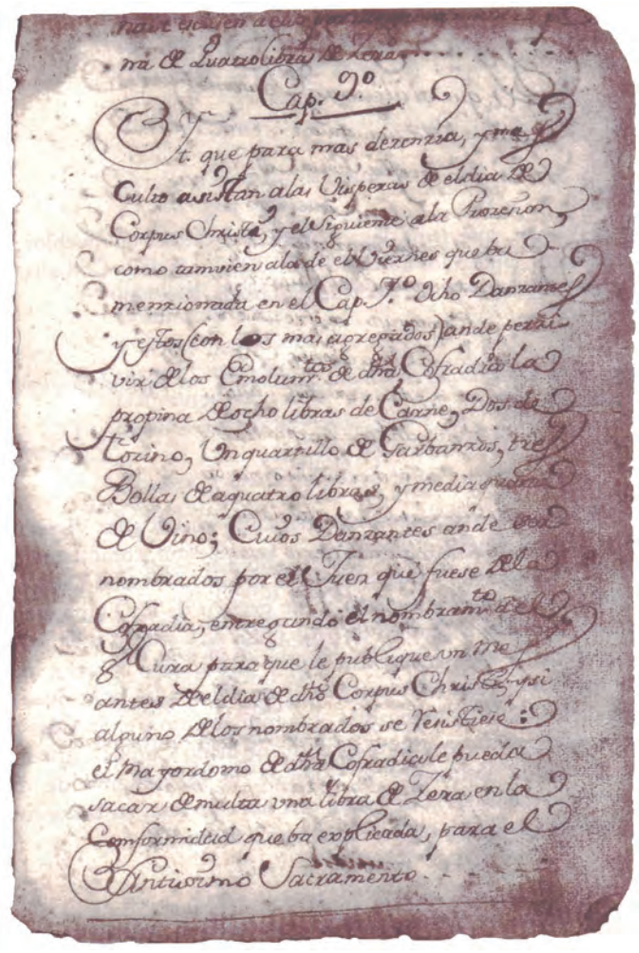
No sabemos bien por qué, pero desde la instauración de la festividad del Corpus Christi fueron los distintos gremios de artesanos los encargados de la ejecución de las danzas, *juegos* y *alegrías,* que se realizaban dentro de la procesión del Corpus en el mundo urbano, con penas de multa, e incluso destierro, si no se cumplía con esta obligación.

> En 1565, según el prólogo de las ordenanzas de la cofradía de la Natividad de Ponferrada, los oficiales de los diferentes gremios tenían la obligación, por mandato del Señor Corregidor, de que «danzasen e hiciesen invenciones en la procesión que se hace el día del Corpus Christi del Santísimo Sacramento, so cierta pena declarada en el mandato y pregón que sobre ello se dio». (Sáenz de Tejada Fernández. 1994)

En Uviéu, la primera mención explícita data de 1566: «Que para el primer consistorio el presonero llame a los vicarios y mayordomo de las cofradías para dar orden en lo de las danzas de cuerpos xristy[95]» (García Valdés. 1983. p. 57)

En 1575, en el lugar de Cacabelos, donde la festividad del Corpus empezará a ser sufragada por el gremio de los zapateros, el Regimiento de la villa les ordenó que hiciesen siempre la fiesta «de aquí adelante» y paguen «una dança e çerto gasto que para ello sea neçessario» (Fernández Vázquez. 2003)

Al principio son los mismos oficiales de los gremios los encargados de ejecutar las danzas, pero esta obligación es una carga pesada para los gremios y poco a poco



Página del *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento,* del lugar de Robledo de Losada, año de 1760. Publicado por Concha Casado en el libro *Danzas con palabras* (1999. p. 48).

[95] Libro de acuerdos, año de 1566, fol. 694 verso.

el gobierno de las ciudades o pequeñas villas irá contribuyendo cada vez más a su mantenimiento.

En 1568 la ciudad de Uviéu, donde se hace una danza por cofradía *(ferreros y çapateros),* contribuye al gasto que supone a las cofradías el hacer «juegos y danzas» dándoles dos ducados a cada una de ellas, y en 1639 se hace cargo de la vestimenta de las danzas:

> Ansimismo se dio quenta en como las fiestas del Corpus estan de proximo y las danzas del año passado en el salieron buenas y para la solennydad de tales fiestas y que se hiciese vna cosa que pareciese bien y hauiendose conferido entre los presentes se acordó que la ciudad hiciese bestidos parte y todo para los danzantes porque no abria quien se los yciese prestar y pasadas las fiestas se guardasen para los años adelante y no se diesen los quatro ducados que se les solian dar y pareciendo bien a todos se acepto y acordo se trate con los miembros de zapateria y ferramenteria...[96] (García Valdés. 1983. p. 279)

Con los años, los gremios y ayuntamientos acabarán pagando para que otros dancen por ellos, contratando a grupos de danzantes de pueblos cercanos o compañías de bailarines profesionales.

> En 1632, regidores-comisarios nombrados por el ayuntamiento (de Ponferrada) se les mandó ir al monasterio de Nuestra Señora de la Peña, donde concurrían gran cantidad de danzas, con el fin de que escogiesen una para que viniese a danzar en las dos procesiones (la del día de Corpus y su octava). (Sáenz de Tejada. 1994)
>
> En 1654, en el Bierzo Alto… se contrató en Cubillos a los danzantes de Congosto para que salieran el día de lunes de Corpus en la Procesión del Santísimo Sacramento. (Fernández Vázquez. 2003)

En el siglo XVII, la cada vez mayor participación del poder civil de los ayuntamientos en la organización de la festividad introducirá también en la procesión otros tipos de bailes y danzas de carácter más festivo y popular, realizadas ahora por pequeñas compañías de profesionales que se encargan de la ejecución de las danzas, y en ocasiones, también de las representaciones teatrales.

A partir de 1645, en la ciudad de Uviéu, la adjudicación de las danzas sale a subasta, repartiéndose los gastos entre las dos cofradías (San Nicolás y San Julián), que pagan una danza cada una con la ayuda de 4 ducados a cuenta de la ciudad.

> Acordose que los señores don françisco de valdes y ygnaçio de la concha comissarios nombrados para la dispusición de la cera del Corpus u otauario hagan que los çapateros cumplan con la obligación que tienen de hacer su dança y no queriendo dichos señores la agan sacar a pregón y la rematen en la persona que por menos se obligare a azerla por quenta de dichos çapateros.[97] (García Valdés. 1983)

Estas danzas solían estar formadas por ocho danzantes acompañados, para el Corpus de Uviéu, de un gaitero, y solían venir de lugares como Candás, Xixón o Avilés. En 1673 los cofrades de los herreros contratan con Juan de Ribera una danza de ocho personas y un gaitero para el Corpus y la Octava. Para la de los zapateros «Presentó petiçion Juán del Valle y Domingo del Valle, maestros danzantes y Domingo Martinez, gaytero de Xijon»[98] (García Valdés. 1983. pp. 63 y 68)

En León, y más concretamente en El Bierzo, en el acompañamiento musical de las danzas ejecutadas durante la procesión del Corpus, era más habitual la presencia del tamborilero, que tocaba al mismo tiempo la flauta o *chifla* y el tambor[99].

En Villafranca, el 19 de febrero de 1636, el «mayordomo de la cofradía de señor San Amaro» y «Pedro de Alba, tanboritero veçino de Paradesa» (tambor y flauta), suscriben un contrato para realizar la danza de los «zapateros»[100]. (Fernández Vázquez. 2003)

Las continuas críticas y prohibiciones por parte de la iglesia, dirigidas hacia las mascaradas y las danzas integradas en la procesión del Corpus, harán que a lo largo del siglo XVIII vayan desapareciendo casi por completo en este contexto, marcando la abolición de los gremios de profesionales en 1836 el punto final de la estrecha relación entre los gremios de profesionales y las danzas.

[96] Libro de acuerdos, año 1639. fol. 317.

[97] Libro de acuerdos 1645, fol. 535.

[98] Libro de acuerdos, año 1673, fol. 115 v.

[99] En el ámbito de las danzas asturforniellas aquí estudiadas no contamos con referencias relacionadas con la celebración del Corpus, pero tanto en las fiestas patronales locales como en las celebradas en el santuario de Trescastru, la ejecución musical de las danzas corre siempre a cargo de un *tamboriteiru*.

[100] Ver apéndice 5 de este estudio general.

Número de danzantes

En relación con el número de danzantes, en el caso de las danzas urbanas relacionadas con el Corpus, es necesario tener en cuenta que estas tenían que hacerlas o pagarlas los gremios de artesanos, que se quejaban continuamente de su elevado coste e intentaban rebajar el número de danzantes. Por lo general, los movimientos y coreografías de este tipo de danzas se desarrollan siempre en grupos de cuatro y entendemos que el número mínimo para la ejecución de una danza de estas características sería de ocho danzantes. En las danzas rurales, y en concreto las que se corresponden con este trabajo, el número de doce está más en consonancia con el carácter de ritual de paso y la propia jerarquía establecida entre los danzantes, aunque en ocasiones excepcionales, siempre por falta de hombres, pudieran ser realizadas también con ocho danzantes.

Es muy probable que inicialmente la mayor parte de las danzas de este tipo fueran ejecutadas por doce danzantes y con el tiempo, por economía de recursos, su número se fuera reduciendo a ocho.

> El 17 de mayo de 1654 [en Ponferrada] se encargaron de buscar los danzadores varios oficiales y se añadió el detalle que aquellos oficiales danzadores eran los oficiales de los oficios de la villa que no tenían insignia y si no lograban juntarse los suficientes, tenían que buscar «personas que hagan la danza para el regocijo de día tan solemne». Este año solo danzaron ocho y no doce como los años anteriores. «… Y los tales danzadores, han de hacer dos paloteados diferentes para el regocijo… (Rodríguez Cubero. 2004)

Danzas rituales rurales y urbanas

Las danzas rituales siempre estuvieron vivas en las celebraciones populares y, quizás por eso o por su gran belleza coreográfica, desde antiguo fueron integradas en otras celebraciones de carácter político o religioso. Pero fuera de su contexto o en el medio urbano, los valores que las sustentan en el mundo rural ya no están vigentes, y si lo están no sirven a los intereses de sus organizadores civiles y religiosos. En las grandes celebraciones del mundo urbano nada importa el cambio de ciclo anual, ni el tránsito de muchacho a hombre, ni siquiera los ciclos agrícolas. Aquí las danzas se integran en fastuosos espectáculos a mayor gloria de reyes y grandes personalidades, o dentro de las suntuosas procesiones religiosas como la del Corpus, en las que el pueblo estaba obligado a asistir so pena de multa o excomunión, y donde los oficiales de los distintos gremios profesionales estaban obligados a danzar o pagar a otros danzantes para que lo hicieran.

Las danzas rituales rurales se crean en el pueblo y para el pueblo y en ellas se reproducen variados ritos que afectan tanto a las personas que las realizan como a la comunidad donde se practican, aunque en la actualidad la antigua simbología ritual esté ya desdibujada y en ocasiones quede eclipsada por el rito de adoración cristiana.

LA DANZA Y LAS MASCARADAS DE INVIERNO

Guilandeiros de Valbona, Ayande, en 1948. Archivo Manuel Rodríguez González.

Son muchos los paralelos que podemos encontrar entre las danzas de palos y las mascaradas de invierno, siendo hoy ya casi imposible negar esta vinculación.

En este apartado se intentará describir algunas de sus características y los elementos que en ellas puedan estar relacionados.

Pocas manifestaciones culturales de carácter popular han conseguido conservar a lo largo de la historia su esencia y carácter ancestral. En este sentido, quizás sean, las mascaradas de invierno el mejor ejemplo que podamos encontrar. Y no vamos a caer en el error de considerar que lo que ha llegado a nuestros días, se haya mantenido en su estado original después de siglos y siglos de historia, cambios y evolución. Pero es cierto que en ellas podemos rastrear muchos elementos culturales que nos pueden dar las claves para entender mejor algunas de las costumbres y tradiciones que se mantienen vivas en la actualidad.

Las mascaradas de invierno constituyeron una de las

Aguinaldeiros de Xedré, Cangas del Narcea, en 2012. Archivo Naciu 'i Riguilón.

manifestaciones festivas con más arraigo en las sociedades campesinas antiguas.

Por suerte, en Asturias aún podemos ver alguna de estas comparsas o mascaradas recorriendo los pueblos más aislados de nuestra geografía, siendo conocidas, según las zonas, por los nombres de: *aguinaldeiros, reises*, *guirrios, sidros o zamarrones.*

En este tipo de mascaradas se celebra, fundamentalmente, el cambio de ciclo anual, iniciándose generalmente en fecha coincidente con el solsticio de invierno[101], marcado por la noche más larga del año, y que en la mayoría de las sociedades antiguas venía a señalar el final y principio del año, festejando de forma ritual el incremento de las horas de luz, y que las noches comienzan a ser más cortas y los días más largos.

Pero la mascarada de invierno, llamada en el suroccidente asturiano aguinaldo, es una manifestación cultural muy compleja en la que subyacen, además, otros rituales de gran trascendencia para toda la comunidad que los practica.

> El aguinaldo era un espectáculo que tenía mucha repercusión en el grupo social y sobre todo en la gente que participaba en él. Estaba protagonizado únicamente por mozos solteros, entrando a participar en él cuando se dejaba de ser niño y dejándolo, casi siempre, al casarse. Esto es importante pues aquí puede verse el papel que jugaron como ritual de paso para toda la mocedad. Así los aguinaldos se presentan como rituales que celebran el paso del tiempo anual, pero también el propio paso del tiempo del ciclo vital de los mozos que lo protagonizan. (Fernández Conde y Santos del Valle. 1988. p. 88-89)

Este último dato es especialmente trascendente para entender y analizar todo lo referente a las mascaradas de invierno, y como veremos, también para el tipo de danzas aquí estudiadas.

[101] Los aguinaldos, en el suroccidente asturiano, suelen celebrarse en un periodo que va desde el 21 de diciembre hasta principios de enero, fechas que en el calendario cristiano van desde Nochebuena hasta el Día de Reyes.

En la sociedad rural tradicional eran los mozos los encargados de organizar la fiesta, las mascaradas y la danza. Ellos eran la imagen viva del pueblo y de la comunidad, y como tales, los encargados de representarla y defenderla si fuera preciso.

Tradicionalmente, en los aguinaldos solamente participaban hombres, por lo general solteros, con edades comprendidas entre los catorce y los veinticinco años, aunque puntualmente, por falta de mozos, también podían ir algunos casados.

El ritual comenzaba con la reunión de los mozos solteros, donde se asignaban los papeles y se decidía los días que iban a salir.

En las mascaradas nunca iban mujeres, y aunque en todas las comparsas hay personajes femeninos, estos eran representados siempre por hombres, limitándose su función aquí a buscar y confeccionar los adornos, como cintas, flores, collares y demás complementos que componían su indumentaria.

Al grupo de *aguinaldeiros* iban incorporándose todos los años los muchachos a partir de los catorce o quince años, dejándolo normalmente cuando se casaban, en un claro ritual de paso de niños a mozos.

Todas estas características se dan por igual en nuestras danzas, constituyendo algunos de sus rasgos más importantes, siendo al mismo tiempo claves para entender su evolución y continuidad a lo largo de la historia.

Indumentaria. Revestirse

Como cualquier otro elemento del ritual, la vestimenta, forma parte importante de la ceremonia. En las mascaradas de invierno todos los mozos van disfrazados de distintos personajes y

> «la persona que se disfraza representa siempre el papel de lu que vei disfrazáu, ya interrelaciónase conos outros mazcaraos ya'l resto la comunidá, nuna especie de ritual máxicu, de fondo carácter teatral, que repítese en tolas casas ya pueblos polos qu'andan.
>
> Aiquí, disfrazase, sobre tou de dalgunu de los personaxes básicos de la mazcarada, ía una esperiencia que vei más al.ló de lo puramente teatral. Ía impregnase del espíritu propiu del disfraz, potenciáu tamién pola repetición continuada de la escenificación, la bebida ya'l cansanciu». (Riguilón. 2022)

Para la ejecución de la danza también es necesario vestirse con una indumentaria especial y exclusiva para la ocasión[102]. Aquí, como en las mascaradas, el traje también impone, aunque de forma distinta, la transposición del individuo a otro estado de conciencia, potenciado también por una especie de *mantra* coreográfico desarrollado mediante la repetición continuada de algunos movimientos durante el transcurso de la danza[103].

Uno de los *frascas* de Xedré en 2012.
Archivo Naciu 'i Riguilón.

[102] La vestimenta es igual para todos los danzantes, distinguiéndose solamente el *juez*, como símbolo de liderazgo, por llevar una o dos bandas, distintas de los demás.

[103] Algunas partes de la danza como *la entrada* y *los palos* están compuestas por una serie de movimientos denominados *enrames* que se repiten cuatro veces, que constituyen lo que se denomina una *calle*, y en esta parte de la danza hay que hacer cuatro *calles*. Es decir: los movimientos que constituyen un *enrame* hay que repetirlos un total de dieciséis veces en esta parte. Estos movimientos volverán a repetirse, de forma similar, en la parte de *los palos*, aunque aquí solamente se realiza una *calle* con sus cuatro *enrames*.

Vestirse de danzante, sobre todo para los que danzan por primera vez, es prepararse para superar la prueba que le abrirá las puertas a un nuevo estatus en el grupo de mozos y en la comunidad, pero es también asumir la responsabilidad de representar al grupo familiar dentro del pueblo.

Sin olvidar, tampoco, la importante carga de religiosidad que actualmente tienen este tipo de danzas, vinculadas, desde hace siglos ya, con la religión católica, estando impregnadas de un verdadero halo de espiritualidad y devoción relacionada con algunos santuarios o santos patronos.

Carácter guerrero

Siempre que se habla de danzas de palos es habitual atribuirles un origen guerrero, pero, por lo general, no suele profundizarse en el tema y mucho menos aportar argumentos medianamente sostenibles. Es muy difícil, sino imposible, afirmar o verificar este tipo de aseveraciones y tampoco se caerá aquí en ese error, pero intentaremos aportar algunas reflexiones.

Ya vimos cómo las danzas de palos están estrechamente relacionadas con las de espadas, mezclándose ambas, en ocasiones, en una misma danza.

Una parte de la coreografía de nuestras danzas se realiza con dos palos, que cada danzante hace chocar, al ritmo de la *xipla* y el tambor, unas veces individualmente y otras con alguno de sus compañeros. Estos movimientos pueden interpretarse como ejercicios de iniciación en el manejo de armas, basándose en que también existen otro tipo de danzas, muy similares, ejecutadas con espadas, aunque los palos en sí mismos también puedan considerarse como armas.

Danzas de espadas, como las referidas por Jovellanos[104] en Asturias, o las aún hoy existentes en Redondela, Galicia, Sariñena, Huesca, o la *espatadantza,* en el País Vasco, son ejemplos claros, y podrían considerarse como antecesores de estos paloteos, aunque también podría tratarse de simples variaciones del extenso abanico de danzas existentes. Pero todo ello es difícil de concretar, pues ya desde antiguo existen referencias de todas ellas y como ya se dijo, son muchas las circunstancias que pudieron crearlas y transformarlas a lo largo de tantos años de historia.

Danzantes de Trescastru en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Algunos autores ponen su mirada en las *danzas pírricas* para señalar los posibles orígenes de las danzas de espadas, siendo estas, antiguas danzas griegas, en las que los danzantes, ataviados con escudos, lanzas y espadas, simulaban un combate, con movimientos de ataque y defensa, en las que sus practicantes se ejercitaban para el combate. Pero habría que matizar que este tipo de danzas guerreras no eran exclusivas del mundo griego, pudiendo practicarse, con toda probabilidad, en la mayoría de las culturas antiguas. Por otro lado, debemos tener en cuenta también que una danza, como tal, siempre está encuadrada dentro de algún tipo de ritual, no pudiendo presentarse nunca como mero ejercicio gimnástico de habilidad con armas o simple entrenamiento para el combate.

Para el análisis del posible origen y evolución de los paloteos se hace necesario volver a las mascaradas de

[104] En 1790 Jovellanos ya describe una danza de espadas que aún se ejecutaba en Asturias y que acababa levantando sobre las espadas al *guía* de la danza. No duda de su antigüedad y habla de la fórmula de levantación de los reyes visigodos, lanzando así una hipótesis sobre su origen. (Gaspar Melchor de Jovellanos. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*. Obras escogidas, tomo I. Espasa Calpe. Madrid 1935. pp. 232-233).

invierno con las que la danza guarda tantas correspondencias.

En las mascaradas de invierno el carácter de lucha o guerrero puede verse fácilmente en los enfrentamientos producidos entre las comparsas de distintas localidades cuando se encontraban, o en las provocaciones que, en los límites de los pueblos, se hacían unas a otras[105]. Esta característica de provocación y lucha ya fue documentada en muchos pueblos de Asturias, como los de Cadanes y Vallobal en Piloña[106] o entre Cabanaquinta y L'Escoyo en Ayer[107], y aún puede rastrearse en las luchas entre las distintas comparsas de *aguinaldeiros* cuando se encontraban, en sus desplazamientos por los pueblos de la parroquia, y que hoy puede verse todavía en la lucha que mantienen los *choqueiros,* de distintos pueblos, en *os reises* en Ibias y el Valledor, cuando se concentran sus mascaradas en la iglesia parroquial, el día 6 de enero, sobre todo en el fuerte abrazo y lucha final que estos mantienen[108].

También son evidentes en la *Vijanera* de Silió, Cantabria, donde toda la comparsa de los mozos del lugar, disfrazados, van hasta la linde del pueblo vecino y allí, entre el sonido atronador de los grandes cencerros, que muchos llevan, les piden a gritos:

—¿Paz o guerra?

Así pues, como ocurre también en el grupo de mozos danzantes, el que entraba a formar parte de estas mascaradas no lo hacía solamente en el grupo de los mozos, sino también en el de las personas que velaban por la seguridad de la comunidad, y a través de estas luchas, reales o ficticias, demostraban su valía y dotes para el liderazgo, al igual que los mozos guerreros en las sociedades antiguas.

Otro elemento que cabe destacar en relación al carácter guerrero de este tipo de danzas es la temática bélica

Zarramacos de la *Vijanera* de Silió, Cantabria, en 2006. Foto: Naciu 'i Riguilón.

que solían recoger muchas de las obras teatrales que antiguamente eran representadas[109] por los danzantes en los descansos de la danza. En ellas se escenificaban guerras o conflictos armados, generalmente, entre España y otros países, donde, como es natural, siempre salíamos vencedores. Ejemplos de estas obras en la zona podemos encontrarlos en la danza del pueblo de Bimeda (López Álvarez 1987), con una obra que relata los enfrentamientos de España con la Francia revolucionaria, u otras cercanas de La Cabrera Alta, León, descritas por Concha Casado (2009), como la de la Danza de Nabucodonosor, en Corporales, la de Carlomagno, en La Baña, o la de la Guerra de Melilla y la de Villagarda en Nogar, siendo esta temática muy frecuente en otras muchas danzas de la península.

En las mascaradas de invierno también se han podido constatar algún tipo de estas representaciones de temática bélica, aunque en la actualidad no son ya frecuentes. Este es el caso de las obras representadas por la comparsa de los *sidros* en Sieru, Asturias, a finales del siglo XIX y principios del XX, escritas por José Noval «Sieru», en las que, entre otras temáticas, se representan también obras como la *Comedia sobre la guerra de Carlos VII y don Alfonso de Borbón* (1876) o *La insurrección de Cuba (*1895). (Iglesias y Hevia, 1990)

[105] Hasta hace pocas décadas, estas luchas o enfrentamientos entre los mozos de distintos pueblos también eran muy frecuentes en las fiestas y romerías de toda nuestra geografía, a las que se solía acudir con el tradicional *palu pintu*.

[106] Uría Ríu, J. *Los vaqueiros de alzada. De caza y etnografía*. Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana. 1976

[107] Fernández García, Joaquín. «Cencerros y esquiles del ganáu ente los vaqueiros del Altu Ayer. Usos y símbolos». *Lletres asturianes* 46. pp. 59-80.

[108] Riguilón. 2005. *L'aguinaldu nel suroccidente d'Asturias. Os reises.*

[109] La temática bélica no era exclusiva de este tipo de danzas, siendo muy habituales también las de ambiente cómico y las de tipo religioso.

Jerarquía

Esta es otra de las características comunes de ambas manifestaciones y viene dada por la veteranía en los grupos. En las mascaradas, como parte de su iniciación, los muchachos recién incorporados solían representar los personajes secundarios o de menor relevancia, correspondiéndose generalmente con los relacionados con los oficios, reservándose los personajes más representativos o principales a los mozos con más experiencia.

Danzantes de Chan en 1939. De pie y con banderas los cuatro *guías* con los *chaconeros* en el medio. Sentados los cuatro *segundas* y en el suelo los cuatro *panzas* con el *tamboriteiru*. Archivo Mario Yáñez Blanco.

En la danza la jerarquía es aún más manifiesta, existiendo tres grupos principales definidos por el grado de veteranía: *guías*, *sobreguías* o *segundas* y *panzas*, siendo estos últimos los muchachos que se incorporan por primera vez a la danza. Los *sobreguías* o *segundas* son danzantes ya con cierta experiencia, y los *guías* los más veteranos.

Uno de los *guías* es el *juez*, jefe indiscutible de la danza, el más veterano o entre ellos el mejor danzante o con mayor prestigio en el grupo. Ordena y manda sobre el resto de los danzantes pudiendo incluso imponer multas.

Los *panzas*, como parte de su iniciación, deben acatar los mandatos de los más veteranos, realizando las labores y trabajos peor considerados y desarrollando en la danza los movimientos más sencillos.

Los personajes

A la hora de analizar los paralelos entre las mascaradas de invierno y las danzas de palos, lo primero que llama nuestra atención es la semejanza entre algunos de los personajes que aparecen en ambas manifestaciones.

En las mascaradas del suroccidente asturiano existen unos personajes, enmascarados y vestidos con ropas viejas que reciben distintos nombres según los pueblos. Así, son llamados: *frasca* en L.larón, *xamascón* en Pousada, *bascachón* en Noceda, *sarduneiru* en Gillón, *sarduniel.lu* en Parada la Nueva y *gamayón* en Vialar. Toda esta variedad de nombres hace referencia a uno de los atributos que lo caracterizan: un *xamascu* o rama de *sardón* (acebo) con la que van espantando a mujeres y niños, abriendo paso a la comparsa.

Estos mismos nombres, o muy parecidos, se dan también a personajes muy similares en las danzas de palos de la zona asturiana: *frasca* o *frasqueiru* en L.larón, Degaña, Trabáu, El Rebol.lal, A Estierna y El Vau, *xamascón* en El Pueblu de Rengos, y *bascacheiru* en Bimeda, siendo una de sus principales funciones avanzar delante de los danzantes apartando a la gente, procurando que nadie interfiera los movimientos de los danzantes.

En las versiones más antiguas, en las localidades de L.larón, Degaña o El Pueblu de Rengos, estos personajes también iban ataviados con máscaras y ropa vieja, usando como atributo la rama de *sardón* o la característica tralla[110].

Otros de los personajes, típicos de muchas mascaradas, agrupados en número de dos, cuatro, ocho, e incluso más, desfilan llevando largos palos, como podemos ver en los *sidros* de Valdesotu, los *zamarrones* de L.lena, en Asturias, o en *la vijanera* de Silió, en Cantabria.

Todos ellos suelen ir con vestimenta blanca, luciendo, en ocasiones, capirote en la cabeza e indumentaria pastoril, y en otras, lujosos trajes engalanados con bandas y cintas de colores, y como en el caso de los *xamascones* de Ayande o Tinéu, con grandes sombreros decorados con cintas, flores, collares y abalorios, que nos recuerdan mucho la indumentaria de algunas danzas de zonas cercanas como la de Castrillo de los Polvazares o Sta. Marina de Somoza, en León.

[110] En algunas danzas, sobre todo en la zona de Forniella, esta rama vegetal con pinchos es sustituida por la tralla, una especie de látigo con el que también van abriendo paso a los danzantes.

Xamascón o *xamasqueiru* de la danza de El Pueblu de Rengos en 1935.

Los dos *frasqueiros* de la danza de L.larón en 1971.

Uno de los *frascas* de Degaña en 1952/53.

Comparsa de *sidros,* concejo de Siero, 1955. Archivo Pablo Canal.

Danza de *zamarrones* grupo de investigación *l'Aniciu* en La Mesa en 1981. Archivo Gausón Fernande.

En algunas mascaradas, son otros los personajes, llamados unas veces *mancebos* y *madamas* y otras *maragatos* o *valencianos,* los que también nos recuerdan con su indumentaria la vestimenta de los danzantes, siendo por lo general los encargados de bailar.

En las obras teatrales de algunas danzas, como la de El Pueblu de Rengos o Bimeda, o la danza de Nabucodonosor de Corporales, en la Cabrera Alta, León, era habitual la presencia de un personaje femenino, hombre disfrazado de mujer, llamado *la dama*, que desempeñaba un especial protagonismo tanto en la coreografía como en la trama de la obra representada.

Por otra parte, son muy frecuentes también, en nuestros aguinaldos, otro tipo de personajes, en este caso secundarios, que representan distintos oficios como sastres, barberos, hojalateros y otros.

En algunas danzas de palos, aunque no es el caso del foco asturforniellu, son habituales también, en determinadas partes de su coreografía, las representaciones simuladas de oficios como herrero, barbero o serrador. Los ejemplos más cercanos podemos encontrarlos aún hoy en la danza de Corporales, en la Cabrera Alta, en la

Xamasqueiros de una mascarada de Ayande, Asturias, en 1948 (archivo de Elías Veiga) y danzantes de Castrillo de los Polvazares en 1928 (Archivo Rafa Busto).

Maragatos de los *aguilandeiros* de San Xuan de Villapañada, Grau, en 2014. Foto: Xosé Antón «Ambás».

Limpiabotas, sastre, practicante y dentista en una mascarada de *guilandeiros* en el concejo de Ayande, en 1948.

Frasca, mancebos y *madamas* del aguinaldo de Xedré, Cangas del Narcea, 2008. Foto: Mari Alba.

provincia de León, o en otras de algunos pueblos de la zona de Tras os Montes, en el norte de Portugal, como Sendim o Miranda do Douro, siendo muy comunes también en otras danzas peninsulares.

Este tipo de coreografías podrían considerarse como posibles reminiscencias de cuando estas danzas se interpretaban en el medio urbano, durante la celebración del Corpus, por los distintos gremios de artesanos, representando en estos movimientos el gremio al que pertenecían.

Recitaciones y alabanzas

Es habitual en los aguinaldos la recitación de composiciones poéticas que hagan referencia a los hechos acontecidos en la comunidad a lo largo del año, referidos generalmente de forma cómica o burlesca. También son frecuentes las canciones en forma de cuartetas para realizar la petición del aguinaldo y alabanzas a los dueños de las casas, así como canciones religiosas alusivas al nacimiento de Jesús o dedicadas a la Virgen María.

En las danzas ocurre prácticamente lo mismo. Antiguamente también se solían recitar versos referentes a cosas o hechos ocurridos en el pueblo durante el año, y al estar integradas dentro de las festividades religiosas locales, también son generalizadas las rogativas o alabanzas dedicadas a la Virgen o al santo patrón, denominadas comúnmente *loyas*.

Escenificaciones y teatro popular

Otra de las características comunes en las mascaradas de invierno y las danzas de palos son los aspectos teatrales.

En los aguinaldos todo es teatro: «Toulos personaxes representan ya escenifican, casi siempre d'una manera desagerada, el sou papel, convirtiéndose l'aguinaldu nuna especie de teatru esperpénticu ambulante» (Riguilón. 2007)

Cada personaje va haciendo su papel individualmente o en parejas, pero en ocasiones se unen para representar pequeñas escenas o comedias sencillas, haciendo representaciones más elaboradas en las plazas o lugares donde se pueda congregar más gente. Las escenas como echar las cartas por la gitana, las discusiones del ciego y su lazarillo, o la de la parturienta asistida por el médico, son clásicos documentados ya por Aurelio de Llano y Constantino Cabal en muchas mascaradas asturianas, y constituyen el punto de partida para la creación de obras teatrales más elaboradas[111], como ocurre en la mascarada de invierno de los *sidros* de Valdesotu, Asturias (Iglesias y Hevia, 1990), donde se puede rastrear la evolución que tuvieron las iniciales representaciones de estos personajes, convirtiéndose con el paso del tiempo, como ocurrió con los sainetes de las danzas, en verdaderas obras teatrales escritas especialmente para ellos.

En la danza también eran muy habituales este tipo de escenificaciones, sobre todo en la parte asturiana, donde podemos encontrar un extenso y variado muestrario de ellas, desde la simple escenificación de chistes o pequeñas representaciones (L.larón o La Viliel.la) con dos o tres personajes[112], a las obras teatrales, más extensas y complejas, en las que podían participar todos los danzantes, como ocurría en las danzas de El Pueblu de Rengos[113] y Bimeda[114], ambos pertenecientes al concejo de Cangas del Narcea.

[111] De esta relación y posibles orígenes del teatro son coincidentes algunos estudiosos del tema, Así Juan Uría Ríu (1925), en su artículo «Sobre el origen de los *sidros*, *zamarrones*, etc.» escribía: «Es indiscutible la analogía entre el primitivo teatro y estas representaciones populares asturianas… llevándonos muy lejos en el tiempo hasta la época prehistórica».

[112] Ver apartado danza de L.larón y La Viliel.la.

[113] Ver apéndices de El Pueblu de Rengos 2, 3, 4 y 5.

[114] López Álvarez, Juaco (1987). *Danzas de palos y teatro popular en el suroeste de Asturias.*

Comparsa de *sidros* de Valdesotu en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Visita y convite de los vecinos

Una comparsa de *aguinaldeiros* recorre casa por casa, pidiendo el aguinaldo, en un territorio que suele coincidir con los pueblos que forman la parroquia u otros de zonas cercanas. Al llegar a las casas, cantan, bailan y escenifican su papel, pidiendo el aguinaldo. Bailan y cantan con especial entusiasmo cuando son bien agasajados y les dan buen aguinaldo. Estas visitas se realizaban a todas las casas sin excepción, ofendiéndose sus moradores si en algún caso no eran visitados. Los vecinos tenían la obligación moral de convidar en sus casas a los *aguinaldeiros*, ofreciéndoles comida y bebida, obsequiándolos también con dinero u otras viandas para llevar, que llamaban aguinaldo.

Este tipo de visitas también eran realizadas por los mozos de la danza, aunque hoy en día apenas se practique ya esta costumbre, y solo podemos verla en el pueblo *forniellu* de Chan[115]. Antiguamente se realizaban el día de la fiesta bien temprano, o la víspera por la tarde, tras realizar el último ensayo general.

En ellas, los danzantes, junto con el *tamboriteiru*, recorrían todo el pueblo, casa por casa, pudiendo ejecutar alguna parte de la danza, donde podían ser convidados por los vecinos a feisuelos, galletas, jamón o cecina y vino o licores. En algunos pueblos como L.larón, La Viliel.la o Degaña, también les daban huevos y chorizo, lacones, y en ocasiones, algo de dinero, que los danzantes guardaban para una comida que hacían unos días más tarde.

[115] En Chan, estas visitas se realizan el 17 de agosto por la tarde, día de la fiesta local, desvinculada ya de las celebraciones en el santuario de Trescastru.

Danzantes de Chan convidados por una de sus vecinas en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Recolecta del *cachola* en la danza de Trescastru en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Al día siguiente, en pueblos como L.larón, estos agasajos eran correspondidos por algunos danzantes designados por el *juez,* generalmente los *panzas,* que, acompañados por el *tamboriteiru,* volvían a visitar a todos los vecinos, siendo ahora ellos los que les convidaban a vino, orujo u otros licores.

Estas visitas contribuían a reforzar los lazos entre los vecinos, afianzando, al mismo tiempo, la idea de pertenencia a un grupo.

Petición de aguinaldo y colecta

Una de las características más destacadas de las mascaradas de invierno, y en concreto de los aguinaldos, es precisamente la petición del aguinaldo, consistente en la recolecta, practicada por los mozos, de comida o dinero, entre los vecinos de una comunidad para posteriormente realizar una fiesta para ellos.

Como ya se vio, esto también ocurría en las danzas. Aquí, hemos podido rastrear cómo, en algunos pueblos, los danzantes también recaudaban dinero y comida en las visitas realizadas a los vecinos, pero lo más significativo en la danza es la recaudación en forma de dinero, que se realiza durante su desarrollo. En todas las danzas aquí estudiadas, en los momentos finales de su ejecución, los *frascas* o *chaconeros* van pasando un sombrero o una bandeja recaudando entre los asistentes el dinero con el que harán frente a todos los gastos de la fiesta, organizando días después una comida para todos los danzantes.

Comida de hermandad

El ritual del aguinaldo terminaba unos días más tarde con una comida de hermandad donde se reunían todos los mozos en una fiesta a la que, en los últimos tiempos, también podían invitar a las mozas y demás gentes del pueblo.

Exactamente lo mismo ocurría en el mundo de nuestras danzas, aunque esto venía supeditado a que lo recaudado durante la danza alcanzara para cubrir los gastos generados por la fiesta y la comida, no haciéndose esta en algunos casos, y en otros, teniendo que poner a escote, todos los danzantes, el dinero restante.

Comida de hermandad o fiesta de los mozos de Chan en 2009. Archivo Miguel Ángel Álvarez, «Manguelo».

Danzantes de Chan con su Virgen. Archivo José Álvarez «Caruso».

Cristianización

Con la llegada del cristianismo, los aguinaldos también tuvieron que adaptase a la nueva situación, y aunque en las geografías más remotas consiguieron mantenerse más puros y durante más tiempo, la mirada atenta de la iglesia acabará imponiendo cambios y transformaciones.

La fijación de la fecha del nacimiento de Jesucristo, coincidente con el solsticio de invierno, haciendo cuadrar el periodo festivo navideño con el ciclo festivo de las mascaradas de invierno, será uno de los factores más determinantes. Con ello la Iglesia intenta transformar una ancestral manifestación cargada de rituales en una auténtica celebración cristiana. Pero, aunque en las ciudades y zonas mejor comunicadas las críticas y prohibiciones llegaron a transformar algunas de las mascaradas en simples peticiones de aguinaldo con canciones religiosas y representaciones del nacimiento y autos de los reyes magos, en las zonas más aisladas, las mascaradas de invierno conseguirán mantener vivos sus personajes y su esencia ancestral. Aun así, también tuvieron que asumir algunos cambios como la introducción de canciones de temática religiosa dedicadas a la Virgen y al Niño, o la incorporación de nuevos personajes como curas y Niños Jesús, o incluso la sustitución de *mancebos* y *madamas* por parejas de novios y padrinos, como ocurrió en algunas mascaradas de la zona[116].

[116] Riguilón. 2005. Aguinaldu de Valbona. pp. 25-44.

En las danzas, este proceso de asimilación fue mucho más drástico, aunque para su estudio es necesario analizarlo en dos entornos distintos: el rural y el urbano.

Originalmente, este tipo de danzas, de hondo carácter popular, se desarrollaban fundamentalmente, igual que las mascaradas de invierno, en el medio rural, donde los mozos eran los encargados de organizar las fiestas, las mascaradas y las danzas, pudiendo participar esporádicamente en algún evento o festividad importante fuera de su contexto. Aquí, son los mozos los auténticos protagonistas, y el ritual de paso inherente a estas danzas continuó vivo incluso después de su integración en las festividades cristianas.

Por el contrario, la organización y ejecución de las danzas integradas en las grandes celebraciones urbanas pasó a depender de los gremios de artesanos o de bailarines profesionales que les hará perder su significación como rito de paso y las convertirá en meras coreografías vacías de su contenido original.

Este tipo de danzas urbanas, integradas en los grandes actos civiles y religiosos, se desarrollarán siempre bajo la atenta mirada restrictiva de estos poderes e irán siendo moldeadas en función de sus intereses con transformaciones, en vestuario, coreografías y hasta el número de danzantes.

Su integración definitiva en los desfiles y procesiones religiosas como la festividad del Corpus Christi, en las ciudades, y las numerosas festividades patronales o santuarios marianos en el mundo rural, acabarán convirtiéndolas, con el paso del tiempo, en auténticas manifestaciones de adoración cristiana, eclipsando casi por completo su profunda significación ritual.

LA DANZA, POESÍA Y TEATRO POPULAR

Al analizar las danzas procesionales que han llegado hasta épocas recientes, y en especial los paloteos que aquí se estudian, llama la atención —aparte de su vistosa coreografía y su fuerte simbolismo ritual— sus componentes poéticos y teatrales, conformando en su conjunto una manifestación cultural global (que no espectáculo), en la que se unen rito, música, baile, poesía y escenificaciones.

A excepción de las danzas forniellas, de las cuales, no tenemos referencias de representaciones teatrales, en todas las demás era habitual la recitación de *loyas* o alabanzas y la representación de algún tipo de escenificación. Las poesías eran por lo general, como ocurría también en los aguinaldos y otras mascaradas de invierno, de carácter cómico o satírico, refiriendo hechos ocurridos durante el año, rematadas casi siempre con alabanzas o rogativas a la virgen o al santo patrón.

Basilio Fernández, *juez* de la danza de Trabáu en 2005 recitando la *loya* o alabanza. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Por otro lado, las escenificaciones podían tener una tipología muy variada según la época y el pueblo en donde se realizasen. Así, podemos encontrar desde la escenificación de chistes[117] hasta pequeñas obras teatrales, llamadas en la zona sainetes[118].

Por lo general, en las danzas de palos asturianas (ya hemos comentado que en Forniella no se representaban), la temática de los sainetes, sobre todo los últimos representados, era cómica o satírica[119]. Aunque existen referencias antiguas en los que se trató el tema de la guerra de África. (López Álvarez. 1987. p. 175)

Esta temática militar era frecuente en las obras de otras danzas cercanas, aunque localizadas fuera del foco asturforniellu. Este es el caso de la danza de Bimeda[120] (López Álvarez. 1985), donde la obra, representada en 1942, giraba en torno a la guerra de España con la Francia revolucionaria, entre los años de 1793 y 1795.

Otros ejemplos de representaciones con tema bélico, los encontramos en las danzas estudiadas por Concha Casado (2009) en la Cabrera Alta (León) como la danza de Carlomagno, de La Baña, o la de la Guerra de Melilla y la de Villagarda, en Nogar, en las que los propios danzantes escenifican la lucha entre dos bandos.

Pero también eran muy habituales en estas danzas de la Cabrera, las representaciones con temas de carácter religioso, en las que se escenificaba la vida de algunos santos como la «Danza del glorioso San Antonio de Padua», del pueblo de Santa Eulalia, o la «Danza de Santa Genoveva», del pueblo de Nogar, o determinados capítulos bíblicos como ocurre en la «Danza de Nabucodonosor», de Corporales, estudiadas también por Concha Casado (2009).

Vemos pues, cómo en las representaciones teatrales de las danzas de palos se desarrollaron tres temáticas

[117] Ver apéndice de El Pueblu de Rengos 5.

[118] Ver apéndice de Trabáu 1 y de El Pueblu de Rengos 2, 3 y 4.

[119] Ver ejemplos de sainetes en los apéndices de Trabáu 1 y El Pueblu de Rengos 2, 3 y 4.

[120] Bimeda es un pueblo del concejo de Cangas del Narcea separado del área de danzas aquí estudiado unos 40 km.

Alabanza, para el Rey de España
En este consiguiente tiempo
El calor más arrogante
Y en este decente sitio
Para amparo de los valles,
Tenemos puesto a San Pedro
En este Templo,
Donde su fiesta se hace.
Y no se vaya como quiera
Que baja Dios con los Angeles
Para hacernos sacrificios
Quien será el que no hará baile?
El ofrecer un sacrificio
Por el alma de sus padres:
Que con el cuerpo y el alma
Nos da remedios celestiales
Los cuales junto a sus fuentes
Van pasar junto a los moros.
Y alzando pues a la mar
Ha hecho Dios un estampe
Para coger los pescados
Para los dios que no anden cansados
Mucho han en los riveros
Bien granado en los montañas
Los vinos que den nuestros vinos
Las aceitas y sotanas
Y que los Reyes tengan paz
Que jamas guerras nos haga

Detalle del rollo de papel manuscrito con el texto de la obra de la danza de Bimeda. Archivo Cintia Martínez Prieto

Los hermanos Elisa y Elías Menéndez representando *la obra El Regateo*, en la danza de L.larón de 2018. Fotograma del vídeo de *Danza de Larón-Viliella* en Youtube.

fundamentales: las comedias, con temas cómicos y populares, el tema bélico o histórico y las de tema religioso.

Estos mismos temas son precisamente los que podemos encontrar en las obras teatrales de muchas de las danzas que se realizaban en las festividades del Corpus, llamados aquí autos sacramentales, comedias y representaciones histórico-legendarias.

> Los Autos Sacramentales[121] son una muestra del teatro religioso que se comenzó a representar en torno a la festividad del Corpus Christi. Estas representaciones tenían como objetivo honrar y exaltar la Eucaristía. Alcanzaron gran esplendor a lo largo de los siglos XVI y XVII para ir poco a poco decayendo. (Valiente. 2011)

Dentro de la gran variedad de danzas que tuvieron cabida en la procesión del Corpus, las más populares fueron las llamadas de «cascabel», bailadas al son de instrumentos como la dulzaina y el tamboril. Este tipo de danzas, conocidas también como «danzas habladas» se caracterizaban por desarrollar un argumento de forma teatralizada, intercalando escenas dialogadas con partes de bailes.

> Algunas representaban hechos históricos como, por ejemplo: la batalla de Don Sancho de León en Madrid. En Andalucía existieron muchas relacionadas con luchas entre el Islam y la Cristiandad. También tuvieron mucho éxito las de temas campesinos y de pastores que a veces se ejecutaban por danzantes que venían a las capitales desde las aldeas. (Valiente. 2011)

Es fácil pues, asociar nuestras danzas de palos y sus escenificaciones con las danzas y representaciones del Corpus Christi, y no se puede obviar la influencia que este pudo tener sobre las primeras.

Pero no hemos de pasar por alto las similitudes que nuestras danzas tienen, en su concepción global, con las mascaradas de invierno[122], y es necesario tener en cuenta al mismo tiempo, las correspondencias entre estas mascaradas y las primitivas procesiones del Corpus.

> Tenemos que recordar que antiguas fiestas paganas, como las de los solsticios de invierno o verano, o las que inician la primavera, han sido absorbidas por fiestas cristianas como la Navidad, la Epifanía, Candelaria, Cruz de Mayo, San Juan, el Corpus… y estas últimas han recogido muchos de los elementos que aquellas tenían claramente relacionados con los ritos agrarios, que, de otra parte, han desembocado en el carnaval. (García Valdés, 1983. p. 84)

[121] Las representaciones teatrales, o autos, siempre de temas religiosos, se realizaban primeramente dentro de las iglesias, sobre todo las financiadas por el Cabildo, pero con el tiempo, tanto las pagadas por la Iglesia como por los ayuntamientos, acabaron realizándose en la plaza pública, en medio de los dos tablados donde se acomodaban las autoridades civiles y religiosas.

[122] Ver apartado *La danza y las mascaradas de invierno*.

Auto de los Reyes Magos en Tábara, Zamora, años 20. Tamboritero, Francisco Balandrón. Archivo Rafa Busto.

Es posible que inicialmente las procesiones del Corpus tomasen como referencia las populares mascaradas de invierno, e introdujesen en su procesión muchos elementos carnavalescos de gran atractivo para el pueblo, como gigantes, máscaras, tarascas, danzas y representaciones teatrales, aunque, con el tiempo, terminarían prohibiéndose.

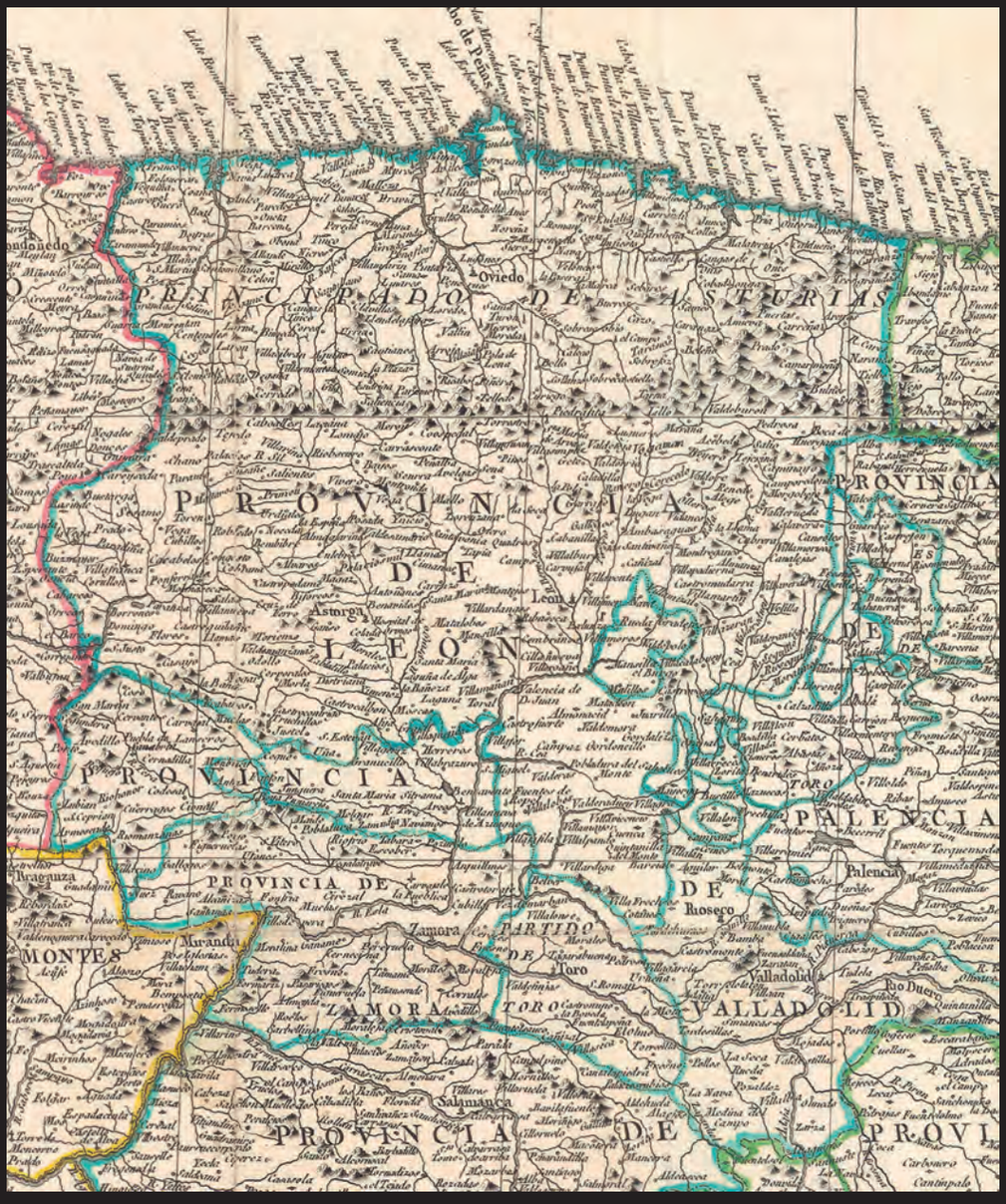
Para entender la evolución de estas manifestaciones podríamos establecer, de forma muy esquemática, un sencillo sistema de relaciones:

- Por un lado, relacionaríamos nuestras actuales danzas de palos (con sus elementos teatrales), con las llamadas danzas habladas y los autos sacramentales de la festividad del Corpus.
- Por otro, podríamos vincular la gran variedad de elementos populares incluidos en la festividad del Corpus con los existentes en las mascaradas de invierno.

¿Pero qué fue primero, el huevo o la gallina? ¿Son estas danzas, con sus poesías y representaciones teatrales, resultado o evolución de las recreadas en las procesiones del Corpus y grandes celebraciones civiles? ¿O son estas danzas del Corpus y celebraciones civiles evolución de las que el pueblo practicaba en sus fiestas tradicionales?

Hoy en día son innegables los paralelos entre estas tres manifestaciones, mascaradas de invierno, danzas y Corpus, y parece que la simple colocación cronológica nos da repuesta a estas preguntas.

II
Notas complementarias



Detalle de un mapa del noroeste de España de 1792.

Fotógrafos siguiendo la visita del gobernador civil, Marcos Peña Royo, a Degaña a inicios de los años sesenta. Archivo Mario Ancares.

FOTOGRAFÍAS Y FOTÓGRAFOS DE LA DANZA

Detrás de cada foto hay un fotógrafo, aunque no lo veamos. Una persona que estuvo allí y que levantó acta fiel de lo que sus ojos veían.

Como dice un amigo fotógrafo. «Es importante tener una buena cámara y tener conocimientos sobre fotografía, pero lo más importante es estar allí y hacer la foto». (Alfonso)

Sin las fotografías que acompañan e ilustran este libro el resultado de este trabajo claramente no sería el mismo. Es mucha y muy buena la documentación fotográfica que he podido conseguir, pero lamentablemente en muy pocos casos se puede identificar a las personas que las realizaron. Son aún menos frecuentes las fotos en las que aparece el sello del profesional que la hizo, quedando así, en su inmensa mayoría huérfanas de autor.

Con estas pequeñas notas quiero reconocer y poner en valor el trabajo de esas personas, en su mayor parte anónimas, que, cuando menos, ilustra y documenta de forma magistral el texto que abarca aquí un siglo de historia de la danza.

Las primeras cámaras fotográficas debieron llegar, como ocurrió en otras zonas, de la mano de algunos hacendados ilustrados en el primer cuarto del s. xx, pero no he podido identificar a ninguno con fotos relacionadas con este tema. A estos les seguirían los profesionales locales instalados en las principales villas de la zona, como Cangas del Narcea, Vil.lablinu o Ponferrada, que se desplazaban a los distintos pueblos el día de la fiesta o a las grandes romerías como las de Trescastru en Forniella o L'Acebu en Cangas del Narcea o las fiestas locales de los pueblos. Era en estas celebraciones, debido a la gran afluencia de gentes, donde su trabajo como profesionales tenía mayor recompensa.

La foto más antigua, relacionada con la danza, localizada en la zona de Forniella, es del año 1919. La primera en Asturias es del inicio de los años 30, pero no ha podido identificarse el nombre del fotógrafo de ninguna de las dos.

En la zona asturiana, y en concreto en El Pueblu de Rengos, todos los informantes nos hablan del fotógrafo Enrique Menéndez Rodríguez «Enrique, el de la peluquera» (sf-1971). Afincado en la villa de Cangas del Narcea, le apodaban así porque era el marido de Carmina, una popular peluquera con la que inicialmente compartía local en la calle Dos Amigos y posteriormente en la calle Las Huertas. Creo que es el autor de la mayor parte de las fotos de la zona de Rengos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, aunque también es posible, que en ocasiones, trabajase con terceros y él fuera el responsable de su revelado y pasado a papel.

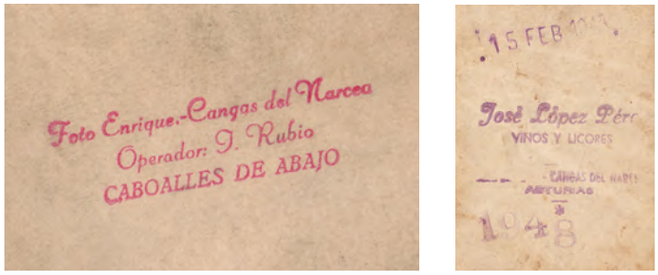
Enrique el fotógrafo, sujetando el corzo, con cazadores de El Pueblu de Rengos en 1948. Archivo Casa Collares.

Aunque no he encontrado ningún sello específico del autor, existen dos ejemplos que pueden estar relacionados con él y apoyarían esta hipótesis.

Una de las primeras fotografías, de la que tenemos constancia del autor, es del año 1955 y pertenece al fotógrafo asturiano Camilo Gómez Sánchez (1896-1966). La instantánea capta a un grupo de muchachas, pertenecientes a los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cangas del Narcea, interpretando la danza de L.larón en una céntrica y concurrida plaza de la villa[1].

Pero el mayor número de fotografías con sello de autor relacionadas con la danza lo encontramos en Degaña capital, en los años cincuenta y sesenta, correspondién-

[1] Ver apartado *La danza y los grupos de investigación.*



Sello de un operador, J. Rubio, de Caboalles, que podría trabajar para Enrique, y sello de un establecimiento de vinos en El Pueblu de Rengos, que podría distribuir sus fotos en la zona. Archivo Casa Collares.

dose con las visitas que el gobernador civil de Asturias de turno, realizaba a la comarca para inaugurar las diversas obras públicas que en esos años se realizaron en la zona. Los distintos gobernadores solían acudir acompañados de gran séquito y reporteros gráficos que inmortalizaban sus visitas con abundantes notas y fotos en la prensa del Principado. Es a través de estas notas en prensa como conocemos a los autores de algunas de estas fotos[2].

José María Tosal firma las fotos que ilustran el reportaje, para el periódico *La Nueva España,* del domingo 3 de julio 1955, de la visita del gobernador civil Francisco Labadie Otermin en la que inaugura «144 viviendas, dos escuelas, dos fuentes y una casa del médico». Y también firma, para el mismo periódico, las de la visita del 24 junio 1959, del por entonces, gobernador Marcos Peña Royo.

El domingo 6 de septiembre de 1964 el gobernador civil José Manuel Mateu de Ros visita Degaña, con motivo de la inauguración de la Casa de Cultura, la Casa Sindical y la central telefónica. La noticia la publica la prensa regional el martes día 8. En esta ocasión son los fotógrafos Sierra, para el diario *Región,* y José María Tosal, para *La Nueva España,* los autores de las fotos que ilustran los reportajes.

Tenemos constancia también de otros dos fotógrafos de Uviéu, que acudieron en esa fecha a través de los sellos con que firmaban algunos de los reversos de sus fotografías: uno de ellos las sella como Foto: Astra y el otro como Sáez.

[2] Las notas y referencia de hemeroteca y fotógrafos de prensa asturiana, aquí referenciadas, nos fueron facilitadas en su mayor parte por Milio'i Sebastián.

Una de las primeras fotos de autor conocido pertenece a José María Tosal e ilustra la visita al Concejo de Degaña del gobernador civil Francisco Labadie Otermin en 1955. Archivo Ginés García.

Las fotos que ilustran el apartado de la danza de El Rebol.lal de 1974, posiblemente fueran realizadas por un fotógrafo que en estos años recorría en moto los pueblos de Degaña, natural de El Pedregal (Tineo) llamado Eloy, minero de profesión en *El Coto* (Hullas de Coto Cortés, en Zarréu). Eloy, enviaba sus negativos a revelar a L.laciana, trabajando en colaboración con algún fotógrafo profesional que podría ser Mondelo en Cagual.les o «Piti» en Vil.lablinu.

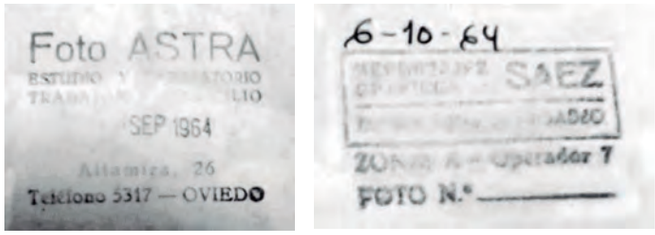
Fotógrafos leoneses

El sello más antiguo que he encontrado de la zona de Forniella es de Foto: Martínez y aparece impreso en una copia de danzantes de Chan de inicios de los cincuenta, en la que posan con vecinos de casa Patrocinio emigrados en Puerto Rico, pero no se han podido encontrar más datos sobre el autor[3].

Los informantes Domingo «Val.lina» y José Álvarez «Caruso», nos hablan de Vitorino de San Pedro de Paradela. Domingo nos comenta que «llevaba todo el equipo y revelaba y todo».

Otras referencias orales hablan de un fotógrafo que venía del pueblo de Sorbeda del Sil, próximo a Fabeiru. Es posible que sea el mismo y se trate de Victoriano Fer-

[3] Existe otro sello en una foto, de El Pueblu de Rengos, en Cangas del Narcea, de un cazador con sus perros del año 1923, en la que aparece el texto: F. MARTINEZ COLLAR – CANGAS DEL NARCEA (ASTURIAS) pero debido a la lejanía geográfica y temporal no es posible relacionarlas.



Sellos de Foto: Astra de Oviedo y de Foto: Sáez.

I. Sello en el reverso de una foto de danzantes de Chan de los años cincuenta. Archivo José Álvarez «Caruso». II. Sello de Victoriano Fernández Díez. Archivo Domingo González.

nández Díez, muy popular en la zona, y que según un sello encontrado estuvo afincado algunos años en Bárcena de la Abadía. Creo que, probablemente, sea el autor de la mayoría de las fotos de la zona de Forniella de las décadas de los sesenta y setenta.

En el sello de Enrique, citado con anterioridad en una foto de El Pueblu de Rengos, aparece un operador, J. Rubio, con base en el pueblo de Cagual.les d'Abaxu del que no se han encontrado más referencias. Como ya indicaba, posiblemente trabajase para el fotógrafo cangués Enrique Menéndez, o en colaboración con él.

Existe referencia de un fotógrafo de Ponferrada, Ubaldo E. Fdez. Barcia, que tomó una foto de los danzantes de Trescastru en el pasacalles de la Fiesta de la Encina de 1967 en Ponferrada, y otra, posiblemente el mismo día, en la que aparece en primer plano el *tamboriteiru*, también de Trescastru, Gonzalo Iglesias. Esta última, fue publicada en el libro *El Bierzo, etnografía y folklore de las comarcas leonesas* de 1984.

A partir de los años setenta se popularizan las cámaras fotográficas y es cuando comienzan a aparecer mayor número de fotos, hechas, probablemente, por las personas más acomodadas o por emigrantes que regresan a sus pueblos de origen, de vacaciones o de forma ya definitiva y captan con sus aparatos lo que durante años añoraban en la distancia[4]. De cualquier forma, en la mayoría de las ocasiones, es difícil identificar al fotógrafo. Así, en los pies de foto solo figurará la referencia cuando no exista duda de quién es el autor.

Algunos informantes nos hablan de Manuel Gurdiel «Gallito», del barrio de Prado, en Chan, que a su vuelta de Alemania llegó a realizar reportajes de forma casi profesional.

El fotógrafo Victoriano Fernández Díez. Archivo de Paz Díez Díez.

Existe constancia directa de algunos otros que colaboran de forma muy activa en este trabajo, como Modesto Álvarez y su hermano José Álvarez «Caruso», Jaime Yáñez o Francisco Javier Blanco Pardeiro, a los que agradezco su apoyo y participación en este libro.

[4] Si la emigración hasta esta década estaba dirigida de manera prioritaria hacia América y Madrid, ahora los lugares de destino serán Alemania, Suiza o Bélgica, en Europa, o a algunas ciudades españolas con gran desarrollo industrial en estos años.

Danzantes de Trescastru en la fiesta de la Encina de Ponferrada en 1967 con el *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias. Fotos Ubaldo E. Fdez. Barcia. Archivos Diego Bello y Mario Yáñez

Jaime Yáñez con su cámara de fotos en la plaza de San Lorenzo de Pranzáis, en 1983. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Hasta épocas recientes, nunca se hizo, ni en Asturias ni en Forniella ninguna muestra ni exposición monográfica sobre la danza, o al menos no tenemos constancia de ello. Pero, aun no tratándose de una exposición de fotografías al uso, hay que hacer referencia a la recopilación de este material que llevó a cabo, durante la década de los años 80 del pasado siglo, el cura párroco del Santuario de Trescastru, Raúl Delgado Corcoba, y que culminó con la creación de dos grandes paneles de fotografías de la danza colocados uno a cada lado del interior de la nave de la iglesia[5].

Otro pequeño ejemplo pudimos verlo en el pueblo de Trabáu en 2005 en la exposición con que la *Asociación Cultural Il Trumedal di Trabáu* homenajeó a los viejos y nuevos danzantes en la que se expusieron algunas fotos sobre la danza del lugar.

Recientemente, en agosto de 2021, hemos podido asistir a una bella exposición en el pueblo de Molinaseca, León, de la que fue comisario Rafael Busto, titulada *Tamboriteros y danzantes a través de la Vía de la Plata*. En ella se exhibían una amplia muestra de flautas y tambores, así como fotografías de tamboriteros y grupos de danzantes, desde el suroccidente asturiano hasta la provincia de Huelva, pasando por León, Zamora, Salamanca, Cáceres y Badajoz.

Caso aparte y de excepcional importancia lo constituye la gran colección de fotografías expuestas en el recientemente inaugurado Museo de las Danzas en el pueblo Forniello de Chan dirigido por José Antonio García Ramón «Toño Calvelo». El museo se crea en 2019 como culminación de años de trabajo bajo el auspicio de la *Asociación Cultural Danza de Chano*. Lo albergan las antiguas escuelas del pueblo de Chan y en él se exponen unas 650 fotos relacionadas con las danzas de la zona, de las más de 750 que cuenta en sus fondos.

Además de la exposición fotográfica permanente, el museo guarda en sus dependencias todo el vestuario de los danzantes de Chan, compuesto de dos trajes con sus bandas y banderas, uno para el día 15 y otro para el 16. Custodia además la *xipra* y el tambor de Gonzalo Iglesias (1911-1973), el *tamboriteiru* más emblemático de Forniella, natural del pueblo de Trescastru.

Paneles de fotografías de la danza en el interior de la iglesia del santuario de Trescastru. Fotos Gil Barrero y *Nos lindeiros da galeguidade.*

Cartel de la exposición *Tamboriteros y danzantes a través de la Vía de la Plata.*

[5] Estos paneles fueron retirados por deterioro en torno al año 2010.

Museo de las Danzas de Chan en las antiguas escuelas del mismo pueblo. Foto: María Dolores Álvarez.

Museo de las Danzas de Chan en las antiguas escuelas del mismo pueblo. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Xipra y tambor de Gonzalo Iglesias depositados en el Museo de las Danzas de Chan. Foto: Luis A. Mondelo.

En el museo pueden verse también algunos documentos de interés, como las *Normas de la danza de Chano*, loyas y alabanzas a la Virgen, así como algún contrato de las orquestas para los días de la fiesta.

Agradezco el enorme trabajo y dedicación de esta asociación, así como la inestimable ayuda y colaboración prestada para la realización de este trabajo. ¡Gracias, Toño!, sin tu ayuda este libro no sería el mismo.

LENGUA Y TOPONIMIA[7]

¿Cómo es, Fornela o Forniella?

> Si preguntas en Peranzanes *dirántelo* en castellano. En los otros pueblos tiran más a lo de antes. Lo debieron empezar a cambiar cuando los ambulantes salían por el mundo y les decían: de Fornela y fornelos, pero ellos y los pueblos de la zona se llamaban forniellos, y Forniella el valle. («Lito»)

Desde el punto de vista lingüístico, cruzan estas comarcas las líneas que, de norte a sur, separan o unen, depende de cómo se mire, el asturleonés y el gallegoportugués. Conviviendo en estos altos valles lo que viene en llamarse el asturleonés occidental y el gallego oriental en un maravilloso crisol en el que se funden y difuminan muchos de sus rasgos más característicos.

Pero no entraré aquí a desarrollar el tema lingüístico y remito a los interesados a la bibliografía citada. Me limito, simplemente, a esbozar unas breves notas que nos sirvan para contextualizar y entender mejor algunas de las peculiares realidades lingüísticas de la zona.

Mapa de los límites lingüísticos del asturleonés, el galaicoportugués y el castellano. De la Asociación El Teixu, Rede pal Estudiu y Defensa de la Llingua Asturllionesa. *http://elteixu.org/asturlliones/ambitu-xeograficu/*

[6] Para esta nota, agradecemos la ayuda y asesoramiento de Fernando Álvarez-Balbuena García.

Inicialmente se podría definir una línea entre estas dos lenguas, advirtiendo siempre que las fronteras culturales, generalmente, no se manifiestan de forma tan marcada, apareciendo zonas de influencia o transición en ambas direcciones, y que dentro de los dos bloques lingüísticos existen áreas con pequeñas variantes o características propias.

Mapa dialectal del asturleonés remarcando la zona aquí estudiada. Francesc González i Planas, Universitat de Girona.

De todos los pueblos que en su día tuvieron el tipo de danzas que aquí se estudian, hay algunos que se enmarcan dentro del dominio lingüístico del gallegoportugués, en su variedad de gallego oriental, pertenecientes a las parroquias de Tormaleo y Taladrí en el concejo asturiano de Ibias[7].

[7] La parroquia de Tormaleo incluye las poblaciones de: Tormaleo, Buso, Fandovila, Fresno, Luiña, Torga y Villares de Abaxo y de Arriba. Y la de Taladrí, las de Taladrí, Villarmeirín, Villauril, Llanelo, El Villar y Villarín.

El resto, que conforman la mayor parte del territorio, se integran dentro del dominio lingüístico asturleonés en su variedad occidental, y en él se pueden encontrar algunas variantes dialectales, como la hablada en el valle de Forniella o el asturiano occidental del otro lado de la cordillera, de los concejos asturianos de Degaña, Cangas del Narcea e Ibias[8].

En ellos se encuentran rasgos dialectales muy singulares, como la popularmente conocida *che vaqueira*, propia de los pueblos de la vertiente asturiana de los concejos de Cangas del Narcea y Degaña presente en palabras como *l.lobu* (lobo), *martiel.lu* (martillo) o topónimos como *L.larón* o *La Viliel.la*, o el sonido <nh> característico del habla de Forniella.

La *che vaqueira* cuenta históricamente con una variada grafía, como tch, o ts, recomendando, en la actualidad, la Academia de la Llingua Asturiana el uso de la ele subpunteada, <l̩l̩>, para unirlo, y diferenciarlo al mismo tiempo, de la <ll> propia del asturleonés central, con la que se corresponde. Pero esta grafía es difícil de reproducir en los teclados convencionales de los ordenadores y en las publicaciones impresas, admitiéndose también <l.l> como variante. Por esta razón, será esta última, <l.l>, la grafía escogida por nosotros para trascribir este sonido a lo largo de todo nuestro trabajo.

La pronunciación del fonema grafiado <l.l> en palabras como *L.larón y Rebol.lal*,

> […] se trata de una consonante africada (es decir, con oclusión seguida de fricción), ápico-alveolar o ápico-postalveolar (articulada con la punta de la lengua apoyada en los alvéolos superiores o en la parte anterior del paladar) y sorda (sin vibración de las cuerdas vocales). (Álvarez-Balbuena. *Degaña.* «Lengua». p. 107)

Este fonema, y su pronunciación, tiene una variante en los pueblos *cunqueiros* de Trabáu, A Estierna y El Vau, transcrito con la grafía <*d.d*> y se describe como:

> Una consonante oclusiva (con obturación total del paso del aire y sin posterior fricción), ápico-alveolar o ápico-postalveolar, y sonora (con vibración de las cuerdas vocales). (Álvarez-Balbuena. *Degaña.* «Lengua». p. 107)

En Forniella el resultado de la *L* inicial o *ll* intervocálica latina es *ll,* como en la mayoría del territorio asturleonés, en palabras como *lleite* (leche), *llobu* (lobo), *canciella* (cancilla), *Forniella* (Fornela).

Pero quizás, uno de los rasgos más característicos del habla de Forniella sea la consonante nasal velar, cuyo símbolo fonético es [ŋ] y que se representa con la grafía <nh>. Este sonido está presente en palabras como *pumarinha* (mariposa), *cortinha* (cortina), *andurinha* (golondrina).

A estas y otras particularidades lingüísticas habría que añadir también las distintas jergas utilizadas por los trabajadores de algunos oficios tradicionales desarrollados en muchos de los pueblos de la zona estudiada. Estos trabajadores utilizaban palabras y frases hechas, solo conocidos por los de su oficio, para poder comunicarse entre sí sin que el resto de las personas pudieran entenderlos. A esta forma de comunicarse y el conjunto de sus palabras es lo que técnicamente se llama jerga. Así los *ambulantes*[9] y *albardeiros*[10] de Forniella utilizaban la jerga denominada el *burón*, los *cesteiros*[11] de El Rebol.lal el *macuneiru* y los *cunqueiros*[12] de Trabáu, A Estierna, El Vau y El Corralín, el *tixileiru*.

> Los viajantes *cunqueiros,* como otros artesanos ambulantes, desarrollaron una jerga secreta con que entenderse entre sí cuando, echándose las *calichaldas* (alforjas) al hombro y con su *carrela* (carga que puede transportar una caballería), salían a ganarse sus *vechus, anudas y ousos* (reales, pesetas y duros), *cancando* (vendiendo) *por tierras de panochus, peirones, convises, cazurros y underetrancas* (asturianos, bercianos, gallegos, castellanos y aragoneses), jerga esta que aún se precian de saber los *canusqueirus* que se dedican al comercio ambulante de tejidos, aunque hoy vayan motorizados en *galápagu* (automóvil). (Diego Catalán. 2001)

Toda esta variedad dialectal viene a conformar uno de los territorios con mayor riqueza lingüística de toda la península ibérica.

Actualmente, el reconocimiento de la lengua, en el territorio ocupado por los pueblos donde desarrollamos este estudio, es distinto y variado de una comunidad a

[8] El Pueblu de Rengos, L.larón y La Viliel.la, del concejo de Cangas del Narcea. Degaña, El Rebol.lal, Trabáu y El Corralín, en el concejo de Degaña, y A Estierna y El Vau, en el de Ibias.

[9] Vendedores ambulantes de paños y ropa.

[10] Guarnicioneros.

[11] Fabricantes y vendedores de cestas.

[12] Fabricantes y vendedores de vajilla de madera torneada.

Cubierta del libro *El Burón, La jerga de los vendedores y albarderos ambulantes de Forniella* de Alejando Álvarez López.

otra. En Galicia el gallego es lengua oficial pero no lo es el gallego hablado fuera de sus fronteras administrativas. En Asturias, el *asturianu*, como lengua, goza de cierta protección y prestigio, estudiándose de forma voluntaria en los primeros ciclos de enseñanza, mientras que en León no pasa de ser una mera reivindicación de una parte de la población muy minoritaria.

De cualquier forma, la cuestión lingüística del gallego hablado en la zona administrativa asturiana, y del asturleonés, a ambos lados de la cordillera, continúa siendo marginal imponiéndose el castellano, de forma clara, como lengua de prestigio.

Es de destacar, pues así se ha constatado de manera directa en la zona estudiada, cómo en los pueblos donde se habla gallego oriental, la lengua se mantiene con mayor pujanza que en los del ámbito asturleonés, siendo en esta última zona los pueblos *cunqueiros* de Trabáu, A Estierna y El Vau donde mejor se mantiene.

En la actualidad, la toponimia (nombre que reciben los lugares y los pueblos) en las comarcas aquí estudiadas, está, por lo general, muy castellanizada. En Asturias hay concejos en los que la toponimia tradicional está oficializada, pero en otros aún se mantienen las formas castellanas. En León los nombres oficiales de los pueblos son también los que se corresponde con la versión castellana y en el caso de Forniella, en ocasiones, por su cercanía con Galicia, pueden manifestarse incluso con

Señal de población escrita en *asturianu* y castellano en el pueblo cangués de L.larón. Foto: Naciu 'i Riguilón.

acepciones más próximas del gallego que del asturleonés como sería más apropiado.

Para la realización de este trabajo se ha optado por escribir los topónimos en general y el nombre de los pueblos, en particular de las dos zonas, leonesa y asturiana, en su versión original, es decir, tal y como se vienen nombrando por las gentes del pueblo tradicionalmente, siendo conscientes que, en algunos casos, la versión castellanizada o galleguizada ya se ha hecho tan popular que mantiene relegada a la original, como es el caso de *Fornela* y su gentilicio *fornelo* que en su versión tradicional es *Forniella* y *forniellu*.

La trascripción tanto de topónimos como de algunos nombres, comunes y propios, del ámbito lingüístico asturleonés se ha realizado siguiendo el criterio de la *Xunta Asesora de Toponimia* y de la *Academia de la Llingua Asturiana* en apostrofación y terminaciones singulares masculinas en «u»[13], aunque en este caso su pronunciación sea una vocal intermedia entre «o» y «u» *(campu, ramu, tamboriteiru, Joselu, Manulu'i Donisiu, L'Auteiru, El Pueblu de Rengos, Trescastru, Faru).*

Para los topónimos correspondientes al ámbito Gallego se mantienen las terminaciones singulares masculinas con «o» (Tormaleo, Buso).

A continuación, se expone la denominación de todos los pueblos de la zona, en las dos versiones, tradicional/castellana, advirtiendo que, a lo largo de todo el trabajo, se usarán solamente los nombres tradicionales:

[13] *Gramática de la Llingua Asturiana*. Academia de la Llingua Asturiana, Uviéu, 1998.

En Asturias:

El Pueblu de Rengos	/	Rengos
L.larón	/	Larón
La Viliel.la	/	La Viliella
Degaña	/	Degaña
El Rebol.lal	/	El Rebollar
Trabáu	/	Tablado
El Corralín	/	El Corralín
A Estierna	/	Sisterna
El Vau	/	El Bao
Tormaleo	/	Tormaleo
Taladrí	/	Taladriz
Villares	/	Villares
Villarmeirín	/	Villarmeirín
Villauril	/	Villaouril
El Villar	/	Villar de Cendias

En León:

Forniella	/	Fornela
Faru	/	Faro
Careiseda	/	Cariseda
Fernidiellu	/	Fresnedelo
Pranzáis	/	Peranzanes
Trescastru	/	Trascastro
Chan	/	Chano
Guímara	/	Guímara

Bibliografía

Álvarez Caruso, José; Rodríguez Díez, Jesús. *El Anhueite de Chan*. [s.l.]: [s.n.], 2012.

Álvarez-Balbuena García. Fernando. VV. AA. «Lengua». En *Degaña. El secreto mejor guardado de Asturias*. Ayuntamiento de Degaña; Mieres: Wenaewe, 2006. Págs. 99-109.

Álvarez-Balbuena García, Fernando. VV. AA. «Na frontera del asturllionés y el gallegoportugués: descripción y exame horiométricu de la fala de Fernidiellu (Forniella, Llión) I». En *Fonética. Revista de Filoloxía Asturiana,* Vol. 14, 2014. Pags. 199-246

A. Fernández, Joseph. *El habla de Sisterna*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid,1960.

Álvarez López. Alejandro. *El Burón. La jerga de los vendedores y albarderos ambulantes de Forniella*. Instituto de Estudios Bercianos; Academia de la Llingua Asturiana, Ponferrada; Uviéu, 2005.

Crespo Álvarez, María Trinidad; Andina Yanes. Jovino (dirs.). *Aportación al Vocabulario Popular de la Comarca Berciana. Homenaje al Magisterio.* Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, 2008.

García y García, Jesús. *Glosario temático crítico y etimológico de las hablas de El Bierzo*, [s.n.], Ponferrada, 2011.

García Gil, Héctor. «Aspeutos fónicos de la fala de Forniella. Estructura fonolóxica y caracterización». En *Lletres Asturianes*, 79. 2002. Páxs. 25-42.

González-Quevedo, Roberto. *Gramática de nós*. Asociación Amigos de Sierra Pambley, Villablino, 2018.

González Pérez, Clodio. «Aspectos lingüísticos e tecnolóxicos do val de Fornela». En Xosé Manuel González Reboredo, Luis Costa Vázquez-Mariño; Clodio González Pérez, *Nos lindeiros da galeguidade. Estudio antropolóxico do val de Fornela (etnohistoria, etnomusicoloxía, etnografía).* Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2002. Páxs. 435-694.

González Reboredo, Xosé Manuel. «Economía, sociedade e cultura no val de Fornela. Pasado, pasado próximo e presente». En Xosé Manuel González Reboredo, Luis Costa Vázquez-Mariño; Clodio González Pérez, *Nos lindeiros da galeguidade. Estudio antropolóxico do val de Fornela (etnohistoria, etnomusicoloxía, etnografía).* Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2002, páxs. 23-327.

Gutiérrez Tuñón, Manuel (dir.), *Atlas Lingüístico de El Bierzo (ALBI)*. Volumen I. *Léxico (1)*. Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, 1996. Volumen II. *Léxico (2)*, Instituto de Estudios Bercianos, Ponferrada, 2002.

Riguilón, Naciu 'i; Suárez López, Jesús. *Atlas Sonoru de la L.lingua Asturiana*, *Volumen I. Suroccidente d'Asturias*. Muséu del Pueblu d'Asturies; Red de Museos Etnográficos de Asturias, Xixón, 2003.

Seco Orosa, Ana. «O trazado da fronteira oriental do galego en León e Zamora», en Rosario Álvarez Blanco, Francisco Fernández Rei; Antón Santamarina (eds.), *A Lingua Galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso Internacional, 16-20 de setembro de 1996*, vol. 4. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega; Instituto da Lingua Galega, Santiago de Compostela, 2004. Páxs. 415- 463.

LA DANZA Y LOS GRUPOS FOLKLÓRICOS DE INVESTIGACIÓN

No se conocen datos sobre el hecho de que en la zona de Forniella las danzas fuesen en ningún momento interpretadas o recreadas por grupos folklóricos o de investigación, ni por personas o grupos ajenos a sus pueblos de origen. Esto posiblemente sea debido a que, a pesar del éxodo y emigración común a la zona asturiana, su especial vinculación con el santuario de Trescastru hizo que se conservaran con gran pujanza hasta nuestros días. Esta gran vitalidad puede deberse también a la sana rivalidad entre las danzas que allí se ejecutan, siendo determinante el antiguo mandato que sentencia que si la danza de uno de estos pueblos no se hiciese durante tres años seguidos perdería definitivamente el derecho a danzar en el campo del santuario.

La realidad de las danzas de la zona asturiana es bien distinta. Aquí las danzas solamente están vinculadas a la fiesta local y sus patronos, aunque antiguamente, como veremos, también era frecuente su participación en las fiestas parroquiales y su asistencia a algunos santuarios[14]. Posiblemente estas diferencias hicieron que, a pesar de que la crisis del mundo rural afectara de igual manera a todas estas comarcas, la continuidad y pervivencia de la danza se desarrollara de formas bien distintas. En Forniella, como ya se ha indicado, la estrecha relación con el Santuario de Trescastru hará que, todos los 15 de agosto, tanto emigrantes como residentes regresen en peregrinación acompañados de sus danzas a la romería del Santuario. En Asturias, el despoblamiento y la paulatina pérdida de los valores tradicionales contribuirán a que, desde mediados del siglo pasado, sea cada vez más difícil montar la danza como tradicionalmente se venía haciendo y la falta de mozos solteros hará que cada vez sea más frecuente la participación de hombres casados e incluso la formación de danzas mixtas como ocurrió en los pueblos de El Rebol.lal en 1974, L.larón en 1975 y A Estierna en 1976, en las que la danza se tuvo que hacer con seis hombres y seis mujeres. Aunque a la postre casi todos estos esfuerzos por mantener viva esta tradición fuesen en vano, pues en el año 2000 solamente se danzaba ya en el pueblo de Trabáu en Degaña.

Puede que esta situación de franca decadencia de las danzas en Asturias, fuese el desencadenante para que algunos colectivos culturales y grupos folklóricos en general, volviesen su mirada hacia ellas e intentasen con todos los medios a su alcance mantener viva esta tradición y, ya desde los años 50 del pasado siglo, comience a aparecer en el repertorio de algunos grupos de baile ajenos a los pueblos de donde era originaria.

Mención aparte y destacada, en estas notas, merece la figura de Francisco Rodríguez García (1914-1990), co-

Francisco Rodríguez García «Filipón». El *tamboriteiru* asturiano más destacado de la segunda mitad del s. xx y figura trascendental en el mantenimiento y difusión de la danza. Archivo Ginés García.

[14] Existen referencias documentales de la asistencia continuada de la danza de L.larón a las festividades del Ecce Homo en La Riegla de Perandones a mediados del s. xviii, y de que a las danzas de El Pueblu de Rengos, El Vau y A Estierna, también asistían a las fiestas y romerías de sus parroquias.

nocido por el apodo de «Filipón», y natural del pueblo de La Viliel.la, en Cangas del Narcea. Francisco fue *tamboriteiru* y maestro de danzas y, con toda seguridad, la figura más importante y trascendente del entorno de las danzas de la vertiente asturiana. Tocó frecuentemente para las danzas de Chan y Pranzáis en la zona de Forniella y en la mayoría de los pueblos con danza de la zona asturiana, y como veremos a continuación, colaboró muy activamente con la práctica totalidad de los grupos folklóricos y de investigación que se interesaron por la danza de palos.

A continuación, se realiza un repaso de los grupos o asociaciones folclóricas y de investigación que hasta nuestros días estudiaron, montaron y divulgaron la danza de palos en Asturias. Vaya con ello el reconocimiento a su esfuerzo y dedicación para que esta manifestación tan destacada de nuestro folclore no cayera en el olvido.

Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina

«La Sección Femenina, constituida en Madrid en 1934, fue la rama femenina del partido Falange Española, y posteriormente de FET de las JONS. Conocerá un importante protagonismo durante la Guerra Civil en la retaguardia del bando sublevado, en labores de organización y asistencia, tanto a la población como a los soldados. Se desarrollará durante el franquismo y consolidará su papel institucional, haciéndose cargo, a través del *Servicio Social de la Mujer*, del control exclusivo de la formación femenina, centrada sobre todo en la instrucción de las jóvenes para ser buenas patriotas, buenas cristianas y buenas esposas.» («Sección Femenina». Wikipedia.org)

Dentro de su variada estructura organizativa, y en relación al trabajo que aquí se desarrolla, es necesario destacar la rama denominada *Coros y Danzas*. Esta estructura se implantó a nivel nacional y se ocupaba, como su nombre indica, de fomentar el folklore como actividad cultural y deportiva y estaba constituida exclusivamente por mujeres.

Aunque es innegable el trabajo y los esfuerzos en favor del folklore y en concreto de los bailes y danzas tradicionales que esta organización realizó a lo largo de su dilatada historia es necesario matizar su marcada orientación política y su utilización del folklore como medio propagandístico, quedando patente, en muchas ocasiones, su escaso rigor a la hora de representar con fidelidad los bailes y tradiciones populares.

Las agrupaciones locales de Coros y Danzas introducían en su repertorio los bailes más característicos de su zona y posteriormente, después de pasar un exhaustivo cribado y selección, eran representados en grandes festivales provinciales, pasando los finalistas o seleccionados a otro festival ya a nivel nacional. Esto hacía que muchas veces primase más el espectáculo que la fiel reproducción de las músicas y coreografías de los bailes y danzas[15].

En Cangas del Narcea la Sección Femenina y su agrupación de Coros y Danzas se creó en 1937, incluyendo, ya desde el principio, en su repertorio los bailes más emblemáticos del concejo: *Son d'Arriba*, *Respingo* y, como no, *la danza de L.larón*. No se conoce con seguridad quién los instruyó en la coreografía y música de la danza, parece que inicialmente fuese Francisco «Filipón», pero al residir este a más de 30 km de la villa de Cangas se hacía complicado que pudiera acompañarlos en sus actuaciones. Así, la mayoría de las ocasiones la música para la danza por ellas ejecutada era interpretada, como se puede observar en la foto, no por un *tamboriteiru* con *xipla* y tambor sino, por dos músicos, Pepe Laudela y Pepe Ríos (hijo), con flauta dulce y tambor respectivamente.

En la formación inicial del grupo, compuesto por muchachas de entre quince y veinte años, se encontraban: Mini Juacona, Chita Mirín y su prima Maite, María Estela Avello, María del Carmen Aniceto, las hermanas Leo y Nieves, Conchita Bomba, Carmen Conejero, Merce Otero, Aidita, Canducha, Pía y algunas más, siendo los directivos y responsables de la agrupación Teresa Ferreiro, Mercedes Gildo y Elenita Arce[16].

Se sabe también, por la nota en el programa de fiestas del Carmen de Cangas del Narcea de 1955, que como Agrupación de Coros y Danzas de Cangas acudieron a algunos certámenes de folklore en Salamanca, Burgos y Santander incluyendo en su repertorio la célebre danza de L.larón.

---

[15] Se puede ver en este tipo de selección y utilización del folklore muchos paralelos con la utilización de las danzas por parte de la Iglesia en festividades como el Corpus Christi.

[16] Datos del artículo «El Ayer y hoy del grupo de Coros y Danzas de Cangas del Narcea» de Virgilio Aumente en la revista *La Maniega,* nov-dic 1984, en el que hace referencia al programa de fiestas de Ntra. Sra. del Carmen de Cangas del Narcea de 1955.

Danza de palos de L.larón en la plaza de Rafael Rodríguez de Cangas del Narcea en 1955, interpretada por mujeres del grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina de la misma localidad. La música era interpretada por dos personas con flauta dulce y tambor. Foto: Camilo Gómez (Muséu del Pueblu d'Asturies).

Festival Provincial de Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento

PATROCINADO POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE OVIEDO

TEATRO CAMPOAMOR

DIA 11, A LAS 4,30 Y 7,30 DE LA TARDE

Con la participación de los siguientes grupos: Gijón, Avilés, Mieres, Moreda, Oviedo, Langreo, Cancienes, Degaña, Cadavedo y Valle de Lago (Somiedo).
Coros: Moreda, Mieres y «Gesta de Oviedo»

Anuncio en prensa del último Festival Provincial de Coros y Danzas de la Sección Femenina celebrado el 11 de junio del año 1975 en el que participaron los danzantes de El Rebol.lal (Degaña). Archivo Santos Nicolás Aparicio.

Nieves, ¿Canduchi?, Conchita Bomba, Leo, Carmen Conejero, Mini Juacona, Chita Mirín, María Estela Avello y M.ª Carmen Aniceto. Archivo Mari Carmen Aumente Conejero.

Isabel López Parrondo con el traje de la Sección Femenina de Cangas del Narcea con el que en 1966 danzó la danza de L.larón en la villa de Cangas. Archivo Isabel López Parrondo.

> Actuarán también en el Escorial, y en 1944 en Madrid, en el Concurso Nacional celebrado en el Teatro Español, lograron pasar a la final y obtener un merecidísimo cuarto puesto en competencia con los grupos representantes de todas las provincias españolas, repitiendo en años sucesivos sus éxitos en Oviedo, Gijón y en la capital de España nuevamente. (Programa de fiestas del Carmen, 1955)

Años más tarde, en 1955, conseguirán un primer puesto en un concurso celebrado en Mieres del Camino.

En los años sesenta los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cangas del Narcea seguían con la danza de L.larón en su repertorio. Interpretada ahora, musicalmente por Luis Queipo a la flauta dulce y Sandalio Gurdiel al tambor. Algunos informantes comentan que con la danza asistieron en Uviéu a uno de los festivales provinciales organizado por los Coros y Danzas de la Sección Femenina, aunque no se ha podido corroborar esta información[17].

La Sección Femenina desaparecerá como tal con la llegada de la democracia quedando suprimida el 1 de abril de 1977 con el Real Decreto Ley 23/1977.

Grupos de investigación y difusión del folklore

Sucesores de los Coros y Danzas de La Sección Femenina surgirán a finales de los años 70 una serie de grupos, alejados ya de la utilización política del folklore, interesados en estudiar y divulgar el folklore popular desde una óptica cultural y un tratamiento riguroso y fiel a los modelos tradicionales.

L'Abadía

En 1977 se crea en Xixón la Asociación Folklórico-Cultural *L'Abadía*, «con el fin de devolver a los bailes regionales la fiel reproducción de sus lugares de origen».

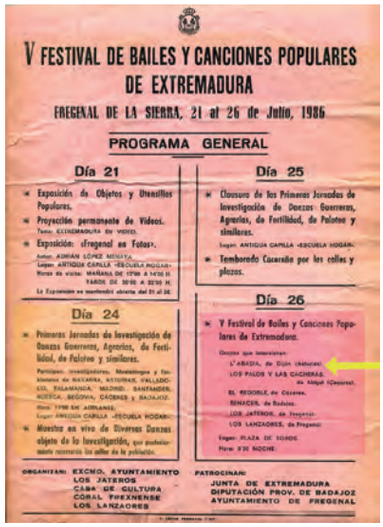
Este grupo de investigación recorrió gran parte del territorio asturiano documentando costumbres y folclore que posteriormente, con el apoyo de la Universidad de Oviedo y a través de la Cátedra de Extensión Universitaria en Xixón, irá divulgando mediante cursos y muestras de folclore. Y como no podría ser de otra manera también fijó su atención en las danzas de palos del suroccidente asturiano.

Así, el sábado 8 de abril de 1983 presentaron en el teatro de la Cátedra Jovellanos de Xixón, la danza de L.larón[18], ejecutada por integrantes del grupo e interpretada con la *xipla* y el tambor por Francisco Rodríguez «Filipón» del pueblo de La Viliel.la de Cangas del Narcea.

[17] Sandalio Gurdiel indica que fueron a danzar a Oviedo en el Campoamor a principios de los 60 (62-63).

[18] En esta ocasión se mostró una versión reducida en la que se reprodujeron tres de las cinco partes de la danza: *el saludo, la venia y los palos*, dejando sin danzar la *entrada* y la *salida*.

Integrantes del Grupo L'Abadía interpretando la danza de L.larón en el II Curso de Folclore Tradicional Astur-Leonés. Xixón 1983. Archivo L'Abadía.



Cartel del V Festival de bailes y canciones populares de Extremadura en el que se incluyen las Primeras Jornadas de investigación de *Danzas Guerreras, Agrarias, de Fertilidad, de paloteos y similares* celebrado en Fregenal de la Sierra en 1986. Archivo L'Abadía.

Ese mismo año, el Día de Asturias en Xixón, también con la colaboración de Francisco como *tamboriteiru*, bailan la danza, en la Plaza Mayor, en un homenaje al folklore de Asturias.

El día 24 de Julio de 1986 participan, con la danza de L.larón y en representación de Asturias, acompañados como siempre por Francisco «Filipón», en las *Primeras Jornadas de investigación de Danzas Guerreras, Agrarias, de Fertilidad, de paloteos y similares* celebrado en Fregenal de la Sierra, Extremadura.

Los Urogallos y Riscar

La nueva visión del estudio de la cultura tradicional y el folklore cuajará también en Uviéu con la creación, en 1974, del *Colectivo de investigación Urogallos* que, como *L'Abadía,* recorrerá Asturias documentando y divulgando su patrimonio cultural y folklórico.

En 1979 se crea también en Uviéu, otro grupo, *Comuña pal remanecimientu'l folclor Riscar,* que acabará teniendo gran trascendencia en el folklore asturiano. Entre sus muchas actividades, y en relación con la danza, se puede destacar aquí, la muestra de instrumentistas tradicionales hecha en Uviéu, en 1983, en la que, entre otros, participó Francisco «Filipón», que como *tamboriteiru* interpretó algunas partes de la danza, así como varias piezas de bailes tradicionales de los pueblos de L.larón y La Viliel.la.

Fotograma de la actuación de Francisco «Filipón» en la Muestra de Instrumentistas en Uviéu organizada por el grupo de investigación *Riscar* en 1983. Archivo *Andecha Folclor d'Uviéu.*

Pero lo más destacado, y lo que a la postre llegaría a tener mayor trascendencia, fue sin duda la *Muestra de folclore del suroccidente asturiano,* que tuvo lugar en el Teatro Campoamor de Uviéu, en mayo de 1987, en la que se ejecutó una danza interpretada por miembros del propio grupo[19]. Para su montaje contaron con

[19] En esta ocasión la danza tampoco se ejecutó completa. Quizás, como en otras ocasiones, para no hacer la sesión muy larga, en la parte de la entrada solo se realizó una calle, recortándose en la parte de la salida, los 4 saludos que las filas de danzantes realizan a todos los asistentes hacia los 4 puntos cardinales.

la colaboración del *tamboriteiru* Francisco «Filipón» y el asesoramiento de algún viejo danzante de L.larón como Eduardo García de casa «Xipitín».

Fotograma de la danza montada por el grupo *Riscar* en la *Muestra de Folclore del Suroccidente Asturiano* en el teatro Campoamor en 1987, con Francisco «Filipón» como *tamboriteiru*. Archivo *Andecha Folclor d'Uviéu.*

Tras la muerte del *tamboriteiru* Francisco Rodríguez en 1990, la grabación en vídeo de esta danza servirá para que en el año 1995 se puedan reconstruir y recuperar las danzas de El Pueblu de Rengos y Trabáu perdidas ya hacía años.

Estos dos grupos de investigación, *Urogallos* y *Riscar*, se unen en 1989 dando lugar a una nueva formación o grupo de investigación llamado *Andecha Folclor d'Uviéu* que aún sigue desarrollando una intensa labor en la actualidad.

Grupo de mozas de Cangas del Narcea

En el año 1980 será la Concejalía de Cultura de Cangas del Narcea, a cargo ese año del Partido Comunista, quien consiga montar la danza de L.larón, ahora sí, con Francisco Rodríguez «Filipón»[20] como maestro de danza y *tamboriteiru*. Este grupo formado por 12 muchachas residentes en la villa solamente estuvo activo un año. Danzaron repetidamente en las fiestas del Carmen de ese año, acudieron a las fiestas del Avellano al vecino

Danza de mozas de la villa de Cangas del Narcea organizada por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento en 1980, con Francisco Rodríguez «Filipón» como *tamboriteiru* y maestro de danza. Fotos en L'Acebu y en la Villa de Cangas. Archivo Naciu 'i Riguilón y Tous pa Tous.

concejo de Ayande y también subieron a danzar al santuario de la Virgen de L'Acebu.

Los Tsumarinos

La *Agrupación Folklórica Los Tsumarinos*[21] del pueblo de L.lumés, de Cangas del Narcea, creada en 1981 y dirigi-

[20] Francisco era un hombre de profundas convicciones republicanas y miembro del Partido Comunista. «Al acabar la Guerra Civil pasó casi un año en un campo de concentración y después de tres años en la cárcel de Alcalá de Henares.» (María García Menéndez entrevistada por Mario Yáñez en 1994).

[21] La grafía *TS,* al igual que otras opciones como *tch, tx* son distintas formas de representar el sonido conocido como *che vaqueira* característico de las hablas suroccidentales asturianas y sus limítrofes leonesas. El fonema se conoce como *ŝ* y se describe como postalveolar, africado, apical y sordo. Actualmente la Academia de la L.lingua Asturiana recomienda el uso de las grafías *ḷḷ* y *l.l* como variantes de la *ll* con la que se corresponde en las hablas centrales del asturleonés.

El Grupo *Los Tsumarinos* dirigidos por Isabel López Parrondo interpretando la danza de L.larón en las calles de la villa de Cangas del Narcea en 1984. Archivo Isabel López Parrondo.

da por Isabel López Parrondo, también consigue, con la ayuda y asesoramiento de Francisco «Filipón», montar en el año 83 una vez más la llamada danza de L.larón, manteniéndola en su repertorio durante varios años

Nuevo Coros y Danzas de Cangas del Narcea

En 1982, a iniciativa de una antigua componente de la agrupación de *Coros y Danzas de Cangas del Narcea,* Carmen Conejero Iglesias, y bajo su dirección, se constituye un nuevo grupo llamado también *Coros y Danzas de Cangas del Narcea*, con el apoyo de la Asociación de Amas de Casa. Comenzarán sus actuaciones en el año 1983 y en su repertorio, además de muchas piezas de nuestra región, incluirán como antaño los bailes más característicos de la zona como el *Son d'Arriba* y el *Respingo*, y también, la emblemática *Danza de L.larón*.

La danza seguirá siendo bailada por jóvenes muchachas e interpretada musicalmente con flauta dulce y tambor por Gloria Rodríguez Conejero y Virgilio Aumente, aunque creemos que Francisco «Filipón» pudo asesorarlos y acompañarlos en alguna de sus actuaciones.

Vezos Astures

En el año 1999 el grupo *Conceyu de Cultura Tradicional Vezos Astures*, con la ayuda, en esta ocasión, de los danzantes de Pranzáis y con Diego Casado Camiñas como *tamboriteiru*, comienzan a montar de nuevo la

El nuevo grupo de *Coros y Danzas de Cangas del Narcea,* dirigido por Carmen Conejero Iglesias, «Carmiña», en 1984. Archivo Mari Carmen Aumente Conejero.

danza para incorporarla en su repertorio, pero no llegarán a representarla públicamente, y con el tiempo, como siempre por falta de hombres, no conseguirán mantenerla.

Asociación Azabache y otros grupos[22]

En el año 2011, con motivo de la celebración del bicentenario de la muerte de Jovellanos, varios grupos folclóricos de Xixón, coordinados por la asociación Azabache, montaron una danza de palos que se ejecutó en homenaje de este delante de su casa natal, repitiéndose más tarde en la plaza del Ayuntamiento

En el montaje de esta danza participaron distintas asociaciones gijonesas de folclore: la Asociación de Folclore Azabache, la Asociación Folclórica *Los Xustos*, la Asociación Coros y Danzas Jovellanos, el Grupo Folclórico *Xiringüelu*, el Grupo Covadonga, el Grupo Folclórico *Xolgoriu* y el Grupo Folclórico *La Alegría*. La danza ejecutada en esta ocasión fue la del pueblo de Trabáu, del concejo de Degaña.

En la actualidad, ningún grupo folklórico, ni de investigación, tiene en su repertorio ninguna de las danzas aquí estudiadas, y esta solo se ejecuta en los pueblos donde tradicionalmente fue danzada. Afortunadamente en Asturias, después de décadas de crisis y muchos años en los que parecía que estaba condenada a desaparecer, resurge, en las últimas décadas, con renovados bríos, ahora de mano de asociaciones locales preocupadas por mantener el patrimonio cultural de sus pueblos y en las que podemos constatar el papel, cada vez más activo, de las mujeres y su incorporación, casi generalizada, al grupo de danzantes[23].

[22] Información obtenida del artículo de Herminia Menéndez, de la Asociación Folclórica Azabache, de Xixón, publicado en la *Revista de Folkclore* n.º 362, titulado *El bicentenario de Jovellanos y las danzas de palos en Asturias.*

[23] A la hora de realizar este trabajo, la danza solamente se mantiene

Danzantes en *formación*, y el *tamboriteiru*, músico y lutier, Marino Gutiérrez, de la Asociación Azabache y otros componentes de la danza en el homenaje a Jovellanos. Xixón 2011. Archivo Asociación Azabache.

Hoy en día, en Asturias, se danza en los pueblos de:

- Trabáu (Degaña), recuperada en 1995 y ejecutada ininterrumpidamente hasta el 2023[24].
- En L.larón y La Viliel.la (Cangas del Narcea) se recuperó en 2013 y se danzó hasta 2023.
- En Degaña, recuperada en 2015 también se vino danzando hasta 2023.
- En Forniella se danza desde antiguo ininterrumpidamente en los pueblos de Chan y Pranzáis.
- En Trescastru, con un parón de unos diez años en la década de los 70, también se viene haciendo de continuo.
- En Guímara, recuperada en la década de los 80 después de casi 40 años de olvido, también se viene danzando hasta la actualidad.

En los años 2020 y 2021 fueron todas ellas suspendidas a causa de la pandemia del coronavirus.

Fuera de este foco de danzas y en relación al estudio y divulgación de danzas de palos en la provincia de León, hay que hacer mención al trabajo llevado a cabo por el colectivo Alegría Berciana[25] que después de numerosas investigaciones reconstruyó la danza de Molinaseca/Ponferrada, en la que incluyen procesión de danzantes, paloteo y danza de cintas. Basándose en distintas fuentes, pues solo contaban con referencias escritas y orales, montan en 1994 un paloteo de 8 danzantes, gracioso y dama[26], y una danza de cintas que suele verse el 8 de septiembre en la celebración de La Virgen de la Encina de Ponferrada.

> […] con respecto a la danza: tomamos como base para crear la indumentaria la información aparecida en los documentos ya mencionados[27], pero definitivamente tomando como guía, la completa descripción de Fernández y Morales en su libro *Ensayos poéticos en dialecto berciano,* de 1861 y para la parte coreográfica, trabajamos sobre los movimientos y la estructura descritos por Encina y Herminia Prieto (hijas de «El Sapo») y José «Vergara», yerno del tamboritero.

con hombres en Chan, Trabáu y Degaña.

[24] La danza de El Pueblu de Rengos (Cangas del Narcea), recuperada igualmente en 1995, solo se mantuvo durante dos años.

[25] Alegría Berciana es un grupo folklórico cultural de Ponferrada fundado en el año 1977 que desarrolla una intensa labor de estudio y divulgación en la comarca del Bierzo (León).

[26] Este tipo de danza, por su número de danzantes, personajes y coreografía, creemos pueda estar más relacionada con las que aún se mantienen vivas en Maragatería y Corporales en La Cabrera, que con las danzas del foco asturforniellu que nosotros estudiamos aquí, aunque evidentemente estén muy emparentadas.

[27] Antonio Fernández y Morales, *Ensayos poéticos en dialecto berciano*, 1861, Acacio Cáceres Prat, *El Vierzo. Su descripción e Historia,* 1883, Verardo García Rey, *Vocabulario del Bierzo*, 1934 y otros investigadores como Juan Tomás y Amador Diéguez Ayerbe.

Danza de Molinaseca/Ponferrada en la procesión de la Encina, con el tamboritero Rafael Busto. Archivo Rafa Busto.

GRABACIONES DE AUDIO Y VÍDEO

Grabaciones de audio

La primera referencia de la que tenemos constancia, en relación a las danzas de palos aquí estudiadas, se corresponde con las grabaciones sonoras realizadas por el musicólogo Manuel García Matos. Estas se realizaron durante la segunda mitad de los años 50 del pasado siglo (de 1956 a 1959) en un recorrido a lo largo de todo el territorio español, que culminaría con la publicación, en el sello discográfico Hispavox, de la llamada *Antología del Folklore Musical de España.* Los primeros cuatro discos de la antología verán la luz en 1960, no completándose la edición en su totalidad hasta el año 1979, con un total de 17 discos.

En esta magnífica muestra del folclore español, aparecen recogidos, dentro del apartado de Asturias, cuatro temas grabados en el pueblo de L.larón, en Cangas del Narcea: Xiringüelo, Danza de palos, Jota y Ramo a la Virgen, siendo los dos primeros interpretados con *xipla* y tambor por Francisco Rodríguez «Filipón», y los dos últimos con panderetas y voces interpretadas por María «La Santa» y otra mujer.

Algunas informaciones orales nos hablan de la participación en los certámenes regionales y nacionales organizados por los Coros y Danzas de la Sección Femenina de algunos grupos de danza de los pueblos aquí estudiados, pero no tenemos constancia de que haya grabación de ellas. También es posible que en algún archivo personal existan grabaciones de audio o vídeos particulares, como es el caso de la de la danza de El Rebol.lal en el año 1974 grabada en super 8 por Gil Barrero, en la que colabora en la grabación del sonido el por entonces maestro de Degaña Santos Cordero. En esta grabación aparece otra persona que también graba en vídeo y que posiblemente sea algún familiar del emigrante que financió la danza y fiesta ese año[28].

Portada de la primera edición de 1960 y de la de 1979 de *Antología del Folklore Musical de España.*

No hemos podido localizar ninguna grabación de Gonzalo Iglesias, último *tamboriteiru* de la «vieja guardia» de la zona de Forniella, muerto en 1971, ni tampoco de los que le precedieron como su padre Indalecio, ni del «Tío Vitán».

En Forniella, la primera referencia de grabación sonora de la que tenemos constancia, fue realizada a inicios de los 70 por un emigrante a Bélgica, del pueblo de Trescastru: Rolando Ramón López. Esta grabación fue hecha en cinta magnetofónica, según cuenta el propio Rolando, el 15 de agosto en el santuario de Trescastru, al *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias. La segunda, de Jaime Yáñez, natural de Pranzáis y emigrado en este caso a Suiza, quien ya de vuelta a su tierra, graba también con cinta magnetofónica en 1974 a Francisco «Filipón» durante la ejecución de la danza el 17 de agosto en Pranzáis. Desgraciadamente estas dos grabaciones a día de hoy están desaparecidas.

En 1979 Juaco López graba también en cinta analógica la interpretación de la danza por parte de Francisco, ejecutada en el pueblo de L.larón durante las fiestas de ese año[29].

[28] Este emigrante era Francisco González Cerredo, de casa Tomasín, que había venido de Buenos Aires a veranear y colaboró activa y económicamente con la organización de la danza: «venía con el recuerdo de todo lo que había vivido en su juventud, porque todo aquello (la danza) estaba parado desde entonces» (Luciano).

[29] López Álvarez, Juaco. *La fiesta patronal en Bimeda (Cangas del*

Jaime Yáñez grabando a Francisco «Filipón» en la plaza de Pranzáis en 1974.

Fotograma de la grabación de la danza de El Rebol.lal realizada por Gil Barrero en 1974, en el que aparecen Francisco *el tamboriteiru* junto al maestro Santos Cordero grabando el sonido y otra persona grabando en vídeo.

De los años 80 conocemos muchas grabaciones de José Álvarez «Caruso», en filmaciones en super 8 y cintas de cassette en las que se recogen tanto danzas interpretadas por los *tamboriteiros*: Francisco «Filipón», Domíngo «Palela», y Tomás «Barrigas», así como procesiones y ambiente festivo variado, constituyendo posiblemente el mejor archivo documental de la danza de la zona.

Existe otra grabación, realizada por Ignacio Martínez (el autor de este trabajo), en 1980, hecha durante los ensayos de la danza, practicados en el patio del Ayuntamiento de Cangas del Narcea, por el grupo de muchachas organizado por la concejalía de Cultura.

En 1985 el sello fonográfico TECNOSAGA, S.A. realiza otra grabación, con un equipo profesional, de la música de la danza y otras piezas tradicionales del pueblo de L.larón y posteriormente la edita en su colección *Voces del Pueblo. De encuesta por León y Asturias,* vol. III [30].

En 1985 Mario Yáñez graba también los ensayos que, con Francisco de *tamboriteiru*, realizan los danzantes de Pranzáis para su visita a las fiestas de la Encina de Ponferrada de ese año.

Francisco «Filipón» hablaba en la entrevista realizada por el grupo Andecha de ciertas grabaciones que le habían hecho algunas personas y *tamboriteiros* de León que querían aprender a tocar la danza: uno de Trescastru y otros dos, que venían juntos, de Guímara y Bembibre,[31] pero no hemos podido localizarlas.

En 1990 Ignacio Martínez volverá a grabar a Francisco algún fragmento de la danza y otros temas populares en la que sería su última interpretación antes de su muerte en un desgraciado accidente en automóvil.

Algunas de estas grabaciones fueron publicadas en el CD dedicado a Francisco el *tamboriteiru* de La Viliel.la (Cangas del Narcea) en la colección *Fontes Sonores de la música tradicional asturiana* editada por el Muséu del Pueblu d'Asturies en 2008, coordinado por Fernando Ornosa y Naciu 'i Riguilón.

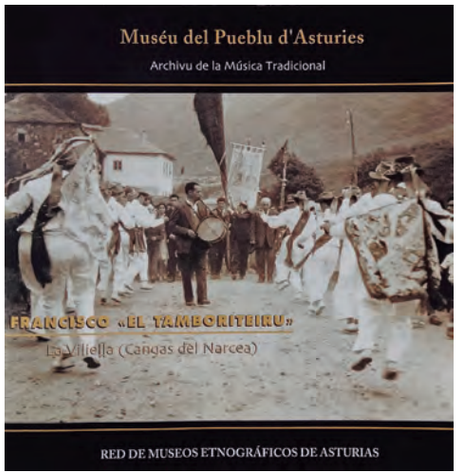
En el 2016 el Instituto de Estudios Bercianos publica el CD *Tamboriteros leoneses, El Bierzo*, coordinado por Luis A. Mondelo. Aunque en el CD no aparece registrada ninguna danza ni ningún *tamboriteiru* de la zona aquí estudiada, es un excelente documento recopilatorio del folclore berciano donde queda de manifiesto el alto

Narcea). Danza de palos y teatro popular. 1885. Editado por el Servicio de Publicaciones y el Museo Etnográfico de Grandas de Salime.

[30] TECNOSAGA en un sello discográfico creado en 1980 dedicado a la música tradicional de nuestra península de gran importancia y trascendencia dentro del mundo de la música y el folklore español.

[31] Este último dato nos lo corrobora Narciso García Fernández, *tamboriteiru* de Guímara que acudió a verlo en los años 80 con Antonino Arias González, amigo y *tamboriteiru* de Bembibre, natural del pueblo de Losada, cuando estaban recuperando la danza de Guímara. En esos años también habían acudido a grabar a otro *tamboriteiru* de El Rebol.lal, Domingo González Cerredo.

Carátula de la cinta de radiocassette editada por Saga en 1985, dedicada al folklore tradicional del pueblo de L.larón, en la que aparecen como intérpretes María Álvarez García, «La Santa», como pandereterа, y Francisco «Filipón», como *tamboriteiru*.



Portada del CD dedicado a Francisco «Filipón» de la colección *Fontes Sonores de la música tradicional asturiana* editado por el Muséu del Pueblu d'Asturies en 2008.

Carátula del CD *Tamboriteros leoneses, El Bierzo,* editado en el 2016 por el Instituto de Estudios Bercianos.

Cartel de la exposición *La chifla, el tambor y otros instrumentos de la tradición berciana,* realizada en 2016.

nivel técnico de los intérpretes, así como las enormes posibilidades melódicas y rítmicas que pueden llegar a desarrollar los músicos bercianos con la flauta y el tambor.

Como complemento a la edición del citado CD se organiza también la exposición *La chifla, el tambor y otros instrumentos de la tradición berciana*, comisariada por Luis A. Mondelo y Jesús San José, en la que también colaboraron activamente Diego Bello y Denise Silva. En ella pudo verse una buena muestra de chiflas y tambores de renombrados tamborileros, pudiendo apreciarse así mismo la variedad de artesanos constructores de estos instrumentos de las tierras maragatas y bercianas.

Grabaciones de vídeo

A lo largo toda la investigación de este trabajo no ha aparecido ninguna grabación de vídeo relacionada con las danzas aquí estudiadas, que se haya editado y publicado. Todas las que citaremos a continuación se corresponden con grabaciones de particulares o de grupos de investigación inéditas, que amablemente nos han facilitado para su visionado.

Aparte de la ya citada de El Rebol.lal, correspondiente al año 1974 en la que se registra casi completa la danza en audio y vídeo, tenemos información oral de algunas grabaciones en vídeo super 8 de la danza de Trabáu del año ¿81/82? y otras posteriores en betamax realizadas por el grupo de investigación folklórico-cultural *L'Abadía* de Xixón, pero aún no hemos podido visionarlas.

Existe también una grabación de vídeo del 9 de abril de 1983 de la *Muestra de instrumentistas asturianos* en Uviéu organizada por el colectivo de investigación Urogallos en la que participa Francisco «Filipón», donde, entre otras piezas tradicionales de la zona, interpreta parte de la danza.

A mediados de los años 80 aparecen las videocámaras con cinta analógica betamax y VHS, popularizándose rápidamente. De finales de esta década conocemos algunas grabaciones particulares anónimas de las danzas de Chan y Pranzáis en el santuario de Trescastru y también la grabación de las mismas danzas realizada por el grupo de investigación asturiano *Comuña pal Remanecimientu'l Folclor Riscar* el 15 de agosto de 1987, igualmente en Trescastru.

En Asturias, estos grupos de investigación recorrerán buena parte del territorio estudiando directamente su folklore y grabarán las danzas existentes en los pueblos de origen para posteriormente, con el asesoramiento de algún danzante y la ayuda del *tamboriteiru,* montar la danza con sus propios integrantes e introducirla en su repertorio de bailes tradicionales. En ocasiones estos grupos, dedicados también a la divulgación y didáctica del folklore, lo darán a conocer a través de cursos y representaciones. Buenos ejemplos de esta labor de investigación y difusión, en relación al tema de la danza, son en Asturias el grupo *L'Abadía* de Xixón y *Riscar* de Uviéu.

La grabación en vídeo de una de estas danzas ejecutada por el grupo *Riscar*, en la Muestra de Folclore del Suroccidente Asturiano en el teatro Campoamor en 1987, será crucial para la recuperación, en Asturias, de las danzas de El Pueblu de Rengos y Trabáu en 1995[32].

Emilio Peña y otro integrante del grupo *L'Abadía* entrevistando al *tamboriteiru* Francisco «Filipón» en el pueblo cangués de La Viliel.la a inicios de los años 80. Foto: Archivo *L'Abadía.*

Aunque no llegó a publicarse, en 1996 se editó un vídeo, realizado por el *Cuelmu Ecoloxista Pésicu* para homenajear al *tamboriteiru* Francisco Rodriguez «Filipón», de *La Viliel.la* y al grupo de gaitas local los *Son d'Arriba,* como Artesanos Mayores del Folklore de Cangas del Narcea. En él aparecen algunos fragmentos de la actuación de los danzantes de Trabáu que bailaron en la villa en honor a Francisco.

En la década de los años 90 del pasado siglo, la televisión local *TeleOviedo* retransmitió desde el teatro Campoamor los programas del *Concurso y Muestra de folklore «Ciudad de Oviedo».* En ellos se incluyen homenajes a figuras destacadas del folklore asturiano en los que participan algunas danzas asturianas y fornie-

[32] Tras la muerte del *tamboriteiru* Francisco «Filipón» en el año 1990 y después de años de no hacerse la danza ya en ninguno de los pueblos asturianos de la zona, era difícil recordar la complicada coreografía y esta grabación sirvió como pauta para su recuperación en ambos pueblos.

Danzantes de Trabáu en las calles de Cangas del Narcea, en el homenaje a Francisco Rodríguez «Filipón» organizado por el *Cuelmu Ecoloxista Pésicu*, el 21 de diciembre de 1996. Foto: Naciu 'i Riguilón.

llas. Aunque estas actuaciones no llegaron a publicarse, circulan algunas copias realizadas en VHS para algunas personas que participaron o colaboraron en los actos. Constituyen los mejores ejemplos conocidos de danzas completas grabadas en vídeo con alguna difusión entre el público en general:

Fotograma de la danza montada por el grupo *Riscar* en la Muestra de Folclore del Suroccidente Asturiano en el teatro Campoamor en 1987. Archivo Andecha Folclor d'Uviéu.

- La danza de Pranzáis el 23 de abril de 1995, en el homenaje que se le rindió al *tamboriteiru* Francisco Rodríguez «Filipón».
- La danza de Trabáu el 17 de diciembre del año 1995, en el homenaje al *tamboriteiru* Domingo González Cerredo «Val.lina».
- La danza de El Pueblu de Rengos en marzo del año 1997, en el homenaje que se hizo al grupo de música tradicional cangués El Son d'arriba.

En León, y concretamente en Forniella el caso es distinto: al mantenerse vivas, y de forma continuada, las danzas de Chan y Pranzáis, con su estrecha relación con el santuario de la Virgen de Trescastru, los grupos de in-

vestigación o folklóricos no mostrarán tanto interés por un folklore que se mantenía vivo, y en ningún momento introducirán las danzas forniellas en su repertorio. No se conoce ninguna grabación de vídeo realizada por ellos, pero sí son abundantes las grabaciones de personas particulares.

En este sentido, es necesario volver a mencionar aquí el gran archivo que atesora José Álvarez «Caruso», natural del pueblo de Chan, amante y estudioso de la cultura tradicional y la danza en Forniella. En lo que respecta a filmaciones, inicia su andadura con algunas cortas, en Super-8, de los años setenta, desarrollando otros reportajes más completos en los años 80 y 90, con cámaras de VHS, en las que aparecen numerosas imágenes de las fiestas del 15 de agosto en Trescastru y las danzas de Chan y Pranzáis. Estas grabaciones, junto con otras de audio, fotos y documentos, constituyen posiblemente el mejor archivo documental sobre las danzas forniellas.

A principios del s. xxi, se popularizan las cámaras de vídeo y será cuando comencemos a tener ya abundancia de vídeos y reportajes de las danzas.

En la actualidad, la generalización del teléfono móvil y las redes sociales hace que la grabación, divulgación y acceso de estas grabaciones sea mucho más sencillo, siendo muy fácil y habitual poder acceder a través de internet y las distintas plataformas a reportajes tanto fotográficos como audiovisuales.

Las grabaciones profesionales eran, hasta fechas recientes, casi inexistentes. Solo hemos encontrado algunas imágenes de la danza de Trescastru, en el documental *Ancares, Homenaje al viento,* de José María Martín Sarmiento, premiado en el Festival Etnográfico de Huesca de 1989, en el que aparece lo que se conoce como la figura de *el caracol*. Y no será hasta principios de este siglo cuando comenzamos a encontrar abundantes imágenes y descripción de las danzas forniellas y de la romería de La Virgen de Trescastru en algunas producciones y reportajes de TV Ponferrada.

El territorio que ocupan los pueblos de las danzas aquí estudiadas se encuentra en las tierras altas del extremo occidental de la Cordillera Cantábrica, coincidiendo en él algunos límites administrativos de las comunidades de Galicia, Asturias y Castilla y León. Unos en la ladera norte, pertenecientes a Asturias y otros en la cara sur integrados en la provincia de León. Todos ellos se caracterizan por ser pueblos de alta montaña, de clima áspero, geografía agreste y suelos pobres. Pueblos situados, por lo general, al final de los altos y profundos valles donde las vías de comunicación siempre fueron pocas y difíciles. Pueblos aislados, donde todo tarda más en llegar, pero donde lo que llega, permanece también durante más tiempo.

Estas características geográficas y medioambientales influirán intensamente en todas las actividades humanas que se desarrollen en el territorio y vendrán a definir su economía y por ende su organización del espacio, su arquitectura, y sus usos y costumbres.

La colonización de estos espacios fue tardía y comenzó, casi con toda probabilidad, en tiempos neolíticos, con el pastoreo trashumante.

Debido a la escasez de recursos, el poblamiento tenía un carácter estacional y el asentamiento fue lento y escaso, y no será hasta la llegada de los romanos y la puesta en marcha de las grandes explotaciones auríferas, cuando la zona, tanto asturiana como forniella, conozca uno de los grandes momentos de su historia con gran desarrollo de infraestructuras y crecimiento poblacional.

Pero son pocos los estudios realizados en este territorio y pocos también los datos que sobre él se pueden referenciar.

En Forniella está probada la existencia de varios castros o poblados[33] anteriores a la época romana pero solamente en uno de ellos, el de Chan, se han realizados excavaciones arqueológicas que evidencian una base indígena prerromana y un corto periodo de ocupación que podría iniciarse en el siglo I a. C. e ir hasta mediados del siglo I d. C., no habiéndose encontrado entre el material recuperado elementos romanos.[34]

Pinturas rupestres de Sésamo, en Vega de Espinareda (León), según José Avelino Gutiérrez González y José Luis Avelló Álvarez.

> Aunque el sustrato geológico característico del entorno del valle de Forniella, compuesto mayoritariamente de pizarras «de Luarca», es prácticamente estéril en mineralizaciones auríferas, es muy probable que todos estos poblamientos estén vinculado con las explotaciones auríferas de la zona. (Alegre y Celis 1992)
>
> Debe entenderse, pues, que el yacimiento forma parte orgánica de un conjunto intercohesionado de poblaciones cada una de las cuales controla una pequeña parte del territorio, pareciendo indicar esta pauta una cierta modernidad dentro de la cultura castreña del occidente astur presente en los conjuntos asociados a la minería del oro…». (Alegre y Celis, 1992)

[33] Chan, Careiseda, Pranzáis, Melandriegas y Reconquius.

[34] En las excavaciones realizadas en el castro de Chan aparecieron dos tesorillos de denarios ibéricos, no registrándose ocupación romana. Su abandono no fue violento. (https://denariosibericos.wordpress.com/2014/07/05/tesorillos-del-castro-de-chano-i-y-ii/)

Centro de interpretación y Castro de Chan. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

La abundancia de objetos de hierro y de escorias encontrados en el castro de Chan pone de manifiesto la importancia que la actividad metalúrgica pudo tener en el castro.

En el castro de L.laron, en la vertiente asturiana, sí que se evidencia un poblamiento más continuado. Es manifiesto su origen prerromano[35], pero fue habitado también durante época romana, vinculado con toda seguridad a las explotaciones auríferas de El Corralín y La Muriacal de La Viliel.la.

El fin de la ocupación de este castro, a finales del s. II o inicios del III, parece coincidir con la decadencia de las explotaciones auríferas de la zona. (Maya y de Blas, 1983)

El desarrollo y funcionamiento de estas grandes explotaciones ocuparían sin duda a gran número de mano de obra y harían necesaria la creación de infraestructuras para su supervivencia (vivienda y manutención) así como la mejora de las comunicaciones terrestres para transportar la producción y facilitar el tránsito de mercancías y alimentos para mantener a la población que trabajaba en las minas.

La principal vía de comunicación que cruzaba el territorio era el Camino del Puerto de Trayeto que conectaba la Asturias suroccidental con Forniella y El Bierzo[36], y otro, de menor importancia, que desde Páramo del Sil

Pueblo de El Corralín y corta de la explotación aurífera romana. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Estela de Lucio Valerio, siglos I-III D. C., que fue encontrada en el lugar llamado La Arnosa, entre los pueblos de La Viliel.la y El Corralín. Traducción: «Lucio Valerio Póstumo vivió 50 años. Aquí yace. Que la tierra te sea leve». Museo Arqueológico de Asturias. Foto: Naciu 'i Riguilón.

entraba en Forniella por Anllares y, que siguiendo todo el cauce del río Cúa, atravesaba Forniella de oriente a occidente y llegaba a los puertos de Cienfuegos y El Alto del Boquín, para comunicar con Ibias, los Ancares y las tierras gallegas orientales.

Pero sería complicado transitar por estas vías de alta montaña solamente con carros, por lo que los transportes en estos territorios debían de realizarse casi íntegra-

[35] Los modelos arquitectónicos de las viviendas en el castro de L.larón son autóctonos, sin muestras de gran romanización. Destaca la escasez de objetos encontrados, entre los que se hallan una fíbula y un hacha de bronce, pareciendo indicar también que su abandono no fue violento.

[36] «Por Fornela pasa una vía romana secundaria. Esta arranca de Cacabelos, Bergidum *Flavium*, pasa por la margen derecha del río Cúa […]. Ya en Fornela, atraviesa Cariseda y Peranzanes. En este pueblo deja el río Cúa para tomar el valle del río de Trayecto, ascender hasta el puerto del mismo nombre y enlazar con Asturias» (Ramón, 98, p.12. Nombrando a M. A. Rabanal Alonso. *Vías romanas de la provincia de León*, p. 44).

mente a lomos de caballerías por los denominados caminos de herradura.

Con la decadencia y cierre de estas explotaciones (inicios del s. III) toda esta estructura y organización se vendrá abajo y la población tendrá que emigrar mayoritariamente, sobre todo aquellos que dependiesen totalmente de la minería aurífera y no tuviesen una relación o vínculo directo con la tierra.

Si antes de la explotación minera de los romanos la tierra era pobre, después de ella el territorio quedará muy degradado, limitándose aún más a sus habitantes los recursos para sobrevivir, volviendo durante siglos a unos niveles de poblamiento muy bajos y una economía de autosuficiencia casi extrema.

Luego vendrán las invasiones, bárbaras y árabe, y posteriormente la reconquista, y con ella la fundación de múltiples monasterios afanados en repoblar estas devastadas tierras por medio de foros y privilegios otorgados a sus habitantes para potenciar y facilitar el asentamiento. Este es el caso del privilegio concedido a favor del Monasterio de Vega de Espinareda por el rey Fernando I de León (1037-1065) y ratificado con posterioridad por sus sucesores. En él destacan algunos beneficios otorgados a los habitantes de Burbia y Forniella, dependientes del Monasterio, eximiéndolos de:

> […] todo servicio real e fiscal […] y que non den nin pechen al rey ninguna cosa si non moneda forera…[37]

Arriero de Trabáu con mula. Archivo Manolín de Rumbón.

Oficios en Forniella

Arrieros

En el privilegio concedido a favor del Monasterio de Vega de Espinareda por el rey Fernando I de León se protege la actividad arrieril, no permitiendo el embargo de sus caballerías por ninguna causa, y que sus mercancías no pagasen portazgo al monasterio de Villafranca en su trajinar entre las tierras de Galicia y León.

> […] que ningún omme non pennasse las acémilas que acarrearon las cosas que avían menester por dedda que devessem, nen por otra cosa ninguna, nen diessen protadgo elos del Monesterio en Villafranza[38].

Esta importante actividad comercial de los habitantes del Valle de Forniella era aún muy intensa a mediados del s. XVIII y queda bien manifiesta en los datos del Catastro del Marqués de Ensenada de 1752, donde en referencia a Forniella, nos encontramos con un total de 92 arrieros «que traginan con las cavallerías que tienen (machos y caballos) en pescados y otros géneros», repartidos de la siguiente manera: 39 en Pranzáis, 11 en Trescastru, 26 en Chan y 16 en Guímara.

Así mismo se citan 10 albardoneros, o silleros, y tres oficiales «que salen a exercitarse en dicho arte por diferentes lugares», repartidos así: nueve en Trescastru y uno en Pranzáis.

[37] Salomé nombrando a M.ª C. Rodríguez González, *Economía y poder en el Bierzo del S.XV*. San Andrés de Espinareda, p. 212. A.H.N. Clero, Espinareda, Carp. 841, n.º 5.

[38] 1270 Confirmación del Privilegio. Gómez Bajo, M.ª Carmen, 1993.

En un territorio de montaña de tierras pobres y dura climatología, estos oficios complementaban de forma muy importante una economía basada en la ganadería llegando en algunos casos a ser la principal fuente de ingresos,

> […] aparte de ser labradores y ganaderos tenían que ejercer otros oficios como albardero, vendedor ambulante o minero, y se tenían que desplazar fuera de sus hogares largas temporadas para poder traer algún dinero a casa y así sufragar algunos gastos porque lo que producían con la labranza y el ganado no era suficiente para subsistir, y más en aquellos tiempos (años 50) que el pueblo contaba con muchos vecinos y en casi todas las casas eran familia numerosa («Caruso»).

En Forniella estos oficios se mantuvieron de forma muy activa hasta el segundo tercio del s. xx sabiendo adaptarse a los cambios y necesidades sociales de cada momento.

Ambulantes o ***pañeros***

En Forniella, con el paso de los siglos, la arriería y el comercio de mercancías variadas acabarán especializándose, casi exclusivamente, en la venta de productos textiles.

> […] en un principio estos vendedores ambulantes o trajinantes venden cacharros, bebidas, comestibles y también pulseras, anillos, anteojos y otros objetos similares, denominados con el nombre de alhajas; pero ahora, a mediados del siglo xx, el comercio solo está enfocado a la venta de sábanas, colchas, mantas, o cortes de traje por lo que reciben el nombre de *pañeros.* («Caruso» y Rodríguez, 2012, p. 37)

> Estos, al igual que los albarderos, una vez recogidas las cosechas a últimos de septiembre preparaban el viaje. Se solía salir en cuadrillas. En una sola casa podía haber más de cuatro *ambulantes*. Solían ser el padre y los hijos o algún familiar. Unos días antes se preparaba la marcha, se planeaba la localidad donde comenzar el viaje, en una maleta más bien pequeña se metía la poca ropa que se disponía para unos tres meses fuera de casa sin olvidarse del terliz o hule y las correas, que luego servirían para envolver los géneros y así hacer un paquete que se llevaría al hombro, tampoco se olvidaría el paraguas que les acompañaría durante todo el viaje.

Ambulantes de Chan vendiendo en Trabáu en los años 60. Archivo José Álvarez «Caruso».

> […] por el camino se iban juntando otros ambulantes, porque desde Chano hasta la estación de Páramo había más de veinte kilómetros y los tenían que hacer andando con la maleta al hombro. («Caruso»)

En la actualidad, aunque aún existen algunos ambulantes de paños que continúan recorriendo los pueblos vendiendo con sus furgones, la mayoría de ellos están instalados ya de forma permanente en las ciudades, donde regentan establecimientos relacionados fundamentalmente con el sector textil.

Albardeiros o **guarnicioneros**

Como ya vimos anteriormente, este era otro de los principales oficios desarrollado en Forniella, en un principio estrechamente relacionado con la actividad de la arriería.

> […] estos maestros artesanos llamados *albardeiros* o guarnicioneros, que a últimos de septiembre preparaban el viaje que solía durar unos dos meses. Salían de Chano andando hasta la estación de Páramo, allí cogían el tren hasta Ponferrada donde harían noche, y por la mañana temprano tomar otro tren que les llevaría a sus destinos. Estos solían ser Asturias, Galicia o León. Una vez llegados a sus zonas recorrían a pie los pueblos, aldeas y caseríos de sus clientes, con el macuto al

José Robledo Chacón, *albardeiru* de Chan, ejerciendo su oficio en algún pueblo asturiano. Archivo José Álvarez «Caruso».

> hombro, donde llevaban la poca ropa para el aseo así como la bolsa de la poca herramienta que disponían: leznas, agujas, tijeras, alicates, dedal, cáñamo, cera y algún trozo de lona o cuero para arreglar o confeccionar todo tipo de aparejos de labranza. Normalmente solían dormir y comer en casa de los clientes. Aprovechando estos que tenían al maestro en casa para preparar todos los aparejos que tenía deteriorados, o hacer alguna albarda nueva para las caballerías o unas mullidas para las vacas. («Caruso»)

Este oficio, ambulante también en principio, acabará haciéndose sedentario, en villas y pequeñas ciudades de arraigo ganadero. En la actualidad, la mecanización y decadencia del mundo rural, hará que se mantenga de forma testimonial, y relacionado casi exclusivamente con el mundo del caballo en hípica y equitación.

Oficios en Asturias

Al otro lado de la cordillera, en Asturias, partiendo de una realidad muy similar a la dada en Forniella, las características propias de territorio acabarán imponiendo otras soluciones económicas, sobre todo en lo concerniente a determinados oficios desarrollados por sus habitantes para complementar su precaria economía agrícola-ganadera de subsistencia.

> En un territorio de alta montaña con climatologías casi extremas, donde la superficie forestal ocupa la mayor parte del abrupto territorio, y la cultivable no supera el 1,26%, no es de extrañar que se desarrollaran, ya desde antiguo, ciertos oficios, relacionados directamente con la madera, que complementaran una economía basada fundamentalmente en la ganadería. Estos oficios llegan a constituir, en ocasiones, auténticos focos de industria artesanal, ocupando a un número muy importante de la población activa, pudiendo algunos pueblos llegar a especializarse en determinados oficios. (Riguilón, 2006)

Como podemos ver también en los datos registrados en el Catastro del Marqués de Ensenada de 1752, referente al Coto de Zarréu y Degaña, lo que hoy constituye el concejo de Degaña. En la respuesta 33, además de los habituales oficios comunes a otros pueblos, como herreros, sastres, carpinteros y tejedoras, se hace especial referencia a otros diciendo: «Ay en dicho coto ciento treinta y siete (137) vezinos del oficio Cesteros; tamvien ay otros treinta (30) vezinos que se exercitan en el oficio de hacer Escudillas".

Es interesante constatar el pequeño número de personas dedicadas a la arriería en el concejo (solo dos en Degaña y otros dos en Zarréu)[39]. Quizás porque fuesen los *vaqueiros*[40] los que desarrollasen mayoritariamente

[39] «[…] y cada uno de estos tiene tres cavallerias con las que traginan a Castilla a bender manteca, abas y otras cosas, y cada uno hace tres viages en cada un año […]».

[40] En Asturias tradicionalmente, la arriería y el tráfico de mercancía estuvo vinculado mayoritariamente con los vaqueiros de alzada: gentes trashumantes cuya principal actividad era la cría de ganado vacuno, teniendo para desarrollarla dos residencias: una de invierno, en las zonas medias de los valles o cercana a la costa, y otra, de verano en los pueblos o brañas de las zonas más altas de la cordillera.

Este ancestral continuo ir y venir de una residencia a otra fue lo que, a nuestro entender, favoreció el desarrollo del oficio de arrie-

El *cesteiru* Gonzalo González de El Rebol.lal mostrando parte de su trabajo. Foto: Naciu 'i Riguilón.

esta actividad y al estar asentados en los pueblos de residencia invernal sus datos no aparezcan aquí registrados. O pudiera ser también que el tráfico o comercio de mercancías, desde este lado de la cordillera, lo realizasen este tipo de artesanos (*cesteiros* y *cunqueiros*) en su deambular por la península. En este sentido tenemos informaciones de que en ocasiones cambiaban sus artículos (cestos o cuencos) por otros productos, como mantas o garbanzos, o bien los compraban para, a su regreso, venderlos en otras zonas.

Hace mención además, el citado Catastro, de otro oficio relacionado también con la madera: «Y en el lugar de Cerredo ay diez y ocho vezinos que cada uno ocupa sesenta días en cada un año en hacer carros y arcos de cubas los que llevan a vender a Castilla…».

Es muy extraño que no se haga ninguna mención a otro oficio muy común en estas tierras como es el de *madreñeiru*.

Hasta épocas bastantes recientes, el pueblo de El Rebol.lal, y en menor medida sus vecinos Degaña y Fonduveigas se especializaron en la confección de una extensa gama de objetos de cestería, que vendían desplazándose

ros, que complementaba, y en ocasiones superaba, los ingresos de su economía ganadera.

por los pueblos de las comarcas cercanas y acudiendo a las principales ferias y mercados de la zona.

> Mataciervos en Zarréu,
> xabariles en Degaña,
> cesteiros n'El Rebol.lal,
> Fonduveigas lleva la gala. (Popular)

Cunqueiros

Aunque pertenecientes administrativamente a dos concejos, Ibias y Degaña, los cuatro pueblos llamados *cunqueiros* (A Estierna, El Vau, Trabáu y El Corralín) conforman desde antiguo una comarca con particularidades socioculturales muy destacables. Una de ellas es la de especializarse en la fabricación de una variada y extensa gama de útiles domésticos realizados en madera, en su mayor parte torneados, que surtieron a las casas tradicionales del suroccidente asturiano y a buena parte del resto de la península en sus idas y venidas, ejerciendo su oficio fundamentalmente a través de la Vía de la Plata.

> Cesteiros n'El Rebol.lal,
> madreñeiros en Trabáu,
> baciteiros en A Estierna
> ya pa cunqueiros El Vau.
> (Trova de Rengos)

> Los hombres de estos tres pueblos, casi juntos, Tablado, Sisterna y El Bao, se dedicaron durante muchos años a hacer cuencos de madera; antes se desplazaban a otras tierras, preferentemente al sur de España, permaneciendo ausentes desde Septiembre a Mayo mientras hacían y vendían tales cuencos, o sea: platos, escudillas, fuentes, etc. (Castañón, 1958-59).

Aparte de estos oficios especializados, también desarrollaron frecuentemente otros que, aun no siendo de su exclusividad, también llegaron a tener notable relevancia en su economía, como el de la fabricación de madreñas.

> Cesteiros n'El Rebol.lal,
> madreñeiros en Trabáu,
> zapateiros en A Estierna
> y para xastres El Vau.

El *torneiru* Domingo de casa Farol, de A Estierna, torneando y mostrando sus herramientas y repertorio de piezas, en 1927. Fotos del filólogo alemán Fritz Krüger (Muséu del Pueblu d'Asturies).

Pero en una tierra con escasez de recursos la emigración siempre ha sido otra opción de supervivencia, y desde antiguo, las gentes de estas comarcas se vieron abocadas a abandonar sus hogares buscando mejores condiciones de vida. Con destinos muy variables según la época: América, a finales del s. XIX e inicios del XX, a las grandes ciudades o centros industriales, o a países europeos como Alemania, Bélgica o Suiza, en el último tercio del pasado siglo.

Madreñeiros de Trabáu con madreñas en distintas fases de preparación, en 1927. Foto de Fritz Krüger (Muséu del Pueblu d'Asturies).

En los últimos años, especialmente desde la guerra, muchas familias del país se han trasladado a diversas regiones de España, entre ellas León, Vascongadas, Galicia y Andalucía, en donde tienen almacenes de maderas y comestibles. Algunos han ido a América, mostrando los de la región preferencia por Argentina. En las empresas que poseen en España, los *tixileiros* trabajan con éxito[…], especialmente en cuanto se relaciona con la madera. (A. Fernández, 1960. p. 12)

La minería de carbón

A inicios del siglo xx comenzaran a explotarse las primeras minas de carbón en las vecinas comarcas de Fabeiru y L.laciana en León y las de Zarréu en Asturias, volviendo a conocer la zona, como en tiempos romanos, una excepcional explotación de sus recursos mineros,[41] que, como en tiempos pasados, atrajo a multitud de trabaja-

[41] La primera concesión minera en la zona leonesa data de 1843, pero el despegue de la minería del carbón en Fabeiru no se produ-

Restos de las explotaciones de carbón a cielo abierto en Tormaleo, Ibias en 2022. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Mineros de Hullas de Coto Cortés, Zarréu, en 2003. Foto: Javier Rodríguez «El Lampisteru».

dores y cambió de forma sistemática la economía, y el paisaje de la hasta entonces sociedad rural tradicional.

A partir de la segunda mitad del siglo xx, con el desarrollo y mejoras de las comunicaciones, se iniciarán las explotaciones de Rengos, en Cangas del Narcea, y las de Tormaleo en Ibias. La apertura de estas minas volvió a atraer de nuevo a multitud de gentes de zonas cercanas y lejanas que se asentaban en los pueblos más próximos a las explotaciones, y que durante algunas décadas conocieron un gran desarrollo económico y poblacional.

Pero como ocurrió anteriormente con el oro, la explotación del carbón también tuvo un final, y unas consecuencias sobre el territorio y sus habitantes.

Hoy la minería de carbón ya es pasado y solo quedan vestigios de su actividad; bocaminas, escombreras y, otra vez, pueblos vacíos y paisaje degradado. Y, eso sí, todo hay que decirlo, buenas prejubilaciones.

cirá hasta 1917, coincidiendo con la gran demanda de este mineral en Europa durante la primera guerra mundial.

III
Apéndices

Pendones y estandartes en el santuario de la Virgen de Trescastru en 2007.
Foto: Naciu 'i Riguilón.

Xipla y tambor de Francisco Rodríguez «Filipón» depositados en el Muséu del Pueblu d'Asturies.
Foto: Ignacio Acuña.

I.

ESTRUCTURA MUSICAL DE LA DANZA

Carlos Fernández González

Después de dedicar varios meses de trabajo para pasar a partitura la melodía de la danza y escuchar distintas danzas interpretadas por Francisco Rodríguez «Filipón», el *tamboriteiru* de referencia para las danzas aquí estudiadas, he llegado a algunas conclusiones que a continuación detallo.

Mi transcripción fue hecha partiendo de la grabación de TECNOSAGA, en la que Francisco «Filipón» interpretaba la danza y otros dos temas, por parecerme la estructura tocada con más seriedad y serenidad, dado que la situación de grabar en un estudio móvil lo requería, las demás versiones eran danzas en directo o ensayos donde el *tamboriteiru* se permitía licencias artísticas, ornamentaciones distintas e incluso a veces el aporte de melodías del repertorio tradicional que coincidía con el ritmo de esa parte de la danza, fruto del exceso de repeticiones de la misma melodía y de las grandes dotes artísticas de Francisco «Filipón».

Mi opinión personal es que desde el punto de vista musical solo hay una danza. La única diferencia que aprecio es en los nueve primeros compases de la *llamada* inicial, pero el esqueleto básico siempre es el mismo. Cabe destacar que en la comparativa hay diferencias entre las danzas por la adaptabilidad al baile, pero en las que toca sin danzantes son iguales y en las que hay danza se acortan o alargan las frases hasta completar ese paso y dar la orden de pasar al siguiente. Con lo cual escribo en partitura ese esqueleto o estructura e invito a los nuevos *tamboriteiros* a respetarlo e incluso a aportar las licencias artísticas que Francisco «Filipón» le aplicaba, según la solvencia de los danzantes o el grado de alegría e inspiración del *tamboriteru* en cada momento.

Grabaciones

Para este estudio comparativo de la música de la danza se utilizaron varias grabaciones realizadas a Francisco Rodríguez García «Filipón», natural de la Viliel.la, Cangas del Narcea (1914-1990). Francisco fue el *tamboriteiru* y maestro de danzas más destacado de la segunda mitad del siglo XX y último transmisor de las melodías tradicionales de la danza. Las grabaciones utilizadas fueron hechas en distintos años y lugares, variando también las circunstancias o los danzantes para los que fueron interpretadas.

1956 García Matos. Grabación hecha por el musicólogo Manuel García Matos para la *Antología del folklore musical de España.* Fue realizada en la segunda mitad de los años cincuenta con un equipo móvil de grabación directamente a Francisco y no durante la ejecución de la danza.

1974 El Rebol.lal (Degaña). Esta grabación sonora fue realizada por el, entonces, maestro de Degaña, Luis Cordero, mientras los danzantes ejecutaban la danza en la plaza del pueblo de El Rebol.lal el día de San Francisco. La danza fue ejecutaba por seis hombres y seis mujeres, después de varias décadas sin hacerse y ninguno de los danzantes había visto la danza con anterioridad en el pueblo.

1977 L.larón. Grabación sonora realizada por Juaco López durante la interpretación de la danza el día de la fiesta del pueblo de L.larón.

1980 Cangas. Esta grabación, realizada por Ignacio Martínez, fue hecha durante los ensayos de la danza ejecutada por un grupo de muchachas que nunca habían danzado antes, en un intento de recuperación de la danza.

1983 Urogallos. Interpretación de la danza por Francisco «Filipón» en la Muestra de Instrumentistas Asturianos en Uviéu, organizada en 1983 por el *Colectivo de investigación Urogallos* (hoy Andecha Folclor d'Uviéu).

1985 TECNOSAGA. Esta grabación fue realizada con un equipo profesional para el sello fonográfico TECNOSAGA, También se hizo con un equipo profe-

sional directamente a Francisco y no tocando para la ejecución de la danza.

1987 Pranzáis en Trescastru. Grabación de vídeo realizada por el grupo Riscar de la danza de Peranzáis, ejecutada por danzantes muy experimentados en el santuario de Trescastru.

1987 Riscar en el Campoamor. Esta grabación en vídeo se corresponde con la danza montada por el grupo *Riscar*, en la Muestra de Folclore del Suroccidente Asturiano, celebrada en el teatro Campoamor en 1987.

Comparativa de estas danzas

Significado de los símbolos:

	LLAMADA	SALUDO	PASEO	LLAMADA A DANZA	3 SALUDOS	DANZA				PALOS		LA SALIDA
						1	2	3	4	5	6	
TECNOSAGA	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R
REBOL.LAL 74	D	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
PRANZÁIS 87 (Trescastru)	¿?=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
RISCAR 87 (Campoamor)	D	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
CANGAS 80	/=	=	=	=	=	=	=	¿?	=	=	=	=
GARCIA MATOS												
UROGALLOS 83						=	=	=	=			
LIARÓN 1977	/=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	D

R – Danza que se tomó como referencia.
D – Parte distinta de la referencia.
¿? – No se entiende bien en la grabación o lo hace pocas veces.
/ – Cuando no toca una parte de la melodía.
= – Igual que la referencia. (Teniendo en cuenta que en las grabaciones en que se toca para la danza a veces se acortan o alargan para adaptarlas al baile).

Breve comentario de las grabaciones

1974 El Rebol.lal. Varía la *entrada* siendo igual el enlace con el saludo o «T». En el paseo acorta algunas frases por el acople con el baile, hay que tener en cuenta que comparamos con una danza TECNOSAGA, tocada sin bailar.

1987 Pranzáis en Trescastru. No se escucha toda la *llamada* en la entrada, lo poco que se escucha es igual que la de TECNOSAGA. En el baile de la danza no hacen la «X» pero la melodía es la misma, haciendo una coreografía distinta en el apartado 3.

1956 García Matos. Son fraseos de la danza. Uno de *llamada*, otro de inicio de danza y el final es de la *salida*.

1987 Riscar en Campoamor. Hace una entrada similar a la de la danza de El Rebol.lal, el enlace con el saludo o «T» es igual, en los dos primeros giros no hace la melodía 3 de la danza (supongo que por los nervios de tocar en teatro) pero sí la hace en los dos giros finales. Solo hacen una *calle,* entiendo por cuestiones de tiempo de programación del teatro.

1980 Cangas. En la *llamada* no hace los nueve primeros compases y hace los doce finales, que son los que anteriormente llamaba enlace con el *saludo* o *«T»*. En esta danza hace muy pocas veces la tercera parte, también se le nota en ocasiones que no respira adecuadamente, teniendo que cortar fraseos, bien por algún malestar o enfermedad o por no tener el día de inspiración.

1983 Urogallos. Hace una entrada distinta, al no tocar para danzar no hace los saludos, el *paseo*, los *palos* y la *salida.* Solo hace la *entrada* y la melodía de la danza igual que en la grabación de TECNOSAGA. No tiene que acortar fraseos para adaptarse al baile y se recrea con mayor precisión en las melodías 1, 2, 3 y 4.

El Rebol.lal, 2021

2.

ARTESANOS DE FLAUTAS Y TAMBORES EN MARAGATERÍA Y EL BIERZO

Luis Alberto Mondelo Sánchez

Antiguos artesanos

Información acerca de artesanos sobre los que he tenido noticia, cuya labor se ha desarrollado en un ambiente rural, desde fines del s. xix hasta la actualidad, trabajando de forma tradicional.

Maragatería

- Tomás Rodríguez «El Ti Tomasín». Prada de la Sierra. Su labor se podría enmarcar entre fines del siglo xix y mediados del xx. Trabajó haciendo muy buenas y renombradas flautas (o chiflas) y sus ventas llegaron hasta la zona del suroccidente asturiano. Solía construir en boj y urz (brezo) y sus flautas aún hoy suenan muy bien. Creo que construyó solo flautas. Las vendía mucho en las ferias de diferentes localidades de Maragatería y El Bierzo. Me han hablado de que llegó hasta Bembibre. La flauta antigua de Francisco Rodríguez «Filipón», que regaló al padre de Lorenzo era una flauta de Tomasín.
- Eliseo Morán. Prada de la Sierra. Tengo constancia e instrumentos construidos por Eliseo. Hay pocos datos de él, pero me habló su hijo Blas. Sé que construyó algunos instrumentos. Curiosamente acabo de conseguir un tambor, chifla y palillo que vinieron de Prada y de sus manos (de hecho, la flauta lleva talladas las iniciales EM) Supongo que trabajó en los años centrales del siglo xx.
- Blas Morán. Prada de la Sierra. Hijo de Eliseo, pasó su vida en El Bierzo y mucha gente pensaba que era de Toral de Merayo. Hizo numerosos tambores, que vendía sobre todo en la romería de Los Remedios. También construyó algunas flautas.
- Martín García. Valdespino de Somoza. Trabajó durante el 2.º cuarto del s. xx. Constructor afamado de tamborines de muy bonita factura.
- Miguel Pérez. Lucillo Artesano que conocí cuando ya era muy mayor, en el año 2003-2004, y ya contaba con noventa y seis años. Solía trabajar sus flautas a mano y en algún momento de su labor comenzó a decorarlas con incisiones discontinuas de puntos y simétricas de forma perimetral; realizadas con ruedas dentadas. Solía construir con madera de saúco. Solo hacía flautas (dudo si hacía castañuelas).
- Serafín Martínez Pérez, Lucillo. Su producción fue muy elevada. Fabricaba flautas a destajo. Eran, la mayoría, de madera de saúco y poseían un calibre (grosor) muy fino y un acabado muy tosco. Unas sonaban bien y otras no tanto. Sus acabados, no son muy elaborados. Suelen aparecer en ambas comarcas y se da la curiosidad de que muchas de las que he visto están torcidas. Creo que solo fabricaba Flautas (y puede que también castañuelas).
- Pedro Alonso. Filiel. Trabajó, sobre todo, en la segunda mitad del xx. Las flautas de Pedro Alonso tienen mucha fama y suenan bastante bien. Hacía flautas, tamborines y castañuelas. Las primeras que fabricó las hizo a mano pero pronto comenzó a trabajar sus flautas con torno eléctrico. Vendió muchos instrumentos, siendo sus maderas preferidas para las flautas la urz y el boj. Lito, tamboriteiro de Pranzáis, tiene un tambor de Pedro Alonso y creo que la flauta también.

El Bierzo

- De El Bierzo tenemos, ciertamente muy pocas referencias de artesanía más allá de mediados del siglo xx.
- Adelino Rodríguez Arias. Peñalba de Santiago. Gran artesano y mejor tamboritero. Construyó flautas, *palillos* (baquetas) y castañuelas. Trabajaba en su torno de ballesta (similar al de los *cunqueiros*) y realizaba buenas flautas de boj, urz, almendro, cerezo… Trabajó sobre todo durante el último tercio del s. xx.
- Isaac Rodríguez Brañuelas «Pescadilla». Espinoso de Compludo. Tamboritero sobre todo, fabricó alguna

flauta, pero de vez en cuando elaboraba tamborines que vendía por la zona de Ponferrada. No tuvo una gran producción pero sus tambores sonaban muy bien. Comenzó a modernizar los tambores incluyendo aros de hierro soldados e incluso de varillas (tornillos roscados) cromadas.

- Fernando Fernández. San Adrián de Valdueza. Tamboritero que construyó algunas flautas, sobre todo para uso propio.
- José González Calvo. Santa Marina del Sil. Artesano, pero no tamboritero. Fabricó chiflas, *palillos* y tambores. Las flautas las hacía de materiales muy malos (piorno, …) aunque fueron usadas por algunos tamboriteros de su entorno. Lo más interesante es que hacía sus tambores con la antigua técnica de vaciar los troncos de los árboles; de castaño, mayormente y alguno de cerezo.

Artesanía en la actualidad

Maragatería

- Eduardo Pérez Vega. Viforcos. Vive en Astorga. Actualmente tiene más de 80 años. Ha sido y es un referente en la construcción de flautas, tamborines y castañuelas. Sus instrumentos estaban muy bien fabricados y siempre ha sido un artesano abierto a mejorar y aprender. Suele construir en urz y boj.
- Julio Rivera. Viforcos. Constructor de flautas con poca proyección. Más bien aficionado.
- Pepe Vega Carrera. Santa Colomba de Somoza. El más joven de los tres (hoy debe tener cerca de 60 años), ha construido muchas flautas y tambores. Sus flautas se usaron en algunas escuelas de formación. Suele construir en urz y boj.
- Herminio Arias. Peñalba de Santiago. Debe rondar los 80 años. Vive en Astorga. Incluyo a Herminio en Maragatería porque se crio en Piedrasalbas. Hace artesanía de madera de diverso tipo: cucharas, paletas de cocina, anillos, y algunas flautas. Yo tengo una de boj que no suena mal, aunque se ve que él no es tamboritero.
- Miguel Ángel Blanco. Astorga. Artesano constructor de instrumentos de viento, sobre todo dulzainas de llaves y otros. Ha realizado algunas chiflas. Ahora está intentando incluir este instrumento en su producción. Fantástico constructor de dulzainas. Sus flautas están en proceso de mejora y evolución.

Ribera del Órbigo

- Francisco Pozuelo. Constructor de gaita de fol, chiflas, zanfonas… Joven artesano autodidacta que ha creado una chifla con unos torneados muy particulares y personales. Trabaja sobre todo con maderas autóctonas (urz, sobre todo).

El Bierzo

- Diego Segura Taboada. Ponferrada. Joven artesano. Construye gaitas de fol, tambores y chiflas.
- Luis Alberto Mondelo Sánchez. Ponferrada. Músico y constructor de chiflas, tambores y otros instrumentos como Salterios del Pirineo. Es además investigador y divulgador de las flautas de León y el resto de la península Ibérica (incluyendo Portugal). Trabaja con diferentes maderas, prefiriendo para las flautas el boj y la urz, manteniendo la tipología y formas constructivas tradicionales.

Notas

1. A esta información hay que añadir que conozco muchas flautas antiguas de diferentes lugares de nuestra geografía de las que no he podido recopilar los datos de los constructores, bien porque no se sabían, bien porque no se recordaba. Una flauta muy interesante es la de Domingo González Cerredo «Val.lina», de El Rebol.lal; la forma del instrumento coincide bastante con la de un tamboritero de Castropodame, pueblo cercano a Bembibre.
2. Existen otras, por el contrario, modernas (años 90-2000) cuyos artesanos tampoco he podido identificar. Son flautas cuyo uso no ha cuajado pero de las que se encuentran en ocasiones.
3. Mucha gente compró flautas de baja calidad y han aprendido con ellas, acostumbrándose a instrumentos que carecían de características adecuadas o incluso con afinaciones raras, lo que a la postre ha creado ciertos problemas.

Ponferrada, 2021

3.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN EL BIERZO

Recopiladas por Diego Bello y Denise Silva

1575 En el lugar de Cacabelos donde la festividad del Corpus empezará a ser sufragada por el gremio de los zapateros. En ese año el Regimiento de la villa les ordenó que hiciesen siempre la fiesta «de aquí adelante» y paguen «una dança e çerto gasto que para ello sea neçessario». Queda claro que la danza la sufragarán los zapateros.

(*La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII*. Vicente Fernández Vázquez. *Bierzo*, 2003)

1582 El 11-05-1582. En Ponferrada. Para las fiestas del Corpus los regidores concluyen que se celebre «según esta villa o suele hacer, e que se hagan un auto e dos danzas, de suerte que dé rregozijo conviene».

(*Curiosidades ponferradinas entre 1581 y 1854*. Francisco González González. 1984)

1583 El 09-05-1583 se manda que los cofrades castigados y los que no pertenecen a cofradías dancen en la fiesta del Corpus.

(*Curiosidades ponferradinas entre 1581 y 1854*. Francisco González González. 1984)

1584 El 25-05-1584 se dispone que, según costumbre, en la fiesta del Corpus se hagan un auto y dos danzas, y se aderece la gomia. Y así se suceden los datos durante diferentes siglos.

(*Curiosidades ponferradinas entre 1581 y 1854*. Francisco González González. 1984)

1565 Dentro del prólogo de las ordenanzas de la cofradía de la Natividad de Ponferrada aparece información sobre las danzas. Dentro de la procesión del Corpus Christi oficiales de los diferentes gremios tenían la obligación, por mandato del Señor Corregidor, de que «danzasen e hiciesen invenciones en la procesión que se hacer el día del Corpus Christi del Santísimo Sacramento, so cierta pena declarada en el mandato y pregón que sobre ello se dio». Algunos oficiales no hicieron lo ordenado y fueron encerrados en la cárcel pública. Los castigados del gremio de los sastres, alegaron en su defensa, que ellos habían cumplido con lo mandado en el pregón, por haber sacado en la procesión el pendón de su cofradía, una imagen de Nuestra Señora y seis hachas encendidas, ofreciéndose para asistir en años sucesivos de igual manera —un claro intento de dar dignidad al desfile de su cofradía—. El corregidor quedó conforme con esta explicación y promesa y los mandó poner en libertad, pasando a tratar del mismo asunto con los miembros de otros gremios también encarcelados por idéntico motivo.

(*Una villa del barroco: Ponferrada en el siglo XVII*. Pilar Sáenz de Tejada Fernández. 1974)

1626 Con motivo del Voto de la Inmaculada Concepción, en Villafranca del Bierzo hubo toques de campanas, tamboriles y gaitas por la mañana y, ya durante el día, los actos fueron la misa y la procesión desde la iglesia de la Colegiata hasta el convento de la Anunciada. Tras finalizar la misa, al lado derecho de la capilla mayor los niños de la escuela de los Jesuitas de Villafranca hicieron dos danzas en un tablado preparado al efecto. Una de ocho pastorcillos y otra de ocho pastorcillas, se representaron sendos coloquios, mezclados con «varios lazos y mudanzas al son de acordados instrumentos, los pastorcillos hicieron sus paloteados y las serranas pastorcillas sus bailes y cruzados, tejiendo vistosos lazos con unas cintas de diversos colores que pendían de unas andas que llevaban al hombro dos ángeles y dentro de ellas iba sentada una imagen al vivo de la Virgen santísima, de la purísima Concepción, que la representaba un hermosísimo niño, tan al propio, con su luna a los pies y su diadema de estrellas en la cabeza, que

muchos se persuadieron a que era imagen de talla y la hincaban la rodilla».

(*Curiosidades ponferradinas entre 1581 y 1854*. Francisco González González. 1984)

1632 1632 regidores-comisarios nombrados por el ayuntamiento se les mandó ir al monasterio de Nuestra Señora de la Peña, donde concurrían gran cantidad de danzas, con el fin de que escogiesen una para que viniese a danzar en las dos procesiones (la del día de Corpus y su octava).

(*Una villa del barroco: Ponferrada en el siglo XVII*. Pilar Sáenz de Tejada Fernández. 1974)

1636 Villafranca. 19-02-1636. El «mayordomo de la cofradía de señor san Amaro» y «Pedro de Alba, tanboritero veçino de Paradesa» (tambor y flauta), suscriben un contrato para realizar la danza de los «zapateros»

(*La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII*. Vicente Fernández Vázquez. *Bierzo,* 2003)

1642 Villafranca 1642. El Regimiento obliga a Nicolas del Moral a hacer la danza que bailan los sastres de la villa, utilizando como instrumento para ello el tamboril. Y el año siguiente también los sastres realizarán esta danza.

(*La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII*. Vicente Fernández Vázquez. *Bierzo,* 2003)

1649 Ponferrada. El regimiento obliga a los sastres a danzar.

(*La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII*. Vicente Fernández Vázquez. *Bierzo*, 2003)

1651 Se puede apreciar la continuidad de las danzas a través de los contratos para la realización de las mismas en el s. XVII aparecen cuatro contratos desde 1651 hasta 1680 en Ponferrada relacionados con la festividad del Corpus. 30 de mayo 1651 se reunieron el escribano y el procurador general de la villa con «los oficiales que tienen obligación de danzar el día del Corpus», que son varios oficiales de distintos oficios. «Y dijeron, que, según costumbre inmemorial, en esta villa hay obligación de que todos los oficiales de ella dancen el día del Corpus…» «…hayan de traer y traigan a su costa, la danza para regocijar la fiesta del Corpus, con doce danzantes con su instrumento para danzar el día de la fiesta y su octavario, según costumbre…» los oficiales trajeron los danzantes y los pagaron.

(*La celebración del Corpus en Ponferrada y la construcción de la ermita del Sacramento en el Arenal. Siglos XVI y XVII*. José Diego Rodríguez Cubero. *Bierzo,* 2004)

1654 En el Bierzo Alto el primer dato recopilado es de 1654 ya que se contrató en Cubillos a los danzantes de Congosto para que salieran el día de lunes de Corpus en la Procesión del Santísimo Sacramento.

(*La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII*. Vicente Fernández Vázquez. Revista Bierzo. 2003)

1654 El 17 de mayo de 1654 se encargaron de buscar los danzadores varios oficiales y se añadió el detalle que aquellos oficiales danzadores eran los oficiales de los oficios de la villa que no tenían insignia y si no lograban juntarse los suficientes, tenían que buscar «personas que hagan la danza para el regocijo de día tan solemne». Este año solo danzaron ocho y no doce como los años anteriores. «…Y los tales danzadores, han de hacer dos paloteados diferentes para el regocijo…»

(*La celebración del Corpus en Ponferrada y la construcción de la ermita del Sacramento en el Arenal. Siglos XVI y XVII*. José Diego Rodríguez Cubero. *Bierzo*. 2004)

1655 El Ayuntamiento ordenó a los vecinos del barrio de Otero pagasen 12 reales y en lo sucesivo quedaran libres del repartimiento de la danza del día de Corpus. Los gastos de estas danzas podían repercutir entre los vecinos, pero a partir de la segunda mitad del siglo, corrieron a cargo de las rentas municipales.

(*Una villa del barroco: Ponferrada en el siglo XVII*. Pilar Sáenz de Tejada Fernández. 1974)

1656 4 junio de 1656. Los danzadores fueron «oficiales de oficio que tienen insignia para la fiesta de Corpus» danza para el día de Corpus, el viernes siguiente y el día de la octava, en la forma que se acostumbra, sin paloteado.

(*La celebración del Corpus en Ponferrada y la construcción de la ermita del Sacramento en el Arenal. Siglos XVI y XVII.* José Diego Rodríguez Cubero. *Bierzo,* 2004)

1680 1680 en Ponferrada varios vecinos «Dijeron que se obligaban a hacer una danza para regocijar la fiesta del Corpus Christi de este año de 1680, los días acostumbrados y su octava, danzando en las procesiones que esta villa hiciere, en que han de entrar ocho personas además del tamboril que han de po-

ner por su cuenta además de todos los adornos y vestidos para el lucimiento de la danza»

(*La celebración del Corpus en Ponferrada y la construcción de la ermita del Sacramento en el Arenal. Siglos XVI y XVII.* José Diego Rodríguez Cubero. *Bierzo,* 2004)

1697 Romería y visitas a los monasterios como la que realiza el Visitador al monasterio de San Pedro de Montes en el año 1697 y en la que manda que el monasterio no deje alhajas ni ornamento alguno para las danzas de la ermita de la Aquiana, y lo mismo en la de 1702, prohibiendo asimismo que se bailase en la iglesia y en la sacristía del monasterio.

(*La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII.* Vicente Fernández Vázquez. *Bierzo.* 2003)

1731 Un apuntamento recollido no *Libro de Apeos*, conservado no Arquivo Diocesano de Astorga, datado en 1731 e referido ás contas do Santuario de Trascastro, di textualmente: «tiene obligación su mayordomo [o do Santuario] de dar una cañada de vino a danzantes que vienen con las procesiones dichos días [refírese ós días da Asunción e San Roque, ou sexa, 15 e 16 de agosto]» (*Apeos*, Reg. 3308, doc. n.º 8);

(«As danzas fornelas pasado e presente». Luis Costa Vázquez-Mariño. En *Nos lindeiros da galeguidade. Estudio antropolóxico do val de Fornela.* Consello da Cultura Galega. 2002)

1760 En el libro de la cofradía del Santísimo Sacramento del lugar de Robledo de Losada se hace referencia a una danza el día de Corpus.

A la danza, que tenía lugar el día del *Corpus* en los pueblos de Cabrera, aluden los libros de Cofradías, así el de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Robledo de Losada, año de 1760. Capítulo 9.º, se indica:

«Yt. Que para más dezencia y más culto asistan a las Vísperas el día de Corpus Christi, y el siguiente a la prozesión, como tamvién a la del Viernes que ba mencionada en el Cap. 7, Ocho danzantes y estos (con los más agregados) an de perzivir de los Emolumentos de dicha Cofradía la propina de ocho libras de Carne, dos de tozino, un cuartillo de Garbanzos, tres Bollas de a cuatro libras, y media cuarta de Vino; cuios danzantes an de ser nombrados por el Juez que fuese de la Cofradía, entregando el nombramiento a el Sr. Cura para que le publique un mes antes de el día de dicho Corpus Christi; y si alguno de los nombrados se resistiese, el Mayordomo de dicha Cofradía le pueda sacar de multa una libra de zera, en la conformidad que ba explicada, para el Santísimo Sacramento».

(*Danza con palabras*. Concha Casado. Castilla Ediciones. 1999)

1777 No s. XVIII a nova sensibilidade rigorista que adopta a xerarquía católica proscribe moitas destas manifestacións profanizantes no contexto das celebracións relixiosas, como amosa a Real Cédula de Carlos III de 1777 dirixida ós párrocos e responsables destas celebracións: «No tolereis bayles en las iglesias, sus Atrios y Cementerios, ni delante de las Imágenes de los Santos, sacándolas a este fin a otros sitios con el pretexto de celebrar su festividad, darles culto, ofrenda, limosna, ni otro alguno, guardando en los Templos la reverencia, en los Atrios y Cementerios el respeto, y delante las Imágenes la veneración que es debida conforme a los principios de la Religión» (cit. en Capmany, 1944: 182).

(«As danzas fornelas pasado e presente». En *Nos lindeiros da galeguidade. Estudio antropolóxico do val de Fornela.* Consello da Cultura Galega. 2002, p. 337)

1780 Real Orden del 21 de Julio de 1780 se mandó que en ninguna iglesia, catedral, parroquial o regular, haya en adelante, danzas, ni gigantones y que cesen totalmente prácticas en las procesiones y demás celebraciones religiosas. (Diego Bello)

1836 A abolición en 1836 dos gremios que as sostiñan, supón a pérdida definitiva en moitos casos destas danzas, que non embargantes subsistiron no mundo rural, substituíndo comúnmente ó gremio, como entidade representada, pola parroquia, e ó Santísimo, polo patrón relixioso local.

(«As danzas fornelas pasado e presente». Luis Costa Vázquez-Mariño. En *Nos lindeiros da galeguidade. Estudio antropolóxico do val de Fornela.* Consello da Cultura Galega. 2002, p. 337)

1861 Dentro del libro *Ensayos en dialecto berciano* encontramos diferentes referencias sobre la danza que se bailaba en Paradela del Río.

243 O San Roque de Paradela.
Catálogo y significación de las voces del sub dialecto berciano, usadas en este libro.

CHIFRA. f. – Chifla.
DAMA. f. – Dama. En las danzas se llama así a un muchacho que visten de niña con tonelete blanco.

(*Ensayos en dialecto berciano*. D. Antonio Fernández y Morales. 1861)

1877 Na primeira aproximación histórica que se ten feito a este fenómeno, di Salomé Ramón que: «Los danzantes de Guímara no aparecen mencionados en el *Libro de Cuentas* del Santuario de Trascastro desde 1877» (Ramón, 1998: 161), pero o certo é que tampouco se fai mención expresa nesa fonte das outras dúas danzas ás que a tradición actual atribúe un papel específico dentro do ritual da romaría da Virxe de Trascastro; como xa ten anotado Xosé Manuel González páxinas atrás ó tratar esta romaría, as noticias que aparecen en 1877 e en anos sucesivos son bastante irregulares e consisten maiormente en alusións xenéricas ás danzas, sen especificar cales son, nin se se trata das danzas que actúan específicamente no contexto romeiro ou inclúe outras, como a danza de Trascastro, que tradicionalmente actuaba fóra dese contexto.

A primeira noticia documental que este equipo de investigadores atopou nas súas pescudas retrotrae non embargantes a data segura de existencia das danzas en case máis de 150 anos respecto da data de 1877 antedita.

(«As danzas fornelas pasado e presente». Luis Costa Vázquez-Mariño. En *Nos lindeiros da galeguidade. Estudio antropolóxico do val de Fornela.* Consello da Cultura Galega. 2002, p. 338)

1883 Dentro de un capítulo dedicado a la fiesta de la Encina dice «En Ponferrada mismo, una danza de niños (que en un tiempo presidió el célebre *Claverote*) precede la procesión de la Virgen de la Encina por las calles del pueblo.

(*El Vierzo. Su descripción e Historia. Tradiciones y Leyendas*. Acacio Cáceres Prat. 1883)

1886? «Durante los días 13 al 17 de Septiembre, unas fiestas tradicionales llamadas 'del Cristo' por ser hechas en la festividad del día y delante del santuario del Ecce-Homo».

«Había un festejo típico del país que llamaba siempre la atención. Este era «La danza», baile y representación de guerra. Estaba formada por diez danzarines, el gracioso, la dama y embajadores del rey cristiano y rey moro.

Al empezar las fiestas, se personaban los danzarines en casa del cura del pueblo para acompañarle hasta el santuario al son de los tamboriles del país. Los danzarines, al tiempo que la música tamborilera marcaba ciertas notas, daban unos saltos y zapatetas que constituían la admiración e hilaridad de los acompañantes.

Después, en la explanada del santuario se formaba el baile de la danza. Para ello, Haciendo un corro se agrupaban los diez danzarines con dos palos en la mano cada uno, y a una indicación de la música, se cruzaban los palos, chocándose. A continuación, empezaba la polémica de los contendientes. De un lado, el embajador del rey cristiano decía al embajador del rey moro que su rey no quería la guerra y que tuviera a buen recaudo no fomentarla. De otro lado, la dama también intercedía y el gracioso hacía mofa y escarnio del embajador moro. Llevando en un palo clavado un erizo, del que se valía también para llevar de las cestas de fruta del mercado alguna manzana o pera, en tono de broma, prosiguiendo seguidamente el baile abierto, con sus correspondientes saltos y zapatetas.» En el siguiente capítulo el joven Castro en el año 1886 cumple veinte años.

(*Cómo se forjó un ideal. Historia viviente del luchador infatigable, José Castro González.* Maximino Pascual)

1919 También en Nogar otro manuscrito de la «danza de Villagarda» que alude a las guerras de Rosellón, más concretamente al incidente entre tropas españolas y francesas en 1793 sobre la toma del castillo de Bellegarde, fortaleza situada en la frontera de Francia con España (Pirineos orientales). Este episodio a finales del siglo xviii, con cuatro personajes españoles, cuatro franceses, la dama y el bobo o gracioso, fue copiado el texto en 1919 del original.

(*Danza con palabras*. Concha Casado. Castilla ediciones. 1999)

1934 Dentro del libro *Vocabulario del Bierzo* encontramos las siguientes definiciones relacionadas con la danza de Molinaseca:

CARAVELOTE. M. Persona que hace el gracioso en

el festejo de la danza. Toman parte, en la de Molinaseca ocho danzantes, un joven vestido de mujer, el *caravelote* y el tamborilero. Este guía el baile. Se ejecuta en dos filas de a cuatro, avanzando y retrocediendo y dando vueltas y saltos al terminar cada tonada musical. Figuran también, como partes de la danza, el juego de palos, banderas y cintas. Durante todos ellos, el joven vestido de mujer baila, irrita al *caravelote* que le persigue, así como a los chicuelos que, en gran número, presencian el festejo.

DAMA. F. Mozo vestido de mujer, que hace de gracioso en la danza.

PALITROQUEO. M. Juego de palos. Es uno de los números de la danza bailada en el Bierzo por los mozos de Molinaseca.

(*Vocabulario del Bierzo*. Verardo García Rey. 1934)

4.

1624. CONTRATO PARA LA REALIZACIÓN DE LA DANZA DEL SACRIFICIO DE ABRAHAM EN EL CORPUS DE MEDINA DEL CAMPO

Medina del Campo, 14 de mayo de 1624. Sepan quantos esta carta de obligacion bieren como yo frutos casado vecino de la villa de alcazaren estante al presente en la de medina del campo otorgo y conozco por esta carta que me obligo y pongo con los señores don juan guiral de benavente y don diego calderon rexidores y comisarios de las fiestas del corpus questa villa hace y con esta dicha villa y con quien el poder de qualquiera obiere de que para la fiesta del santisimo sacramento questa villa celebra que su procesion sale desde la colesial destas dicha villa are una dança de la istoria del sacrifiçio de abrahan con ocho honbres que dançen y de los dichos ocho honbres el uno dellos a de açer abrahan y el otro isac y ademas una pesona que aga un anjel los quales dichos ochos honbres los seis dellos an de benir bestidos de pastores con sus pellicas buenas calçones blancos con puntas y almidonadas con azul sus mascaras y cavelleras y sus cascaveles medias y çapatos nuebos siendo los çapatos blancos y abrahan bestido con propiedad para la figura cuya traça me a de dar el dicho señor don juan isac a de ser de la traça que ordenare el dicho señor y el anjel de la propia suerte que me ordenare y con ellos e de venir por mi persona para tañer en la dicha proçesion los sones mas convenientes y necesarios para el modo de la dança danzando como de a de dançar por esta villa en la dicha proçesion en las partes y lugares adonde se señalare todas las quales personas estare y estaran en esta dicha villa la vispera del corpus despues de medio dia a las dos para dar muestra de la dicha dança y tengo de tañer con caja y salterio a la boluntad del dicho señor don juan y ademas de lo dicho las dichas personas an de dançar aciendo quatro toqueados en las danças que hicieren entrando en ellos uno *(sic)* con unas cayadas que an de traer pintadas [sigue acuerdo sobre el precio…]

Publicado por Anastasio Rojo Vega en *https://investigadoresrb.patrimonionacional.es/node/6618*

5.

CONTRATO DEL TAMBORITERO PEDRO DE ALBA CON FRANCISCO RODRÍGUEZ ROSÓN, MAYORDOMO DE LA COFRADÍA DE SEÑOR SAN AMARO, PARA TOCAR LA DANZA DEL CORPUS EN VILLAFRANCA DEL BIERZO EN 1636. A.H.P.L. SECC. DE PROTOCOLOS. C-3127, FOL. 232 (R-V)

«En la villa de Villafranca a diez y nueve días del mes de febrero de mill y seisçientos y treinta y seis años ante mí el escrivano e testigos parecieron presentes de la una parte Françisco Rodríguez Rosón, çapatero veçino desta villa, mayordomo de la cofradía de señor san Amaro de ella y de la otra Pero de Alba, tanboritero, veçino de Paradesa, y dixeron que estavan conçertados en que el dicho Pedro de Alva, el día de Corpus Xristi que viene deste presente año y los más días que fuere avisado antes de dicho día por el dicho mayordomo o persona en su nombre, tocará el tanbor y flauta en la dança y ensayos que los dichos çapateros haçen sin açer falta ninguna por lo qual dicho Françisco Rodríguez le a de dar y pagar quarenta rreales por una vez, los seis de ellos los rresçivió en presencia de mí el presente escrivano y testigos de que doy fee y lo demás, pasado el dicho día de Corpus Xristi, y ansimismo le a de dar unos çapatos sençillos.

Y en esta conformidad se concertaron, por lo qual, cada uno por lo que le toca, se obligan y obligaron con sus perssonas y bienes muebles y rrayçes avidos y por aver de que cumplirán y abrán por firme el dicho conçierto a los plaços y términos que ban dichos llanamente, pena de execuçión y costas de la cobranza. Y además dello si el dicho Pedro de Alba no cumpliere con su obligazión, el dicho Françisco Rodríguez pueda buscar y busque otro ofiçial tanboritero que aga lo que él tenía obligaçión zer y por lo que le costare le pueda executar como por el prizipal en que sea creydo por su juramento en que lo dijere y para ello anbas partes, cada uno por lo que le toca, dieron poder a las justiçias de su fuero que le conpelan de lo cunplir como por sentençía pasada en cossa juzgada rrenunçiación las leyes de su favor y la general en forma. Y otorgaron esta escritura ante mí escrivano, siendo testigos Alonso López y Juan Çid y Nuno Pérez de Armesto, veçinos y estantes en la dicha villa. Uno de ellos lo firmó a rruego de los otorgantes, que yo el escrivano doy fee que conozco, porque dixeron no saber.»

Publicado por Vicente Fernández Vázquez en «La historia de la música en El Bierzo del siglo XVI al XVIII». *Bierzo,* 2003, págs. 125-147.

IV
Danzas en Forniella

Danzantes de Pranzáis ejecutando los *palos* en el campo del santuario en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Las danzas de Chan y Pranzáis en la procesión del 15 de agosto. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

EL 15 DE AGOSTO EN FORNIELLA

Las dos danzas formadas en la puerta sur del santuario esperan la salida de las vírgenes para la procesión. 15 de agosto de 2019. A la izda., el *juez* de la danza descalzo por promesa u ofrecimiento a la Virgen. Foto: Naciu 'i Riguilón.

La romería del 15 de agosto en Trescastru, es sin duda el gran festejo de Forniella. En esta fecha se celebra la fiesta en honor de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de Forniella, siendo un día de peregrinaje, peticiones y ofrecimientos envueltos en auténtica devoción. Y aunque el mayor protagonismo lo tienen los pueblos de Chan y Pranzáis, participan de una forma directa o indirecta todos los pueblos del valle y a ella acuden peregrinos de todas las comarcas limítrofes.

De la importancia del santuario de Trescastru y de la atracción que aún hoy ejerce como centro de peregrinación para los habitantes de las comarcas que lo rodean dan buena fe, los versos de Antonio Iglesias Álvarez (1906-1974) hablando de la abundancia y procedencia de los romeros:

> Ya vamos llegando al Campo
> donde está la alegre Ermita.
> A la sombra de los árboles
> ¡cuántos romeros había!
> Allí estaban los del Bierzo,
> los de Ancares, los de Ibias,
> los del Sil y los de Rengos

Santuario de Ntra. Sra. de Trescastru. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Imagen de la Virgen de Trescastru comprada en 1937. Archivo José Álvarez, «Caruso».

y las alegres freisitas[1],
paisanos de Fonsagrada
y de toda la Galicia.
Romeros había de México,
de La Habana y Argentina,
que a cumplir votos llegaron
desde aquellas lejanías[2].

La fiesta y romería del 15 y 16 de agosto en Forniella se manifiesta como un multitudinario ritual de adoración mariana a la figura de Nuestra Señora de la Asunción en el santuario de Trescastru.

Pero además, están las danzas. Las danzas de palos, uniendo al gran fervor y devoción cristiana el ancestral ritual de paso de la adolescencia a la mocedad, que tanta trascendencia tienen para los mozos que las ejecutan y para los pueblos a los que representan en el santuario.

> Si en todos los pueblos…. donde se danza o danzó, esta (la danza) tiene una especial trascendencia en los muchachos, a través del manifiesto ritual de paso y en el pueblo, en el valle de Fornela la danza adquiere una dimensión aún mayor integrada dentro de la romería que se celebra en honor de Nuestra Señora de la Asunción el 15 de agosto en el pueblo de Trascastro… (Domínguez. 2001)

DECRETO DE LA ALCALDÍA
(12 de agosto de 2010)

El Sr. Alcalde-Presidente del Ilmo. Ayuntamiento de Peranzanes (León), D. Vicente Diaz Fernández, vista la propuesta formulada por D. Manuel Diaz Fernández, en representación de los danzantes de la localidad de Chano solicitando la autorización municipal correspondiente para la actuación de la danza tradicional los dias 14,15,16 y 17 de agosto de 2010,

RESUELVE:

Autorizar la actuación de la danza de Chano los dias 14,15,16 y 17 de agosto.

Lo mando y firmo en Peranzanes a 12 de agosto de 2010.

EL ALCALDE

Permiso para danzar los días de fiesta, emitido por el alcalde a los danzantes de Chan en 2010. Archivo Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

Todo este complejo y largo ritual se desarrolla siguiendo un estricto protocolo[3] que da comienzo cuando unos días antes del 15, los *jueces* de las danzas de los pueblos de Chan y Pranzáis solicitan permiso por escrito

[1] *Freixos* llaman en Forniella a los naturales de los pueblos *cunqueiros* de Trabáu, A Estierna, El Vau y El Corralín.

[2] Composición poética romanceada más larga, publicada en hojas sueltas y en el libro de José Manuel Domínguez Yáñez, *Valle de Fornela.* 2001, p. 94. Ver apéndice 1 de 15 de agosto.

[3] En el año de 1751 el pueblo de Pranzáis mantiene ya un pleito con el cura párroco Nicolás López Valdés defendiendo su derecho prioritario de entrada con procesión en el santuario de Trescastru el día 15 de agosto, sobre las procesiones de los pueblos de Chan y Guímara. (Salomé Ramón Gurdiel)

al alcalde para poder danzar en Trescastru. Permiso que este está obligado a conceder, teniendo el *primer juez* de cada danza la obligación de llevarlo en todo momento, durante las fiestas, a disposición de las autoridades.

Tanto el funcionamiento y normas de la danza como el protocolo y relación de estas con el santuario vinieron transmitiéndose de forma oral hasta finales del siglo pasado, recogiéndose por primera vez de forma escrita en el pueblo de Chan el año 78/79 y en el de Pranzáis en 1991[4].

Día 14

El día 14, víspera de Nuestra Señora, serán los danzantes de Pranzáis los que, siguiendo el protocolo, darán apertura al santuario.

A las seis de la mañana, el *tamboriteiru* comienza a recorrer las calles del pueblo tocando *la alborada* despertando con su música a los vecinos y convocando a los danzantes para los ensayos, como viene sucediendo desde hace algunos días.

> Antiguamente, el día 14, los *panzas* se iban a la cama temprano, sobre las 10 o las 11, para madrugar el día 15 bien temprano y llamar al *tamboriteiru* y al *juez 1.ª* y acompañarlos durante la alborada tocando las castañuelas. («Lito»)

Después del ensayo se hace el reparto de ropa a los danzantes. Esta se guarda en el Ayuntamiento viejo que ahora es propiedad de la Junta Vecinal del pueblo.

Sobre las 17.00 h volverán a reunirse en la plaza vistiendo con el traje de víspera.

Con *careo doble* irán hasta el Ayuntamiento y desde aquí andando hasta el Alto de Tallada donde volverán a formar para continuar danzando hasta dar vista al santuario, harán tres venias, se arrodillarán, y volverán a saludar para continuar danzando unos 50 o 100 metros y deshacer la formación. Seguirán caminando hasta el puente, a la entrada de Trescastru y aquí formarán de nuevo para avanzar danzado con *medio careo* hasta la Casa Grande donde, a una señal del *tamboriteiru*, se cambia a *careo doble* hasta la puerta este de entrada al *campo* del santuario[5].

Danzantes de Pranzáis subiendo la cuesta de Tallada, 14 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Si las puertas del santuario no están abiertas, piden la llave a su depositario y entran danzando en la iglesia por la puerta oeste, que es la que está debajo del campanario, y salen por la lateral. El protocolo impone tres saludos a la virgen, arrodillarse descubierto, levantarse, hacer otros tres saludos y salir danzando por la puerta lateral sin dar la espalda a la Virgen hasta la parte de atrás de la iglesia, donde se deshace la danza.

Tras un pequeño refrigerio, a eso de las 18.30, los danzantes ejecutarán una pequeña parte de la danza como símbolo de apertura del santuario.

> El día 14 Pranzáis va simplemente a abrir el santuario, para eso nada más tiene que hacer una calle y media (de la danza) y nada más. Entras y sales de la iglesia, acabas de danzar y te vas. («Lito»)
>
> Esta costumbre de abrir la iglesia, tomar el campo, y cerrarla, al finalizar las fiestas, se debe a que, como ya se ha mencionado, el edificio permanecía cerrado todo el año a excepción de tres días. (Ramón, 1998. p. 172).

Repitiendo el ritual, pero a la inversa, volverán a Pranzáis, con la diferencia de que la bajada desde Tallada al pueblo se hará danzando todo el camino, con la particularidad de que la fila del *segundo juez* bajará por el camino y la del *primer juez* lo hará en paralelo pero por el monte[6]. Esta fórmula se repetirá también los días 15 y 16.

---

[4] Ver apéndices de Chan 1 y Pranzáis 1 y 2.

[5] Antiguamente al hacer este cambio de *careo*, se paraba y también se hacía el saludo y las tres venias a los que vienen detrás de la danza. (Lito)

[6] La explicación de esto puede estar en que si las dos filas bajasen por la pista los danzantes no serían vistos desde el pueblo.

Presentación de la danza de Chan a los vecinos en 2009. Fotos: Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

Antiguamente en Chan, el día 14 por la tarde, sobre las 7, los danzantes, con el traje ya de gala, presentaban la danza al pueblo. Después de algunas décadas de no hacerse en el siglo pasado, en la actualidad vuelve a recuperarse esta tradición con la salvedad de que danzan con ropa de diario.

Día 15

El día 15 por la mañana, desde muy temprano, se encaminan hacia el santuario infinidad de romeros venidos desde El Bierzo, Asturias, Galicia y como es natural del resto de los pueblos de Forniella, y hacia él confluyen las comitivas procesionales de los pueblos de Chan y Pranzáis, verdaderos protagonistas en este día en el santuario.

En Pranzáis, a las 6 de la mañana, *alborada* y ensayo general en la plaza de la iglesia[7]. Después, a las 10, se reúnen ya con el traje blanco de fiesta a la puerta de la iglesia, para sobre las 10.15 salir hacia el santuario. La Virgen es portada en andas por cuatro mozas que hasta no hace muchas décadas tenían que ser familia directa de alguno de los danzantes. Con *careo doble* salen de la iglesia hasta el Ayuntamiento y desde aquí suben andando hasta el Alto de Tallada, donde vuelven a formar y continúan danzando hasta dar vista al santuario, saludan con tres *venias*, se arrodillan, rezan y vuelven a saludar.

Continúan danzando unos 50 metros y deshacen la formación. A la entrada de Trescastru forman de nuevo y bailando el *careo sencillo* van hasta la Casa Grande[8] don-

Danzantes de Pranzáis saludando a la Virgen de Trescastru al dar vista al santuario desde el Alto de Tallada. 15 de agosto de 1996. Foto: Naciu 'i Riguilón.

de cambian a *careo doble* hasta la puerta Este de entrada al *campo* del santuario donde se detienen sin romper la formación. Aquí, el *juez*, con la cabeza descubierta y la bandera enrollada bajo el brazo, entra hacia la iglesia en busca de un sacerdote que, acompañado de un hombre del pueblo de Pranzáis portando la cruz procesional y otro con el pendón de Pranzáis, sale a recibir a los danzantes a la puerta. Tras ellos, entrarán en el *campo* y posteriormente en la iglesia por la puerta Oeste. Para ello, la tradición manda que la misa que se esté celebrando en ese instante se pare, siempre que no coincida con el momento de la consagración, para que entren los danzantes y las cuatro mozas que portan la imagen de la virgen y

[7] Hasta no hace muchos años era costumbre que los ensayos fuesen acompañados de orujo, pan de centeno y galletas del cura, *la parva*, para entrar en calor y activar los ánimos.

[8] Casona de estilo tradicional situada a unos 200 metros del santuario. A finales del siglo XVIII era la casa de Manuel Álvarez, Hidalgo notorio de sangre. En ella también vivió y trabajó el médico Lodario Gavela Yáñez asesinado en 1947 por la brigadilla franquista.

Uno de los sacerdotes recibe la danza de Pranzáis a la entrada del santuario con un vecino del pueblo portando la cruz procesional. 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

la coloquen a la izquierda de la patrona del santuario. Mientras, los danzantes saludan con tres venias, hincan rodilla en tierra, con el sombrero en la mano, rezan, se levantan y vuelven a saludar, para salir posteriormente al *campo* por la puerta sur de la iglesia sin dar la espalda en ningún momento a las vírgenes.

En Chan, a las 10 de la mañana, reunidos danzantes y *tamboriteiru*, además de cuatro mozas y cuatro chiquillos, acuden a la iglesia parroquial en busca de la virgen y San Pancracio que en andas serán llevados hasta la capilla de la plaza de la Cruz[9]. En ella dejarán a San Pancracio y desde allí saldrán con la virgen en procesión camino del santuario de Trescastru, ejecutando los danzantes un *careo entero* hasta la cuesta de Quintanhiella. Antiguamente todo el trayecto se hacía caminando:

> Primero va la danza, bailando el *careo entero*[10], alrededor de la Virgen, cuyas andas están tapizadas de bonitas flores naturales llevadas por jóvenes mozas […] Después van los músicos (trompeta, acordeón y tambor) y, finalmente un gran gentío […] Hasta no hace muchos años eran los *panzas* los que llevaban a la Virgen hasta La Reguera y desde aquí los segundas hasta debajo del cementerio de Trascastro («Caruso» y Rodríguez, 2012).

En la actualidad, el séquito ya se desplaza en coche y aunque durante algunos años, la virgen fue transportada en un remolque habilitado para la ocasión, hoy en día sube y baja del santuario en un furgón en el que también pueden subir algunos danzantes.

La danza de Chan con su virgen saliendo del pueblo camino al santuario. 15 de agosto de 2009. Archivo Miguel Ángel Álvarez, «Manguelo».

> Cuando yo empecé (1987) se subía a la virgen en un furgón grande completamente cerrado y sin ventanas, metiéndose en el interior también muchos de los danzantes, por lo que el viaje se hacía completamente a oscuras cuando se cerraban las puertas traseras del furgón. Había

[9] José Álvarez, «Caruso», apunta que en el año 78 y posiblemente hasta esas fechas se ejecutaba la danza en la plaza de la Cruz antes de salir hacia Trescastru.

[10] En Chan *el careo* puede ser *entero* o *medio careo*. *El careo entero* siempre que se va con la Virgen sea en Chano o en Trescastro y en el *campo* de Trescastro, siempre que se pisa el Campo o se está en el pueblo de Trascastro es *careo entero*, esa es la principal diferencia para utilizar uno u otro. (Miguel Ángel)

varios furgones iguales y eran propiedad de los numerosos vendedores ambulantes que tenía Chano, los cuales utilizaban para vender su mercancía. (Miguel Ángel)

Llegados a la altura del cementerio las mozas volverán a hacerse cargo de la imagen de la Virgen y formados los danzantes, con el *tamboriteiru* en el centro, ahora con los *jueces* encabezando la danza[11], al dar vista al santuario, se arrodillan con el sombrero en la mano como símbolo de reverencia. Instantes que finalizan con una señal del *juez* con sus castañuelas, para seguir a continuación con el típico paso de *careo entero,* hasta la puerta oeste del santuario. Una vez aquí la comitiva debe esperar a que los de Pranzáis entren danzando en *El Campo* y coloquen su virgen en el interior de la iglesia.

Danza de Chan haciendo el saludo al dar vistas al santuario el 15 de agosto. Museo de las Danzas de Chan.

Seguidamente, el *juez* de la danza de Chan, que hasta ahora permanecía en la puerta oeste del *campo*, entra en él, con su bandera enrollada bajo el brazo, en busca de un sacerdote. Este, sale también de la iglesia acompañado de dos hombres de Chan que portan la gran cruz procesional y el pendón del pueblo, y todos se encaminan a recibir a la virgen de Chan que espera a la puerta del *campo*. Entran y dando una vuelta completa a la iglesia penetran en ella, también por la puerta oeste. Colocan a su virgen a la derecha de la anfitriona, mientras que los

[11] El día 15 van los jueces delante siempre. (Miguel Ángel)

Colocación de las tres vírgenes en el santuario el 15 de agosto de 2010. De izquierda, a derecha.: Chan, Trescastru y Pranzáis. Foto: Gil Barrero.

danzantes, con el sombrero en la mano hincan, durante unos segundos, una rodilla en tierra y a una señal del *juez*, hecha con sus castañuelas, se levantan y salen danzando, por la puerta sur, sin dar nunca la espalda a las vírgenes, hasta detrás de la cabecera de la iglesia, donde se deshace la formación.

Acabada esta misa y justo antes de la misa mayor, las dos danzas se concentran delante de la puerta lateral, que llaman principal, para tomar parte en la procesión alrededor del templo en la que participarán las tres vírgenes.

Tradicionalmente, el día 15, son los danzantes de Pranzáis los que reciben a la virgen a la puerta de la iglesia para la procesión. A continuación, se colocan los de Chan, invirtiéndose el orden el día 16. O lo que es lo mismo: el día 15 encabezan la procesión los danzantes de Chan y el 16 los de Pranzáis.

La procesión la encabezan los pendones de los siete pueblos de Forniella, aunque hoy ya sea difícil verlos todos, seguidos de la gran cruz procesional[12], que irá flanqueada por dos faroles. La siguen las dos danzas con sus *chaconeros* al frente. Precedidas de sus estandartes, avanzarán ejecutando el *careo entero*, custodiando a sus respectivas vírgenes situadas en medio de la formación,

[12] Es una bella pieza del siglo XVIII, construida con plata blanca y sobredorada. Esta última utilizada solamente para el cristo crucificado. Las técnicas utilizadas son el repujado y el cincelado, con tres marcas de orfebre grabadas: DIE, LPZ, LPZ). (Ramón. p.149)

en donde también se colocará cada *tamboriteiru*. Entre las dos danzas suele ir también alguna pequeña banda de música y después de la segunda de las danzas irán los sacerdotes y el resto de los procesionarios.

La Virgen de Trescastru, como anfitriona, procesionará siempre en medio de las otras dos imágenes[13].

Para la procesión, las vírgenes salen por la puerta sur, que es la lateral, y avanzarán alrededor de la iglesia en el sentido contrario al movimiento de las agujas del reloj para volver a entrar en ella por la misma puerta. Los danzantes de las dos danzas se quedan formados a la puerta del templo, según van llegando, en un pasillo por el que irán pasando las santas y toda la procesión. Seguidamente, los danzantes de Pranzáis danzan unos metros hacia atrás para que los de Chan puedan colocarse en línea con ellos y así las dos danzas puedan continuar danzando, con el paso de *careo doble*, hasta la parte posterior de la iglesia donde desharán la formación.

Una vez dentro, las mozas porteadoras de las vírgenes las irán colocando a los pies del altar mirando hacia los feligreses: La Virgen de Trescastru, como anfitriona, en el centro, la de Chan a su derecha y la de Pranzáis a su izquierda.

Es frecuente ver a algún danzante bailar descalzo como resultado de un ofrecimiento o favor concedido por la santa, siendo costumbre también ofrecerse como danzante, teniendo preferencia por este motivo para entrar en la danza, siempre que no esté ya *cerrada* cuando se notifique.

Terminada la misa mayor, que concelebran varios sacerdotes, los danzantes sacan de la iglesia algunos escaños que colocarán en círculo detrás de la cabecera formando lo que se denomina el *campo*, en donde se ejecutarán las danzas[14].

Ahora le toca el turno a la danza de Pranzáis y por la tarde, a eso de las cinco y media[15], le corresponderá a la de Chan. En los bancos y escaños, como lugares preferentes, los danzantes tratarán de acomodar a las autoridades y personas más pudientes, que serán las que mejor puedan responder con sus dineros en el momento en que los *chaconeros* vayan pasando el sombrero entre los asistentes.

Pero antes del comienzo de la danza de Pranzáis es costumbre que se lean las *loas*.

Las *loas* son alabanzas y rogativas en prosa o verso dedicadas, en este caso, a la Virgen de Trescastru, que se dicen en Forniella, en la actualidad, únicamente el día 15 de agosto, después de la Misa Mayor y antes de que dé comienzo la danza de Pranzáis.

Suponemos que antiguamente se dirían en todos los pueblos con danza y eran recitadas por «espontáneos enfervorizados que pregonaban sus cuitas en las Fiestas de Agosto y de Septiembre». (Raúl Delgado. *Loas. Introducción y Reglamento,* 1991)

Esta costumbre se había perdido a mediados del siglo pasado y fue recuperada en 1991 por el entonces cura del santuario Don Raúl Delgado Corcoba quien ese año leerá las primeras *loas* y redactará unas normas y reglamento para las sucesivas, que a partir de entonces serán escritas y pronunciadas, cada año, de forma rotativa, por el representante de uno de los pueblos del concejo.[16]

Pero no será hasta 1995 cuando se inicie efectivamente la ronda, siendo María Isabel Ramón Gurdiel la primera loadora. (Ramón, 1998)

Don Raúl, en el citado año nos dará noticia de algunos viejos loadores así como pequeñas referencias de sus *loas*:

> Resuenan los nombres de D. Jerónimo, Daniel Fdez., Lodario Gómez, Modesto Martínez, Manuel Cachón, etc., todos ellos del pueblo de Chano. Particular emoción, según relato de su hija Roles, infunde David Ramón, de apodo («el Barbero»), natural de Chano y vecino de Trascastro, que recién salido de la cárcel donde había ido por un mal entendido de la justicia de entonces, proclamaba hacia 1945 con la voz entrecortada:

[13] En algunas fotos antiguas, anteriores a los 80 se puede observar que en la procesión solo van dos imágenes: la de Chan y la de Pranzáis. Quizás esto fuera debido, como apunta «Caruso», a que antiguamente no hubiera, como en estas últimas décadas, una imagen exclusivamente para la procesión y no se bajase la del altar para ello.

[14] Tradicionalmente esta labor era realizada por *los panzas* y *segundas* que seguidamente se colocaban en *el campo* tocando las castañuelas como llamada de atención del inminente comienzo de la danza. Actualmente esta costumbre está en desuso.

[15] «Cuando yo empecé en la danza, unas horas antes, los danzantes quedaban en el bar del Rojo de Chano y eran invitados a café, copa y puro por la danza. Esto actualmente está en desuso» (Miguel Ángel).

[16] Ver Apéndices 2 y 3 de 15 de agosto.

Procesión del 15 de agosto de 1995. Archivo Mario Yáñez.

Danza de Pranzáis el 15 de agosto de 2019. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

Dos danzantes de Chan bailando descalzos en los años 50. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Al santuario se acudía de romería con toda la familia y buena merienda, y allí se pasaba todo el día. Familias de Pranzáis y Chan (Ramiro Martínez) comiendo en el *campo* del santuario. Años 60. Fotograma vídeo / Museo de las Danzas de Chan.

El día cinco de marzo
en la cárcel me metieron,
y en la celda me encerraron.
Yo sentado en mi petate,
en mi inocencia pensaba;
a vos, Virgen de Trascastro,
os pido de corazón,
que no culpen inocentes
que están sufriendo prisión....

De Pranzáis, recuerdan a Narciso Álvarez; y de Trescastru, al tío del Padre Higinio, Manuel Fdez. «El Repico», que, según memoria y testimonio de Raúl Valledor, comentaba hacia el año 1941 en desgarrada crítica social, no desprovista de humor:

Ya no tenemos alivio
en nuestra querida España.
Unas veces porque llueve
y otras porque falta el agua.
El pan cada vez más caro,
la carne cara y mala,
el aceite por las nubes
y lo mismo las patatas.
Dicen que el año está malo,
pues lo que sobran son trampas…

Raúl Delgado Corcoba. *Loas (Introducción y Reglamento)*, 1991. Archivo José Álvarez «Caruso».

Hoy en día, terminada la danza, las gentes de Chan y Pranzáis regresan en coche a sus pueblos para comer, aunque son muchos los romeros que permanecerán en torno al santuario con sus meriendas.

Antiguamente, los vecinos de estos y otros pueblos cercanos acudían a la romería, todos en familia, provistos de buenas cestas con merienda y, terminada la misa y la danza de mediodía, se repartían por el *campo* del santuario y los prados cercanos formando un extenso mosaico de coloridos manteles rodeados de gente y repletos de comida (cordero, chorizo, jamón, tortillas, filetes y una extensa gama de postres entre los que no podían faltar los *feisuelos*, arroz con leche, bizcocho o los brazos de gitano).

A las cinco y media aproximadamente es cuando los danzantes de Chan ejecutarán su danza también en el *campo* del santuario.

Mientras los *segundas* colocan los bancos para acomodar a la gente, los *panzas*, fieles a las órdenes de los *jueces,* forman en el recinto y al son del tambor hacen sonar fuertemente sus castañuelas en forma de reclamo —*escachar*—para indicar a los presentes que en breve comenzará la danza. (Álvarez «Caruso» y Rodríguez. 2012. p. 79)

Durante la parte de *los palillos*, como también ocurre durante la danza de Pranzáis, los *chaconeros* se irán desplazando por entre el público: uno de ellos convidando a la gente con vino o algún refresco mientras que el otro irá pasando el sombrero para recoger el dinero que generosamente los espectadores van depositando y

Danzantes de Chan ejecutando su danza el 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Pranzais el 15 de agosto de 1996 en el alto de Tallada formados para continuar hacia el santuario. Foto: Naciu 'i Riguilón.

que servirá fundamentalmente para cubrir los gastos del *tamboriteiru*.

Terminada la danza de Chan, ya a media tarde, las dos danzas formarán detrás de la iglesia y con sus respectivos *tamboriteiros* abandonarán *el campo* del santuario al mismo tiempo, cada una por la puerta por la que entró, con el característico paso de *careo doble* hasta un poco más allá de las puertas del santuario.

Los danzantes de Chan se despiden de la virgen con un saludo a la altura del cementerio y allí se deshace la *formación*. A partir de aquí, hoy, todos van en coche hasta la Reguera de Quintanhiella, donde formarán de nuevo y entrarán *careando* en el pueblo hasta la plaza de la Cruz donde ejecutarán otra danza completa. Tras la cena gran verbena hasta altas horas de la madrugada menos para los danzantes porque el día siguiente también será muy intenso. Hasta no hace muchos años, los danzantes, sobre todos *los panzas*, no podían estar de fiesta hasta más tarde de las 11 de la noche y, si eran encontrados en ella, se les aplicaba una fuerte multa que se descontaba de la fianza que habían depositado.

Los de Pranzáis por su parte regresan caminando y danzando por Tallada. Con la salvedad de que, desde Tallada al pueblo, la fila del *primer juez* debe bajar danzando por el monte, en paralelo a la del *segundo juez* que lo hará por el camino, de forma inversa a como lo hicieron al subir.

Día 16

El ritual se repite de forma similar al del día anterior, pero sin el acompañamiento de las vírgenes. La danza de Chan sale danzando desde la plaza de la Cruz hasta la Reguera de Quintanhiella y desde aquí continúa en coche hasta el cementerio de Trescastru; allí, forma, saluda y avanza hacia la puerta oeste del santuario. Hoy no es preciso que espere la llegada de los danzantes de Pranzáis y entra libremente en el *campo*.

Los danzantes de Pranzáis, este día con el traje de víspera, cambian hoy la boina por el sombrero, se reúnen en el pico del pueblo, suben caminando y forman en el Alto de Tallada. Saludan al dar vistas al santuario y entran en Trescastru, como el día anterior, pero hoy, tienen que esperar, a las puertas del santuario, a que los de Chan entren para poder hacerlo ellos. Solo entrarán como *danza* para la procesión y por la tarde a recoger a su santa.

Después de la misa mayor sale la procesión alrededor de la iglesia, hoy invirtiendo el orden de las santas y de las danzas que las custodian.

Hoy en el *campo* del santuario solo danzará Chan[17] y lo hará inmediatamente después de la misa, pero la

[17] La danza de Chan es la única que danza dos veces en el *campo* del santuario. Según la tradición, una porque le corresponde como pueblo y la segunda porque antiguamente le compró su derecho al pueblo de Guímara por dos «cañadas» de vino. Según esta tradición Chan, Guímara y Pranzáis fueron los que levantaron el santuario y originalmente los tres tenían derecho a danzar en su *campo*.

Danza de Chan en el Santuario. 16 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Pranzáis en la plaza del Conceyo de Trescastru, 16 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

danza no comenzará hasta que estén presentes el cura y las autoridades, teniendo el *juez* el deber de verificarlo y si no es así de ir a buscarlos, repitiéndose así el ritual del día anterior, con la única diferencia de la coreografía propia de la danza y que hoy no se leerán *loas*.

Terminada la danza algo de alterne por los bares y comida festiva, tras la cual, a eso de las 5 de la tarde, los danzantes de Pranzáis se irán concentrando en la puerta este del santuario, para desde allí salir danzando con el paso de *careo sencillo* hasta la plaza del Conceyo donde sobre las 5 y media ejecutarán su danza.

Hasta hace unas décadas, a su finalización todos volvían al santuario y las mozas de los dos pueblos sacaban a las vírgenes hasta detrás de la iglesia donde las esperaban las dos danzas formadas. Se situaban en medio de ellas e iniciaban la salida del *campo* en dirección a sus respectivos pueblos. La tradición dice que la última que abandone el *campo* llevará la suerte para su pueblo. Esto solía provocar serios conflictos y en los últimos años se acordó que cuatro danzantes de cada danza, generalmente los *jueces* y los *guías*, sustituyeran a las mozas que portan a las santas, sacando los de Chan la imagen de Pranzáis y los de Pranzáis la de Chan. En este acto también se intercambian los *tamboriteiros* que se situarán en medio de las filas de los danzantes del otro pueblo que esperan con las mozas de la virgen fuera de los muros del *campo* del santuario.

> Una vez que se sacan las dos vírgenes por la puerta lateral del santuario se dan la cara una frente a la otra y ahí se despiden. Normalmente los *jueces,* sin soltar ninguna de las imágenes, pronuncian estas palabras «Hasta el año que viene y suerte para todos», o por lo menos eso es lo que dije yo siempre que he ido de *juez*. (Miguel Ángel)

La despedida se hace de forma semejante a la llegada, pero a la inversa: a la altura del cementerio, la comitiva de Chan, se vuelve y saluda con los danzantes arrodillados y descubiertos durante unos instantes, después se rompe la formación. Antiguamente, eran los *panzas* los que releva-

Danzantes de Pranzáis porteando la virgen de Chan. 16 de agosto de 2007. (Frente a ellos están los de Chan con la virgen de Pranzáis). Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Mozas de Chan con su virgen abandonando el santuario el 16 de agosto de 1973. Archivo José Álvarez, «Caruso».

ban a las mozas en el transporte de la santa hasta la Reguera de Trescastru y desde aquí los *segundas* hasta la Reguera de Quintanhiella, pero eso, como hoy en día ocurre para la venida, ya es agua pasada. Hoy, tras romper la formación, todos, incluida la virgen, regresan en coche[18].

Al llegar a La Reguera Cuesta de Quintanhiella, donde los espera el pueblo con San Pancracio[19], los danzantes forman de nuevo y las mozas toman las andas con la virgen otra vez y danzando *el careo* entero entran exultantes en el pueblo hasta la plaza de la Cruz donde, tras dejar a la santa en la capilla ejecutarán otra danza completa.

Los de Pranzáis regresan también a su pueblo con la virgen, caminando y danzando por Tallada como lo hicieron al subir, el día 15 y el día anterior. La fila del *primer juez* baja danzando también por el monte, desde Tallada al pueblo. A la entrada del mismo, en el lugar que llaman la *Barranquera,* los vecinos reciben a la danza y, todos en procesión, van hasta la iglesia donde, entre aplausos y ovaciones y unas palabras del cura, reciben el reconocimiento de la comunidad. Posteriormente el cura invita a todos los danzantes a beber lo que denominan *el vino del cura*.

> Antiguamente el cura nos daba un garrafón de vino, de este vino dulce, y unas pastas. y nosotros, los danzantes, convidábamos a los vecinos. (Benjamín «Capitán»)[20]

Unos días después de la romería, los danzantes del Pranzáis, solían invitar a los vecinos del pueblo a una

Fiesta de los Danzantes de Pranzáis en Matascampas. Archivo Lito.

[18] Antiguamente, durante estos largos trayectos eran los *chaconeros* con sus trallas los encargados de mantener el orden procurando que nadie entorpeciera el trascurso de la comitiva y nadie se adelantara a los danzantes y la virgen.

[19] San Pancracio baja con la virgen el día 15 en procesión hasta la capilla de la Cruz donde permanece hasta el día 16 que la irá a esperar a la cuesta de la Quintanhiella.

[20] Nos comentaba «Capitán» que esta costumbre también la tenía el cura en el resto de pueblos con danza.

También aparece documentada en un apunte de 1731 del *Libro de Apeos, de las cuentas del Santuario de Trescastro*, en lo que constituye la referencia más antigua que conocemos de las danzas de la zona. (Costa 2002, p. 338).

comida campestre que se celebraba en Las Matascampas, siempre y cuando hubiera beneficios en la danza. En la actualidad ya no existe ese hábito.

Sin embargo, los danzantes de Chan sí que mantienen aún hoy esta costumbre a la que llaman fiesta o cena de los danzantes con la particularidad de que en ella solo participan los danzantes, y otras personas relacionadas con la danza, como el *tamboriteiru, chaconeros,* y *las mozas de la virgen* siendo invitados también, en alguna ocasión, el organizador de la danza y los palilleros. Esta suele celebrarse el día 17 de agosto y consiste en una cena en un restaurante de la zona y es sufragada también con los beneficios de la recaudación de los días anteriores en las diferentes danzas.

La romería

El 15 de agosto en Trescastru es fiesta religiosa con gran devoción en Forniella, con misas, procesiones y danzas en honor de la Virgen, pero sobre todo, y antes que todo esto, fue y es romería; fiesta a la que concurren anualmente los vecinos de todos los pueblos del valle y muchos romeros de todas las comarcas limítrofes.

Desde antiguo estos lugares se instituirían como focos de relaciones sociales entre grupos humanos vecinos atraídos, no se sabe bien, si por motivaciones religiosas o como simples lugares de reunión y encuentros comarcales de comunidades, dedicadas por lo general al pastoreo, donde realizar intercambios comerciales y renovación de pactos de convivencia entre territorios.

Será en la Edad Media (s. IX, X y XI) cuando la iglesia católica actúe de forma sistemática, colocando sobre ellos ermitas y santuarios, generalmente de advocación Mariana, convirtiéndolos desde entonces en lugares de culto y peregrinación cristiana.

Es posible que antes de que en el s. XIII se desarrollasen las *polas*[21] como centros de mercado organizado y se designasen determinados días fijos al año como ferias, fuese en estos lugares de reunión y encuentro comarcales donde se realizasen el mayor número de intercambios comerciales.

El día de la fiesta, se colocaban en los alrededores del santuario infinidad de puestos y tabernas para dar servicio a la multitud de romeros que acudían de todas partes.

> En aquella época (años 60) yo tenía bar en Chan. Y cuando llegaba el 15 de agosto, pa la fiesta, llevábamos los puestos pa la parte nuestra del *campo.* A veces íbamos tres cantineros, porque en Chan había tres cantineros. Dos o tres días antes cogíamos el carro. Lo cargábamos con palos, tablas y todo y marchábamos a hacer el puesto y sorteábamos entre los cantineros a ver qué puesto nos tocaba: si el primero, el segundo o el tercero. Aparte de algún chiringuito de chucherías que también se ponía. Y pa la parte de Peranzanes les pertenecía a los de Peranzanes, pa poner también sus bares y chiringuitos allí.
>
> Teníamos que pagar al Ayuntamiento unas tasas municipales. Y nos llevaba a lo mejor dos días hacer el puesto con tablas, cuerdas y palo, y luego cubrirlo bien con ramas pa que no diera el sol, porque ya sabes que en agosto…
>
> Y sirviendo de mostrador y mesa el carro mismo que llevábamos. Traías las vacas pa casa, pero el carro quedaba allí. Y había que dormir allí, los camareros o los que tuviéramos allí despachando.
>
> Íbamos buscar las aguas pa enfriar la bebida a una fuente que hay allí abajo del pueblo muy fría. Los refrescos no existían. Había namás gaseosa, pero el refresco había que hacerlo con agua. Había de limón, de naranja… un jarabe que venía. Echabas cierta cantidá, revolvías con una cucharilla y ya era un refresco. (José Álvarez «Caruso»)

Pero la romería sobre todo es fiesta, y la fiesta es baile y el baile necesita música.

Los días normales el baile se hacía con pandereta o *pandeiros* tocados por las mujeres del pueblo, pero para días señalados como estos era frecuente que se contratase algún músico profesional al que se le pagaba y se le daba la manutención en caso de que viniese de fuera. Antiguamente esta función la realizaba también el

[21] En el siglo XIII, el rey Alfonso X *El Sabio*, con el propósito de desarrollar el comercio y mermar el poder desmedido que estaban acumulando los monasterios y las grandes familias nobles crea las *pueblas*. Territorios que dependían directamente de la autoridad real con determinados fueros y prebendas que potenciaban el comercio, instaurando en su capital o *puebla* unos días determinados al año para hacer ferias y mercados.

Romeros concentrados en los alrededores del santuario, antes del comienzo de la danza, a inicios de los años 60. Archivo José Álvarez «Caruso».

Puesto de cantina de Chan a la entrada Oeste del santuario, 1968. Archivo José Álvarez «Caruso».

Puestos y cantinas de Pranzáis a la entrada este del santuario, 1982. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Orquesta Unión. Archivo José Ávarez «Caruso».

tamboriteiru contratado para tocar la danza, apoyado, en ocasiones, por algún *gaiteiru*. Según Lodario, «había un gaitero de Busante (p'allá de Torga) que casárase aquí y ese tocaba la gaita, el Tío José».

Con los años, para el baile, estos fueron siendo sustituidos por acordeonistas o pequeñas orquestas. Estos últimos tocaban también en las procesiones y amenizaban los bailes de las tardes y noches festivas con nuevos ritmos y canciones. Rolando comenta: «acordionistas conocí a uno de Guímara, Donato y a Danielín (Daniel Fernández) de El Rebol.lal». (Rolando)

Igual que para los puestos de comerciantes y las tabernas, el baile también se definía en espacios separados, colocando cada pueblo, Chan y Pranzáis, sus músicos u orquestas en su lado correspondiente del santuario, teniendo solamente Chan, el día 16 de agosto, derecho a colocarlo en el interior del *campo*. Durante estos días, el pueblo de Trescastru también podía colocar su orquesta, pero esta, solo podía tocar cuando se hubieran ido los de Chan y Pranzáis, sobre las seis y media de la tarde.

> «El 16 de agosto era el baile de las de Faru. El día 15 por la mañana subían con unas cestas de merienda enormes y estaban hasta el 17. Y entonces el día 16 por la mañana, antes de misa, se hacía el baile de las de Faru.
>
> También se hacía el baile de las *freixas*[22], que era el día 14 de agosto por la noche». (Lodario)

Día 17

Actualmente, el día 17 se celebra en los tres pueblos: Pranzáis, Chan y Trescastru, como fiesta local, desvinculada ya de las del santuario, celebrándose también con misa, procesión y danza y verbena por la noche, pero cada uno en su propio pueblo.

En Chan y Pranzáis es costumbre antigua que este día se celebre en el pueblo como culminación de las grandes fiestas del 15 y 16 de agosto. El 17 es el *día de los mayores*, en el que los casados y personas mayores del pueblo salen de forma generalizada a la fiesta. Antiguamente este era el día en el que en el baile se ejecutaba todo el repertorio de folklore tradicional.

En Chan,

> A las 11 y media de la mañana se reúnen los danzantes y toda la gente del pueblo en La plaza de la Cruz. La virgen que ha descansado en la capilla durante la noche, es llevada en andas a la iglesia para celebrar la santa misa. Se organiza una procesión solemne, precedida por la cruz, los faroles, el estandarte y el pendón. Por la tarde los bares y establecimientos cierran sus puertas, se colocan bancos y sillas alrededor de la plaza, para que el público presencie cómodamente el final de la fiesta. Entretanto la danza hace un recorrido por las principales calles de Chano y de Prado a *medio careo* y termina en la plaza con una danza completa.» («Caruso» y Rodríguez, 2012. p. 236)

En Pranzáis, actualmente, y desde la década de los 70, son los casados, exdanzantes veteranos, los que hacen la procesión del mediodía, dejando descansar así a los mozos,

[22] *Freixos* llaman en Forniella a los nativos de los pueblos *cunqueiros* del otro lado de la cordillera: El Vau, A Estierna, Trabáu y El Corralín.

Danzantes de Chan en la plaza de La Cruz el 17 agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

y tras la misa ejecutarán varias partes de la danza, siendo los mozos los que ejecuten por la tarde la danza completa.

En Trescastru, se celebra también como fiesta patronal el 17 de agosto desde el año 1977, en este caso por traslado, pues tradicionalmente, El Cristo, se celebraba el 14 de septiembre. El cambio fue motivado por las mismas razones que hicieron que se dejaran de celebrar en otros pueblos, esto es, la falta de vecinos en el lugar en las fechas originales. La elección del 17 de agosto se justifica por el periodo vacacional y la proximidad a las grandes fiestas del 15 de agosto en el santuario y con el resto de fiestas locales de Chan y Pranzáis.

Del desarrollo de la fiesta en cada pueblo hablaremos en sus estudios particulares.

Danzantes de Pranzáis en la plaza de San Lorenzo el 17 de agosto. Archivo Lito.

Referencia a las danzas en el santuario

La referencia más antigua que conocemos de las danzas de Forniella la aporta Luis Costa Vázquez-Mariño (2002, p. 338).

> Un apuntamento recollido no Libro de Apeos, conservado no Arquivo Diocesano de Astorga, datado en 1731 e referido ás contas do Santuario de Trascastro, di textualmente: tiene obligación su mayordomo [o do Santuario] de dar una cañada de vino a danzantes que vienen con las procesiones dichos días [refírese ós días da Asunción e San Roque, ou sexa, 15 e 16 de agosto] (Apeos, Reg. 3308, doc. n.º 8).

Aunque no se hace mención esplícita a las danzas en el pleito del año 1751 entre los vecinos del *Concejo de Peranzanes* y Nicolás López Valdés, cura Párroco del *valle de Fornela* y del santuario de Trescastru, defendiendo el inmemorial derecho preferencial de entrada en el santuario el día 15 de agosto, de su *procesión e insignias*, sobre las procesiones de los pueblos de Chan y Guímara[23].

Es posible que no se mencionen aquí por no ser relevantes para el tema en litigio de preferencia de entrada en el santuario, o por coincidir con alguno de los periodos en que estas danzas fueron prohibidas en estos actos religiosos[24]. De cualquier manera, queda probada su existencia y participación en los actos y fiestas del santuario después de la referencia anterior del año 1731.

Otra reseña, esta vez con mención explícita a las danzas, nos viene dada también por los frecuentes conflictos surgidos en el *campo* del santuario, por los que el obispo de Astorga faculta al cura párroco a que prohíba las danzas si fuere necesario.

> En el Lugar de Peranzanes a 28 de septiembre de 1890 el Excelentísimo e Ilustrísimo Señor… obispo de Astorga,… que se tribute el mayor culto posible a esta bendita

[23] La fotocopia del documento, depositado en el Archivo Diocesano de Astorga, nos fue amablemente facilitada por José Álvarez, «Caruso», y un pequeño resumen de su contenido, realizado por Salomé Ramón Gurdiel en 2008, nos lo facilitó la Asociación Danza de Chan.

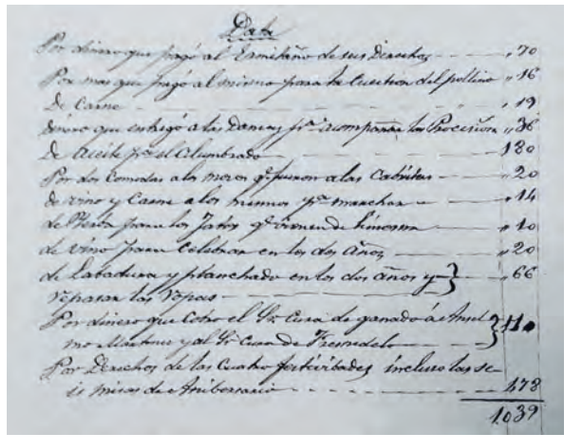
[24] En 1699 un Real Decreto prohíbe las danzas en las iglesias, pero no consigue erradicarlas por estar muy arraigadas en la población, volviendo a prohibirlas de nuevo una Real Cédula en 1780.

> reina de los ángeles y nuestra cariñosa Madre, impidiendo en las funciones del año todo aquello que no contribuya a la mayor honra y gloria de Dios y bien de las almas, o que sea causa y pretexto de alboroto y contienda que desdicen de la caridad y fraternal amor con que deben distinguirse los Cristianos y de una manera especial los que se dicen devotos de la Santísima Virgen de Trascastro, y si para ello cree oportuna la supresión de las danzas Su Ilustrísima faculta al Sr. Cura que en o fuera de este pueblo de Peranzanes para prohibirlas terminantemente. Igualmente manda Su Ilustrísima que se lea el presente auto… en los dichos pueblos de Peranzanes y Trascastro… (Ramón, 98, p. 161. L.C.S.T. Folios 18 y 19).

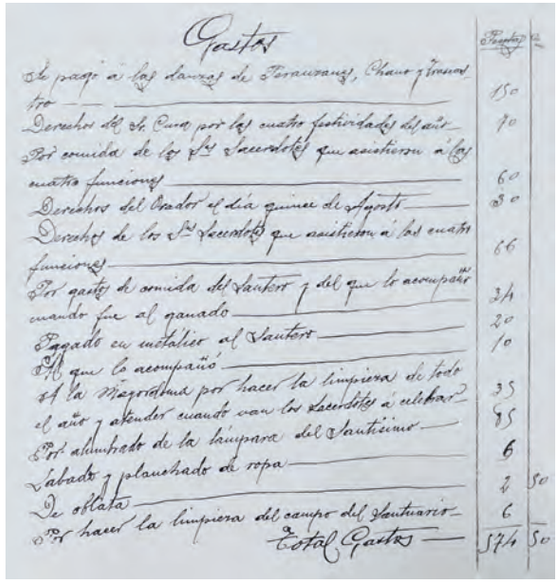
Pero el mayor número de referencias a las danzas forniellas lo encontramos en el *Libro del santuario de Trascastro*, en el que aparecen anotadas las cuentas de ingresos y gastos desde 1877 hasta la actualidad. Es muy probable que existiera otro libro anterior que registrase las cuentas desde su fundación hasta 1877, pero no ha llegado hasta nosotros.

Todas estas referencias fueron reseñadas por Xosé Manuel González Reboredo, en el estudio *Nos lindeiros da galeguidade* (2002, p. 290), y de las que podemos sacar varias conclusiones:

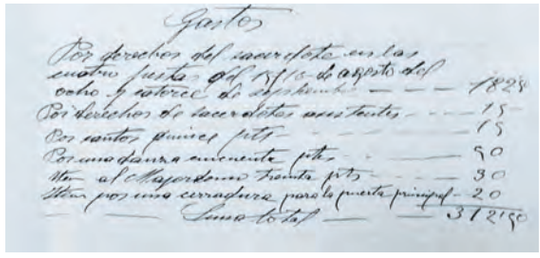
- En el libro aparecen referencias a 3 danzas: Chan, Pranzáis y Trescastru.
- No aparece ninguna alusión explícita de la danza de Guímara ni de otro pueblo.
- No todos los años aparecen danzas y no siempre se alude a las tres.
- Parece que Chan y Pranzáis se relacionan exclusivamente con los días 15 y 16 de agosto, ciñéndose Trescastru a sus fiestas del 8 y 14 de septiembre.



1880. *Libro del santuario de Trascastro*. (p. 7V). Archivo Diocesano de Astorga. Foto: Naciu ‘i Riguilón.



1922. «Se pagó a las danzas de Peranzanes. Chano y Trascastro… 150 pesetas». *Libro del santuario de Trascastro*, (p. 65V). Archivo Diocesano de Astorga. Foto: Naciu ‘i Riguilón.



1938. «Por una danza cincuenta pts». *Libro del santuario de Trascastro*, (p. 83A). Archivo Diocesano de Astorga. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

- Nas contas de 1877 menciónase «el vino que se abona a las danzas», sen especificar cales eran.
- Tras uns anos sen mención, volven aparecer as danzas nas contas de 1880-1881, baixo a forma de «dinero que se entregó a las danzas para acompañar la procesión, 36 reales».
- Novo período de silencio e nova alusión nas contas de 1892-1893: «dos cañadas de vino para danzantes

y cantores, 19 reales». O mesmo se repite no período interanual seguinte, aínda que ampliando a cantidade de viño: «veinte y cuatro reales de cuatro cañadas de vino que es costumbre de dar a los cantores, danzas e insignias».

- Xa no século xx, nos anos que van de 1920 a 1927, sempre figura cantidade para as danzas, pero non soamente para Peranzais e Chan, senón tamén para Trascastro. En 1928, pola contra, non se menciona esta última localidade, que sen embargo volve aparecer en 1929.
- En 1930 alúdese a «derechos de dos danzas —seguramente Chan e Peranzais— con sus gastos de convite», pero en 1931 a que aparece aludida é a danza de Trascastro. Sen mención en 1932, chegamos ás contas de 1933 e 1934 cunhas alusións xenéricas «a las danzas», e no ano 1935 rexístrase pago de dereitos ás danzas de Chan, Peranzais e, á parte, dereitos á danza de Trascastro. Finalmente, nos anos 1937, 1938 e 1939 aparece mención a «danzas» no primeiro ano, a «una danza» en 1938 e a dúas en 1939.
- Nos anos corenta e cincuenta predominan as contas nas que se inclúen cantidades aboadas ás danzas de Chan, Peranzais e Trascastro, pero hai momentos concretos nos que a citada é soamente unha danza. Así, no 1948 e 1949 a perceptora foi soamente a de Peranzais, e no 1956 a de Chan».

(González Reboredo, 2002, p. 290)

APÉNDICES 15 DE AGOSTO

1.
Romance del 15 de agosto

Mañana de agosto seca,
mañana de agosto tibia,
los romeros van y vienen,
por aquella cuesta arriba.
Las campanas de la iglesia
sonaban con alegría,
y las gaitas y tambores,
que desde lejos se oían,
el alma llenan y llenan
de nostalgias infinitas.
Todo el camino que va
desde la villa a la Ermita,
cubierto estaba de flores,
de tomillo y manzanilla.
De Peranzanes a Trescastro,
se va la Virgen María;
la llevan las cuatro mozas,
más guapas que hay en la villa;
la llevan entre la danza,
cantando himnos y rimas;
la llevan entre banderas,
entre listones y cintas,
que al airearlas al viento
rozan su cara bendita.
Ya sale de Peranzanes,
ya se va la comitiva;
la Virgen va muy despacio,
pues muchos van de rodillas;
la Virgen va muy despacio,
porque vamos cuesta arriba.
El sol ardiente de agosto
sus esplendores lucía;
la Virgen con el calor
colorea sus mejillas.
Ya vamos llegando al alto,
ya se respira la brisa;
suenan bombas y más bombas,
al divisarse la Ermita.
Ya suenan las castañuelas
y los sones de la x*ipla*
de un alegre tamboril
que toca con alegría;
ya se ven flotar al aire
las banderas con sus cintas;
en el pueblo de Trascastro,
emociones infinitas.
Ya asoma la procesión
con toda su comitiva;
la Virgen al ver el pueblo
con piedad lo bendecía;
y una salve rezan todos
mirando para la Ermita.
La danza con un saludo
da la orden de partida,
y toman la cuesta abajo
y suben la cuesta arriba.
Por el medio de Trascastro
la Virgen Santa camina,
la gente al verla pasar
con devoción se arrodilla.
Ya vamos llegando al Campo
donde está la alegre Ermita;
a la sombra de los árboles
¡cuántos romeros había!
Allí estaban los del Bierzo,
los de Ancares, los de Ibias,
los del Sil y los de Rengos
y las alegres freisitas,
paisanos de Fonsagrada
y de toda la Galicia.
Romeros había de México,
de la Habana y de Argentina,
que a cumplir votos llegaron
desde aquellas lejanías.
Al asomarse la imagen,
toda la gente se apiña;
unos van a pie y descalzos
y otros lo hacen de rodillas,
unos cantan sentimientos
y otros lloran de alegría,

unos le ofrecen vestidos
y otros ramos de rosquillas,
y otros tiran a su paso
pañuelos, mantos y cintas.
Un romántico gaitero,
con su mano retorcida,
con su gaita engalanada
va tocando melodías.
Por el calor sofocada
va la amapola divina,
y se da la vuelta al campo
de naciente a mediodía.
Y al entrar en aquel templo,
la emoción nos invadía;
en el camerín estaba
Nuestra Señora Bendita,
que al mirar a los romeros
con piedad les sonreía.
Mientras rezamos la salve,
otra procesión venía;
la del pueblo de Chano,
con los romeros de Ibias.
La bella imagen de Chano,
a la izquierda la ponían;
y la nuestra a la derecha,
por ser la más galanina;
y las dos Santas excelsas
hacen guardia y compañía,
rinden homenaje y guardia
a aquella alegre Santina,
la más guapa y milagrosa
de todas las serranías.
Las danzas salen del Templo
y sigue la romería;
los romeros salen y entran
a rezar a la Santina;
de las puertas de la iglesia,
sacan pedazos de astillas,
que los besan y los guardan
y los llevan de reliquia.
La Danza de Peranzanes
a danzar después de Misa,
y los danzantes de Chano
desde que comido habían;
así lo quiso la Santa
según tradición antigua.

De tarde empiezan los bailes,
¡cuánta animación había!
Las mozas pasean y cantan
y sacan fotografías;
parecen ramos de flores
con sus caras encendidas.
Los mozos de baile en baile
y de cantina en cantina,
las niñas, cual mariposas
en revuelos se perdían.
¡Qué vistoso colorido,
el de aquella Romería!
El baile sigue de noche,
hasta que amanece el día;
y al siguiente es San Roque,
y sigue la Romería.
Hacia las seis de la tarde,
toda la gente se anima;
suenan bombas y más bombas
la procesión se encamina;
para Chano y Peranzanes
se va la Virgen María.
Las danzas forman y esperan
a las puertas de la Ermita;
las campanas de la iglesia
sonaban con alegría.
Las danzas salen del campo,
danzando con fantasía;
los romeros van cantando
por aquella cuesta arriba.
Desde Tallada y Abraite,
se despiden de la Ermita,
y el eco de los tambores
a lo lejos se perdía.
Solitario quedó el campo,
solitaria está la Ermita,
solitaria está la Santa
con su lámpara bendita.
¡Cómo olía aquella tarde
a tomillo y manzanilla!

Antonio Iglesias Álvarez
(Trescastru, 1906 – Lugo, 1974)

Publicada en el libro *Valle de Fornela*. José Manuel Domínguez Yáñez, 2001. p. 95

2.
Loas a Ntra. Sra. de Trascastro y a Fornela (1991)

Con resonancias memorables de un suceso perdido en el tiempo, una coplilla levanta su voz:

> A vos, Virgen de Trascastro,
> ¿dónde fuiste aparecida?,
> en el campo de Melandriegas,
> al pie de una fuente fría».

Si de la tradición oral nos fiásemos, tres imágenes sucesivamente han centrado en Trascastro el fervor popular hasta nuestros días. La primera, pequeñita, fue la «aparecida». Quizá una simple ermita con su hornacina fue el lugar de devoción primera. Luego, entre los siglos XVII y XVIII probablemente, se construyó el santuario con su retablo central y se consiguió una talla mayor de la Virgen, terminándose los retablos laterales y el camarín en 1737. A raíz de la Guerra Civil, en 1936, un grupo de exaltados quemó en el atrio los despojos de parte de los retablos, junto con sus imágenes. Los sacerdotes, pasada la violencia de los primeros momentos, trajeron en 1937 una nueva imagen; la que hoy preside el templo. Tres imágenes, por tanto, y tres etapas; una sola y perenne devoción.

Remontarse a los orígenes es noble misión de quien respeta las tradiciones, pero tal cometido es muy difícil en nuestro caso, por la devastación que ha sufrido nuestro patrimonio documental y artístico. Reclamo, pues, vuestra colaboración y la de todos aquellos que amen esta tierra de Fornela, y no solo para investigar el aspecto religioso, sino todos los demás.

Hay muchos caminos todavía por desbrozar: fuentes bibliográficas del Monasterio de Vega de Espinareda, Archivo Histórico Nacional de Madrid, Archivos Leoneses, Diocesanos etc… Con documentos y el esfuerzo de todos, podríamos acercarnos más a nuestras raíces.

Los últimos descubrimientos arqueológicos avalan la idea de que nos hallamos ante castros prerromanos. Dos mil años nos contemplan, y ¿quién sabe?, puede que en Fornos y en el Castro camino de Mondiego se hayan forjado y fundido los inicios de nuestra comarca de Fornela. Dejemos, para salir de conjeturas, que los expertos exploren el terreno y emitan su informe definitivo. No obstante, el interés cultural que despiertan estas excavaciones nos enorgullece, y algo parece vibrar dentro de nosotros, sin duda porque, sin pretenderlo, estamos acariciando nuestros orígenes.

Ojalá sigan adelante los trabajos y los estudios. Nuestro agradecimiento a la Junta de Castilla y León, a la Diputación Provincial; al INEM, al Proyecto Ancares, al Ayuntamiento y a todos los que han apoyado estas iniciativas.

Volviendo al aspecto religioso, a los comienzos de nuestra devoción mariana, lo que no puedo por menos de reconocer, es la existencia de una tradición, una cultura, idiosincrasia de todo un pueblo, que gira en torno a la Virgen de Trascastro, madre espiritual de todos los fornelos. A ella, pues, nuestra plegaria:

> Virgen de Trascastro,
> madre de Fornela,
> vela por nosotros,
> calma nuestras penas…

¡Ella es el corazón de Fornela! Es cuestión de sensibilidad y de atenta observación. Tras esos muros y contrafuertes late un corazón, ¡Escuchad!, ¿no sentís lo que yo siento?… Al mismo son de sus latidos tratad de recordar el pasado; echad una mirada a vuestro devenir como estirpe; cuántas peripecias y sinsabores, ¡qué difícil fue la supervivencia! Salir de vuestro terruño, emigración tras emigración, volver y volver; esforzados «ambulantes» por esos mundos de la diáspora, esgrimiendo el burón como jerga a la defensiva.

Luego, la eclosión de las fiestas de agosto, romería infinita, riada inmensa de gentes que buscan un remanso espiritual de paz; danzas y más danzas (que en Fornela son oración), ofrendas, misas y rezos. El santero, los contadores y el mayordomo/a cumplen su función...

Vuestra historia no fue un camino de rosas. Dificultades económicas y de todo tipo forjarían vuestra vida errante y también vuestra devoción. Surgieron altercados y controversias, como aquella polémica sobre dónde construir el santuario. Los detractores clamaban:

> Mal haya que allá voy
> nin pata que allí pongo,

si no es en Fonfría
o en la cortina de Forno.

Cientos de años de devoción, con sus virtudes y defectos, con su fe y amor a Dios a través de María; pero también con sus fanatismos y supersticiones. (Nada de lo humano es perfecto). Todos los caminos llevaban a Trascastro. D. Antonio Iglesias, que fue secretario del Ayuntamiento de Peranzanes, decía lleno de inspiración descriptiva:

¡Cuántos romeros había! ...
Allí estaban los del Bierzo,
los de Ancares, los de Ibias,
los del Sil y los de Rengos,
y las alegres Freisitas;
paisanos de Fonsagrada
y de toda la Galicia.
Romeros hay de Méjico,
de La Habana y Argentina,
que a cumplir votos llegaron
desde aquellas lejanías…

La Virgen los acoge, y el milagro moral se produce dentro de sus corazones. La gracia, y la poesía de D. Antonio hacen lo demás:

Las campanas de la iglesia
sonaban con alegría,
y las gaitas y tambores,
que desde lejos se oían,
el alma llenan y llenan
de nostalgias infinitas...
¡Qué vistoso colorido
el de aquella romería!
¡Cómo olía aquella tarde
a tomillo y manzanilla!

Benditas romerías que nos llevan a Dios. Ante tanta contaminación conviene de cuando en cuando respirar aire, puro, subir a las montañas marianas, a los santuarios de la Virgen, verdaderos centros de salud espiritual, para decirle: *¡Ave María! Salus infirmorum, ora pro novis.*

Pero, con estas breves notas no quisiera solo rememorar el pasado. Me preocupa sobre todo el presente, y por qué no decirlo, también el futuro.

La doctrina social de la Iglesia, renovada este año con la *Centésimus annus* de J. Pablo II, nos vuelve a recordar que «la verdad nos hará libres», nos hará justos, nos traerá la paz y el verdadero progreso. No hay otra consigna mejor que amar la verdad y amar la vida. Sí, respetemos la vida en todas sus formas, pues Dios es «amigo de la vida». Acabemos de una vez con el infierno ecológico de los incendios forestales, que está acabando con la flora y la fauna de nuestros valles y montañas.

En otra vertiente social nos afecta poderosamente la crisis de la minería. Toda la cuenca minera parece tambalearse. Esperemos que la necesaria reconversión no sea tan traumática como se teme. Necesitamos alternativas, que sin romper la fragancia del paisaje, abran nuevos horizontes y expectativas de progreso y desarrollo. Se precisan obras de infraestructuras, proyectos viables iniciativas turísticas, colaboración, mucha colaboración…

El presente y el futuro hay que hacerlo paso a paso y por todos: ciudadanos, ayuntamientos, administraciones etc... Todos a una, comprometidos en la búsqueda positiva de soluciones, y sin perder nunca en la refriega nuestra plegaria y nuestra esperanza.

Voy caminando, voy caminando,
tras las huellas de mi vida,
voy caminando...
Cuántas amarguras, cuántas ilusiones,
estoy dejando, estoy dejando...
Rompe el hielo de mi tristeza;
ilumina las entrañas de mi tierra.
Eres fulgor de Dios sobre mis veredas».
Amén.

Fdo.: Raúl Delgado C. Administrador
del Sant. de Trascastro. 15-VIII-1991

(Archivo José Álvarez «Caruso»)

3.
Reglamento de las *loas* a Ntra. Sra. de Trascastro (León)

1.- La tradición oral de Fornela da fe de la existencia de este fenómeno religioso y cultural, que son las *loas.*

2.- Desde las fiestas de agosto de 1991, inclusive, hemos querido renovar esta tradición, inaugurando una nueva etapa de las mismas. (Así lo hemos hecho constar en las Loas de ese año, junto con los criterios a seguir).

3.- El sacerdote administrador del santuario de Trascastro invita a todos los fieles cristianos, devotos de la Virgen, para que, de forma rotativa, cada año un pueblo de Fornela, elija su representante o pregonero/a de las loas. El orden de turno anual, impuesto por las circunstancias, será el siguiente: Peranzanes, Chano, Faro, Cariseda, Guímara, Fresnedelo y Trascastro. Si alguno de los pueblos citados renuncia o hace dejación de su derecho, ocuparía su puesto el siguiente en lista, y así sucesivamente, sin alterar el ciclo.

4.- Las elecciones, se realizarán de la forma más democrática posible.

5.- Las fechas más apropiadas para tales elecciones, podrían ser las fiestas patronales de cada pueblo; las de semana santa; o bien los domingos inmediatamente anteriores a la fiesta mayor del quince de agosto. En todo caso, corresponderá al sacerdote precisar con exactitud tales fechas, anunciándolas convenientemente, y con suficiente antelación.

6.- Cada persona, mayor de edad, que asista a la celebración litúrgica del día festivo, señalado para este fin, recibirá una hoja de voto, con la que poco tiempo después, podrá votar libremente en una urna preparada para tal cometido.

7.- Podrá ser elegida cualquier persona, que ame nuestras raíces, es decir, la devoción, tradiciones y cultura de nuestro Valle de Fornela. Quien más votos obtenga, será elegido(a). Recogerá ese año la llave del santuario como testigo y encomienda de las próximas loas del año siguiente. En caso de renuncia, o de imponderable fuerza mayor, ocuparía su puesto el siguiente más votado. Ambos, por razones de enfermedad, etc., podrán delegar en alguien que haga sus veces. En caso de empate, será el de mayor edad.

8.- Los niños de cada pueblo, junto con el sacerdote, serán los encargados de hacer el escrutinio y recuento de votos; y de resolver todos los imprevistos.

9.- El acto de las loas tendrá lugar una vez terminada la misa solemne del día quince de agosto de cada año, en el atrio del templo, y poco antes de la exhibición de la danza de Peranzanes. Será un acto breve, cuya extensión por escrito, ya sea en prosa o en verso, no debería sobrepasar un folio por ambas caras. Este preludio o pregón brevísimo de nuestras fiestas será de composición literaria completamente libre; procurando, eso sí, des tapar las mejores esencias de nuestra devoción y de nuestra tierra.

10.- Año tras año, la composición escrita de las loas, será entregada como obsequio y ofrenda al santuario. Mientras dure el fuego sagrado y cultural de estas loas, tal acontecimiento deberá ser objeto principalmente de nuestro agradecimiento más sincero. También será conmemorado con el testimonio sencillo de una medalla o condecoración grabada para tal efecto. Las Loas perdurarán, mientras la autoridad competente de la diócesis no lo impida. No obstante, el sacerdote administrador del santuario podrá interrumpirlas temporalmente, cuando lo considere oportuno.

Fdo.: Raúl Delgado C. Administrador
del Sant. de Trascastro.
(Archivo Fco. Javier Blanco Pardeiro)

4.
Loas (Introducción y Reglamento))

Con este preámbulo intentamos reglamentar las nuevas Loas a Ntra. Sra. de Trascastro y a Fornela. Es verdad que no se trata de una costumbre arraigada en el pasado, al menos en el pasado más reciente. Solo existen precedentes esporádicos, pero creo que suficientes como para intentar su continuidad, o la inauguración de una nueva etapa de las mismas.

Preguntando a unos y otros me habéis ofrecido algunos ejemplos, aunque en retazo, de aquellas famosas Loas del pueblo; espontáneos enfervorizados que pregonaban sus cuitas en las Fiestas de Agosto y de Septiembre. Resuenan los nombres de D. Jerónimo, Daniel Fdez., Lodario Gómez, Modesto Martínez, Manuel Cachón, etc., todos ellos del pueblo de Chano. Particular emoción, según relato de su hija Roles, infunde David Ramón, de apodo («el Barbero»), natural de Chano y vecino de Trascastro, que recién salido de la cárcel donde había ido por un mal entendido de la justicia de entonces, proclamaba hacia 1945 con la voz entrecortada:

El día cinco de Marzo
en la cárcel me metieron,
y en la celda me encerraron.
Yo sentado en mi petate,
en mi inocencia pensaba;
a vos, Virgen de Trascastro,
os pido de corazón,
que no culpen inocentes
que están sufriendo prisión...

De Peranzanes, recuerdan a Narciso Álvarez; y de Trascastro, al tío del Padre Higinio, Manuel Fdez. «El Repico», que según memoria y testimonio de Raúl Valledor, nos decía hacia el año 1.941 en desgarrada crítica social, no desprovista de humor:

Ya no tenemos alivio
en nuestra querida España.
Unas veces porque llueve
y otras porque falta el agua.
El pan cada vez más caro,
la carne cara y mala,
el aceite por las nubes
y lo mismo las patatas.
Dicen que el año está malo,
pues lo que sobran son trampas…

Seguro que otros muchos precedieron a los que hemos citado; vaya en honor a todos ellos nuestro reconocimiento y nuestro aplauso.

Las loas, como hemos podido comprobar, no es dar coba, son una alabanza sincera, no privada del mordiente necesario. Serán en nuestro caso, sin olvidar los criterios del pasado, un preludio honesto, un brevísimo pregón exaltador, que introduzca a las fiestas, y comente los valores humanos y cristianos, destapando a la vez las mejores esencias de nuestra devoción de nuestra tierra.

Cada año, mientras se mantenga este fuego sagrado de las loas, el testigo que pasaremos de unos a otros será la llave del santuario, entregada siempre por el sacerdote-administrador, como símbolo de unidad y de las esencias más puras. Con esta llave trataremos de abrir una página hermosa.

La extensión de cada trabajo o loa, sea en verso o en prosa, no debería sobrepasar como máximo la extensión de un folio por ambas caras. Se dará lectura a la misma en el atrio, poco después de haber terminado la santa misa del día quince de agosto, y antes de la exhibición de la danza.

Esta composición, año tras año, será obsequio y ofrenda, donados generosamente para el santuario. Un detalle tan elegante, solo puede premiarse con el agradecimiento. Lo expresamos ahora y desde aquí, a todos aquellos que vayan a participar. Quedará, además, reflejado en una medalla o condecoración a tal efecto.

Conservaremos estos trabajos con primor, pues elegancia obliga y amor también.

Gracias a todos.

¡Viva la Virgen de Trascastro, Madre de Fornela!
¡Viva nuestra tierra y todos los Fornelos!

15-viii- 1991 (Fdo. Raúl Delgado C.
Administrador del Sant. de Trascastro)

(Archivo José Álvarez «Caruso»)

Artesonado de la cubierta del pórtico de la puerta sur del santuario de Trescastru. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

Santuario de Ntra. Sra. de Trescastru. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

EL SANTUARIO DE NTRA. SRA. DE TRESCASTRU

Plano anterior a 1769 en el que se incluyen los pueblos de Pranzáis, Chan y Trescastru y la localización del Santuario de Ntra. Señora de la Asunción. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, ES.47186.ARCHV//PLANOS Y DIBUJOS, ÓLEOS, 40. [26]

El Santuario de Ntra. Sra. de la Asunción[25] se halla situado a unos 1 060 metros de altitud en una ladera, con orientación sur, en las inmediaciones del pueblo de Trescastru, y a medio camino entre las localidades de Chan y Pranzáis, en la comarca de Forniella (León). A él acuden en romería y peregrinación mariana las gentes de todo el valle de Forniella y las comarcas cercanas en una fiesta multitudinaria que se celebra el 15 y el 16 de agosto.

Los espacios que hoy ocupan este tipo de santuarios cristianos, en muchos casos, fueron ya, desde tiempo inmemorial, lugares de culto y reunión para los habitantes

[25] *Asunción:* En las iglesias católica y ortodoxa, subida de la Virgen María en cuerpo y alma al cielo. La asunción de la Virgen se celebra el 15 de agosto. (RAE)

[26] En una *vista de ojo* que se presenta en la Real Chancillería de Valladolid para un pleito sobre lindes de términos y tierras, en el que aparecen los términos y lugares de Chano, Trascastro y Peranzanes, aparecen dibujados los muros perimetrales de la iglesia de Peranzanes, a un tercio más o menos de altura, con la siguiente leyenda: «IGL. NUEBA POR ACAVAR; aunque se desconoce la fecha en que se pintó, es anterior al año 1769, ya que aparece construido el santuario de Nuestra Señora de Trascastro (Fernández. 2000, p. 553). Es muy probable que este pleito se desarrollase entre los años 1758 y 1761.

Vistas, desde el santuario, de los castros de Trescastru y de Las Melandriegas. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

de su entorno. Suelen estar situados, por lo general, en zonas altas, límites o divisorias de pueblos o de valles, en las que, por alguna razón, solían confluir las gentes de los territorios colindantes. Su utilización fue recurrente a lo largo de la historia por las distintas gentes y culturas de esos territorios y es frecuente que bajo ellos, o en sus inmediaciones, se encuentre algún resto arqueológico de época altomedieval o del periodo neolítico. Así lo demuestran algunos estudios y excavaciones recientes, como los realizados por el equipo de arqueólogos dirigido por Margarita Fernández Mier, en las inmediaciones de la ermita de L.linares, Balmonte-Asturias. En estas investigaciones salen a la luz complejas estratigrafías que nos hablan de muchos niveles de ocupación y uso continuado, remontándose el más antiguo a finales del neolítico (6 000 años a. C.) con continuidad a lo largo de toda la edad del bronce y la frecuentación en época romana. Destaca el nivel de ocupación medieval, que va de los siglos IX al XII, en el que podemos constatar la sistemática reutilización de estos lugares por parte de la iglesia católica, que irán levantado en ellos ermitas y santuarios dedicados generalmente a la advocación de la Virgen María.

Es muy probable que, para el caso del santuario de Trescastru, también sean válidas las palabras que en referencia a la citada ermita de L.linares comentan Margarita Fernández y Díaz-Guardamino:

> Quizá lo más interesante del yacimiento sea la centralidad que adquiere desde la prehistoria, convirtiéndose en un referente, en un lugar ancestral con el que las comunidades locales tienen nexos de conexión que favorecen su reutilización bien sea como necrópolis en la Alta Edad Media o como centro de frecuentación en época posterior que termina por concretarse en la construcción de una ermita por parte de los vecinos en el siglo XVII. Un yacimiento prehistórico, que como vemos, aún tiene un rol activo en la actualidad y que en época medieval tiene un importante valor social, heredado de épocas precedentes». (Fernández y Díaz-Guardamino et al., 2015)

En el santuario de Trescastru no se han realizado estudios arqueológicos específicos, pero se ha podido constatar la localización de varios castros en sus inmediaciones, posiblemente relacionados con explotaciones auríferas de época romana[27].

Por otro lado, el pueblo de Trescastru se encuentra en una encrucijada o punto de confluencia de importantes

[27] […] la ocupación del castro de Chano se debió a gentes indígenas, de posible filiación astur con una cultura preromana que entronca con la cultura del noroeste, en donde se incluyen rasgos de cierta modernidad que nosotros, de forma provisional, situamos entre los últimos años del siglo I a. C. y la primera mitad del siglo I d. C. no descartándose la posibilidad de que su razón de ser, junto a los demás castros de la zona, se deba al sistema de redistribución de poblaciones estructurado en torno a una región con importantes recursos mineros, especialmente los auríferos, bien representados tanto en la cabecera del río Ibias en Asturias, con quien existió contacto a través de puerto de Trayecto, por donde discurría una vía secundaria en época romana; así como en la cabecera del río Ancares. (Celis Sánchez, Jesús. «El castro de Chano», en *Historia del Bierzo,* pp. 6 y siguientes. Citado por Ramón, 1998, p. 222)

vías y caminos que comunicaban lo que hoy conocemos por Asturias, Galicia y León. Por sus inmediaciones pasa el Camino del Puerto de Trayetu que con orientación norte-sur conectaba la Asturias occidental con el corazón del Bierzo[28], y otro camino de menor importancia que atraviesa Forniella de oriente a occidente; que desde Páramo del Sil entra en Forniella, por Anllares y Anllarinos y siguiendo todo el cauce del río Cúa llegaría a los puertos de Cienfuegos y El Alto del Boquín, comunicando con Ibias, los Ancares y las tierras gallegas orientales.

> En el s. x el Bierzo se convierte en una zona privilegiada. Las fundaciones de monasterios se multiplican en todos los reinos cristianos del norte peninsular. En el Bierzo estos centros monásticos aparecen en un espacio temporal muy corto, M. Durany contabiliza hasta treinta y siete. Estas fundaciones eran promovidas por la monarquía, nobles, obispos y en algún caso, por monjes a nivel particular (Ramón. 1998. p. 12).

A partir del s. x el territorio de Forniella pasa a depender del recién fundado monasterio de San Andrés de Espinareda, fundado a inicios del x[29], que en su afán por repoblar la zona consigue para sus pobladores, un privilegio que los eximirá de «todo serviçio rreal e fiscal» (ver anexo II y III), así como algunas prerrogativas para desempeñar su oficio de arrieros por algunas zonas del reino de Castilla. Un recuerdo de este dominio se puede

Escudo del Monasterio de Vega de Espinareda, con la cruz de San Andrés y cuatro flores de lis, en la fuente construida en 1742 al lado del monasterio. Foto: M.ª Dolores Álvarez.

ver en el actual escudo y bandera del Ayuntamiento de Pranzáis donde luce la cruz en aspa de San Andrés, parte central del escudo del Monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda, que se completaba con cuatro flores de lis, repartidas entre sus aspas.

En 1317 el rey Alfonso XI confirma los privilegios[30] dados por sus antecesores que mandaban:

> […] que ommes que morasen en las heredades de los dichos abbad e monesterio fuesen libres e quitos de todo servicio real e fiscal […] et otrosi que todos los omnes e mugieres que morasen en Burvia e en Forniella e en Vega que son aldea de la comarca del dicho abbad que non den nin pechen al rey ninguna cosa si non moneda forera […] (Ramón, 1998, p. 259, nombrando a Rodríguez González, 1992, p. 212).

Así mismo, también indica «que ningún omme non pennasse las acémilas que acarrearon las cosas que avían menester por dedda que devessem, nen por otra cosa ninguna, nen diessen protadgo elos del Monesterio en

[28] Por Fornela pasa una vía romana secundaria. Esta vía arranca de Cacabelos, Bergidum Flaviun, pasa por la margen derecha del río Cúa, pasa por Arborbuena y Villabuena. Aquí el trazado se bifurca. La vía que nos interesa continúa hasta Vega de Espinareda y, sigue la rivera derecha del río Cúa. Pasa luego por Sésamo y Fontoria y sube hasta Barcena de la Abadía donde pasa a la margen izquierda del río y San Pedro de Paradela. Ya en Fornela, atraviesa Cariseda y Peranzanes. En este pueblo deja el río Cúa para tomar el valle del río de Trayecto, ascender hasta el puerto del mismo nombre y enlazar con Asturias. (Ramón, 1998, p.12, nombrando a Rabanal Alonso. Vías romanas de la provincia de León).

[29] El Monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda es de fundación muy antigua, aunque no hay documentación que pueda demostrarlo de manera fehaciente, tradicionalmente se considera obra del obispo Genadio (San Genadio de Astorga, fallecido en 937), o de su época. No es hasta el 940, en una donación en Santiago de Peñalba, que se menciona el abad Julián de este monasterio de Espinareda. Se vuelve a mencionar en un privilegio concedido a su favor por los reyes Fernando I de León y Sancha. (https://www.monestirs.cat/monst/annex/espa/calleo/lleo/cespinar.htm).

[30] A.H.N. Clero, Espinareda, Carp. 841, n.º 5.

Vista frontal del Monasterio de Vega de Espinareda en 2020. Foto: M.ª Dolores Álvarez.

Villafranza» (Gomez Bajo, 1993. Confirmación del Privilegio. 1270). Aunque por otro lado, el monasterio carga a todos los moradores de su jurisdicción con el pago de otros impuestos como las *martiniegas* y el *nuncio*. (Rodríguez González, 1992, p. 231)

Según Vicente Fernández (2000, p. 553), «durante la Edad Media (la iglesia de Santa Eufemia de Pranzáis) era la única que había en el valle de Fornela; de ahí que en la documentación bajomedieval (1473) se le designe con el nombre de Iglesia de Fornela», dependiendo esta de la jurisdicción directa del abad del Monasterio de San Andrés, que nombraba a su clérigo. (Rodríguez González, 1992)

Es posible que la construcción de la ermita precursora del santuario sea de esta época o incluso anterior y coetánea al nacimiento y consolidación del Monasterio de Vega de Espinareda. Es necesario también tener en cuenta que la generalización del culto a la Virgen María tiene sus comienzos en los siglos XII y XIII. (González Reboredo, 2002. p. 257)

> Os datos anteriores permiten, por deducción comparativa, aceptar a hipótese de que a devoción á Virxe comezou en Fornela nunha data sen precisar entre os séculos XIII e XVI, e co tempo foise consolidando. Mesmo as alusións a unha fonte fría, ou a localización da hierofanía primixenia en zonas non urbanizadas e próximas a restos da protohistoria, poden apuntar a que este santuario foi un fito definitivo na cristianización do val de Fornela, aínda que o inicio desta proceda de moito antes, daqueles tempos afastados nos que a patroa de todos os fornelos era Santa Eufemia. (González Reboredo, 2002, p. 259)

Fotografía de la ermita de San L.luis del Monte en Cangas del Narcea, con la que podemos hacernos una idea de la ermita precursora del santuario de Trescastru. *(Gran Enciclopedia Asturiana*)

Planta[31] y retablo del santuario de la Virgen de Trescastru, con las tres vírgenes delante, 15 de agosto de 2019. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Salomé Ramón (1998, p.126) apunta que algunas tablas del retablo actual podrían ser reutilizadas de otro anterior, datándolas por «el clasicismo de la composición y la iconografía» en la primera mitad del siglo XVII o a finales del XVI. Esta información es corroborada por Xosé Manuel González Reboredo (2002, p. 257) ajustando la creación del panel central del retablo en el año 1625, según protocolo del escribano Diego González Rosón fechado en Ponferrada el 25 de febrero de 1625. (Archivo Histórico de León, caja 1743)

Estos datos parecen indicar, según González Reboredo (2002, p. 257), que a comienzos del siglo XVII existía ya un santuario bastante consolidado, el cual debió surgir con anterioridad, pues no se emprenden obras de esta envergadura y coste si no hay una devoción previa que aporte medios económicos mediante limosnas y ofrendas. «Por iso podemos aventurar que, cuando menos dende un século antes, existía unha devoción á Virxen en terras de Fornela».

Lo que sí es seguro, según Vicente Fernández (2000, p. 553) es que ya existía un santuario en 1709 y que en esa fecha se reconstruyó, ratificando la tesis de que anteriormente ya había una ermita en ese lugar. «Primitivamente era una ermita de fábrica muy humilde, que habían reconstruido Pablo Fontela, en el año 1709, y sus dos hermanos José y Tomás, a partir de esa fecha».[32]

Esta construcción volverá a necesitar urgentes reparaciones a los pocos años, siendo el edificio actual, resultado de las obras realizadas entre los años 1735 y 1769, con algunas pequeñas remodelaciones posteriores.

> La construcción del nuevo santuario se hará entre 1735 y 1769, ya que en la visita de este último año se dice que en Trascastro hay un bello santuario de Nuestra Señora, al que todo el valle profesa una gran devoción,… (Fernández, 2000. V. II, p. 553).
>
> En el retablo lateral del muro sur se cobija bajo un arco de medio punto una imagen de la Virgen. En la parte superior se lee una inscripción que dice lo siguiente: HÍZOSE I DOROSE EL CAMARIN I LOS DOS COLATERA-

[31] Planta del santuario de Trescastru según Salomé Ramón (1998. p. 83).

[32] Pablo, José y Tomás Fontela fueron tres hermanos, maestros canteros, naturales de Otero, feligresía de San Juan de Cerdedo en Galicia. (Fernández. 2000. V. II, p. 553).

Pórticos del santuario de la Virgen de Trescastru. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Artesonado de los pórticos del santuario de Ntra. Sra. de Trescastru. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

Virgen de Trescastru hasta 1936. Archivo Mario Yáñez Blanco.

> LES. SIENDO ABA EL SEÑOR DON NICOLAS. LOPEZ. I. BALDES. A.D. 1737. (Ramón, 1998, p.128)

El edificio actual, cuya estructura se corresponde con esta fecha de remodelación, es de planta rectangular, compuesta por la nave y la capilla mayor, ambas con cubierta de bóveda de medio cañón, encontrándose la sacristía detrás del altar a modo de cabecera.

En el exterior, dos grandes pórticos, con bellos artesonados, de principios del s. xx, protegen las dos puertas que miran, una al oeste, la situada al pie, y al sur, la lateral.

Durante la Guerra Civil de 1936 se destruyeron algunas imágenes y objetos litúrgicos entre los que destaca la antigua imagen de Ntra. Señora. La actual fue adquirida en Villafranca en 1937. (Libro de cuentas del santuario. Ramón. 1998, p. 87)

Hoy, como siempre, el santuario de Nuestra Sra. de Trescastru sigue siendo lugar de reunión de fieles y romeros venidos de todos los pueblos forniellos y de las comarcas vecinas, unos por verdadera devoción mariana y otros atraídos por la multitudinaria fiesta en la que las danzas siguen teniendo una trascendental importancia.

Leyendas sobre su formación

El santuario de Ntra. Sra. de Trescastru cuenta con su propia leyenda en lo que respecta a su formación, siendo coincidente, a grandes rasgos, con los relatos acerca de la creación de la mayoría de santuarios de este tipo y que podríamos situar en la alta edad media inscritos en la sistemática política de apropiación de lugares de culto o reunión precristianos llevada a cabo por la iglesia católica en esa época.

> Virgen de Trascastro
> donde fuiste aparecida,
> en el Campo Melandriegas,
> al pie de una fuente fría.

Según la leyenda, un pastor que era de Guímara, lindando vacas en Trescastru, en la fuente de las Melandriegas, encontró una imagen de la Virgen y la llevó pa casa y no dijo nada. Un día lo sacó a relucir y dijeron:

Campo de Las Melandriegas, donde la leyenda cuenta que apareció la imagen de la Virgen. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

—¡Coño. Pues hay que hacerle un santuario!

Y resulta que acordaron hacerle el santuario en la Cortina de Forno (donde el castro de Chan, entre chan y Guímara).

Pero claro. ¿Quién lo hacía? Hace falta dinero.

Pues los cuatro pueblos: Peranzanes, Trescastru, Guímara y Chan.

Entonces compraron el material y lo llevaron pa la Cortina de Forno. Y resulta que por la mañana el material aparecía donde está el santuario ahora. Entós los de Guímara dijeron:

Mal haya que allí vou
nin pata que allí pongo,
si no es en Fonfría
o na Cortina de Forno[33].

Entonces Guímara dijo que no, que si no se hacía en La Cortina de Forno que no lo hacía (participaba) y le vendió la parte a Chano por dos cañadas de vino.

Así Chano tiene dos partes y Peranzanes una, porque Trescastru no tenía iglesia. Era un barrio de Peranzanes. (José Álvarez «Caruso»)

Hoy en día, y hasta donde alcanza la memoria de los informantes y las noticias que a ellos llegaron de sus antepasados (que podría ir de 150 a 200 años), las únicas danzas relacionadas directamente con el santuario, y de hecho solo ellas tienen derecho a danzar dentro de su recinto el 15 y el 16 de agosto, son las de los pueblos de Chan y Pranzáis.

Además de estas dos danzas, en el valle de Forniella existen otros pueblos en los que también se conservan danzas como son Guímara y Trescastru, aunque estas, según la tradición, están desvinculadas de la festividad del 15 de agosto en el santuario y solo se ejecuten en los respectivos pueblos asociadas con su fiesta patronal[34].

Los derechos de danzar en el santuario

Son varias las leyendas que circulan sobre este tema, en su mayoría coincidentes y relacionadas con la participación en la construcción del santuario.

Para no hacer demasiado extenso el tema, se transcriben aquí los comentarios de Manuel Cerecedo García «Lito», *tamboriteiru* de Pranzáis, que las resume de forma clara:

Los derechos de danzar en el santuario de Trascastro vienen de la participación en su construcción. Según un papel de ahí de Ponferrada: había tres partes: Peranzanes una, Chano otra y Guímara otra. Guímara renunció a sus derechos por dos cántaros de vino y se los compró Chano. Por eso Chano danza en el santuario el 15 y el 16, mientras que Peranzanes danza solamente el 15; porque el 16 danza también pero en la plaza del Concejo.

Los de Trascastro no tenían derecho a danzar en el santuario porque Trascastro era un barrio de Peranzanes. Se casaban y enterraban allí. (La iglesia de) Trascastro era un santuario que solo se abría una vez al año. Trascastro tiene el derecho a danzar en Peranzanes el 16 de septiembre, en la plaza de San Lorenzo por Sta. Eufemia. Pero ahora ya no bajan. («Lito»)

La tradición dice también que si cualquiera de los dos pueblos, Chan o Pranzáis, faltan tres años seguidos

[33] Forno es hoy una pradería situada en el límite geográfico de Chan y Guímara, algo más arriba de donde se encuentra el castro de Chan siguiendo la carretera hacia Guímara.

[34] Aunque no se conserven ya, existen referencias de que en los pueblos de Faru y Careiseda también existieron danzas similares hasta el primer tercio del siglo xx. (Costa, 2002, p. 342). Al parecer estas solo se ejecutaban también en sus respectivos pueblos.

Danzantes de Chan entrando en el *campo* del santuario. 2016. Archivo José Álvarez «Macera».

Danzantes de Chan y Pranzáis durante la procesión del día 15 de agosto en el santuario de Trescastru, 1982. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

sin hacer danza en el santuario perderían todos sus derechos y no podrían subir a danzar más en él.

Esta tradición sobre los derechos a danzar en el santuario y su estricto protocolo viene siendo fuente de conflictos entre los diversos pueblos, como se puede ver ya en un pleito del año 1751 entre los vecinos del concejo de Pranzáis y el cura párroco, del valle de Fornela y del santuario de Trescastru, Nicolás López Valdés, en el que Pranzáis defiende el inmemorial derecho preferencial de entrada en el santuario el día 15 de agosto, de su procesión e insignias, sobre las procesiones de los pueblos de Chan y Guímara. O en la circular

Procesión y danza de Trescastru el 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

por la que, en 1890, el obispo de Astorga concede plenos poderes al cura párroco del santuario para suprimir las danzas y

> […] todo aquello que no contribuya a la mayor honra y gloria de Dios y bien de las almas, o que sea causa y pretexto de alboroto y contienda, que desdicen de la caridad y fraternal amor con que deben distinguirse los cristianos y de una manera especial los que se dicen devotos de la Santísima Virgen de Trascastro… (Ramón, 1998, p.161. L.C.S.T. Folios 18 y 19)

Esta, por lo general, sana rivalidad entre los pueblos de Chan y Pranzáis hace, por otro lado, vivir más intensamente la realidad festiva en torno al santuario, al tiempo que contribuyó de forma significativa a mantener las danzas de ambos pueblos a lo largo de su historia.

A finales del siglo xx volverán a surgir de nuevo al-

gunos conflictos sobre la utilización del santuario y su *campo,* derivados, esta vez, de la reivindicación de los vecinos del pueblo de Trescastru, que al cambiar la fecha de su fiesta local, del 14 de septiembre a otra próxima a las fiestas del 15 y 16 de agosto se encuentran con la oposición de los pueblos de Chan y Pranzáis, alegando su ancestral derecho exclusivo a danzar en esas fechas.

Tras años de conflicto, el 31 de diciembre de 1996, volverá a ser de nuevo, el obispo de Astorga, a través de un *Comunicado a los concejos de Chano, Peranzanes y Trascastro*[35] quien ponga fin a esta disputa, admitiendo el cambio de fecha de su fiesta local del 14 de septiembre al 17 de agosto, permitiéndoles también danzar en el *campo* del santuario ese día:

> En relación a las danzas, que quieren contribuir al esplendor de las fiestas de la Virgen, y deseando que los tres Concejos participen, respetando siempre lo fundamental de la tradición, por el presente DECIMOS que el pueblo de TRASCASTRO, dadas las motivaciones que expone en su escrito, PUEDA DANZAR, a cambio del 14 de septiembre, el día 17 de agosto en el Santuario, lo mismo que lo hacen ese día los de CHANO y PERANZANES en sus respectivos pueblos; siempre, como es lógico, ateniéndose TODOS al horario que el Párroco establezca para las celebraciones litúrgicas de ese día[36].

Grabado de José Cuevas publicado en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, n.º 4 (10/02/1879).

El *santeiro*

Estrechamente ligada al santuario estaba la figura del *santeiro*. Este era una persona que pedía limosna llevando de casa en casa una réplica de la santa en un pequeño cajón decorado a modo de hornacina. En su base tenía un doble fondo con una ranura, donde los devotos depositaban sus donativos.

Tenemos referencias de dos *santeiros* que pedían para el santuario de Trescastru: el primero, anterior a la Guerra Civil, Felipe Fernández, del pueblo de Guímara[37]. «se ganaba la vida como *santeiro,* llevando la Virgen de Trascastro de pueblo en pueblo y de casa en casa, tanto por el valle de Fornela —provincia de León— como por la lindante comarca de Ibias —Asturias—». (López Alfonso, 2006)

El segundo fue Enrique Gavela Martínez, más conocido por el nombre de «Enrique da Tuna», del pueblo de Chan, que combinaba la actividad de *santeiro* con el oficio de *albardeiru* o guarnicionero.

[35] *Comunicado a los Concejos de Chano, Peranzanes y Trascastro sobre el calendario de actuación de las danzas en las fiestas de la Virgen de Trascastro en el mes de agosto.*

[36] El desarrollo de este conflicto se ha podido seguir gracias a la documentación del archivo de Fco. Javier Blanco Pardeiro.

[37] Felipe Fernández fue padre de Serafín Fernández Ramón, «El Santeiro», conocido guerrillero antifranquista y de él heredo este apodo ya que en su niñez solía acompañar a su padre en su deambular por la comarca.

Peregrinos y ofrecidos

Dos de las características propias de los santuarios son la peregrinación y los ofrecimientos. Peregrinar es acudir o viajar a un lugar considerado sagrado y se realiza para disfrutar o recibir las bondades o beneficios de ese lugar. El ofrecimiento entregar alguna cosa u obligarse a hacer algo para favorecer, o condicionarlo a lo que se pide.

Antiguamente era muy habitual ver a algún romero llegar al santuario descalzo o incluso de rodillas y aún pueden verse hoy en día durante la procesión alrededor de la iglesia. Es todavía habitual también ofrecerse a danzar, teniendo en este caso preferencia para ello, pudiendo incluso, llegar a hacerlo descalzo.

En el pueblo de Trabáu, Asturias, la informante Delmira González comentaba que en su juventud acudió con su marido Vitorino en peregrinación al santuario de Trescastru, y este, como respuesta a un ofrecimiento, por haber superado una grave enfermedad, asistió a la procesión amortajado[38].

> Muchos también peregrinaban al Santuario para coger algún pequeño trozo del templo, generalmente madera de las puertas, para que durante el año les diese suerte.[39] (Ramón. 1998)

> Las danzas salen del templo
> y sigue la romería;
> los romeros salen y entran
> a rezar a la Santina;
> De las puertas de la iglesia,
> sacan pedazos de astillas,
> que los besan y los guardan
> y los llevan de reliquias. (Antonio Iglesias Álvarez)

Danzas forniellas mixtas relacionadas con el santuario

Aunque tradicionalmente no se hacía, tenemos referencias de las últimas décadas del pasado siglo, de la participación de algunos danzantes en danzas de otro pueblo vecino, o de las montadas entre varios pueblos para algún acontecimiento especial o actos de cierta relevancia. En algunos casos, a consecuencia de la falta de hombres en el propio pueblo y otros por compartir protagonismo en una danza conjunta en un acto o celebración excepcional o fuera del ámbito festivo local.

El 23 de febrero de 2010 un combinado de ocho danzantes forniellos asistió a la fiesta de la casa de León en Sevilla con Isidro de *tamboriteiru,* como ocurrió en 2014, cuando acudieron al Monasterio de Carracedo.

El 25 de julio de 2016 un combinado de 8 danzantes forniellos asistió a la fiesta de la Santiago de Degaña con el *tamboriteiru* Lito de Pranzáis.

Reunión de Danzas

El 20 de agosto del 2008, las cuatro danzas del valle participaron en el recibimiento de la Virgen de la Encina en su visita al santuario de Trescastru y formaron una danza conjunta en su honor encargándose cada una de realizar una parte de la danza: una los tres *saludos* y el *paseo*, otra, los *enrames*, otra los *palillos* y la última el *correcalles* y la *salida*.

Las cuatro danzas se volvieron a reunir en Ponferrada el 8 de septiembre del año 2010, festividad de la Virgen de la Encina, con motivo de la ofrenda floral a la patrona del Bierzo, que ese año correspondía al Ayuntamiento de Pranzáis, volviendo a danzar cada una de ellas una parte de la danza en la plaza del Ayuntamiento de Ponferrada.

Un grupo de danzantes de los 4 pueblos: Guímara, Chan, Trescastru y Pranzáis, con los trajes de la danza de Trescastru, acudieron también al pueblo de Fernidiellu. Allí hicieron la procesión y una parte de la danza. Ese mismo año bajaron al santuario de Las Nieves e hicieron danza en el pueblo de Anllares.

[38] *Mortaja:* Vestidura, sábana u otra cosa en que se envuelve el cadáver para el sepulcro. (RAE)

[39] En San Luis del Monte, ermita situada a media ladera en terrenos de la Parroquia de Pousada de Rengos, en Cangas del Narcea, existía la costumbre también de que los romeros cogiesen un trozo de madera o una pequeña rama de acebo de un ejemplar que se encontraba cerca de la capilla. Debido a esta costumbre, hoy el árbol ha desaparecido.

Danzantes forniellos en Degaña en 2016. Belén González Blanco, Joel, Fátima Robledo, Marcos Robledo, Jesús Iglesias, Narciso Álvarez Yáñez, Eduardo Alonso, Manuel Cerecedo «Lito», Carolo Yáñez, Benjamín Blanco «Capitán» y Diego Álvarez. Archivo Cosas de Degaña.

Las cuatro danzas del valle de Forniella reunidas para honrar la visita de la Virgen de la Encina en 2008. Archivo José Álvarez «Caruso».

Las cuatro danzas del valle de Forniella reunidas en Ponferrada en la festividad de la Virgen de la Encina el 8 de septiembre de 2010. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

APÉNDICES SANTUARIO

1.
Himno a la Virgen de Trescastru

Madre de Fornela,
vela por nosotros,
calma nuestras penas. (Estribillo)

Peregrino ambulante
tus afanes Dios estima,
porque tu pecho errante
atesora la Santina.

(Estribillo)

Vamos todos a Trascastro,
vamos todos a Fornela,
son las fiestas de agosto,
la Señora nos espera.

(Estribillo)

Fornelo, danza que danza,
olvida tus sinsabores;
en Ella está tu esperanza,
entrégale tus amores.

(Estribillo)

Asturianos de Ibias
temple y forja de *Cienfuegos*
pregonad sus delicias
allende el mar y los pueblos.

(Estribillo)

Don Raúl Delgado Corcoba

2.

Confirmación de Alfonso X de los privilegios que el Monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda tenía y fueron quemados en el incendio de su iglesia

1270, septiembre, 8

Don Alffonso por la gracia de Dios rey de Castilla, de Toledo, de León, de Galliçia, de Sevilla, de Córdova, de Murçia, de Iahen, e del Algarve, a todos los Merinos, aportellados, e a cogedores de las mis sacadas, e a los portadgueros que esta mi carta vierdes, salut e gratia.

El abbat de Sant Andrés de Spinareda por sí e por so convento se me envió querellar, e diz que guando quemara la su Eglesia que quemaron hy los privilegios que avía el Monesterio. Et pediome por merced que yo mandasse saber la verdat de quales privillegios e de quales usos ouvieron e que los mandase tener en ellos.

Et yo tove por bien de lo mandar saber, e mando por mi carta al Obispo de Astorga e al abbat de Carrazedo que sopressen la verdad de quales privilegios e de quales usos ouvieron.

E ellos fisieron la pesquisa ende, e enviaron en la seellada de sos sellos.

E en la pesquisa que me ellos enviaron, fallé por caballeros e por clérigos que viron privillegios en el Monesterio sobredicho, que ningún omme non pennasse las acémelas que acarrearon las cosas que avían mester por debda que devessem, nen por otra cosa nenguna, nen diesen protadgo elos del coto del Monesterio en Villafranca.

E fallé que en Veyga, nen en Burvia, nen en Fornella, non fagan foro ninguno se non moneda.

Otrosí fallé que en el coto del Monesterio non entrava merino a ninguna cosa se non a quatro cosas: a camino britado, a mugier forzada, e alevoso, e a la ladrón conoscudo.

E de quanto el merino ende levava por estas cuatro cosas, dava la meatate al abbat, e dávale un iantar, e cada que el Rey fasía hueste dávale el Monesterio una acémela e al iantar del Merino e a la acémela mandávale los del coto.

E que los omes del coto davan martinega a mí, e que levava el abbat la meatat della, senon destas tres villas sobredichas de quel non davan foro ninguno se non moneda. Et destas cosas sobredichas algunos dellos vyron los privilegios e dellos oyron dizer que los avíen, e todos ensembla acordaron e dixen que assí lo vyron usar en tiempo del Rey don Alffonso mío avolo e del Rey don Fernando mío padre e en el mío fasta quel quemaron los privilegios en la iglesia.

Onde vos mando a cada unos de vos em vuestros logares, que non los passedes a ninguna destas cosas sobredichas, o cualquier que lo feziesse al coerpo e a quanto que oviessen me tomaría por ello e a ellos pecharen todo el danno doblado.

Dada en Onna ocho días de Setembre.

Pero Pérez de León la fizo por mandado de Maestre Gómez. Era de Mill e CCC e ocho annos.

Et yo Pero Pérez notario del conceyo de Ponferrada vi este privilegio de mío Señor el Rey don Alffonsso feycho así como presenta este traslado e pus en el mío nombre e mio signo en testimonio de verdad (signo).

Gómez Bajo, M.ª Carmen, *Documentación medieval del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda (León). Siglos XII-XIV*, p. 30, documento n.º 17. A.H.N. Clero, Perg. M.S.A.V. Espinareda, C.835/17.

3.

Confirmación de privilegios hecha por el Rey don Alfonso XI a los vecinos de Burbia, Fornela y Vega de Espinareda

1317, abril, 6

Sepan quantos esta carta vieren conmo yo Amal Péres notario del rrey en Astorga, vi una carta de mío sennor el rrey, escripta en pergamino de cuero e sellada con so siello de promo colgado la qual era fecha en esta manera:

Dom Alffonsso por la gracia de Dios rrey de Castella, de León, de Tolledo, de Gallisia, de Sevilla, de Córdova, de Murçia, de Iahen, del Algarbe e sennor de Molina a qual quier o a quales quier que ayam de veer e de rrecaldar em rrenta o em fieldat, o en otra manera qual quier, los pechos e servicios e los otros derechos e rrentas que me ovieren a dar em la sacada del Bierso e em los otros lugares del renno de León en que el abbat e el monesterio de Sant Andrés de Espinareda ovieren algo, salut e gracia.

Sepades que don Remón, abbat de dicho monesterio por sy, e por so convento, mostró a mí e a la rregna donna María mi avuela, e al inffante dom Iohan, e al inffante don Pedro mis tíos e mis tutores, privillegios de los rres onde yo vengo conffirmados del rrey don Alffonsso mío vissavuelo e del rrey don Sancho mío avuelo, e del Rey don Fernando mío padre que Dios perdone en que tovieron por bien, e mandaron que todos los omes que morasen en las heredades de los dichos abbat e monesterio que fussen libres e quitos de todo serviçio rreal e fiscal, e que ninguno non fusse tenudo de gelo demandar. E otrossy que todos los omes e mugieres que morassen en Burvia, o en Forniella, e en Veiga que son aldeas de la camara del dicho abbat, que non dem nin pechen al rrey ninguna cosa se non moneda forera. E el dicho abbat por sy e por so Monesterio, pediónme merced que el bien e la merced que ellos avían de los rreys onde yo vengo en esta rrasón, e las otras cosas que furon dadas al dicho monesterio gelas confirmasse, e gelas mandasse guardar e complir em todo, segundo que se contenía en las cartas e privillegios que el dicho monesterio tienen.

E yo con consseyo e con otougamiento de los dichos míos tutores, tengo lo por bien por que vos mando vista esta mía carta que daquí adelantre que non demandades, nin prendedes, nin tomedes ninguna cosa delo suyo a los que moraren em las heredades del abbat e del monesterio de Sant Andrés de Spinareda, nin a os omes que moraren en qual manera quier gelos del Regno de León me dieren o me ayan a dar agora e daquí adelante, salvo ende a los de Burvia, e de Veiga, e de Fornella por la moneda forera que me ha a dar quando acaescir, pues pareçe por los privillegios que me mostraron que som quitos de todos los otros pechos em qual manera quier que sea segundo se contiene em los privillegios que el monasterio ha en esta rrasón. E non fagades ende, al sopena de cien maravedís de la moneda a cada uno. E solo assy faser non quissiéredes dando a los merinos o merino que andodieren em la terra por mí e a todos los comenderos que alguna cosa tienen del dicho monesterio e a todos los otros que esta mi carta viren, que vos lo non conssientan, e que nos peynte por la pena sobredita de los cien maravedís e la gardem para façer della lo que yo mando. E de más que vos fagan que entreguedes al abbat e al monesterio todo lo que a los dichos sus vassallos ovierdes tomado o prendado por esta rrasón con los dapnnos e menoscabos que por ende ovieren recibido, e non fagan ende al sopena de la mi merçed, e de más a ellos e a lo que oviessen me tornaría por ello.

E desto les mandé dar esta mi carta seellada con mío siello de plomo. La carta leyda, dada cm Carrión seis días de Abril. Era de mill e CCC e çinquenta e çinco annos.

Yo Bernal Yáñes la fis escrivir por mandado del rrey e de los sus tutores.

Testigos, Iohan Bernal, e Pero Rendol, e Diago Garçía e Iohan Miguel, e Iohan Miguel, Bartolo Péres, Alffonsso Lópes, Diego Péres, Andrés Gonçales, Martino Lópes, Iohan Miguéles, Bernal Yáñes, Iohan Alffonsso.

E yo Bernal Yáñes sobredicho, porque vy tal carta conmo sobredicho es, fise escrivir este traslado desta, e pus, en el mío signo que a tal (signo).

Gómez Bajo, M.ª Carmen, *Documentación medieval del monasterio de San Andrés de Vega de Espinareda (León) (Siglos XII-XIV)*, págs. 83,84, documento n.º 80. A.H.N.S. Clero, Perg., M.S.A.V. Espinareda, C. 838/9.

El danzante Narciso Álvarez Ramón retratado con su familia en 1919: su hermana Flora, su madre Manuela, Narciso, su abuela Lucía, su abuelo y los hijos de Flora, Farrucón y Florentina. Esta es la primera foto conocida de Forniella en la que aparece un danzante. Archivo Casa Irene.

DANZA DE PRANZÁIS[40]

El pueblo de Pranzáis desde Tallada, 2021. Foto: Naciu 'i Riguilón.

El pueblo de Pranzáis tiene como patrona a Sta. Eufemia[41] y tradicionalmente celebraba su festividad el 16 de septiembre. Pero hace décadas que esta ya no se celebra como tal, concentrándose ahora en torno a las fiestas del 15 y 16 de agosto en honor de Ntra. Señora en el santuario de Trescastru ya citadas. Celebrando a continuación, el día 17, como fiesta local solo en el pueblo. El motivo del cambio, aparte de las mejores condiciones climatológicas, es la mayor concentración de personas y emigrantes, residentes ya fuera de la comarca, que en su periodo vacacional vuelven a su tierra natal atraídos por la romería del 15 de agosto.

Así pues, a los actos festivos del 14, 15 y 16 de agosto, correspondientes a las fiestas propias del santuario de Trescastru, se unen los del día 17, siendo conscientes de

[40] La descripción de la fiesta y danza del pueblo de Pranzáis está basada fundamentalmente en la observación directa de los años 1998, 1999, 2007 y 2018 y los datos aportados por los informantes Manuel Cerecedo García, *Lito*, danzante durante trece años y *tamboriteiru* durante más de veinticinco años, Benjamín Blanco Ramón, danzante veintidós años, Mario Yáñez Blanco, danzante nieve años y su padre Jaime Yáñez Diez, complementado con la bibliografía citada.

[41] Eufemia nacida en el año 289 en Calcedonia localidad cercana a Constantinopla, la actual Estambul, fue martirizada por practicar la fe cristiana en el 304. Después de padecer numerosos tormentos se cree que murió por las heridas de un oso salvaje en la arena bajo el gobierno del emperador Diocleciano (284-305). Celebrada su festividad el 16 de septiembre, fecha de su martirio. (Wikipedia)

Iglesia de Pranzáis. Foto: Naciu 'i Riguilón.

la mayor trascendencia que tiene para toda la comunidad los actos relacionados con el santuario que los propios de la patrona Sta. Eufemia, que se celebraban en septiembre.

Hasta la década de los sesenta, el 10 de agosto[42], también se celebraba la festividad de San Lorenzo[43] con iglesia situada en el centro del pueblo en la plaza del mismo nombre.

La fiesta del pueblo la organiza una comisión y la danza corre a cargo de los mozos, funcionando los dos de una forma independiente.

Para la fiesta, la comisión pide a cada matrimonio y a cada mozo soltero del pueblo una cantidad estipulada. Las cantidades actualmente son 30 euros el matrimonio y 20 euros el mozo o moza solteros[44]. Antes, la comisión era la encargada de poner el bar de la fiesta y con las ganancias y lo recaudado entre los vecinos se pagaban los gastos de la fiesta. Hoy en día es más habitual que el servicio de bar se alquile a algún profesional.

Por el contrario, la danza se financia únicamente con lo recaudado durante su ejecución. Siendo los *chaconeros* los encargados de pasar el sombrero entre los espectadores: mientras uno les ofrece un refrigerio, generalmente con una bota de vino o algún refresco, el otro les va acercando el sombrero donde los asistentes van depositando su donativo. «Antiguamente, el día 16 por la tarde, los dos *jueces* y un *guía,* también podían pedir con el sombrero entre los romeros del santuario». (Lito)

La iglesia del santuario tiene por costumbre agasajarlos con una pequeña cantidad de dinero que en los últimos años es de 60 euros.

El encargado de organizar la danza es el *primer juez* del año anterior y si este no está, la responsabilidad, pasa al *segundo juez,* que reunirá a los mozos en el portal de la iglesia e irá designando los puestos.

Una vez seleccionados los danzantes y asignados los puestos se *cierra* la danza. «Para entrar en la danza hay que tener casa en el pueblo o haberse casado aquí». (Lito). Actualmente, esto se suele hacer el 13 de agosto. Antiguamente el 10 de agosto, día de San Lorenzo, se solía ir a buscar al *tamboriteiru* y se comenzaban los ensayos. En realidad, tanto antes como ahora, esto depende de la veteranía de los danzantes, comenzando antes los ensayos cuando había nuevos integrantes.

Tradicionalmente la danza se formaba con mozos solteros (por lo general con muchachos mayores de trece o catorce años), con preferencia de los *ofrecidos*[45], pudiendo entrar, en su defecto, hombres casados. Se forma por veteranía; esto quiere decir que siempre que deseen ir veteranos tienen preferencia. Y si no hay suficientes veteranos entran nuevos. Entrando estos por edad: los mayores primero, ocupando por norma general el puesto de *panzas.*

Originalmente, la danza está formada por doce danzantes y dos *chaconeros,* siendo estos últimos, generalmente, hombres casados. Así tenemos dos *jueces: primer juez* y un *segundo juez,* dos *guías,* cuatro *segundas,* y cuatro *panzas,* entre los que existe una marcada jerarquía.

El *primer juez* es el jefe[46] indiscutible de la danza; el más veterano o persona de mayor prestigio entre los

[42] En esta fiesta no se danzaba.

[43] San Lorenzo, un diácono de origen español, que fue martirizado durante la época de las persecuciones romanas contra la iglesia católica durante el reinado de Valeriano. Sufrió la muerte asado en una parrilla el 10 de agosto del año 258 d. C. en Roma. (Wikipedia)

La iglesia de San Lorenzo fue vendida a un vecino en la década de los cincuenta del siglo pasado.

[44] Por lo general una persona comienza a ser *mozo* a partir de los catorce años.

[45] Ofrecidos son aquellos mozos, que por alguna razón, de salud o de otra índole, hacen el ofrecimiento a la virgen de Trescastru de danzar ese año.

[46] En la danza de Pranzáis siempre manda el *juez primero*, pero el día 16 delega estas funciones en el *juez segunda.*

Reunión de mozos en el pórtico de la iglesia, agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Fila de danzantes de Pranzáis en 2007. En primer término un *chaconero,* seguido del *juez* y su *segunda* y *panza* con las bandas hacia un lado. A continuación el grupo de uno de los *guías: panza, segunda* y *guía,* con las bandas hacia el otro lado. Foto: Naciu 'i Riguilón.

danzantes. El *segundo juez* le sigue en veteranía y mando en el grupo. Los dos *guías* son también danzantes veteranos, que como los *jueces* se colocan en uno de los extremos de la formación y serán los que, en los desplazamientos, fuera de la danza propiamente dicha, guíen, o vayan por delante del resto de los danzantes. Al lado de los *guías* y *jueces,* hacia el interior de la formación, se sitúan los cuatro *segundas* que suelen ser danzantes con alguna experiencia. Y en medio de estos, en el centro de la formación, irán colocados los cuatro *panzas*, que por lo general son muchachos que danzan por primera vez o danzantes con menos dotes para el baile.

Esta estructura es determinante para el desarrollo y ejecución de la coreografía de la danza, donde los *jueces* y los *guías* ocuparán los puestos de mayor responsabilidad y mayor complejidad técnica en su ejecución en la coreografía, y los *panzas* los puestos donde los movimientos son sencillos y fáciles de ejecutar.

Esta jerarquía de la que hablamos también define los roles y obligaciones de cada individuo dentro del grupo. Los *jueces*, mandan, organizan y gestionan y los *segundas,* y sobre todo los *panzas,* obedecen y ejecutan los trabajos y servicios más comunes, desagradables y de menor responsabilidad.

> Cuando yo empecé, había mucha disciplina y los *panzas* éramos los recaderos; los encargaos de llevar el vino, las pastas, el orujo… de ir a llamar a fulanito, a menganito. Nos tenían de zanganillos. («Capitán»)

Los danzantes, colocados en *formación,* en dos filas enfrentadas, se dividen en 4 grupos de tres, incluyéndose en cada grupo un *guía* o *juez*, un *segunda* y un *panz*a. funcionando los tres conjuntamente durante la mayor parte de la coreografía de la danza.

Guía	Segunda	Panza	Panza	Segunda	Juez 2.ª
Guía	Segunda	Panza	Panza	Segunda	Juez 1.º

Los *chaconeros*, siempre en número de dos, permanecerán en todo momento fuera de esta formación aunque acompañarán a los danzantes en todo momento.

En Pranzáis, como en el resto de las danzas de Forniella, los *chaconeros* visten como los danzantes y no tie-

nen el carácter cómico ni teatral que tienen estos personajes en Asturias. Se diferencian de los danzantes por sus bandas, y porque llevan sus sombreros adornados en la parte delantera con plumas o flores. Pero su atributo más característico es la tralla que llevan en la mano.

En los desplazamientos de la danza y en la procesión los dos avanzan en cabeza haciendo el mismo paso de baile que los danzantes, procurando, con sus trallas, que nadie ni nada obstaculice ni entorpezca su camino. Durante el transcurso de la danza, actúan como maestros de ceremonias, colocándose junto a los *guías* en el saludo o acompañando a los *segundas* en su ceremonial paseo con las banderas y más tarde, con su posicionamiento, irán señalando el desarrollo y orientación de las filas. También marcan, con sus cruces entre las filas de danzantes, las distintas calles que conforman los *enrames,* corrigiendo con sus trallas alguna posible desalineación de los danzantes.

> Antes como había tanta gente y tanta devoción y querían arrimarse a la santa, a tocar la santa y meterse en el medio, pues los *chaconeros* eran los que abrían el camino, por eso llevan unas trallas: pa abrir y despejar pa hacer la procesión. Eran también los que pasaban el sombrero. (Lito)

Danzantes de Pranzáis. 2007. Los *chaconeros* acompañando a los *segundas* en su paseo con las banderas. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

Otra de las funciones fundamentales de los *chaconeros* es la de pasar el sombrero entre los asistentes recaudando los fondos con los que hacer frente a los gastos de la danza y hacer una cena, si hay excedentes, para los danzantes una vez acaben las fiestas.

Se solía danzar una media de cinco o seis años comenzando de *panza* y terminando de *guía* o incluso *juez*, dependiendo del número de mozos disponible. Este tránsito a lo largo de los años en los distintos puestos ocupados en la danza irá marcando las distintas fases de aprendizaje y afianzamiento de la persona dentro del grupo.

Debido al despoblamiento producido por la emigración, en las últimas décadas, por falta de mozos, se dieron casos de personas que llegaron a danzar diez, quince e incluso veinte años.

> En Pranzáis el récord lo tiene Paco «El Retirado», con veintidós años, y luego Benjamín «Capitán», con veintiuno. (Lito)

Disciplina y multas

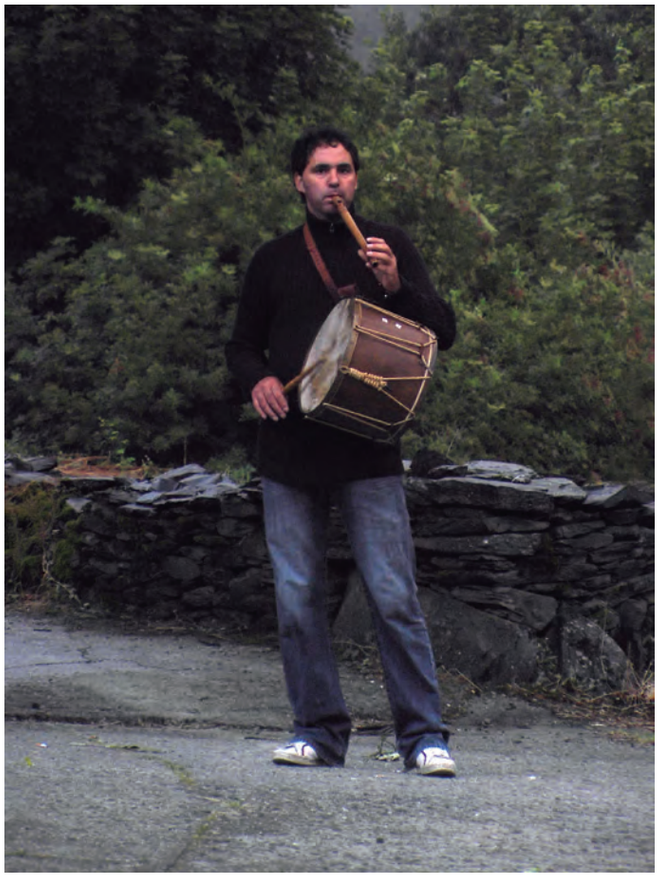
Hasta finales de los años setenta era costumbre que, para danzar, cada danzante hiciese un depósito de una cantidad estipulada de dinero como aval o fianza de su compromiso y responsabilidad en todos los asuntos relacionados con la danza. Los *jueces* eran los que guardaban ese dinero. Y aplicaban multas o sanciones que se descontaban de él.

> […] si llegabas tarde 100 ptas. de multa. Te movías en formación 50 ptas. Y así…
>
> Antes los *panzas* tenían que ir a las diez y media pa la cama y madrugaban por la mañana pa ir a buscar al *tamboriteiru* pa la alborada… y, si te pillaban en la verbena más tarde, multa… (Lito)

Pero los tiempos cambian y hay normas que son difíciles de mantener: «Hoy en día, ¿qué chaval joven, habiendo verbena, se va pala cama a las once? (Lito)

Una vez que se quitaron las fianzas y las multas los *jueces* reflexionaban con los *panzas*:

> Nosotros somos mayores. Yo no tengo necesidad de estar aguantando guajes de trece y catorce años. Os estamos



Al amanecer, «Lito» el *tamboriteiru* recorre todo el pueblo, convocando a los danzantes para realizar los ensayos. 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

> dando un ejemplo y nos ponemos a vuestra altura. Somos igual que vosotros, aunque seamos los *jueces*. Y os estamos enseñando esto, pero con educación, no como antes. Antes te montaban un hostión por nada o multa al canto… porque antes, había que poner depósito; 1 000 pesetas puse yo la primera vez que fui con catorce años.

La alborada es la melodía interpretada por el *tamboriteiru* al amanecer, con *xipra* y tambor, en su recorrido por todo el pueblo, despertando a los vecinos y convocando a los danzantes para los ensayos de la danza.

Antiguamente eran los *panzas* los encargados de madrugar e ir a llamar al *tamboriteiru* y acompañarlo hasta la casa del *juez* de turno, y desde allí, recorriendo todo el pueblo, iban juntos hasta el lugar de ensayo. Hoy, para la alborada solo sale el *tamboriteiru*.

> Yo estoy tres cuartos de hora. Empiezo a las seis y cuarto. Empiezo donde el albergue, voy hasta la iglesia, luego vuelvo por el camino de abajo y otra vez hasta la iglesia. Esto los días 14 y 15.
>
> La alborada le gusta muchísimo a la gente porque oyes el tambor… se acerca y va pasando, pasando y alejando, pero con mucha dulzura… Y como a esas horas no se oye nada… es muy guapo. (Lito)

La alborada es la única melodía, de todas las que se tocan para la danza, en la que hemos encontrado letra para poder cantarla, aunque no suele cantarse. Tiene algunas variantes según los pueblos. Esta es una, recogida en Pranzáis:

> Levantáivos, levantáivos.
> Levantáivos de dormir,
> que la noche está pasando
> y el día quiere venir.

Como caso excepcional hemos encontrado una canción de la danza de Pranzáis compuesta[47] en 1986, que fue cantada durante varios años, aunque parece no haber arraigado pues no la hemos registrado en años posteriores.

> La danza de Peranzanes, (bis)
> que tíos más cojonudos;
> bebiendo vino del cura, (bis)
> como ellos no hay ningunos.
> ……..
>
> Estribillo:
> Viva la danza, viva el tambor, viva el tambor.
> Viva su padre, viva la madre que los parió[48].

Una vez convocados todos los danzantes por el *tamboriteiru* con el típico toque de alborada y reunidos en la plaza de la iglesia parroquial, comenzarán los ensayos.

Antes, los ensayos se iniciaban el día 10, San Lorenzo, sobre las siete de la mañana en el *campo* de la iglesia y por las tardes en las Matas Campas. Allí, era frecuente que las mozas llevaran *feisuelos* y galletas, que también podían complementarse, los días de frío, con orujo y pan de centeno.

[47] La canción fue compuesta por los danzantes Mario Yáñez, Isidro Martín Yáñez, José el de Sara y «Cuqueto».

[48] Ver apéndice III de Pranzáis.

Ensayos de la danza en la plaza de la iglesia de Pranzáis el 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Hoy, los ensayos se hacen habitualmente en la plaza de la iglesia o en la de San Lorenzo.

Podríamos decir casi con total seguridad que la danza de Pranzáis, junto con la de Chan, son las que más continuidad han tenido en el tiempo, o dicho de otra manera, las que menos años dejaron de hacerse a lo largo de la historia de todas las que analizamos en este estudio. Esto probablemente sea debido a la especial y estrecha relación de estas dos danzas con el Santuario de la Virgen de Trescastru y a la tradición de que, si no danzaran durante tres años consecutivos, perderían sus derechos a danzar en el *campo* del santuario y no podrían hacerlo ya más. Pero que sean las de más continuidad no quiere decir que no hayan conocido tiempos difíciles en que no se hubiera podido hacer o que tuviera que hacerse en circunstancias especiales. Así, durante la Guerra Civil no se pudo hacer y en el 38 el ambiente era tan tenso que, por miedo, ningún mozo quería danzar y tuvo el alcalde que ir casa por casa requisando mozos para formarla.

> Los mozos formaban la danza y ese año (1938) no quería ir nadie, tenía mi abuelo diecisiete años y nació en 1921. No quería danzar nadie por lo de la guerra y los moros y los llevó el alcalde requisaos.[49] —Tú, a danzar, tú, a danzar y tú a danzar.
>
> Ese año «El Azafrán» era el *juez*. Y como siempre, en los bancos se ponían el alcalde, el cura y tal. Y allí, en el mejor sitio había un moro (sentado en el banco) con el mosquetón. Y le dijo («El Azafrán») a mi abuelo: —¡Hala!, vete y levanta al moro. Y le contestó él: —Vete tú que eres el *juez*. Fue p'allá y le dijo: —Venga paisa, levántate que tiene que venir el cura y el… y le dijo el moro: —Yo a ti pum pum. Cargó el mosquetón y… Me cagon…
>
> Seis veces empezaron la danza. No eran capaces de lo nerviosos que estaban. Seis veces se perdieron, seguidas. (Lito)

> En los años 40 hubo dos danzas: una de *casaos* y otra de solteros. Al ver que los mozos no ponían disposición para hacer la danza, los casados decidieron montarla ellos. Al final, el día 15 de agosto había dos danzas de Pranzáis montadas. (Lito)

Pero el factor determinante y que mayores transformaciones acabará produciendo en la sociedad rural en general y en el ámbito de las danzas que estamos estudiando, en particular, será el continuo éxodo migratorio a las grandes ciudades y al extranjero iniciado en la década de los sesenta, que poco a poco irá dejando sin hombres jóvenes estos pueblos. Esta carencia obligará a que en ocasiones puntuales la danza se forme con casados, o con menor número de danzantes como ya ocurrió a inicios de los años sesenta (Jaime Yáñez) y de los setenta (Según «Capitán» en el 74) en que la danza se tuvo que formar solamente con ocho danzantes, lo que obligó a algunos cambios coreográficos[50]. «Cuando la danza se hace de ocho, todos los danzantes portan bandera para que luzca más y sea menos evidente la falta». (Lito)

En estas décadas ya es habitual que dancen casados y aun así en ocasiones la falta de hombres para la danza sigue siendo patente, culminando, a mediados de la década de los setenta, con la imposibilidad de reunir personas suficientes para formarla, con lo cual ese año no hubo danza.

Esto hará, como en otros pueblos de la zona que, ante la imposibilidad de reunir los suficientes, comiencen a incorporarse mujeres al grupo de danzantes.

[49] *Requisa:* Dicho de la autoridad militar, en tiempo de guerra, o de la autoridad civil, en caso de calamidad pública: Expropiar, con efecto inmediato y sin seguir el procedimiento ordinario, cosas, derechos y servicios. (RAE)

[50] «Lito», el *tamboriteiru*, nos comenta que sería igual que la de 12 pero quitando a los *panzas* porque si fuese con 10 los movimientos no quedarían bien ya que dos danzantes siempre irían desparejados.

Procesión en el santuario en 1976 en la que solamente participa la danza de Chan. Archivo José Álvarez «Caruso».

Año 2018, por primera vez cinco mujeres se incorporan como danzantes a la danza de Pranzáis. Eva, Alba, Ariana, Sheila y Aroa. Archivo Francisco Yáñez.

> En el año 1980, ante la imposibilidad de poder completar la danza con hombres se incorporan por primera vez dos mujeres, a los puestos de *chaconeros:* Ana la practicanta y Loli Quirro. (Lito)

A estos difíciles años le seguirán unas décadas de estabilidad y abundancia, en cuanto a la participación de hombres en la danza, pero en estos últimos años vuelve a notarse otra vez la falta de hombres. Así, en el 2018, vestidas con la indumentaria al uso[51], danzaron cinco mujeres en la danza de Pranzáis. En el 2019 serán cuatro las mujeres que formarán parte de la danza.

Las *loas*

Las *loas* son comentarios, alabanzas y peticiones en prosa o verso, generalmente dedicadas a la Virgen de Trescastru, que se declaman en Forniella, únicamente, el día 15 de agosto, después de la misa mayor y antes de que dé comienzo la danza de Pranzáis. Esta costumbre fue recuperada por el cura D. Raúl Delgado Corcoba en 1991, después de décadas de no practicarse. Desde esa fecha, el representante de uno de los pueblos del concejo, de forma rotativa, las escribe y recita cada año[52].

Salidas y actos especiales

Como vimos en apartados anteriores, este tipo de danzas siempre fueron incluidas en actos y festejos de trascendencia social para la comunidad, tanto civiles como religiosos.

Su carácter ritual y su vistosa coreografía hicieron que, desde antiguo, se integraran en este tipo de ceremonias y eventos.

Las danzas forniellas, por lo general, solo se ejecutan en el contexto festivo del santuario de Trescastru y las fiestas patronales correspondientes y no suelen participar en certámenes o concursos y, hasta ahora, tampoco forman parte de los repertorios de los llamados grupos folklóricos o de investigación.

Pero desde los años setenta y ochenta del pasado siglo, quizás por la mejora de las comunicaciones por carretera, las danzas comienzan a salir del valle y a participar en otros actos.

[51] En otros pueblos de la zona, tanto en Asturias como en Forniella (Rebol.lal, A Estierna y Guímara) la incorporación de la mujer a la danza conllevó también un cambio en la vestimenta con el uso de la falda. Solamente en L.larón se mantuvo la indumentaria clásica cuando en el 2013 la mujer se incorporó también de una manera determinante para conseguir la recuperación de la danza. La indumentaria clásica, de pantalón, también se había mantenido en la danza compuesta solo por mujeres organizada en la villa de Cangas del Narcea por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento en 1980.

[52] Ver apéndices 15 de agosto II, III y IV.

Danzantes de Pranzáis en Ponferrada para la Virgen de la Encina. 1985. Archivo Mario Yáñez.

Danzantes de Pranzáis en el homenaje al *tamboriteiru* Francisco «Filipón» en el Teatro Campoamor de Oviedo, 1995. Foto: Gil Barrero.

Danzantes de Pranzáis en el santuario de la Virgen de la Encina, Ponferrada. Año 2010. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro

Tenemos referencias orales de haber sido danzada en una visita al concejo del gobernador civil en 1975. (Rolando)

En 1985 la danza de Pranzáis bajó al santuario de la Virgen de la Encina en Ponferrada con Francisco «Filipón» de *tamboriteiru*, y otra en 1990 con Tomás Ramón.

También acudió, con Francisco el *tamboriteiru*, a las fiestas de San Bartolo, Caobal.les en L.laciana (5 000 ptas. a cada danzante)

Tras la muerte del *tamboriteiru* Francisco «Filipón» en 1990, danzaron para hacerle un homenaje en La Viliel.la, su pueblo natal, en 1991, donde hicieron un *careo* hasta su casa.

En 1993 participan en Xixón en el Día de Asturias (*calle* y media, *palos* y *correcalles*).

El 23 de abril de 1995 los danzantes de Pranzáis[53] acudieron al homenaje que se le rindió al *tamboriteiru* Francisco Rodríguez «Filipón» en el Teatro Campoamor de Oviedo.

La danza de Pranzáis actuó también en dos ocasiones, 1992 y 2009, en la Feria de Turismo en Madrid «FITUR».

A la Encina bajarán otra vez el año 2005/06 con una danza de ocho.

En el 2008 participaron, con el resto de danzas del valle, en una danza mixta en honor de la Virgen de la Encina.

> El 17 de agosto del 2008, se unieron los cuatro pueblos con danza del valle, y ejecutaron una danza conjunta en honor a la Virgen de la Encina, que en su peregrinar por los santuarios del Bierzo visitaba ese día el santuario de Trescastru. Para ello «cada pueblo realizó una parte de las que se compone la danza: primero una danza hizo los tres saludos, el *paseo* y volvió a saludar. Después otra, hizo las 4 *calles*, otra, hizo los *palillos* y la última hizo el *correcalles* y la despedida. El reparto se hizo a sorteo». (Lito)

Posteriormente en el 2010 los danzantes de Pranzáis junto con el resto de danzas del valle devolvieron la visita al santuario de la Virgen de la Encina en Ponferrada.

[53] En esta ocasión la danza estaba formada en su mayoría por veteranos danzantes que habían danzado con Francisco como *tamboriteiru*.

El día 17 en Pranzáis. Danza de los *casaos*

Actualmente, el día 17 son los hombres casados, todos danzantes veteranos, los que salen danzando en la procesión de mediodía. Pero esta es una costumbre nueva que se remonta a la década de los setenta.[54]

> El día 17 de agosto, es fiesta local en Peranzanes. Para hacer la procesión siempre danzaron los solteros, pero, claro, la danza es cansada y la procesión es muy larga y por la mañana los chavales estaban muy cansaos del 15 y el 16. Por ese tiempo ya se cambiaban de ropa en la iglesia y algunos casados empezaron a decirles que los podían sustituir. Así empezó la cosa, con unos pocos, y en cuatro o cinco años ya salían casados nada más. Y así ese día quedaban los chavales durmiendo. Luego, para la danza de la tarde ya vuelven a danzar solo los solteros. (Lito)

A la una del mediodía danzantes y feligreses se reúnen en la iglesia parroquial para escuchar misa y salir en procesión recorriendo las dos calles principales del pueblo. Seguidamente ejecutan la danza de casados. Estos no realizan la danza completa, solamente una *calle,* pasan el sombrero y lo que recaudan lo gastan en la sesión vermut.

Por la tarde, a las 18.00 h, los mozos de la danza se reúnen en la plaza, y por la calle principal, van hasta la iglesia y vuelven ejecutando el *careo* sencillo[55]. Seguidamente ejecutan una danza completa, que será la última de las fiestas de ese año.

Antiguamente, el día 16 de septiembre, festividad de Sta. Eufemia, era costumbre que bajasen en romería las gentes de Trescastru y danzaran en la plaza de San Lorenzo. Esta costumbre finalizó a mediados de la década de los setenta del siglo pasado. Según «Capitán» el 74 o 75.

Indumentaria

Tradicionalmente el traje de danzante se componía de camisa blanca, chaleco y pantalón oscuros, colorida banda que cruza el pecho hasta la cintura colgando hasta el muslo y sombrero[56] oscuro, también decorado con cintas llamadas aquí *listones* que rodean su copa y cuelgan por detrás hasta la espalda.

Las bandas de los *jueces* son distintas de los *guías* y las de estos, distintas también del resto de los danzantes que ya serán todas iguales. Las de los *chaconeros* también son distintas. El *primer juez* lleva la banda en el hombro izquierdo y el *segundo juez* en el derecho. En la posición de *formación* las bandas siempre cuelgan en grupos de tres hacia el exterior y por tanto las banderas también van en esa mano.

Danza de *casaos* en Pranzáis, año 1983, con Miguel Tercero «Calamocos» de *tambotiteiru*. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Danzantes de Pranzáis, año 1983, con Miguel Tercero «Calamocos» de *tambotiteiru*. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

[54] Benjamín Blanco «Capitán» comenta que comenzó a danzar con 13 años en el 1969 y que los primeros años hizo la procesión de la mañana del 17.

[55] En Pranzáis se le denomina *careo sencillo* o *simple* al que se realiza en los desplazamientos normales y *careo doble* al que se ejecuta en las procesiones.

[56] Sombrero de tipo *fedora,* muy común en los años veinte del siglo pasado y popularizado por las películas americanas de gánsteres.

Danzantes de Pranzáis a mediados de los 80 en la plaza del Conceyo en Trescastru. Archivo Mario Yáñez.

/// \\\
\\\ ///

Esta indumentaria se complementa con una bandera[57] de vivos colores y un par de pequeñas castañuelas que todos los danzantes, a excepción de los *chaconeros,* portan todo el tiempo.

En sus desplazamientos y durante la procesión todos los danzantes llevan bandera[58] pero para danzar solamente las llevan los cuatro *guías*, situados en los extremos de la formación.

> Antiguamente, la uniformidad en el vestuario era difícil de mantener porque el equipamiento lo tenía que poner cada danzante y no todos contaban con los mismos recursos, siendo habitual que se pidiera prestado: «…. cada uno se ponía lo que tenía o le prestaban. Se intentaba que las camisas, pantalones, zapatos y chalecos fueran lo más similares posibles. Tampoco tenían el mismo dibujo las pañoletas de las banderas ni el mismo material y forma todas las castañuelas. Solo las bandas y sombreros eran prendas iguales para todos, ya que pertenecían a la danza y se guardaban de un año para otro. (Domínguez. 2001. p. 85)

Con los años la danza fue comprando equipamiento básico como bandas y sombreros con sus listones, y así se fue consiguiendo mayor uniformidad. En otras ocasiones este equipamiento era regalado a la danza como resultado del ofrecimiento hecho a la Virgen del santuario por alguna gracia concedida. Las actuales bandas fue-

[57] Originalmente las banderas se hacían con pañuelos o mantillas de las mujeres.

[58] Esta es una costumbre relativamente reciente. Hasta la década de los setenta solo portaban banderas los *jueces* y los *guías*. Posiblemente comenzaron a llevarlas todos los danzantes a partir de 1974 cuando se hizo una danza con ocho danzantes y de esta manera se hacía menos evidente la falta.

1919. El danzante Narciso Álvarez Ramón retratado con su familia. Archivo Casa Irene.

Jaime Yáñez con su mujer Dori y su hijo Jaime en 1963.

ron donadas por una señora llamada Flor, de la familia de Carola, del pueblo de Faru, emigrante en Madrid, a finales de los años sesenta[59].

Pero la indumentaria también irá sufriendo algunos cambios que, con mirada atenta, podemos comprobar analizando el reportaje fotográfico; unas veces provocados por los gustos de las modas (pantalones de pitillo o de campana, chaleco recto o apuntado), y otras por estética o simplemente por comodidad.

El primer documento gráfico que tenemos de vestimenta de danzante es una fotografía del año 1919 de un grupo familiar en la que aparece un joven danzante, ataviado ya con el traje que hoy podríamos llamar típico de danzante.

Hasta los años sesenta, como en el resto de los pueblos de Forniella, se danzaba con chaleco y pantalón oscuros. A finales de los sesenta (1968 o 1969), se cambian las bandas y comienzan a utilizarse las actuales, más anchas y con motivos vegetales, donadas por la ya citada familia de Carola, del pueblo de Faru[60].

Las primeras bandas, de las que tenemos referencia fotográfica, eran rojas, de unos 15 cm de ancho decoradas con pequeños círculos hechos con puntos, siendo las de los *jueces* los círculos mayores y estar separados entre ellos por líneas oblicuas formadas también con puntos.

«Hasta mediados de los sesenta, la indumentaria era igual para todos los días con la salvedad de que el día 14, cuando se abría el santuario, no se ponía el chaleco». (Jaime y Emilio)

Posiblemente fuese por estas fechas cuando se produjera el cambio al traje blanco para los días festivos. «El traje blanco creo que data del 64 o 65», de cuando el Astorgano era alcalde» (Mario).

En 1971 (año de la danza de 8) y 1977 vemos en algunas fotos que ya no se usaba el chaleco oscuro para el día 15. Pero en ocasiones aún se mantenía el pantalón.

[59] Benjamín Blanco, «Capitán», nos indicaba que fueron donadas el primer año que él danzó, 1969, o el anterior.

[60] Según Modesto Álvarez de Chan, esta familia, en la misma época donó también las bandas a Chan.

Luis Blanco vistiendo ya las nuevas bandas y el traje blanco sin chaleco a mediados de los años setenta. Archivo Mario Yáñez.

Las antiguas bandas e incluso todo el equipo[61] de los danzantes fue prestado durante varios años de la década de los cincuenta a los danzantes de Degaña y en los años sesenta sabemos que también fueron cedidas en algunas ocasiones a los danzantes de Trescastru, como cuando estos bajaron a Ponferrada en el año 1967.

Las nuevas bandas también fueros prestadas a Trescastru los últimos años que estos acudieron a Sta. Eufemia.

Antiguamente, las banderas solían estar confeccionadas con grandes y coloridos pañuelos o mantones cedidos por sus madres o novias, hasta que en la década de los setenta comienzan a ponerse de moda los traídos por los quintos o por emigrantes y comerciantes; los típicos pañuelos turísticos de *souvenir* con textos impresos, como recuerdo de Benidorm o del Sahara.

En la actualidad, y ya desde la década de los setenta del pasado siglo, la indumentaria suele ser ya más uniforme debido a la compra de la ropa y los sombreros en conjunto por parte de los danzantes, siendo el resto del equipo obsequio de alguna persona como resultado de algún ofrecimiento[62].

Actualmente la indumentaria es la siguiente.

Día 14: pantalón azul oscuro,
camisa azul clara. Chaleco oscuro
zapatos, corbata y boina de color negro
Banda granate

Día 15: pantalón y camisa blanca (sin chaleco)
zapatos y corbata de color negro
sombrero negro con coloridas cintas que cuelgan por la espalda,
Banda granate (los *chaconeros* y los *guías*), el resto rojas.

Día 16: igual que el 14, con sombrero

Día 17: los casados danzan como los solteros el 15, pero con pantalón oscuro con un conjunto más informal.

Día 17: los solteros de blanco como el 15

Hoy, la danza la componen doce danzantes, dos *chaconeros*, cuatro *mozas de la Virgen* y uno o dos *palilleros.* Puestos que pueden ocupar tanto hombres como mujeres.

Dani, José (*chac.*) Sergio, Jorge, Gonzalo, Iván, Rober y Alex *(chac.)* Aroa, Sheila, Alba, Lito, David, Ariadna y Eva. Niñas de la Virgen: Adriana, Lea, Carolina, Bárbara y Álvaro, el palillero.

[61] Por lo general se llama *equipo* al conjunto de bandas, sombrero con listones y banderas.

[62] Las actuales bandas fueron donadas, como ya indicamos, por Flor, de la familia de Carola, del pueblo de Faru y restauradas a mediados de la década de los ochenta con lo recaudado en la salida que se hizo a Ponferrada. En esas fechas, Mario Yáñez regaló también un conjunto de pañoletas para la confección de las banderas.

Tamboriteiros

En Pranzáis, que tengamos constancia, nunca hubo *tamboriteiru* del pueblo hasta que, a raíz de la muerte de Francisco «Filipón» en el año 1991, Manuel Cerecedo García, más conocido como «Lito», comenzó a tocar para la danza. Anteriormente siempre tenían que contratarlo de fuera.

Tenemos referencias orales de que para ellos tocó en ocasiones anteriores a 1951 (año de su muerte), Francisco Sal Fernández «El Tio Vitán», del pueblo de Tormaleo, Ibias.

Con anterioridad es muy posible que también haya tocado para ellos Indalecio Iglesias Rodríguez (1879-1943), natural de Villarmeirín en Ibias y casado en el pueblo de Trescastru.

También nos comentaba «Lito» que en tiempos de su abuelo algún año habían danzado con Rufino.

La referencia gráfica más antigua de *tamboriteiru* en Pranzáis es la de Gonzalo Iglesias (1911-1973) de Trescastru, hijo de Indalecio, y se corresponde con algunas

El *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias, con los danzantes de Pranzáis, en 1963. Archivo Mario Yáñez.

El *tamboriteiru* Domingo González Cerredo, conocido en Forniella como «Palela» con el danzante de Pranzáis, Paco «El Retirao» y dos mozas a mediados de los sesenta. Foto: Victoriano Fernández Díez.Archivo Naciu 'i Riguilón.

1. El *tamboriteiru* Francisco Rodríguez «Filipón», con los danzantes de Pranzáis, el 16 de agosto de 1986. Archivo Mario Yáñez. 2. Miguel Tercero Álvarez «Calamocos», tocando para Pranzáis en 1982. Archivo Mario Yáñez. 3. Pablo Martínez Blanco en 2016. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

fotos de inicios de los años sesenta del siglo pasado.

Sabemos, por referencias orales y alguna foto, que Francisco Rodríguez «Filipón» (1914-1990), del pueblo asturiano de La Viliel.la, tocó entre 1986 y 1990, en Pranzáis. Anteriormente también había tocado para ellos, pero no podemos precisar los años. En el 85 fue cuando vino *ofrecido* al santuario y acabó tocando la danza con el tambor de Miguel Tercero «Calamocos», que era el *tamboriteiru* que estaba contratado. Ese mismo año de 1985 fue contratado para ir a danzar en septiembre a la fiesta de la Virgen de la Encina en Ponferrada. Aunque no hemos encontrado ninguna fotos.

Otro *tamboriteiru* asturiano que tocó ocasionalmente para ellos, fue Domingo González Cerredo (1931-2019) del pueblo de El Rebol.lal.

Durante 7 años consecutivos, entre 1979 y 1985, por falta de *tamboriteiros* locales, se contrata a Miguel Tercero Álvarez conocido en la zona como «Calamocos» por ser de este pueblo berciano, cercano a Ponferrada. Aunque no conocía en profundidad los sones propios de nuestras danzas, era muy apreciado porque también tocaba para el baile en los descansos de la orquesta.

Como ya indicamos, a partir de 1991 será Manuel Cerecedo García «Lito» (1963) el *tamboriteiru* que toque para Pranzáis. «Lito», veterano danzante, tomará el relevo de Francisco, tras su muerte en el año 90, y tocará ininterrumpidamente hasta el año 2015, convirtiéndose en el *tamboriteiru* por excelencia de la danza de Pranzáis.

Durante los años 2016 y 2017, tocará Pablo Martínez Blanco (1984), volviendo a tocar «Lito» en estos últimos años

El *tamboriteiru* más destacado en la danza de Pranzáis, Manuel Cerecedo García «Lito». Foto: Naciu 'i Riguilón.

COREOGRAFÍA DE LA DANZA DE PRANZÁIS[63]

Un momento de los *palillos* en la danza del 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

La descripción de la danza que realizamos a continuación se corresponde con la que se ejecuta el día 15 de agosto en el *campo* situado a la derecha y este de la cabecera del santuario de Trescastru. Tradicionalmente eran doce mozos y dos *chaconeros* los encargados de ejecutarla, pero en los últimos años, debido a la escasez de estos, al grupo de danzantes, ya se van incorporando algunas mujeres. La danza se compone de distintas partes que, en función de sus variadas coreografías, podríamos dividir en cinco.[64]

1. El *saludo* o *venia*
2. El *paseo*
3. La danza (*enrames* y *calles*)
4. Los *palillos*
5. *Correcalles* y *salida*

[63] La descripción de la siguiente coreografía está basada fundamentalmente en una grabación de la danza de Pranzáis del 15 de agosto de 1987 interpretada musicalmente por Francisco Rodríguez «Filipón» contrastándola con algunas más recientes. Esta grabación es una de las más antiguas, de gran riqueza musical y alto nivel coreográfico de los danzantes.

[64] La división en partes de la danza en Forniella es algo más difusa que en la zona Asturiana, sobre todo después de los *palos*. Aquí se opta por mantener la misma estructura usada para las danzas del lado asturiano, siguiendo la división indicada por el *tamboriteiru* Francisco «Filipón» atendiendo también a los descansos o pequeñas paradas efectuadas en el transcurso de la danza. Aun así, también pueden ser válidas otros tipos de divisiones.

Con la posición de *formación*, y tras el característico toque de *llamada*, da comienzo la danza. 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Antes del comienzo de la danza y ya con los danzantes formados en el *campo* de una forma distendida, el *tamboriteiru* ejecuta una melodía denominada la *llamada* que no tiene coreografía propia y que sirve como una pequeña introducción a la danza al tiempo que avisa a los romeros de que la danza va a dar comienzo.

1. *Saludo* o *venia*

Partiendo de la colocación que llamamos *formación* anteriormente indicada y teniendo la iglesia a la izquierda, a la señal marcada por el *tamboriteiru* con un pitido más agudo en la ejecución de la melodía que viene entonando desde hace ya un tiempo, los dos *jueces* —delante el *primer juez* y detrás el *segundo*—, salen danzando por el interior de las filas, hacia el otro extremo de la formación. A mitad del camino el *juez segunda* se vuelve y se sitúa entre los dos *segundas* de su lado, al tiempo en que el *juez primero* continúa hasta situarse en medio de los dos *guías*. Mientras los *jueces* realizan estos movimientos, el resto de los danzantes se giran y todos quedan mirando hacia la cabecera de la iglesia mientras que los *chaconeros* se sitúan uno a cada lado de los *guías* formando el conjunto una doble «T» (TT). Durante todos estos movimientos los danzantes van tocando sus castañuelas y una vez formada la doble «T», y mirando hacia la cabecera de la iglesia y a los bancos donde están sentadas las autoridades, a un toque del *tamboriteiru* levantan la mano derecha y pican su castañuela. Tras repetir tres veces este *saludo* vuelven a sus posiciones en la *formación* deshaciendo los movimientos anteriores.

En el *saludo* el *juez primero* se coloca entre los dos *guías* del extremo opuesto, flanqueados por los *chaconeros,* mientras el *juez segunda* se coloca atrás, entre los dos *segundas* y, así, mirando todos hacia la iglesia, saludan tres veces. 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

	Chaconero				
	Guía 1	Segunda	Panza	Panza	Segunda
IGLESIA	Juez 1				Juez 2
	Guia 2	Segunda	Panza	Panza	Segunda
	Chaconero				

Los chaconeros acompañan a los *segundas* cuando ceremoniosamente toman y devuelven las banderas a los *guías*. 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

2. El *paseo* (de los *segundas*)

Desde la posición de *formación*, los cuatro *segundas* dan un paso al frente y se saludan con un toque de castañuelas, al tiempo que los *panzas*, con un paso lateral hacia la posición que ocupaban sus respectivos *segundas*, equilibran la composición. Los *segundas*, acompañados por los *chaconeros* avanzan[65] ceremoniosamente por el interior, dirigiéndose hacia sus respectivos *guías* y *jueces.* Se colocan frente a ellos y los saludan con un toque de castañuelas. Seguidamente los *guías* les hacen entrega de sus banderas y por el exterior vuelven hacia el centro de la formación, se saludan, y por el interior de la formación, siempre acompañados por detrás de un *chaconero,* llevarán de nuevo las banderas a sus *guías* y *jueces*. Tras un saludo se las entregarán y posteriormente volverán por el exterior a su posición en la formación, ahora ya sin danzar y sin tanta ceremonia. Para ello los *panzas,* repitiendo el paso lateral, pero a la inversa, volverán también a su posición original.

[65] Antiguamente, este movimiento se realizaba caminando con paso lento y ceremonial, practicándose en la actualidad danzando, también muy lentamente. (Mario)

3. La danza o los *enrames*

Esta parte es la más larga y compleja. «Cada uno de los *jueces* y *guías* conduce a su respectivos *segunda* y *panza*, de forma que organizativamente el grupo de los doce danzantes funciona en cuatro subgrupos de tres miembros cada uno». (Costa, 2002. p. 359)

Partiendo de la posición de *formación*, situados los *chaconeros* uno en cada extremo, da comienzo esta parte de la danza como siempre, con un pitido más fuerte emitido con la *xipra*, tras el que los danzantes realizan tres saludos consecutivos con media flexión: el primero mirando hacia la iglesia, el segundo al lado contrario y el tercero hacia su compañero de enfrente[66]. Danzan unos pasos y seguidamente todos los danzantes realizan un giro de 360° sobre sí mismos y, tocando las castañuelas, las dos filas se entrecruzan.

Los *guías* entran y salen al centro mientras sus respectivos *panzas* y *segundas* se entrelazan y cambian de posición. 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

[66] En el año 2019 no se hicieron.

Lo que sigue son una serie de cruzamientos entre las dos filas, que tienen como resultado el cambio progresivo de orientación del grupo (E-O, N-S) y la realización de diferentes emparejamientos entre los miembros de cada uno de los cuatro subgrupos en que se estructura la danza. (Costa, 2002, p. 359)

1. Primero harán un sencillo cruce de giro[67] con cambio de orientación de la formación de E-O a N-S
2. Vuelta a la posición inicial, deshaciendo el cruce anterior, pero ahora en vez de quedar simplemente enfrentadas, las dos filas se sobrepasan y entrecruzándose de espaldas vuelven a la posición de *formación*.
3. Ahora se abren las filas dirigiéndose los *panzas* hacia afuera y los *guías* y *jueces*, avanzarán hacia el centro, cambiando así nuevamente la orientación.
4. Los *guías* y *jueces* intercambiarán sus posiciones con los *panzas,* girando en torno a sus respectivos *segundas* danzando los primeros de frente por el interior y los *panzas* de espaldas por el exterior, quedando así los abanderados en los extremos y los *panzas* en el interior.

Esta combinación de cruces forma lo que se llama un *enrame*, y el *enrame* repetido cuatro veces hace una *calle*. La primera *calle* termina con la formación de los danzantes en una posición girada 90º con respecto a la de partida y será rematada por el cruce de los *chaconeros* por entre las filas fustigando sus trallas contra el suelo, lo que se denomina *marcar la calle*. Seguidamente, sin pausa, y con el giro descrito de 360º de los danzantes sobre sí mismos, comienza la segunda *calle.* Y así se repetirán los movimientos anteriores hasta realizar las cuatro *calles* que conforman esta parte. De forma que en cada *calle* la formación cambia de orientación 90º, recorriendo los cuatro puntos cardinales, quedando al final de las cuatro *calles* en la posición con la que comenzarán la danza. Llegados a este punto, los danzantes realizan otro giro sobre sí mismos y, sin romper la formación, se relajan y refrescan con bebidas que reparten entre los danzantes y el público que se encuentra sentado en los bancos. Durante este tiempo, algunos críos van colocando los palos para ejecutar la siguiente parte de la danza. Mientras tanto, y para seguir manteniendo la atención del público, el *tamboriteiru* no deja de tocar melodías improvisadas.

4. Los *palillos*

Colocados ya los palos, uno a cada lado de los pies[68] de cada danzante, y después de que los *chaconeros* hayan recogido las banderas de *guías* y *jueces,* el *tamboriteiru* comienza de nuevo con la música de danza y a un toque más agudo los danzantes se agachan y lentamente cogen los *palillos* del suelo. Con ellos en las manos, los colocan en la cintura[69] con los palos mirando hacia atrás y, a otro toque del *tamboriteiru,* comienzan a danzar haciendo chocar un palo contra otro, y a otra señal los chocan contra los del compañero de enfrente[70].

Los *palillos* en la danza del 15 de agosto de 2007. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

[67] *Cruce de giro:* usamos esta expresión sin haberla oído nunca a nuestros informantes, para definir el cruce que realizan las dos filas y que les sirve para cambiar la orientación de la formación 90º y diferenciarla de otros como el *cruce frontal* en el que las filas se sobrepasan y separan o el *cruce de entrelazo* donde se entrecruzan y vuelven atrás.

[68] En el 19 los colocan del lado derecho de los pies.

[69] En el 19 los colocan detrás.

[70] Con Francisco no chocan con el de enfrente.

Danzantes de Pranzáis en 2019 durante el *correcalles*. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Esta parte de la danza es prácticamente igual a la de los *enrames* pero más corta, ya que solamente realizan una *calle*. Variando solamente en el movimiento 3, señalado anteriormente, en el que en lugar de dos hileras enfrentadas, ahora se forma la figura de una «X» donde los *jueces* y los *guías* se sitúan en el centro y los *segundas*, de espaldas a estos chocan sus palos con los *panzas,* que se colocan en los extremos[71].

La única diferencia con la primera *calle* de la parte anterior, además de ir ejecutada con los palos, es que termina en la misma posición que empezó, y lanzando hacia atrás los palos, todos los danzantes a la vez, por encima de los hombros. Otra pequeña diferencia es el ritmo más pausado y ceremonioso en todos los movimientos. Hay que indicar también que los *chaconeros* aquí no marcan la *calle* porque desde el inicio de esta parte están ocupados recogiendo los donativos entre el público con los que sufragarán los gastos de la danza.

[71] En 1987, con Francisco, no chocan con el de enfrente.

5. El *correcalles*[72]

Mientras los críos, llamados aquí *palilleros*, van recogiendo los palos, los *chaconeros* vuelven a entregar las banderas a los *jueces* y los *guías*. Las dos filas de danzantes se van separando, y como siempre, tras el aviso del *tamboriteiru*, después de realizar un pequeño saludo de castañuela con la mano:

1. Los *guías* y *jueces* confluyen hacia el centro por entre las filas seguidos de sus respectivos *segundas* y *panzas* cruzándose en el medio quedando ahora los *jueces* en el centro de una fila y los *guías* en el centro de la otra, pero separadas y de espaldas y con la orientación cambiada 90º.

[72] En esta parte se desarrollan algunas figuras coreográficas que nuestros informantes describen con varios nombres que podrían considerarse como otras partes de la danza. Nosotros las incluimos en una sola parte pues todas se desarrollan sin ninguna parada o descanso.

Danzantes de Pranzáis en 2019 preparándose para hacer la *salida*. Foto: Naciu 'i Riguilón

2. En esta posición, con las dos filas de espaldas y cara al público, realizarán tres saludos y seguidamente
3. Los *guías* y *jueces* (como en los *enrames*) intercambiarán sus posiciones con los *panzas*, girando en torno a sus respectivos *segundas* danzando los primeros de frente por el interior y los *panzas* de espaldas por el exterior, quedando así los abanderados en los extremos y los *panzas* en el interior.

Repetirán estos movimientos cuatro veces, orientándose así hacia los cuatro puntos cardinales, pudiendo saludar también de esta forma a todos los asistentes.

Sin ningún tipo de interrupción y partiendo de la posición de *formación*, ejecutarán lo que denominan *la salida*. Para ello, los dos *jueces,* juntos, entrarán por el medio de las filas[73] hasta el extremo opuesto seguidos de sus respectivos *segundas* y *panzas*, mientras que lo *guías* del otro extremo de las filas saldrán por fuera, también seguidos de sus *segundas* y *panzas*, para ocupar la posición de los anteriores quedando en la posición de *formación* pero mirando todos hacia la iglesia. En este momento y mientras los danzantes danzan sin moverse de la posición los *chaconeros* se colocan delante de los *guías*, y el *tamboriteiru* se sitúa en medio de la formación. A una señal de *xipra* realizan tres saludos a modo de despedida y seguidamente salen danzando del *campo*.

Este último movimiento, puede repetirse otra vez o no, dependiendo de por dónde salga la danza del *campo*, pues sirve para posicionar a los *guías*, que como indicamos con anterioridad, son los que conducen la danza en sus desplazamientos[74].

[73] En 2019 lo hicieron por fuera.

[74] En el vídeo de la danza de Pranzáis, grabado por el grupo Riscar, en el santuario el 15 de agosto de 1987, con Francisco «Filipón» como *tamboriteiru*, ejecutan dos veces este movimiento, desplazándose los *jueces*, la primera por dentro y la segunda por fuera. Abandonando el campo, no sabemos bien por qué, por la esquina inferior de la cabecera del santuario.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE PRANZÁIS

Danzantes de Pranzáis el 15 de agosto de 1959 con el tamboriteiru Domingo González Cerredo «Palela». Archivo Mario Yáñez.

Danzantes de Pranzáis y Chan el 15 de agosto de 1959, con los *tamboriteiros* Domingo «Palela», el de delante, y Gonzalo el de atrás. Publicada en el estudio *Nos lindeiros da galeguidade.*

Danzantes de Pranzáis 15 de agosto 1963. Jalito *(chaconero),* Jaime, Pepe el de Adela, Pepe de Blanco, Pepe de Colón, dos curas, Paco el Retirao, (desc.), Manolo Carolo, Manolo «El Ruso» y Olegario *(chaconero)*. El *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias. Archivo Mario Yáñez.

Danzantes de Pranzáis, 14 de agosto 1963, con Gonzalo Iglesias de *tamboriteiru*. Misma formación de 8 danzantes y dos *chaconeros* que la foto anterior. Archivo Mario Yáñez.

Danzantes de Pranzáis en la plaza de San Lorenzo, años 60. Archivo Mario Yáñez.

Danzantes de Pranzáis, día 14 de un año a mediados de los sesenta. (desc.), Albariño, Quin de Gerardillo, (desc.), Antonio el mejicano? (desc.), Manolo Carolo, Gerardo de Consolón, (desc.), Pedro de José María, Pepe de Adela, Emilio, Pepe del Martín. En el centro el *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias. Archivo Mario Yáñez.

Danzantes de Pranzáis. En torno a 1970. Tito de Narcisón, dos mozas, Modesto, moza, chaval, moza, Carlos del Panadero, Bibi, Carlos (mozo), Plácido, Luis del Azafrán, Olegario (mozo). Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Pranzáis en 1971, con el tambor y flauta de Francisco, el año que se hizo la danza con 8 danzantes. Carlos, Modesto/Bibi?, Pepe de Martín, José de Blei, Carlos suegro de Ton, Olegario, Luis del Azafrán, Benjamín, Román. Archivo: Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Pranzáis, año 1973, con el *tamboriteiru* Domingo «Palela» de El Rebol. lal. Manolo el Ruso, Bibi, Román, Pedro de Narcisón, Plácido, Manolo de Martín, Domingo *(tamb.),* «Betanzos» *(chaconero),* Modesto, Aquilino del Azafrán, «Capitán», Rosendo de Álvaro, Pepe de Martín y Carlos. Archivo Francisco Yáñez.

Danzantes de Pranzáis, año 1977. José Manuel de Román, Fernando de Cándida, Lolo de Olegario, Gelo de la Morena, Julio, Pepe del Terri, Narci, Pedro de Narcisón, Pepe de Martín «Puco» (mozo), Javi El Rubio (por Goyo), «Capitán», mozo y Ovidio. Archivo «Lito».

Danza de Pranzáis, año 1980, con el *tamboriteiru* Miguel Tercero «Calamocos» y las *chaconeras* Loli Quirro y Ana la practicanta. Paqui, Ovidio, Javi del Rubio, José Manuel, «Calamocos» *(tamb.),* Marcelino, Fernando de Blei, Julio, Toño. Loli *(chac.),* Fernando, Dani, «Lito», «Capitán», Ana *(chac.).* Archivo Francisco Yáñez.

Danzantes de Pranzáis año 1983. Carlos de Itos, José de Sara, Marcelino de Blanco, Fernando, «Lito», Mario y Ovidio. Goyo de Blanco, Bienvenido de Aurora, José de la Fulera, «Cuqueto», Manolín de Carolo, José Luis de Aquilino (niño) y Ubaldo. Foto: Darío de Fabero. Archivo: Museo de las Danzas de Chan.

Danza de *casaos* en Pranzáis año 1983, con Miguel Tercero «Calamocos», de *tambotiteiru*. Pepe de Adela, Aquilinín, Aquilino, Julio, Antonio el mejicano y «El Ruso», Jaime, Pedro de Narcisón, Modesto, José de Blei, Aquilino «El Quirro» y Plácido. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Danzantes de Pranzáis, año 1985. José de Sara, Isidro, «Cuqueto», Carlos de Sara, Felipe, Carolín, Poldo, Fernando, Mario, Manolo «El Ruso», Romanín, Ovidio, Jaime y «Lito». Archivo «Lito».

Danzantes de Pranzáis año, 1987. Mario, Lolín, Carlos, Jaime, Marcelino, «Cuqueto», Joni, Isidro, Bienve, José de Sara, Manolo «Lito» y Jaime. Archivo «Lito».

Danzantes de Pranzáis, año 1990, con el *tamboriteiru* Francisco «Filipón» de La Viliel.la. Diego, Rober, Carlos, Joni, José de Sara, Oscar, Jaime, José Ángel, Jaime, «Cuqueto», Manolín, Manolo. Delante los *chaconeros* Evelio y Donato. Archivo «Lito».

Danza de *casaos* de Pranzáis, año 1991 o 1992. Evelio, Modesto, Puco, «Capitán», Romanín Manolo, Hernán, Pepe de Adela, Cipriano, David de Gayón, Quin, Benino (gaitero), «Lito» *(tambor),* Ludovic (niño) y Eduardo. Archivo: Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Pranzáis, año 1996, con el *tamboriteiru* Manuel Cerecedo García «Lito». Donato de Lala, Manolo de Milio, Manolín de Carolo, Isidro de Toña, Oscar de Cipriano, Jaime de Onésimo, Ovidio, Rober de Toña y Diego de Pepe de Adela. «Lito», Carlos de Sara y «Cuqueto». Faltan dos Evelio *(chac.)* y José el de Sara. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Pranzáis en 2005, con *Lito* como *tamboriteiru*. Cristian, Carlos, «Quirrín», Marcos, Rodrigo. Aurelio, Sergio, Diego, Marcos, Alex. Antonio, Dani, «Lito», Pablo, Carlos y Diego *(palillero)*. Archivo José Álvarez «Caruso».

Danza de Pranzáis, año 2006. David, Marcos, Alex, Aurelio, «El Quirrín», Sergio Cristian, Rodrigo, Diego, Dani, Pablo, Milín, José Manuel, «Lito» *(tamb.)* y Oscar. Archivo Francisco Yáñez.

Danza de casaos de Pranzáis año 2007. Loli, «Capitán», Felipe, «Puco», Larín *(chac.),* Isidro, Miguel Ángel, Paqui, David, «Lito» *(tamb.),* José de Puco, José Manuel, Javi *(chac.),* José de Blei y «Quili». Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Pranzáis, año 2007. Marcos, Rodrigo, Alex, Carlos, David, «El Quirrín», Dani de Puco, José de Puco *(chac.),* Cristian, David *(chac.),* Diego, Sergio, «Lito» *(tamb.),* Aurelio y Diego. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Pranzáis en Ponferrada, año 2010. Ismael, Cristian, Dani, Marcos, Diego, «Lito» *(tamb.),* Rodrigo, Alex y Carlos. José, David, Pablo, «Quirrín» y Evelio. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Danzantes de Pranzáis en 2018. José, Rubén, Rober, Sheila, Alba y Aroa. Modesto *(chac.)* Ariadna, Dani, Diego, «Lito», Gonzalo, Jorge, Sergio y Román *(chac.)*. Archivo «Lito».

Danzantes de Pranzáis en 2019. Dani, José *(chac.)* Sergio, Jorge, Gonzalo, Iván, Rober y Alex *(chac.)*. Aroa, Sheila, Alba, «Lito», David, Ariadna y Eva. Archivo «Lito».

APÉNDICES DE PRANZÁIS

1.
Normas de la Danza de Peranzanes

Reunidos el 17 de agosto de 1991, en Peranzanes, los abajo firmantes:

D. Aquilino Blanco Martínez, D. Francisco Yáñez Fernández, D. José González Ramón, D. Modesto Blanco Ramón y D. Benjamín Blanco Ramón. Todos ellos danzantes de distintas etapas en la Danza de Peranzanes, y pudiendo ser considerados como portadores de su tradición.

Acuerdan definir como normas generales de la Danza de Peranzanes, así como sus relaciones con la Danza de Chano y con el santuario de Nuestra Señora de Trascastro, las que aquí se relataron.

Queda acordado, también, que el aceptar estas normas, en cualquiera de sus variantes, no exime de la utilización de otras anteriores; omitidas en esta relación, o posteriores que pudieran acordarse por los integrantes de futuras Danzas.

Por ello lo firmamos en Peranzanes a 17 de agosto de 1992. Y después de un periodo de tiempo razonable para las posibles correcciones y con el visto bueno del pueblo de Peranzanes, confirmado por la firma y sello de su presidente.

Actúa como secretario en esta reunión, y redactor de la misma, D. Jaime Yáñez Blanco.

Organización

1.º El año de danza se cierra el 17 de Agosto. Al año siguiente no habrá preferencias en la formación de la misma. Para evitar un vacío de representación en la misma, el *juez* podría ampliar su delegación hasta que se organice la nueva danza.

2.º Para la formación de la danza, se contará primero con los ofrecimientos, los cuales tienen prioridad sobre cualquier otro danzante.

3.º La danza estará formada preferentemente por solteros, sin excluir a los casados, sobre los cuales no tienen preferencia los primeros (solteros).

4.º Los distintos puestos de la danza; *juez, guía, segunda, panza;* se decidirán entre aquellos que forman parte de la misma. No disfrutarán de preferencia los organizadores de ella.

5.º Teniendo en cuenta los depósitos de años anteriores, el *juez* decidirá la fianza que se debe depositar de forma preventiva y para posibles sanciones.

La cuantía del depósito será en relación con el puesto que dentro de la danza se desempeñe.

6.º El día 17 de Agosto, una vez satisfechas todas las deudas, es norma que el *juez* junto con los encargados de las cuentas, presenten balance de las mismas, al resto de danzantes.

7.º Es costumbre de los danzantes invitar al pueblo a una fiesta denominada *FIESTA DE LOS DANZANTES*. Esta, podría suspenderse a criterio de los danzantes, por presentar un balance de cuentas pobre o creyeran necesario destinar los fondos a otros proyectos.

8.º El dinero restante, si lo hubiera, se ingresará en una cuenta bancaria a nombre de la danza.

La virgen

La virgen (Sta. Eufemia) forma parte de la danza. Como se puede ver en su pasado, era responsabilidad de los *panzas*, siendo ellos los que decidían quien llevaría la imagen, siempre entre sus familiares. Esta costumbre cambió con el tiempo, pasando la responsabilidad de la virgen, a toda la danza, por consiguiente, la imagen era llevada por los familiares de los danzantes.

En la actualidad la imagen puede ser llevada por cualquiera de las jóvenes solteras del pueblo, teniendo preferencia los ofrecimientos.

La orquesta de Peranzanes debe acompañar a la imagen en todo momento, para subir el día 15 y bajar el 16 así como en las procesiones que realice.

Careos

Sencillo:

- Desde la puerta de la iglesia hasta la puerta de Adela.
- Por Tayada.
- Desde la entrada de Trascastro hasta la Casa Grande.

Doble:

- Desde la puerta de Adela hasta la plaza.
- Desde la plaza hasta la presa, en la Barranquera.
- Desde la Barranquera hasta la plaza o la iglesia
- El día 17.
- En las procesiones.

Relaciones de la danza con el santuario

1.º La danza debe ir provista del correspondiente permiso del Ayuntamiento para actuar en el campo del Santuario de Trascastro los días 14, 15 y 16 de Agosto.

2.º La autoridad sobre el *campo del santuario* recae en las danzas de Peranzanes y Chano; durante los días citados.

3.º Para el usufructo de los puestos exteriores, nos remitimos a datos del Ayuntamiento.

4.º Todas las oraciones que rece la danza se harán en silencio.

5.º La danza no dará la espalda a la imagen ya sea en procesión, dentro de la iglesia o santuario.

6.º Los horarios de la danza los harán de común acuerdo entre los *jueces* de las mismas.

Día 14

Uniformidad

- Camisa de manga larga
- Pantalón largo. No uniforme
- Zapatos negros
- Boina
- Corbata negra
- Bandas
- Banderas. Todos
- Castañuelas

Tiempo atrás se usaban solo las cuatro banderas de las esquinas. Actualmente esto solo se tiene en cuenta para danzar. En el caso de que la danza fuera de ocho componentes, todos usarían bandera.

Desarrollo de actos

Se sale, danzando el *careo,* de la plaza de S. Lorenzo, hasta la presa, en la Barranquera. En este punto se deshace la danza hasta llegar al alto de Tayada; donde se reinicia hasta dar vista al santuario. Aquí se realizan tres *venias* y reza una oración, volviendo a realizar las *venias* y prosiguiendo el *careo* hasta perder de vista el santuario.

A la entrada del pueblo de Trascastro se reinicia el *careo* hasta la casa del *ama* donde se pide la llave del santuario. Se continúa con el *careo* hasta la entrada del campo. Aquí se realizan tres *venias* mirando al santuario y se entra danzando en él, pasando por la parte norte, por la puerta de poniente.

En el interior, se realizan tres *venias* y se sale por la puerta sur, deshaciéndose la danza en la parte norte del santuario.

La danza forma en este mismo lugar para el regreso a Peranzanes. Realizando el camino inverso, pero sin parar en la casa del *ama* y la bajada por Tayada también se hará danzando el *careo*.

La danza se deshará en la plaza de S. Lorenzo. Pudiendo variarse esto para hacer visita a los bares del pueblo.

El objeto de la visita a Trascastro es tomar posesión de los derechos sobre el campo

Día 15

Uniformidad

- Camisa blanca de manga larga
- Pantalón blanco de la danza
- Calcetines blancos
- Corbata negra
- Sombrero
- Banda
- Bandera
- Castañuelas
- Zapatos negros

Desarrollo de actos

La danza forma, ya uniformada, en la puerta del sol de la iglesia de Peranzanes (9.30). Aquí reciben a la imagen de la Virgen, para salir junto con el Pendón, en procesión hacia Trascastro.

Era de costumbre que el sacerdote acompañara a la imagen hasta el santuario.

Se va danzando hasta la presa de la Barranquera, donde los danzantes toman la imagen (en los tramos en que no deben danzar), y se sigue el mismo proceso que el día anterior, sin la parada en la casa del *ama*.

En el caso de que el sacerdote no suba con la imagen, este debe esperarla (si no lo hace antes) en la entrada del campo

(11.00 –11.15), continuando el mismo proceso del día anterior. Al entrar la danza en el santuario, se interrumpirá la misa, si la hubiera, salvo que el sacerdote esté en el momento de la consagración. La danza se deshace en la parte norte.

La imagen de Peranzanes será la primera en entrar al santuario. Debiendo, si llega el caso, la de Chano esperar extramuros del campo para dar preferencia a la de Peranzanes.

Procesión

Para la procesión de la misa mayor las danzas forman en la puerta sur.

La Danza de Chano abre la procesión, a continuación, lo hará la de Peranzanes.

Las imágenes irán con sus correspondientes danzas, excepto la de Trascastro que lo hará detrás de ellas.

La procesión transcurrirá alrededor del santuario. Entrando de nuevo por la puerta sur en el mismo.

Las danzas se mantendrán a la entrada del santuario, no accediendo a su interior, y harán calle a las imágenes y al sacerdote. Acto seguido se retirarán y desharán en la parte norte del santuario.

Baile

Después de la misa mayor bailará la Danza de Peranzanes en el campo.

Una vez que haya danzado la Danza de Chano, que lo hará por la tarde, se saldrá del campo (18h). Para ello se forma en la parte norte del santuario y se sigue el mismo proceso del día 14 para bajar a Peranzanes.

El día 15 la orquesta de Peranzanes tiene derecho a hacer el baile dentro del campo. El día 16 lo tendrá la de Chano.

Día 16

Uniformidad

- Camisa de manga larga
- Pantalón largo. No uniforme
- Zapatos negros
- Sombrero
- Corbata negra
- Bandas
- Banderas. Todos
- Castañuelas

Desarrollo de actos

La danza forma en el alto de Tayada a las 10.30

Seguirá el mismo proceso que el día anterior hasta la llegada al campo, donde realizará las tres *venias* y entrará en el santuario sin que tenga que ser recibida por el sacerdote.

La procesión la abrirá la Danza de Peranzanes, y le seguirá la de Chano. Su desarrollo será igual que el día anterior.

A la tarde se formará a la entrada del campo (16:30h) y se irá danzando el *careo* hasta la plaza del Concejo, de Trascastro, donde bailará. Una vez terminado el baile volverán con el *careo* hasta las puertas del campo.

Salida

Se hará de común acuerdo entre las dos danzas (18 h).

Formarán las danzas en la parte norte del santuario, intercambiando sus puestos los *jueces* y *guías* de ambas danzas.

Saldrán las dos al unísono a extramuros del campo, donde esperarán a recibir a sus respectivas imágenes; siendo la de Peranzanes portada por los *jueces* de Chano y los *guías* de Peranzanes y la de Chano a la inversa.

Una vez colocados todos los danzantes se realizarán las tres venias y se saldrá danzando el *careo* hasta el final del pueblo, aquí los danzantes toman la imagen y la portan hasta donde se comienza a ver el santuario, donde retomarán el *careo* hasta donde se harán las tres venias, rezarán una oración, repetirán las venias y proseguirán con el *careo* hasta la presa; en la Barranquera.

Era costumbre que el sacerdote bajara también con la imagen. En el caso de no hacerlo, debe esperarla en la Barranquera.

Desde aquí se irá en procesión hasta la iglesia, donde la danza acompaña a la imagen hasta su interior.

Es norma que al salir de la iglesia el sacerdote invite a vino a la danza y al pueblo. Al finalizar el ritual del vino la danza irá, danzando el *careo* hasta la plaza donde se deshará; aunque como los días anteriores puede retomarlo para visitar los bares.

Día 17

Procesión

Es costumbre que para la procesión de este día dancen los casados en vez de la danza establecida. Su uniformidad será la misma que usan los otros danzantes el día 16.

La danza se formará en el portal de la iglesia, donde recibe a la imagen; iniciándose así la procesión que recorre las calles del pueblo, mientras suenan las campanas de la iglesia y la de San Lorenzo.

A su regreso la procesión bordea la iglesia, por la parte norte, y entra por la puerta del sol.

Al finalizar la misa el sacerdote vuelve a ofrecer vino a los danzantes y al pueblo. Una vez concluido este acto los danzantes van a *careo* hasta la plaza de San Lorenzo donde harán la danza.

Tarde

A las 16.30 se reúnen los danzantes oficiales, con la misma uniformidad que el día 15, en la plaza de San Lorenzo.

Se sale danzando el *careo*, hacia Penucos, para invitar al pueblo a presenciar la danza. Se detienen en la puerta de Adela y los *jueces* y *chaconeros* invitan a los vecinos circundantes, así como al sacerdote.

Desde aquí se da la vuelta y se va hasta la entrada del pueblo en Lauteiro, para volver a la plaza. Durante este recorrido se para solo para invitar a las autoridades. También se invita a los bares a que cierren sus puertas mientras dura el baile.

Una vez cumplido este protocolo, se inicia la danza; teniendo su salida final hacia el barrio de Penucos.

Este es el acto final, pudiendo retomar el *careo* para la visita a los bares.

2.
Normas de «Lito»

Algunas normas

- Si se faltan tres años seguidos sin hacer danza (en el santuario) se pierden todos los derechos y no podrá subir más a danzar al santuario.
- El encargado de organizar la danza es el *primer juez* del año anterior y si este no está, la responsabilidad, pasa al *segundo juez.*
- Actualmente, el 13 de agosto se forma y cierra la danza en el portal de la iglesia (anteriormente se hacía con más margen).
- La danza se forma con mozos solteros. En su defecto entran casados o mozas.
- Se forma por veteranía: siempre que deseen ir veteranos tienen preferencia.
- Si no hay suficientes veteranos entran nuevos.
- Los nuevos entran por edad: los mayores primero y normalmente de *panzas.*
- Una vez seleccionados los danzantes y asignados los puestos se cierra la danza (doce danzantes y dos *chaconeros*) y comienzan los ensayos.
- El día 16 en la danza manda el *segundo juez.*
- La danza nunca da públicamente sus cuentas.
- La lluvia no es obstáculo para la danza.
- Siempre se comienza danzando con el pie izquierdo.
- Los *jueces* llevan bandas distintas al resto de danzantes.
- Las de los *chaconeros* también.
- El *primer juez* se pone la banda en el hombro izquierdo.
- Los cuatro *guías* siempre cogen las banderas con la mano que coincide con la sujeción de la banda en la cadera.
- La virgen es porteada siempre por cuatro chicas solteras del pueblo.
- Las chicas porteadoras son como danzantes.

Ensayos (cuándo y dónde)

- El día 13 por la tarde junto a la iglesia a partir de las 20.30.
- Día 14 a las 07.00 de la mañana hasta las 09.00, más o menos (iglesia).
- A veces se ensaya en la plaza.
- Estos horarios son inamovibles.

Algunas cosas que se han dejado de hacer

- Ya no se pone depósito de dinero para danzar
- Antes se comenzaban los ensayos el 10 de agosto en Matascampas.
- Ya no se toma orujo, galletas del cura, ni chocolate en los ensayos por las mañanas.
- Los *panzas* y *segundas* ya no se van temprano a la cama las noches del 14 y 15.
- Los *panzas* y el *juez* ya no acompañan al *tamboriteiru* tocando castañuelas en la alborada.
- Ya no se tocan las campanas a la salida de la virgen de la iglesia, ni a su regreso el 16.
- Ya no se da la vuelta completa, con la mano izquierda en la cintura, para empezar a danzar.
- En la *venia* ya no se hace cada saludo con la mano derecha (solo) y la mano en la cintura.
- El día 15 los *panzas* y los *segundas* ya no forman en el *campo* solos tocando las castañuelas, después de colocar los bancos, antes del comienzo de la danza.
- El 18 y 19 de agosto, la danza, ya no invita a todo el pueblo a comer cabra en Matascampas.

Cosas mal hechas

- Ya no hay concentración mientras se danza.
- Ya no se está en silencio. Se habla demasiado.
- Ya no se tocan bien las castañuelas.
- Ya no se cruza de lado (de canto) (esta, más o menos).

Curiosidades

- La ropa de los danzantes se guarda en el Ayuntamiento viejo que es propiedad de la Junta Vecinal del pueblo. Está asegurada en 10 000 euros.
- Antiguamente, la virgen solo era porteada por chicas que fueran familiares directos de los danzantes (hermanas, primas, etc.).
- Los danzantes tenían que poner un depósito (de dinero) para poder ir a danzar.
- El día 14, los *panzas* se iban a la cama sobre las 11 o 12 horas para el día 15 madrugar y llamar al *tamboriteiru* y al *juez* 1.ª para hacer la alborada tocando las castañuelas.
- El 15 y el 16 por la tarde, en Trascastro, el *primer juez* y un *guía,* pedían a los romeros para la danza.
- Actualmente, el día 16, los *cuatro esquinas* (*jueces* y *guías*) de cada danza (Chano y Peranzanes) se intercambian para sacar las imágenes de sus vírgenes y entregarlas fuera del *campo* a las mozas que las portean.
- Hubo un año, 1938, en que el alcalde (Marentes) tuvo que ir casa por casa «requisando» danzantes porque nadie quería ir (algunos de ellos fueron Martín, «El Azafrán», Cachorrín…).
- En los años setenta hubo un año sin danza.
- El record de años danzados lo tiene Paco «El Retirado», con veintidós años.
- «Lito» fue el primer *tamboriteiru* de Peranzanes.
- En los ochenta fue la primera vez que danzaron chicas en Peranzanes; fueron dos *chaconeras,* Ana la practicanta y Loli Quirro.
- Las flores de las bandas siempre miran hacia arriba en el pecho.
- Un año hubo dos danzas (años cuarenta); una de *casaos* y otra de solteros.
- Las bandas actuales fueron donadas por la familia de Carola de Faro.

Algunas máximas:

- La danza nunca da públicamente sus cuentas.
- La lluvia no es obstáculo para la danza.
- Siempre se comienza danzando con el pie izquierdo.
- Una vez que te casas deberías dejarlo.
- Dentro del campo del santuario siempre se usa el paso de *careo doble.*

3.
Cantar de la Danza de Peranzanes 16-8-1986.

Compuesto por los danzantes Mario Yáñez, Isidro Martín Yáñez, José el de Sara y «Cuqueto».

A las seis de la mañana, (bis)
cuando tocan la alborada,
el danzante se levanta (bis)
para ensayar la danza.

Pero esto no le importa (bis)
por nuestra gran devoción
a la patrona Fornela (bis)
y a su gente con amor.

La Danza de Peranzanes, (bis)
que tíos más cojonudos;
bebiendo vino del cura, (bis)
como ellos no hay ningunos.

Después de unas cuantas botas, (bis)
la cosa ya se jodió.
……..
……..

Todos vestidos de blanco (bis)
y las bandas coloradas.
Las corbatas y zapatos (bis)
son negros como el sombrero.

Pero todos en conjunto (bis)
lucimos como el que más.
Da igual *panzas* que *segundas* (bis)
que *jueces* como *guías*.

Estribillo:
Viva la danza, viva el tambor, viva el tambor.
Viva su padre, viva la madre que los parió.

Danzantes de Chan el año de 1939. Fabián, Manolo de Ambrosio, Tío Arturo, Enrique da Tuna, Miguelón y Cipriano «el Caco», Dositeo, Másimo, Jesús de Diego, Pedro de Prado, Arturín, Ramiro, Gonzalo *(tamboriteiru)* Gracianín y Manolo. Archivo Mario Yáñez.

DANZA DE CHAN[75]

El pueblo de Chan desde La Peña Portillina. Archivo Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

El pueblo de Chan celebraba su fiesta patronal, en fecha cambiante, el día del Corpus Christi[76]. En la actualidad, y desde la década de los setenta del siglo pasado, apenas se celebra pues en esas fechas casi no hay gente en el pueblo, teniendo mucha más importancia las fiestas del 15 y 16 de agosto. En estas fechas estivales, se celebran en el santuario de Trescastru las grandes fiestas

[75] La descripción de la fiesta y danza del pueblo de Chan está basada fundamentalmente en los datos aportados por los informantes José Álvarez ««Caruso»», su hermano Modesto Álvarez, Miguel Ángel Álvarez Martínez «Manguelo», Antonio García «Toño Calvelo», y José Cerecedo, complementada con la observación directa de los años 1997, 2007 y 2019 y la bibliografía citada, entre la que destaca *El anhueite de Chan,* de José Álvarez «Caruso» y Jesús Rodríguez.

[76] El Corpus, Corpus Christi, o lo que es lo mismo, Cuerpo de Cristo, es una fiesta de la Iglesia Católica en la que se ensalza y celebra la eucaristía. Es decir, la presencia real de Jesucristo en el santísimo sacramento u hostia consagrada, dándole culto y adoración pública. La fiesta se celebra el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad, sesenta días después del Domingo de Resurrección.

En cálculo astronómico, no cristiano, el día que se celebra el Corpus es el jueves que sigue al noveno domingo después de la primera luna llena de primavera del hemisferio norte.

Iglesia de San Pedro de Chan. Foto: Naciu 'i Riguilón.

de Nuestra Señora de la Asunción, de gran trascendencia y repercusión para todo el valle de Forniella y en especial para los pueblos de Chan y Pranzáis. A estos dos días hay que sumarles el día 17 que, en Chan, se celebra como fiesta local.

Curiosamente, aunque las danzas de palos han tenido históricamente, y aún siguen teniendo en muchos lugares, una especial relación con la festividad del Corpus, en Chan, todas nuestras referencias orales nos indican que nunca se ha danzado en esta festividad.

La fiesta del pueblo la organiza una comisión y la danza corre a cargo de los mozos, funcionando las dos de una forma independiente.

> Las comisiones de fiestas de Chano hasta hace pocos años eran nombradas desde el palco de los músicos el día 17 por la comisión saliente para que organizaran las fiestas del año siguiente. Se componían de cinco vocales y un presidente. Aunque en principio solo se componía de hombres, últimamente ya participaban algunas mujeres… (Reglamento y Estatutos de la Comisión de Fiestas de Chano, 2005)

Para la fiesta, la comisión pide a cada matrimonio y a cada mozo soltero del pueblo una cantidad estipulada. Las cantidades a inicios del 2000 fueron 30 euros para los matrimonios y la misma cantidad para los mozos y mozas solteros, mayores de 18 años, excluidos los parados y los estudiantes.

La comisión se financia fundamentalmente con estas cuotas y la venta de lotería. Antes también era la encargada de poner el bar de la fiesta y, con las ganancias y lo recaudado entre los vecinos, se pagaban los gastos. Hoy en día es más habitual que el servicio de bar se alquile a algún profesional.

Al finalizar la fiesta, la comisión expone sus cuentas y seguidamente se nombra a las personas y los puestos que formarán la comisión del año siguiente. (Ver apéndice 1. *Manual y normas de la danza de Chano)*

> Para la organización de la danza, desde antiguo, se designa en concejo público a una persona voluntaria como encargada de buscar e ir apuntando a los mozos que quieran danzar y, unos días antes del comienzo de las fiestas (como muy tarde el 12 de agosto), se juntan los mozos y entre ellos se designan los puestos, normalmente por veteranía, teniendo preferencia los que por alguna razón se hubieran ofrecido a la Virgen para danzar. (Ver apéndice 2. Acta de la danza de Chano. 2016). Pero «actualmente, la organiza cualquier persona que quiera hacerla, pudiendo esa persona formar parte de la danza o no. Yo la organicé en el año 2017 y fui de *juez* en la misma. (Miguel Ángel)

La danza se financia con lo recaudado durante su ejecución, y son los *chaconeros* los encargados de pasar el sombrero entre los espectadores durante el descanso entre los *enrames* y los *palillos;* mientras uno les ofrece un refrigerio, generalmente con una bota de vino o algún refresco, el otro les acerca el sombrero donde los complacidos asistentes depositan su donativo.

El cura del santuario tiene por costumbre agasajarlos con una pequeña cantidad de dinero que en los últimos años es de 60 euros, dándoles además, el día 17, un garrafón de vino al que llaman el *vino del cura.* «Se sirve a los asistentes en bota de vino durante la última danza del año, día 17 por la tarde en la plaza de la Cruz, siempre que lo dé. Algún año el cura no dio el vino». (Miguel Ángel)

Disciplina y multas

Antes era costumbre para danzar que cada danzante pusiese una cantidad estipulada de dinero llamada fianza para avalar su compromiso y responsabilidad con la danza. El secretario de la danza, el *segunda* del *juez*,

era el encargado de recogerlas y también de apuntar las multas con las que el *juez* podía sancionar a los danzantes por retrasos o faltas a los ensayos, malos comportamientos o desobediencia de sus indicaciones o mandatos. Podían ser también motivos de sanción hablar en formación, llevar descuidado el vestuario, trasnochar, etc… «A las once de la noche (los *jueces*) recorrían el baile mirando a ver si había algún danzante por allí, y si pillaban alguno… multa». (Álvarez «Caruso» y Rodríguez, 2012)

En 1966 fueron cinco duros, pero ya hace décadas que esta costumbre está en desuso.

Una vez seleccionados los danzantes y asignados los puestos, se *cierra* o *encierra* la danza[77] y dan comienzo los ensayos.

La *alborada*

Los días previos a la fiesta, al amanecer, el *tamboriteiru* recorría las calles del pueblo tocando con su *xipra* y su tambor una melodía especial para este momento, llamada la alborada, con la que va convocando a los danzantes para realizar los ensayos[78].

> A primera hora del día el *tamboriteiru* recorre la calle principal para llamar a los danzantes, haciendo sonar una bonita melodía y, con aspecto perezoso los jóvenes se dirigen al lugar señalado para realizar dos horas de ensayo. («Caruso» y Rodríguez, 2012. p. 232)

En las últimas décadas, la alborada en Chan, ya no se practica, acudiendo *tamboriteiru* y danzantes a los ensayos a la hora convenida, realizándose el último el día 14 por la noche a modo de presentación de la danza al pueblo, en la plaza de la Cruz

La alborada es la única melodía, de todas las que se tocan para la danza, que tiene letra propia, aunque no se suele cantar cuando la interpreta el *tamboriteiru*. Tiene algunas variantes según los pueblos; esta es una recogida en Chan:

> Levantáivos, dormilones.
> Levantáivos de dormir,
> que la noche ya va fuera
> y el día quiere venir. («Caruso»)

Los ensayos

Antiguamente los ensayos se solían hacer en el *campo* de la iglesia o en La Corralona, o incluso en Las Pasuras. En la actualidad se realizan en el campo de la iglesia o en la plaza de la Cruz.

> Era costumbre antigua que a los ensayos se llevara una botella de orujo y una hogaza de pan de centeno y allí tomaban la parva; orujo y un *regoxo* de pan. Ensayaban allí y luego bajaban danzando *medio careo* o *careo entero,* por la calle del Couso, hasta la plaza de la Cruz. Y a las 6 de la tarde otra vez a ensayar. («Caruso»)

> Ahora los ensayos se hacen siempre en el *campo* de la iglesia, menos el que se hace el 14 por la noche, de presentación al pueblo que se hace en la plaza de la Cruz. Cuando yo empecé (año 1987) no existía la presentación de la danza al pueblo, ya que el último ensayo se realizaba el mismo día 15 por la mañana, en torno a las 7.30-8.00 de la mañana en el *campo* de la iglesia; después de ese último ensayo se tomaba en el mismo lugar orujo y bizcochos para desayunar antes de regresar cada danzante a su domicilio a ducharse, afeitarse y vestirse de danzante». (Miguel Ángel)

Ensayos junto a la iglesia de Chan en 2009 Archivo Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

[77] Ver apéndice 1 de Chan.

[78] Esta costumbre, con el mismo toque y melodía se realiza y llama de la misma manera en todos los pueblos con danza de la zona.

Componentes de la danza

Tradicionalmente la danza se forma con hombres, solteros o casados, siendo la de Chan la única danza del valle de Forniella, que aún se ejecuta, no sin cierta polémica, solo con hombres, y no tenemos constancia de que en ningún momento participasen mujeres en su formación.

Los puestos se adjudican por veteranía; esto quiere decir que siempre que deseen ir veteranos tienen preferencia, teniendo también preferencia los que por algún motivo se hubieran ofrecido a danzar a la virgen del santuario. Los nuevos entran por lo general ocupando el puesto de *panzas* y con los años van ascendiendo dentro del grupo a *segundas, guías* o *jueces*. Mientras, los veteranos irán abandonando el grupo por la incorporación de nuevos danzantes.

Originalmente, la danza está formada por doce danzantes. En Chan, hasta la actualidad, siempre hombres, acompañados por dos *chaconeros,* siendo estos últimos danzantes veteranos.

Entre todos ellos existe una marcada jerarquía que viene definida por la edad y veteranía dentro de la danza. Así tenemos dos *jueces*: *primer juez* y un *segundo juez*, dos *guías*, cuatro *segundas*, y cuatro *panzas*.

El que manda en la danza es el *primer juez;* por lo general es el más veterano o mejor danzante o persona de prestigio entre los danzantes. Le sigue el *segundo juez*[79]. Ambos se sitúan en el extremo derecho de la formación. Los dos *guías* son también danzantes veteranos, que se colocan en el otro extremo de las filas y serán los que vayan por delante, o guíen al resto de danzantes, en la procesión u otros desplazamientos[80]. Al lado de los *guías* y *jueces*, hacia el interior de la formación, están los cuatro *segundas*, que son danzantes con alguna experiencia en años anteriores. Uno de ellos, el *segunda* del *primer juez* es siempre el que hace las funciones de secretario y

Danzantes de Chan, año 2009 Guillermo *(cha.),* Marcos, David, Raúl, Rubén, Marcos y Luis, Manuel *(cha.).* Abel, Silvino, Héctor, José Antonio, Toñín *(tamb.),* Iván, Alejandro y Manuel. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

lleva las cuentas de la danza. Y por último, en el centro de la formación, se situarán los cuatro *panzas*. Estos, por lo general, son muchachos que danzan por primera vez o danzantes con menos experiencia.

Esta organización será determinante también para el desarrollo y ejecución de la coreografía de la danza. Así, los *jueces* y los *guías* ocuparán los puestos de mayor complejidad en su ejecución y los *panzas* los más fáciles y sencillos.

Esta jerarquía viene definida por la veteranía y al mismo tiempo marca los roles y obligaciones de cada danzante dentro del grupo. Los *jueces*, mandan y organizan y los *segundas* y sobre todo los *panzas* obedecen y ejecutan los trabajos más comunes, desagradables y de menor responsabilidad.

> Actualmente esto está en desuso. Antes si era así, pero desde hace ya años, no se hace. Yo mismo, de *juez*, he regado el *campo* de Trascastro para quitar el polvo, meter y sacar bancos del interior del santuario, etc., igual que yo el *segundo juez* y los dos *guías* y todos los danzantes. (Miguel Ángel)

Desde el punto de vista coreográfico, los danzantes, colocados en *formación,* en dos filas enfrentadas, se dividen en cuatro grupos de tres, incluyéndose en cada gru-

[79] Ambos llevan bandas distintas al resto de danzantes, colgando la del *juez* del hombro izquierdo a la cadera derecha y la del *segundo juez* del hombro derecho a la cadera izquierda.

[80] Como excepción a esta pauta, nos indica «Toño» que el día 15 de agosto, en el santuario, son los *jueces* los que guían la danza ya desde el cementerio entrando danzando en el *campo* y durante la procesión.

Dos *guías* en primer plano, dos *segundas*, cuatro *panzas* en el centro, otros dos *segundas* y dos *jueces* al fondo. 16 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

po un *guía* o *juez*, un *segunda* y un *panza*, que funcionan conjuntamente durante la mayor parte de la ejecución de la danza.

Guía **Segunda** **Panza** Panza Segunda Segundo Juez Santuario

Guía **Segunda** **Panza** Panza Segunda Primer Juez

Los dos *chaconeros*, por su parte, se situarán fuera de esta formación, pero acompañando siempre a los danzantes: unas veces delante de los *guías*, en los desplazamientos, y otras, uno a cada extremo de la formación durante la danza, procurando con sus trallas que nadie obstaculice su desarrollo, marcando también, con sus cruces entre las filas de danzantes las distintas *calles* que conforman la coreografía.

En Chan, los *chaconeros* visten como los danzantes, diferenciándose de ellos únicamente por sus bandas, que son distintas, y porque sus sombreros se adornan en la parte delantera con plumas o flores[81]. No llevan banderas ni castañuelas y portan en sus manos la característica tralla con la que apartan a niños y adultos que puedan entorpecer el desarrollo de la danza.

[81] «Cuando yo empecé, los sombreros de los *chaconeros* no llevaban plumas ni flores, eran sencillamente de color diferente a la de los danzantes». (Miguel Ángel)

Era frecuente que se danzara cinco o seis años, o incluso más, dependiendo del número de hombres disponibles, llegando a danzar algunos danzantes hasta quince años. Por lo general se comienza sobre los catorce años de edad, siempre en el puesto de *panza* y con el tiempo y la experiencia se va ascendiendo dentro del grupo.

Este periplo constituye un tránsito en el que se comenzaba de muchacho como aprendiz, en un nivel de formación, y que, con los años, ganando experiencia, irá subiendo en los diferentes puestos de la danza, marcando las distintas fases de aprendizaje y el afianzamiento de la persona dentro del grupo de danzantes y de la comunidad.

> Empezabas de *panza* y después, con los años, a lo mejor, acabas de *guía* o de *juez*. Era como un rito de iniciación. Bueno, cada uno lo define a su manera, para mí es como el punto de partida, y como luego vas ascendiendo. (Toño)

Un *panza* y dos aspirantes en los años 70 del pasado siglo. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Las danzas de Chan y de Pranzáis, son, casi con total seguridad, las que más continuidad han tenido en el tiempo de todas las que estudiamos aquí. Debido, creemos nosotros, a la especial relación que ambas mantienen con el santuario de la Virgen de Trescastru y a la tradición de que si no danzaran durante tres años consecutivos ya no podrían volver a danzar en el *campo* del santuario. Pero, a pesar de ello, también conocieron momentos difíciles: enfermedades como el llamado mal de la moda a inicios del siglo pasado, la guerra civil de 1936 a 1939, o más

recientemente el COVID, hicieron que puntualmente, y por fuerza mayor, hubiera años en que no se pudo danzar.

Pero el factor más determinante y que mayores transformaciones acabará produciendo en la sociedad rural en general y en el ámbito de las danzas que estamos estudiando, en particular, será el continuo éxodo migratorio a las grandes ciudades y al extranjero iniciado en la década de los años 60. Este éxodo irá dejando poco a poco sin hombres y mujeres jóvenes estos pueblos, y con el tiempo se acabarán instalando lejos de sus lugares de nacimiento.

> En los años 70, los pueblos quedaban deshabitaos. Cuando yo empecé (a danzar en 1972) no eran años buenos. Murió Gonzalo (el *tamboriteiru*). Trajimos al del Rebollal. Era complicao. Había poca gente en el pueblo y los que marchaban no venían. (Toño)

En estos años comenzó a ser habitual lo que hasta entonces venía siendo puntual: el que dancen casados llegando a haber algún año en el que no se hizo danza.

Las *loas*

Las *loas*[82] son comentarios, alabanzas y peticiones en prosa o verso, generalmente dedicadas a la Virgen de Trescastru, que se dicen en la actualidad, únicamente, el día 15 de agosto, después de la misa mayor y antes de que dé comienzo la danza de Pranzáis. Desde hace algunas décadas estas son escritas y pronunciadas, cada año, de forma rotativa, por el representante de uno de los pueblos del concejo[83].

Actos del 17

El día 17 se celebra la fiesta local de Chan y todas las actividades se desarrollan en el pueblo. Antes del mediodía, *tamboriteiru*, danzantes y algunos vecinos se reúnen en la plaza de la Cruz. De la capilla sacarán a la santa y a San Pancracio y en procesión la devolverán a la iglesia parroquial donde se celebrará la misa. Por tradición, y remate de las fiestas, este era el día de los mayores.

[82] En Chan, como en el resto de los pueblos de Forniella, no tenemos constancia de representaciones teatrales.

[83] Ver apéndices de Chan del 3 al 7.

En su recorrido por el pueblo los danzantes son convidados por algunos vecinos, 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

> Después de comer, a eso de las 4 o las 5 de la tarde ya se formaba el baile en la plaza y todos los mayores salían al baile para bailar jotas, gallegos (muñeiras) y bailes de esos de antes. («Caruso»)

Bien entrada la tarde (sobre las 7) la danza, con el paso de *medio careo,* recorrerá las principales calles del pueblo incluyendo también el apartado barrio de Prado. En su recorrido irá realizando algunas paradas en determinadas casas donde los vecinos agasajan a los danzantes con pinchos variados, bebidas refrescantes y dulces con los que repondrán fuerzas, al tiempo que descansan unos instantes[84].

Completarán el recorrido regresando de nuevo a la plaza donde, sobre las 8, rodeados de sus vecinos, amigos y familiares, rematarán ejecutando una danza completa.

Desde hace algunos años ya, el día 17 por la tarde, en la última danza que se realiza en el pueblo, los danzantes, después de su ejecución y salir de la plaza[85], danzando

[84] Estas visitas y paradas nos recuerdan a las que realizaban, la víspera de la fiesta, los danzantes de L.larón y La Viliel.la a todos sus vecinos donde eran convidados a dulces, o jamón y chorizo acompañados de vino y licores. Al día siguiente durante la alborada, los danzantes repetían la visita, pero esta vez eran ellos los que invitaban a sus vecinos a aguardiente, anís o coñac.

Estas visitas y convites también podrían relacionarse con las realizadas por los *aguinaldeiros* en tiempos de Navidad o con las de las máscaras en carnaval, donde también son obsequiados por sus vecinos con comida, bebida y algunos dineros.

[85] Cuando se danza en el pueblo, en la *salida* (a diferencia de cuando danzan en el santuario donde son los *jueces* los que salen delan-

Danzantes de Chan durante la parte de los *palillos* en el pueblo, 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Sombreros al aire en la última danza de las fiestas del año 2008. Archivo Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

con el paso de *medio careo,* lanzan sus sombreros al aire como señal de júbilo por haber finalizado exitosamente las danzas de ese año.

> Una vez abandonada la plaza y a unos 30 o 40 metros de la misma y a toque especial del *tamboriteiru,* se paran los danzantes y tiran sus sombreros al aire en señal de alegría por acabar la misma. (Miguel Ángel)

Después de finalizar la danza en la plaza de la Cruz el día 17, el *juez* con los dos *chaconeros* se reúnen en una casa ubicada en la misma plaza y juntan y cuentan el dinero recaudado en los diferentes días. Una vez hecha la recaudación se aparta el dinero para los diferentes gastos ocasionados por la danza: lo primero se paga al *tamboriteiru*, segundo los gastos en bebida a los diferentes bares para agasajar a la gente que presencia la danza, y luego a los *palilleros*, cena de los danzantes, etc.

Todos los ingresos y gastos de la danza se reflejan en un libro de cuentas, firmando el visto bueno el *juez* y uno de los *chaconeros*. El dinero sobrante se ingresa en una cuenta de ahorro, el cual se utilizará en el caso de que haya que reponer vestuario de la danza (pantalones, chalecos, camisas, etc.) o para cualquier otro fin de importancia relacionada con la danza. (Miguel Ángel)

Indumentaria

El traje de danzante en Chan se mantiene prácticamente inalterable desde que tenemos referencias, tanto orales como fotográficas, salvando los pequeños matices impuestos por la moda y las imprescindibles renovaciones en banderas, bandas y listones.

El documento gráfico más antiguo que conocemos de la danza de Chan se corresponde con un grupo de danzantes, los dos *chaconeros* y el *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias fotografiados en 1939, recién finalizada la Guerra Civil.

Detalle de foto de danzantes de Chan en 1939. Archivo Mario Yáñez.

te), son los *guías* los que salen primero guiando al resto de los danzantes. En ambos casos precedidos siempre de los dos *chaconeros*.

Danzantes de Chan en los años 50, 60 y 70 del siglo pasado. Archivo Museo de las Danzas de Chan y Archivo, «Caruso».

Jueces, chaconero y *guías* de Chan a finales de los sesenta, luciendo las nuevas bandas donadas por la familia de Carola de Faro. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

La indumentaria de danzante se compone de camisa blanca, chaleco y pantalón oscuros (actualmente azul marino), colorida banda cruzando el pecho hasta la cintura, que cuelga hasta el muslo y sombrero oscuro, decorado también con listones que rodean su copa y cuelgan por detrás. Las bandas de los *jueces* y las de los *chaconeros* son distintas del resto de los danzantes. El *primer juez* lleva la banda en el hombro izquierdo y el *segundo juez* en el derecho. En la posición de formación las bandas siempre cuelgan en grupos de tres hacia el exterior y por tanto las banderas también van en esa mano.

/ / / \ \ \
\ \ \ / / /

Esta indumentaria se complementa, en los *jueces* y *guías*, con una bandera de colores[86], y en todos los danzantes un par de pequeñas castañuelas que llevan todo el tiempo incluso cuando ejecutan la parte de los *palillos,* en la que además usarán un par de palos de unos 40 cm. Los *chaconeros* llevan una tralla hecha con un palo del que cuelgan una tira de cuero trenzado y adornan sus sombreros, en la parte frontal, con flores o plumas de vivos colores. Antiguamente, era difícil conseguir la uniformidad en el vestuario porque el equipamiento lo tenía que poner cada danzante siendo frecuente que se pidiera prestado a algún vecino o incluso a otros pueblos.

Con los años la danza fue comprando equipamiento básico como bandas y sombreros con sus listones con lo que se fue consiguiendo mayor uniformidad. En otras ocasiones este equipamiento era regalado a la danza como resultado del ofrecimiento hecho por gente a la Virgen del santuario por alguna gracia concedida. Así, las actuales bandas fueron donadas por la familia de Carola del pueblo de Faro a finales de los años 60 (67/68).

[86] Antiguamente las banderas se hacían con pañuelos o mantillas de las mujeres.

Danzantes de Chan con traje de gala el 17 de agosto de 2016. Miguel Ángel Álvarez, Antonio Fernández, Diego Martínez, Jonathan Da Rocha, José Manuel Álvarez, Javier Ramón, Héctor Díaz, Diego Martínez, Manuel Ramón, Adrián Ramón, Diego García, Adrián López, José Manuel Martínez y Enrique Álvarez. Chaconeros: Javier Ramón y Enrique y José Antonio García «Toñín» de *tamboriteiru.* Foto: Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

> Las (bandas) de Chan también las regalara la chica esa de Faro. Y las de Peranzanes también. Dos o tres equipos regalaron. Eran de Faro, casados en Anllarinos. Uno llamábase Manuel y otro Severino y otro Luis. («Caruso»)

Con los años, la indumentaria en Chan irá sufriendo algunos pequeños cambios provocados únicamente por los gustos de las modas (pantalones de pitillo o de campana, chaleco recto o apuntado).

Tenemos constancia de que en el año 1961 las viejas bandas y todo el equipo (banderas y colonias) fueron prestadas a los danzantes del pueblo asturiano de Trabáu[87].

En la actualidad, la indumentaria en Chan es así:

> Camisa blanca,
> Pantalón y chaleco azul oscuro,
> Zapatos y sombrero negros
> Corbata[88].

Hay dos equipos o conjuntos de bandas y banderas: uno de gala para los días 15 y 17, y otro para el día 16.

Las bandas granates de los *guías* y las de color beige de los *chaconeros*, son algo más anchas que las del resto de los danzantes. Todas están decoradas con pedrería abundante y colorida.

[87] Este dato nos lo facilita también Modesto Álvarez, natural de Chan y casado en esa fecha en Trabáu, donde danzará como uno más del pueblo y facilitará con ello la cesión de las citadas prendas. Nos indica asimismo que en Chan en esa época: «había 4 equipos y les dejaron el mejor, pero era viejo ya, que vino de América; la banda del *juez* tenía como un sol grande. Trajéralas un señor que fue alcalde aquí».

[88] Desde hace ya unos años, roja el día 15 y 17, y azul el 16.

Tamboriteiros

Como en todos los pueblos de la zona con danza, antiguamente el *tamboriteiru* también tocaba para el baile, pero, con los años, acabó siendo sustituido por *gaiteiros* y acordeonistas y más tarde por pequeñas orquestas.

En Chan no tenemos referencias de que hubiese ningún *tamboriteiru* natural del pueblo hasta que en el año 1999 José Antonio García Ramón, «Toñín», comenzó a tocar para la danza, con lo que siempre tenían que contratarlo de otros pueblos.

La referencia oral más antigua que tenemos de *tamboriteiru* en Chan es la de Indalecio Iglesias Rodríguez (1879-1943), natural de Villarmeirín en Ibias y casado en el pueblo de Trescastru, pero no hemos podido localizar ninguna foto suya[89]. Algunos informantes también oyeron hablar de «Vitán», Francisco Sal Fernández (1863-1951), de Tormaleo, pero tampoco hemos conseguido ninguna constancia ni foto que asegure que haya tocado en Chan.

La referencia gráfica más antigua de *tamboriteiru* en Chan es la de Gonzalo Iglesias Álvarez (1911-1973)

Danzantes de Chan con el *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias Álvarez en los años sesenta. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

[89] José Cerecedo nos comentaba que lo conoció siendo niño, aunque no danzó con él. Nos decía que «Indalecio tocaba para Chan y Pranzáis, pero normalmente pola fiesta, él siempre tocaba aquí y (su hijo) Gonzalo tocaba con los de Pranzáis. Y cuando murió el padre siempre tocó en Chan y con Pranzáis tocaba uno da Viliella que llamaban Francisco. Ese tocó aquí, Dos años durmió en mi casa. Francisco el da Viliella vino dos años estando Gonzalo enfermo. Dos años seguidos, paró aquí en mi casa. Después no volvió porque él siempre tocaba pa Pranzáis. Y luego vino dos o tres años Domingo. Este antes no venía. De 'Vitán' tengo oío pero nunca lo vi».

Danzantes de Chan con el *tamboriteiru* Miguel Tercero Álvarez «Calamocos», en 1975. Coronel, Manuel, Lodario, Miguel «Calamocos» *(tamboriteiru),* Manuel, Ovideo y Fabián Adolfo, Pedro, Venancio, Román, Manuel, Florencio y Ángel. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, en 1981, con el *tamboriteiru* Domingo González Cerredo. Benjamín, Adolfo, Eloy, Modesto, Ignacio, Ovidio, Manuel y Avelio. Ángel, José, Domingo *(tamboriteiru),* Marcelino, Isidoro y Donatín. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan con el tamboriteiru Francisco Rodríguez García «Filipón» en 1977. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

El *tamboriteiru* Tomás Ramón, conocido por el apodo de «Barrigas». Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Mario Yáñez Blanco tocando para la danza de Chan en 1997. Foto: Naciu 'i Riguilón.

El tamboriteiru de Chan José Antonio García Ramón, «Toñín», en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

El *tamboriteiru* de Chan Diego Martínez Pérez en 2019. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Músicos de Chan pertenecientes a la *Orquesta X*, a inicios de los años cincuenta. Redoblante, Manuel Ramón; saxofón, Adriano Álvarez; saxo tenor, Hilario Ramón; el otro saxo, Miguel Merodo; acordeón, Manuel Fernández. Archivo José Álvarez «Caruso».

de Trescastru, hijo del citado Indalecio, en una foto de 1939. Creemos que hasta su muerte en 1973 fue el *tamboriteiru* más habitual en la danza de Chan.

Tras su muerte se irán alternando otros *tamboriteiros* venidos desde Asturias o del Bierzo.

En 1973 tocará para ellos el *tamboriteiru* asturiano Domingo González Cerredo (1931-2019), del pueblo de El Rebol.lal, y volverá a hacerlo desde el 78 al 84.

En 1974 y 1975 será Miguel Tercero Álvarez «Calamocos», venido desde este pueblo cercano a Ponferrada quien toque para la danza de Chan.

Ocasionalmente, en 1976 y 77, también tocará para ellos Francisco Rodríguez García «Filipón» (1914-1990) del pueblo de La Viliel.la, Asturias.

Será a partir del año 1985 cuando un *tamboriteiru* natural del vecino pueblo de Trescastru toque para la danza durante varios años consecutivos. Tomás Ramón Álvarez conocido por el apodo de «Barrigas» tocará para la danza de Chan desde 1985 hasta 1996.

Aunque nunca ejerció como *tamboriteiru* al uso, Mario Yáñez Blanco tocó, tras la muerte de Tomás Ramón, para la danza de Chan los años 1997 y 98.

En el año 1999 debuta José Antonio García Ramón, «Toñín» (1982), que se consolidará como el *tamboriteiru* por excelencia en la danza de Chan tocando hasta el 2016.

En el año 2017 comienza como *tamboriteiru* Diego Martínez Pérez (1999), que también lo hará en 2018 y 2019.

Hasta los años anteriores a la Guerra Civil los músicos que amenizaban las fiestas solían ser los propios *tamboriteiros* contratados para la danza. Por lo general, estos también tocaban para el baile. Con el tiempo, para el baile se fueron contratando acordeonistas y pequeñas orquestas, limitándose la labor de los *tamboriteiros* exclusivamente a la danza: alborada, acompañamiento a los danzantes en sus desplazamientos, procesión y danza.

Salidas y danzas fuera de fecha

Normalmente, la danza de Chan solo se ejecuta, de forma ritual, dentro del ámbito festivo del santuario de la Virgen de Trescastru y durante la fiesta patronal en el pueblo de Chan durante los días 15, 16 y 17 de agosto. Fuera de estas fechas solo se realiza en ocasiones excepcionales, «como la del Gobernador Civil de León que vino dos años y se le recibió con danza mixta de los pueblos». (Toño)

José Cerecedo nos comentaba que, en el año 43, se danzó con motivo de la inauguración de la escuela, una danza mixta: la mitad con danzantes de Trescastru y la otra mitad de Chan.

Tenemos referencias de que, en el año 1963, tras la visita de la virgen de Guímara al santuario de Trescastru, los danzantes de Chan la acompañaron de vuelta a su pueblo.

El 8 de septiembre de 1988, participaron en Ponferrada en el tradicional desfile de carrozas, aunque no llegaron a danzar.

El 20 de agosto del 2008, participaron en una danza conjunta en la que se unieron los cuatro pueblos con danza del valle, en honor a la Virgen de la Encina, que en su peregrinar por los santuarios del Bierzo visitaba ese día el santuario de Trescastru. Para ello cada uno de los pueblos se encargó de realizar una parte de la danza: uno hizo los tres *saludos,* el *paseo* y volvió a saludar. Otro, hizo las cuatro *calles*, otro, los *palillos* y el último el *correcalles* y la *salida*, habiéndose realizado el reparto previamente por sorteo.

De forma similar se volvieron a reunir las cuatro danzas el 8 de septiembre del año 2010, festividad de la Virgen de la Encina en Ponferrada para hacer la ofrenda floral a la patrona de El Bierzo, que ese año le correspondía al Ayuntamiento de Pranzáis, ejecutando cada una de ellas una parte de la danza en la plaza del Ayuntamiento de Ponferrada. En el 2008 fueron a danzar a Trabáu.

Danzantes de Chan en Ponferrada, 8 de septiembre de 1988. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan y Trescastru el año 2008, en la visita que la Virgen de la Encina realizó al santuario de Trescastru. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan en Ponferrada en 2010. Miguel Ángel Álvarez Raúl Ramón, Marcos Fernández, Luis Martínez *(chac.),* Rubén Abella, Eloy Ramón, Jonathan Da Rocha, Octavio Cordero. Agachados: Pablo Ramón, José Manuel Martínez, Iván Rellan y David Martínez, Archivo Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

COREOGRAFÍA DE LA DANZA DE CHAN[90]

La danza de Chan está formada, como todas las aquí estudiadas, por doce danzantes, hasta la fecha siempre hombres y preferiblemente solteros, acompañados siempre por dos *chaconeros* y el *tamboriteiru*.

La danza, como baile ritual, se ejecuta en fechas y lugares determinados; la de Chan, en concreto, el día 15 y 16 de agosto en el *campo* del Santuario de la Virgen de Trescastru y en el pueblo el 15, el 16 y el 17 por la tarde, en la plaza de la Cruz.[91] Esta última después de la

Danzantes de Chan en La plaza de la Cruz el 17 de agosto de 2007. Fotos: Naciu 'i Riguilón.

[90] Para la descripción coreográfica de la danza de Chan partimos de una grabación en vídeo de 1987, realizada por el grupo de investigación asturiano *Comuña pal remanecimientu'l folclor Riscar* y sobre todo, por la de la observación directa y las grabaciones hechas por el autor en los años 1998, 2007 y 2019. Asimismo, son muy importantes las aportaciones y correcciones de Miguel Ángel Álvarez «Manguelo» y José Álvarez «Caruso».

[91] Algunos informantes como José «Caruso» y José Cerecedo nos

visita al barrio de Prado y de realizar el *careo* por toda la población.

Partes de la danza

Para comenzar, los danzantes se colocan en dos hileras enfrentadas de seis danzantes cada una, con los pies juntos y las manos en la cintura. Esto es lo que se llama estar en *formación.* Todos llevan en las manos un par de castañuelas y los cuatro *guías*, situados en los extremos, llevan también, cada uno, una bandera de vivos colores. Partiendo de esta posición irán desarrollando una serie de variadas figuras y movimientos en las cinco partes diferenciadas en las que podemos dividir la coreografía de la danza[92]:

El *saludo*
El *paseo*
Los *enrames*
Los *palillos*
La *salida* (*correcalles* y *torre*)

Hay que tener en cuenta que cada danzante tiene un papel y una posición muy concreta en la danza, existiendo entre ellos una marcada jerarquía. Así, hay un *juez* y enfrente un *juez segunda,* en uno de los extremos de las hileras. En el otro están los dos *guías*. A su lado, hacia el interior, se colocan los segundas y en medio de ellos los cuatro *panzas*.

Desde el punto de vista coreográfico, podemos agrupar a los doce danzantes de dos formas:

1. Dos hileras, de seis danzantes cada una, que por lo general están enfrentadas y funcionan en paralelo y en espejo, en las que hay un *juez*, un *guía*, dos *segundas* y dos *panzas*.
2. Al mismo tiempo podemos agruparlos también en cuatro grupos de tres danzantes compuestos de: un *juez* (o *guía)*, un *segunda* y un *panza*, que evolucionarán siempre juntos y funcionan a modo de doble espejo.

Guía Segunda Panza Panza Segunda Juez 2.ª
SANTUARIO
Guía Segunda Panza Panza Segunda Juez

Danzantes de Chan 16 agosto de 2007, al inicio de la danza, colocados en lo que se denomina *formación.* Foto: Naciu ‘i Riguilón.

Previo al inicio de la danza, con los danzantes ya en formación, el *tamboriteiru* interpreta la *llamada,* una melodía con la que se avisa a todos los asistentes de que la danza está a punto de comenzar.

> Desde el punto de vista musical, hay una melodía previa, que no tiene coreografía propia, denominada la *llamada* que se hace con los danzantes ya en *formación,* sirviendo como una pequeña introducción a la danza. (Ornosa y Riguilón, 1996)
>
> Antiguamente, mientras los *jueces* y los *guías* iban buscando y acomodando a las autoridades pa sentalas en los bancos pa que correspondieran luego con buena propina al pasar el *chaconero* con su sombrero, los cuatro *panzas* ponían se en el centro del *campo* tocando las castañuelas, «escachando», mientras el *tamboriteiro,* sentao entre el público, tocaba una melodía muy guapa, distinta. («Caruso»)

indican que en su juventud, el día 14 por la tarde también se ejecutaba, a modo de presentación para los vecinos del pueblo, una danza en la plaza de la Cruz. Esta costumbre se ha recuperado recientemente y al realizarse sin el traje de danzante puede considerarse también como el último ensayo general ya que en la actualidad el día 15 no se realiza *alborada* ni ensayo por la mañana.

92 La división en partes de la danza en Forniella es algo más difusa que en la zona asturiana, sobre todo después de los *palillos*. Nosotros optamos por mantener la misma estructura usada para las danzas del lado asturiano, siguiendo la división indicada por el *tamboriteiru* Francisco «Filipón», atendiendo también a los descansos o pequeñas paradas efectuadas en el transcurso de la danza. Aun así, somos conscientes de que pueden ser válidos otros tipos de divisiones.

1. El *saludo*

Partiendo de la colocación que llamamos *formación* y teniendo la cabecera de la iglesia justo a la izquierda, a un toque más agudo, en la melodía, marcado por el *tamboriteiru*, los dos *guías* saldrán de la formación danzando por el exterior de las filas hacia sus respectivos *jueces*. Al tiempo que estos, por el interior, saldrán también danzado hacia ellos. Cuando ambos (*jueces* y *guías*) llegan al medio de las filas, los *guías* darán vuelta y regresarán a su posición acompañando en paralelo a los *jueces* que continúan de frente hasta colocarse los cuatro en el extremo oeste de las filas[93].

El *saludo* al inicio de la danza en la plaza de la Cruz, 2016. Foto: José Álvarez «Caruso».

Mientras tanto, el resto de los danzantes, sin desplazarse de su posición, girarán 90º y se colocarán todos mirando hacia la iglesia. Formando todo el conjunto una doble T (TT) en la que todos miran hacia la iglesia. En esta posición, bailan y saludan hasta un total de tres veces. Con la particularidad de que comienzan sus movimientos con el pie derecho, como hacen en todos los pasos en el transcurso de su danza y al contrario de la de Pranzáis, que empiezan siempre con el pie izquierdo.

Los *guías* y *jueces* saludan con la mano en la que llevan la bandera y el resto de los danzantes con la que coincide con el lado del que cuelgan las bandas.

Tras los tres saludos todos volverán a su posición repitiendo los mismos movimientos, pero a la inversa.

	Chaconero				
	Guía	Segunda	Panza	Panza	Segunda
	2.º Juez				
SANTUARIO	Juez				
	Guía	Segunda	Panza	Panza	Segunda
	Chaconero				

Danzantes de Chan el 15 agosto de 2007, realizando el *saludo* en el *campo* del santuario de Trescastru. Foto: Naciu 'i Riguilón.

2. El *paseo* (de los *segundas* / *panzas*)

Aunque en todos los vídeos consultados desde el año 1987 hasta hoy son los *segundas* los que realizan este movimiento llamado *paseo,* algunos antiguos danzantes, tanto de Chan como de Pranzáis e incluso Trescastru,

[93] En la grabación de 1998 en el pueblo, tocando Mario, los *chaconeros* se colocan también al frente, uno a cada lado de los *guías*. En el 2007 con «Toñín», comenzaron con tres *saludos* con la mano de las banderas y el paseo de los *segundas,* sin *chaconeros,* y luego los tres *saludos* con las dos manos a la vez.

nos indican que ellos lo hicieron estando en la posición de *panzas*[94].

> En los años setenta, los pueblos quedaban deshabitaos. Se quitó el *paseo* por acortarla porque decía que era muy larga. Y se recuperó años más tarde. Antes de los setenta el *paseo* lo hacían los *panzas* y cuando se recuperó lo empezaron a hacer ya los *segundas*.
>
> Con (el *tamboriteiru*) Tomás «Barrigas», tampoco se realizaba el saludo. (Toño)

En la actualidad, partiendo de nuevo de la posición de *formación*, son los cuatro *segundas* los que dan un paso al frente, mientras que los *panzas* equilibran la composición dando un paso lateral hacia la posición que ocupaban sus respectivos *segundas.* Estos avanzarán caminando ceremoniosamente por el interior de las filas, hasta colocarse delante de sus respectivos *guías*[95]. Se sitúan frente a ellos y se saludan con un toque de castañuelas. En Chan, el saludo se realiza con las dos manos haciendo sonar las castañuelas con un toque más intenso que el normal.

Danzantes de Chan el 16 de agosto de 2007, realizando la cesión de banderas en el *paseo* de los *segundas.* Foto: Naciu 'i Riguilón.

Seguidamente los *guías* y los *jueces* les hacen entrega de sus banderas y los *segundas*, ahora por el exterior, vuelven hacia el centro de la formación, saludándose cuando se encuentran de frente y, regresando por el interior, volverán paseando las banderas a colocarse delante de los *guías*. Los saludan y ceremoniosamente les devuelven sus banderas, volviendo, otra vez, por el exterior de la formación, a su posición inicial. No antes de que los *panzas* recuperen su antigua posición repitiendo el paso lateral, pero ahora a la inversa[96].

3. Los *enrames*

Como en las coreografías anteriores, esta parte de la danza da comienzo partiendo de la posición de *formación* y con un pitido más fuerte emitido con la *xipla*, con el que los danzantes realizan tres saludos consecutivos: el primero a la derecha, el segundo a la izquierda y el tercero hacia su compañero de enfrente[97].

Danzan un poco sin desplazarse del sitio y seguidamente todos los danzantes realizan un giro de 360º sobre sí mismos.

> Lo que sigue son una serie de cruzamientos entre las dos filas, que tienen como resultado el cambio progresivo de orientación del grupo (E-O, N-S) y la realización de diferentes emparejamientos entre los miembros de cada uno de los cuatro subgrupos en que se estructura la danza. (Costa, 2002. p. 359)

Todos estos giros de las filas, igual que los realizados anteriormente por los danzantes de forma individual, también se van produciendo generalmente en el sentido contrario de las agujas del reloj.

Con esto, cada fila de seis danzantes irá cambiando su composición de subgrupos, de forma que, por ejemplo, el subgrupo del *juez* se irá combinando con un subgrupo distinto cada vez que se realiza un cambio de orientación. Desarrollándose con los siguientes movimientos:

[94] Esto coincide con todas nuestras informaciones de las danzas del lado asturiano, donde son siempre los *panzas* los que hacen el *paseo,* dando consistencia a nuestra teoría de que la coreografía de nuestras danzas refleja claramente de forma gráfica el ritual de paso de adolescente a hombre.

[95] Aquí llamamos *guías* a los cuatro *puntas* de los extremos de las filas que son, en un extremo, el *juez* y el *2.º juez* y en el otro los dos *guías*.

[96] En 1990 con el *tamboriteiru* Tomás, «Barrigas», no se hizo el paseo de los *segundas* y en el 2007, con «Toñín», se invierte el orden del *saludo* y el *paseo*, haciéndose esta en primer lugar. En esta ocasión el *paseo* se hizo medio bailando.

[97] En 2007 no se hizo.

1. Partiendo de esta posición las dos filas realizan un *cruce de entrelazo*[98], cruzándose de frente, una fila con la otra, rodeándose los danzantes de uno en uno volviendo de espaldas a su posición quedando de nuevo las filas enfrentadas[99].

Iniciando el cruce de *entrelazo* o *pasar y volver a pasar* en la danza de 2016. Foto: José Álvarez «Caruso».

2. A continuación, *jueces y guías* salen hacia el exterior seguidos de sus *segundas* y sus *panzas*, en una maniobra envolvente que los hace confluir en el centro, donde se entrecruzan. Al mismo tiempo sus respectivos *segundas* y *panzas* se entrecruzarán también pero en el exterior de una figura con forma de «X» en la que *jueces* y *guías* dibujan el cuadro central y sus *segundas* y *panzas* los cuatro brazos, quedando los *segundas* en los extremos.
3. A otra señal del *tamboriteiru* saldrán los cuatro *guías*, ondeando sus banderas, hacia el exterior donde se entrecruzan, ahora con sus respectivos *segundas,* mientras que los *panzas* lo harán entre sí de dos en dos. Quedando ahora en dos filas paralelas en las que los cuatro *guías* estarán en los extremos mirando hacia el interior de la fila y sus respecticos *segundas* y *panzas* miran hacia ellos.
4. Desde esta posición realizarán un sencillo *cruce de giro*, con lo que conseguirán un cambio de orientación de la formación de E-O a N-S. Al mismo tiempo se produce también un cambio en la formación base de las filas, colocando el subgrupo del *juez* frente al subgrupo de uno de los *guías*.

Continuando sin ninguna pausa, seguirán con un *cruce de entrelazo*, con el que vuelven a iniciar todos los movimientos anteriores, pero con una orientación distinta.

Danzantes de Chan ejecutando un *enrame* de la danza el 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Esta combinación de movimientos constituye lo que se llama un *enrame*[100] y tendrá que repetirse cuatro veces, recorriendo así, la orientación de las filas, los cuatro puntos cardinales. En el último de ellos se remata con la colocación de las dos filas, también en paralelo, en la posición de *formación,* pero girada 90º.

Llegados a este punto, los *chaconeros* que se habían colocado uno en cada extremo de la *formación* cruzan por entre las filas bajo los gritos de júbilo y el aplauso de los asistentes.

[98] *Cruce de entrelazo*: usamos esta expresión sin haberla oído nunca a nuestros informantes, para definir el cruce donde las dos filas se entrecruzan, volviendo de espaldas hacia atrás ocupando la misma posición inicial y diferenciarlo de otros como el *cruce de giro* que les sirve para cambiar la orientación de la formación 90º o el *cruce frontal* en el que las filas se cruzan, se sobrepasan y separan.

[99] Este movimiento es lo que en Asturias se denomina *pasar y volver a pasar*.

[100] *Enrame* llaman algunos informantes a las entradas y salidas de los *guías y jueces* batiendo sus banderas al viento y, puede que por extensión, diera nombre a esta parte de la coreografía.

Chaconeros marcando *la calle* en la danza de Chan del 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

La repetición de estos *enrames* cuatro veces conforma lo que se llama una *calle* y el cruce de los *chaconeros* es lo que se denomina *marcar una calle*.

Partiendo de esta posición, comenzarán la siguiente *calle,* repitiendo los mismos movimientos descritos hasta completar un total de cuatro *calles*.

Cada *calle* termina también con una orientación distinta marcando con ello, de forma casi insistente, los cuatro puntos cardinales: cuatro *enrames* por cuatro *calles* hacen un total de dieciséis *enrames* y dieciséis cambios de orientación. El último de los *enrames* debe terminar en la misma posición con la que comenzaron esta parte. Es decir, con los dos *guías* del lado de la iglesia y las filas con orientación E-O.

4. Los *palillos*

Antes de comenzar esta parte, y con los danzantes colocados en la posición llamada *formación*, se realiza una pequeña parada para que los niños *palilleros*[101] coloquen los palos a los pies de los danzantes, uno a cada lado, y algunas personas recojan las banderas de los *guías* y *jueces.*

Esta pausa es aprovechada para que los danzantes puedan descansar y tomar un refrigerio servido por los *chaconeros* antes de continuar, ya que ninguno de los danzantes debe abandonar la *formación* hasta que se acabe la danza. También es el momento en que los *chaconeros* pasan por entre el público con el sombrero en la mano ofreciéndoles algo de beber y recaudando los donativos con los que harán frente a los gastos de la danza.

Chaconeros de Chan ofreciendo un refrigerio y recaudando entre el público. 16 de agosto de 2008. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Esta parte de la danza es muy parecida a la realizada en la *entrada*, descrita anteriormente, pero más corta ya que aquí, solamente se realiza una *calle*. También se caracteriza porque los movimientos de su coreografía son más lentos y ceremoniosos. Ahora el ritmo marcado por el tambor es seguido por los danzantes con el chocar de sus palos que sustituyen a las castañuelas durante toda esta parte

1. A otro toque marcado por el *tamboriteiru,* se agachan y recogen los *palillos*, levantándose ceremoniosamente, colocando las manos en la cintura, con los brazos en jarra y los *palillos* hacia atrás, debajo del sobaco hasta que, al siguiente toque de *xipra,* comienzan a danzar en el mismo lugar en que se encuentran, haciendo chocar sus palos individualmente. A otra señal paran y los colocan en la cintura para, seguidamente, a otro pitido, dar un golpe más fuerte y continuar haciendo un *cruce de entrelazo.* En su desplazamiento continúan marcando el ritmo golpeando sus palos.

[101] Esta designación, de *palilleros,* es reciente, antes los palos eran colocados y recogidos por personas del público o personas allegadas de los danzantes.

Danzantes de Chan comenzando la parte de los *palillos* el 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

2. Una vez que las filas vuelven a estar enfrentadas danzan unos instantes chocando los palos individualmente y a otra señal los colocan en la cintura y seguidamente amagan el choque con su compañero de enfrente, pero este solo es un golpear bajo, muy leve, de sus propios palos.
3. Después, continúan sin pausa, saliendo los *guías* hacia el exterior, seguidos de sus respectivos *segundas* y *panzas*, en un movimiento envolvente igual al número 2 descrito en la parte de la *entrada* en el que el conjunto forma la figura de una «X». Este movimiento lo rematan con otro amago de choque de palos.
4. Salen luego los cuatro *guías* (*jueces* y *guías*) hacia el exterior, donde ahora se entrecruzan con sus respectivos *segundas*, mientras que los *panzas* lo hacen entre sí de dos en dos, y formando depués la composición en forma de «X», donde los *panzas* ocupan el interior y los *jueces* y *guías* los extremos de la X.

Danzantes de Chan ejecutando la parte de los *palillos* formando la «X», el 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

5. Mediante un *cruce de giro* cambian la orientación de las filas, siendo ahora N-S, y continúan realizando un *cruce de entrelazo*. Danzan en la posición y realizan su típico amago de choque de palos para volver a repetir todos los mismos movimientos descritos en esta parte de los palos.

Estos movimientos descritos los repetirán cuatro veces, conformando lo que se viene a llamar una *calle*.

Al final todos los danzantes tiran los palos por el aire hacia atrás y mediante un sencillo *cruce de giro* vuelven a la posición inicial de *formación* con la orientación E-O. Los palos son recogidos por los atentos *palilleros*[102] al tiempo que los *guías* y *jueces* toman de nuevos sus banderas para continuar con la siguiente parte de la danza.

5. La *salida* (*correcalles* y *torre*)

Terminada la parte de los *palillos* y sin dejar de danzar en la misma posición, realizan tres saludos. Aquí en Chan se hacen con ambas manos, sin levantarlas y marcando el golpe de castañuelas más intenso que el normal con el que se marca el ritmo, y acto seguido:

[102] Las castañuelas no se quitan en ningún momento de la danza, ni siquiera en la parte de los *palillos*, van anudadas al dedo y se cogen en la misma mano castañuela y palillo.

Danzantes de Chan ejecutando la parte de la *salida* el 16 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

1. Los *jueces*, con sus respectivos *segundas* y *panzas,* intercambiarán sus posiciones con las ocupadas por los *guías* y sus respectivos *segundas* y *panzas* de la misma fila en un movimiento que en Chan se llama el *cambio,* haciéndolo primero el *juez* por fuera de la danza y el *guía* de su misma fila por dentro y luego, a la vuelta, al revés, el *juez* por dentro y el *guía* por fuera.

   Para ello, el *juez 1.ª* por el interior y el *juez 2.ª* por el exterior, arrastrarán a sus *segundas* y *panzas* hacia al otro extremo de las filas mientras que los *guía* del otro lado harán lo mismo hacia la posición que ocupaban los *jueces*. Quedando las filas igualmente enfrentadas. Se saludarán tres veces y repetirán otra vez el mismo movimiento (volviendo ahora *el juez 1.ª* por el exterior y el *2.ª* por el interior) a la posición original de *formación*.

2. En esta posición se saludan otras tres veces y seguidamente, los cuatro *guías* salen hacia afuera seguidos de sus *segundas* y *panzas* colocando las filas más separadas y generando un cambio de orientación de 90º estando ahora con orientación N-S. Con este movimiento se produce además un cambio en la formación de cada fila, estando ahora los dos subgrupos de los *jueces* en una fila y los otros dos subgrupos de los *guías* en la otra. Sin detenerse, las dos filas avanzarán hasta encontrarse frente a frente y de nuevo saldrán los subgrupos hacia afuera alejando las filas, quedando los *guías* en el interior y

los *panzas* en los extremos pero sin hacer cambio de orientación.

3. Sin pausa, las filas avanzarán cruzándose y alejándose hasta llegar a formar los dos lados opuestos de un cuadrado, quedando las dos filas de espaldas y los danzantes de cara al público. En esta posición se pararán y realizarán tres saludos.
4. Seguidamente los cuatro subgrupos girarán sobre sí mismos quedando ahora los *guías* y *jueces* de nuevo en los extremos de las filas y los *panzas* en el interior y, sin pausa, las dos filas avanzaran hasta encontrarse frente a frente y de nuevo volverán a salir los subgrupos hacia afuera, alejando las filas y generando un nuevo cambio de orientación de 90°.

Repiten estos movimientos hasta un total de cuatro veces orientándose así hacia los cuatro puntos cardinales, variando en cada una de ellas la composición de las filas combinando los subgrupos, permitiendo con ello que los cuatros subgrupos puedan completar el saludo en todas las direcciones y a todo el público que rodea el *campo de la danza.*

Esta parte se remata con una figura parecida a la del *saludo* inicial de la danza, pero con una formación distinta, que suelen llamar la *torre*. Partiendo de la posición de *formación* con las dos filas más separadas y todos los danzantes mirando hacia la iglesia, el *juez 2.ª* se sitúa entre los dos *guías* formando una nueva fila en la que también estarán su *segunda* y su *panza* seguidos del *segunda,* el *panza* y el *juez 1.ª,* siendo este último el que cierre la fila. Así la composición queda con tres filas, las dos de afuera con tres danzantes y la del medio con seis.

	Guía 2	Segunda	Panza			
SANTUARIO	Juez 2	Segunda	Panza	Panza	Segunda	Juez 1
	Guía 1	Segunda	Panza			

Con esta composición realizarán tres saludos mirando hacia la iglesia tras los cuales volverán a la posición de formación.

En este punto, antiguamente, con los danzantes en posición de *formación*, listos para salir, se bailaba lo que denominan la *Mariana,* que era cuando el *tamboriteiru* se colocaba en medio de las filas, con un *chaconero* delante y otro detrás, recorriendo la *calle* de un extremo a otro. Mientras el *tamboriteiru* iba tocando, los *chaconeros* lo increpaban con gestos y movimientos burlescos, amagando incluso con pegarle patadas y golpearlo con sus trallas.

> Iban los *chaconeros,* un delantre y otro detrás, y el tambor recorría el centro de la danza p'atrás y p'adelante, de chirigota. Un *chaconero* iba bailando culo atrás, y el otro tras d'él. Pasaba la *calle* p'allá y al volver, hacíanle allí una venia al *juez*. Tocaba allí un puquitín y hacíanle así, como una vendición, tirititií, y ala. (José Cerecedo)

Hoy la *Mariana* no se ejecuta, y tras los saludos de la *torre*, y ya en posición de *formación*, saludarán otras tres veces y con el *tamboriteiru* situado en medio de las filas, guiados ahora por los dos *jueces* y los dos *chaconeros* delante, abandonarán el *campo* con el típico paso de *careo doble*, dando por finalizada la danza.

La danza de Chan se presenta a los vecinos del pueblo el día 14 por la noche, en torno a las 22.00 horas, en la plaza de la Cruz. Aunque esta presentación también puede interpretarse como un último ensayo general, pues no van vestidos con el traje de danzantes. Se ejecuta el día 15 de agosto a las 17.30 horas y el 16, después de la misa de mediodía, en el santuario de Trescastru.

En el pueblo se danza el día 15 por la tarde (después de la danza de tarde en el santuario) y los días 16 y 17 en el pueblo.

La figura de la *torre* al final de la danza de Chan, en 2019. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE CHAN

Danzantes de Chan con vecinos de casa Patrocinio emigrados en Puerto Rico. Inicios de los 50. Hilera izda.: Marcelo *(chaconero),* Guzmán, Lario, Alfredo, «Chaparro», Raúl y Ubaldo. Hilera dcha.: Felipe Cerecedo, Marcelino García, «Chaparro», Adriano «Canado», Hernán, Nino, y Eliseo *(chaconero)*. Archivo José Álvarez «Caruso».

Danzantes de Chan año 1966. Recaredo, Tito del Caco, «Gallito», Manolo, José Álvarez «Caruso», Pedro, Manuel, Tito de Pura, Luis, Octavio, Tito, Bruno, Marcelo, Gonzalo Iglesias *(tamboriteiru)* y Marcelino. Archivo José Álvarez «Caruso».

Danzantes de Chan a finales de los años 60 con Gonzalo Iglesias de *tamboriteiru,* y Florencio de *chaconero*. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan en 1973, con Domingo González Cerredo «Palela», *tamboriteiru* de El Rebol.lal. Ramiro, «Caruso», Tito, Raúl, Felipe, Manuel, Manolo y Raúl. Venancio, Román, Adolfo, Ángel, Toño, Ovidio y Domingo. Archivo José Álvarez «Caruso».

Danzantes de Chan año 1975, con Miguel Tercero «Calamocos», de *tamboriteiru*. Cachón, Manuel, Manolo, Tino, Ángel, Adolfo, Ovidio, «El Pícaro», Lodario, Pedrito, «El Niño», Florencio, Venancio, Manuel y Fabián Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1976 con Francisco «Filipón», tamboriteiru de La Viliel.la, Guzmán, Toño, Ángel, Ovidio, Florencio, Felipe, Pinche, «El Nino», Venancio, Ton de Pío, José, Francisco «Filipón», Adolfo y Manuel. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, año 1983 con Domingo «Palela», el *tamboriteiru* de El Rebol.lal. Enrique, Ángel, Toño, Paulino, Juan, Tito, Carlos, Isidoro, Conrado Gavela «El Mantequero», Sinforiano Díez «Chipilín», Tito, Domingo «Palela», Venancio y José Miguel. Foto. Darío de Fabero, Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1984. Adolfo Ramón, Toño García, José Ramón, Carlos Martínez, Román Martínez, Paulino Vázquez, Eliseo Robledo, Domingo González Cerredo «Palela» (*tamboriteiru* de El Rebol.lal).Víctor Castro, Marcelino Ramón, Isidoro Martínez y Lodario Fernández. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1985. Marcelino Robledo, Isidoro Martínez, Eliseo Robledo, Conrado Gavela, Modesto Álvarez, Román Martínez, Antonio Gómez y José Gómez. José Antonio Álvarez, Sinforiano Díez, Florencio Gurdiel, Tomás Ramón «Barrigas» *(tamboriteiru),* Carlos Martínez, Pedro Cadenas, y Manolo Fernández. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1987. Agustín Abella, Pedro Gurdiel, Modesto Álvarez, Conrado Gavela, José Antonio García y José Álvarez, «Caruso». Luis Martínez, Fabián Armesto, José Cerecedo, José Manuel Álvarez, Miguel Ángel Álvarez «Manguelo», Avelino Otero, Oscar Fernández y Tomás *(tamboriteiru)*. Falta un danzante. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1989. Javier Ramón, José Manuel Álvarez, Toño García, Oscar Fernández, Avelino Otero, José Cerecedo, Germán Martínez, Manuel Ramón),Manuel García. Anselmo Ramón, Niños Toñín García y Oscar García, Ángel Martínez, (desc.), Narciso Armesto *(chaconero),* Antonio Fernández, Tomás Ramón *(tamboriteiru).* Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1993. Ignacio Ramón, Eloy Álvarez, Tomás Ramón Álvarez «Barrigas» *(tamboriteiru),* Alberto Otero, Paulino Vázquez, Marcelino Florencio Gurdiel, Avelino Otero. Agachados: Anselmo Ramón, Juanín, Oscar Fernández. Archivo Museo de las Danzas de Chan

Danzantes de Chan año 1994/96. Lisardo Fernández, Benjamín Fernández, Manuel Martínez «Gallito», Toño García «Calvel», Paulino Vázquez, Antonio Gómez, Raul García. Isidoro Martínez, Javier Neira, Antonio García «Toñín», Oscar Cadenas, Tomás Ramón Álvarez *(tamboriteiru),* Oscar García, Luis Martínez, José Cerecedo. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan año 1997. (Desc.), Cerecedo *(chaconero),* Antonio Gómez, Sergio Abella, Roberto Álvarez, Javier Neira, Lisardo Fernández, Manuel Robledo, Alberto Otero y José Román Martínez, Mario Yáñez *(tamboriteiru),* «Toñín», Eloy Álvarez, Oscar García e Isidoro Martínez. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Chan, año 1999 con José Antonio García Ramón «Toñín», en su primer año como *tamboriteiru*. Pepe Gómez, Miguel Álvarez, Lisardo Fernández, Sergio, Eloy Álvarez, Manuel Robledo, Octavio Cordero, Marcos Otero, José Manuel Álvarez, Javier Neira y Toño «Calvelo». Agachados: José Antonio García (*tamboriteiru*), Rubén, José Román, Albino Díaz, Jonathan Da Rocha. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan en 2005. Benjamín Fernández, Albino Díaz, Miguel Ángel Álvarez, José Antonio García «Toñín» *(tamboriteiru)*, Manuel Robledo, Marcos Otero, Florencio Gurdiel. Achados atrás: Rubén Abella, Ángel Martínez, David Martínez, Adrián Pérez. Delante: Raúl Ramón, (desc.), Miguel Ramón, Marcos Fernández. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, año 2006. Venancio Martínez *(chaconero),* Eloy Álvarez, Rubén Abella, Fabián, Sergio Armesto, Lucas Armesto, José Manuel Álvarez, Oscar Fernández. David Martínez, Marcos Fernández, Raúl Ramón, Albino Díaz, Javier Neira, Felipe Gavela (*chaconero*). José Antonio García «Toñín» *(tamboriteiru).* Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, año 2007. Toño García *(chaconero),* Rubén Abella, Raúl Ramón, Marcos Fernández, Albino Díaz, Lisardo Fernández, David Martínez, Carlos *(chaconero).* Pablo Martínez, Román Martínez, Juan Antonio Ramón, Germán Martínez, Luis Carlos de Cela, Octavio Cordero, José Antonio García «Toñín» *(tamboriteiru).* Archivo José Álvarez «Caruso».

Danzantes de Chan, año 2008. Manuel Ramón, Pedro Gurdiel, José Manuel Cerecedo, Rubén Abella, Raúl Ramón, Marcos Fernández, Octavio Cordero, José Fernández *(chaconero).* Héctor y Adan Gurdiel, Toñín *(tamboriteiru).* García, Javier Neira, Iván Rellán, David Martínez, Héctor Díaz. Foto: Miguel Ángel Álvarez «Manguelo».

Danzantes de Chan, año 2010. Luis Martínez, Raúl Ramón, Jonathan Da Rocha, Eloy Álvarez, Miguel Ángel Álvarez, Felipe García, Rubén Abella, Marcos Fernández, Tito Armesto. Pablo Ramón, Toñín García *(tamboriteiru),* Iván Rellán, Héctor Díaz, José Manuel Martínez, David Martínez. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, año 2012. Javier Neira, Diego Martínez, José Manuel Martínez, Iván Rellán, Raúl Ramón, Héctor Díaz, Marcos Fernández, Lisardo Fernández. Oscar Luis Fernández, Isidoro Martínez (hijo), Isidoro Martínez (padre), Toñín García *(tamboriteiru),* Juan Torres, David Martínez. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, año 2017. Octavio Cordero, Ángel Martínez, José Manuel Martínez, Isidoro Martínez, Diego García Augusto, Manuel Ramón, Jorge De la Fuente Ramón, José Manuel Álvarez, Héctor Díaz y Marcelino Ramón. Adrián López, Adrián Ramón, Diego Martínez *(tamboriteiru),* Ramón Vázquez y Paulino Vázquez. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Chan, año 2018. Juan Antonio Ramón, Javier Neira, Isidoro Martínez, Anselmo Ramón, Miguel Ángel Álvarez (hijo), Manuel Ramón, Miguel Ángel Álvarez (padre), Ignacio Ramón. Héctor Díaz, Adrián Pérez, Adrián López, Diego Martínez *(tamboriteiru),* Adrián Ramón, Diego García y José Manuel Martínez, con Isidoro Martínez (organizador de la danza de ese año). Archivo Museo de las Danzas de Chan.

APÉNDICES DE CHAN

1.
Manual y normas de la Danza de Chano

De siglos se sabe que la danza se componía de 14 hombres y un tamboritero.

Este manual trata de facilitar el trabajo a nuevos *jueces*, para que tengan en cuenta tradiciones que están muy arraigadas y no se pueden ni deben cambiar.

Partiendo de eso, vamos a transmitir las normas que se nos han transferido hasta nuestros tiempos.

La dirección de la danza es responsabilidad de los *jueces* y *chaconeros* de la misma. Por norma general, suelen ser las personas de mayor edad o que más años fueron como danzantes.

Día 12 de agosto

Habitualmente, al tener al tamboritero en el pueblo, este día, todos los danzantes junto con el encargado de la danza, se suelen reunir a las 19.00 horas, en el campo de la iglesia. El encargado irá colocando a la gente en las diferentes posiciones. Muy despacio, y sin alborotar, la gente nueva será puesta de *panza* tal como marca la tradición.

Una vez situado cada uno en su puesto se intentará dar los primeros pasos de la danza.

Es conveniente que los *segundas* sean los encargados de dirigir a los *panzas* en todo momento, y si un *panza* necesita tener ayuda en algunos movimientos aislados (ya sea dar los pies, *careos,* etc), será enseñado por los *segundas* y familiares del danzante, a parte de la danza, para no interrumpir el trabajo de todos.

Si un danzante no puede asistir a algún ensayo, deberá mandar a un familiar o amigo que ensaye por él, de este modo se le guardará el puesto.

Si hubiera problemas por exceso de peticiones para ir a la danza, el encargado de ese año dirá los puestos que quedan libres. Dichos puestos suelen ser de *panzas* y *segundas* con lo que muchas peticiones desaparecen, pues estos aspiraban a llevar bandera.

Si aún así sigue sobrando gente se hará un sorteo dando preferencia a los *ofrecidos* y, al año siguiente, todo aquel danzante que haya quedado exento tendrá un puesto asegurado.

El 12 de agosto los encargados de la danza, *jueces* y *chaconeros* deben hacerse cargo de buscar a las cuatro niñas que lleven la Virgen, de que se limpie la iglesia de Chano y de preparar el transporte para la Virgen y los danzantes.

Estos últimos años, al carecer de furgón para llevar a la Virgen a Trascastro, se fabricó un carro para trasladarla al santuario el día 15 y de vuelta a Chano el día 16 por la tarde.

Este carro deberá ir engalanado y contar con gente voluntaria que pueda tirar de él (tanto de camino al santuario, como de regreso a Chano); siendo misión de los *chaconeros* y *jueces* de la danza el tener todo esto previsto.

Día 13 de agosto

Ensayo en la iglesia de Chano de 19.00 a 21.00 horas.

Al terminar deberán acercarse a la Asociación los trajes.

Todo danzante deberá llevar:

- Un pantalón
- Dos camisas
- Un chaleco
- Un cinto
- Un sombrero
- Dos bandas
- Dos corbatas
- Dos castañuelas

Debe devolverse al encargado de la danza el día 19 de agosto.

El traje deberá estar completo, limpio y sin costuras ni arreglos.

Día 14 de agosto

Ensayo en la iglesia de 18.00 a 21.00 horas, centrándose ya en la perfección de la danza, entradas y salidas del santuario y *careos* (tanto el *medio careo* como el *careo entero*). Por la noche, a eso de las 22.00 horas, tendrá lugar la presentación de la danza al pueblo en la plaza de la Cruz.

Día 15 de agosto

A las 10.00 de la mañana la danza completa (con el uniforme del día 15) y las *niñas de la Virgen* deberán estar en la Cruz para ir hacia la iglesia de Chano. Una vez allí, cogerán a la Virgen, a San Pancracio, las banderas y, cuando se encuentren en el Teso de la Campa, se formará la danza yendo delante los *jueces*.

En *careo medio* se dirigirán hacia la capilla para dejar a San Pancracio y demás enseres propios del pueblo.

Tras colocar a la Virgen en su carro se harán las tres venias, se bajará danzando en *careo medio* hasta el Cueto donde se deshará la formación para dirigirse, danzantes y acompañantes, andando hasta el cementerio de Trascastro.

Ya en el cementerio, se forma de nuevo la danza y, tras las tres venias, se comienza con *careo entero* el último tramo hasta la entrada al santuario,

Mientras se espera la entrada de los danzantes de Peranzanes, los danzantes de Chano estarán formados y acompañando con sus castañuelas al sonido del tambor.

Cuando haya entrado la otra danza, nuestros *chaconeros* irán a buscar al cura al santuario para que este salga a recibirnos acompañado de la Cruz.

Tras el permiso del cura, se realizarán las tres venias y se entrará con *careo entero,* dando la vuelta completa al santuario y entrando en él por la puerta norte, danzando siempre de cara a las vírgenes.

Una vez que las niñas de Chano coloquen a nuestra Virgen en su lugar correspondiente, los danzantes harán las tres venias y se arrodillarán en señal de respeto y devoción.

De nuevo las tres venias y se saldrá del santuario, sin dar la espalda a las imágenes, esta vez por la puerta sur; una vez fuera, *careo entero* hasta la parte de atrás del santuario donde se deshará la formación.

Se dará un pequeño descanso a los danzantes, los cuales deberán mantener la compostura e ir vestidos de gala en todo momento.

A las 11.45 se dará la orden para la formación de las danzas en la puerta sur del santuario, colocando la nuestra delante puesto que este día somos nosotros los primeros.

En medio de nuestra danza irán las niñas con la Virgen de Chano, en medio de la de Peranzanes irá su imagen y entre ambas danzas se colocará la Virgen de Trascastro.

La procesión se hará con *careo entero*. Cuando finalice, los danzantes de Chano y Peranzanes se abrirán para que, ahora sí, la gente pueda pasar entre sus filas hasta entrar en la iglesia.

Danzarán hacia atrás con el fin de librar las columnas y cuando todos estén listos se tomará de nuevo el *careo entero* para llegar a la parte de atrás del santuario donde se desharán las dos danzas.

Después de la misa, de las loas y de la danza de Peranzanes, se deberá regresar a Chano con el carro de la Virgen, el cual puede ser trasladado con un coche con gancho, pues dispone del sistema de enganche correspondiente.

Por la tarde, sobre las 17.00 horas los danzantes se dispondrán a salir hacia Trascastro; al llegar, se colocarán todos los bancos, se regará el *campo* (si fuese necesario) para que no se levante tanto polvo y los *chaconeros* irán a encargar unas botellas de agua para los danzantes y el tamboritero, llevando unas botas con vino del cura para ofrecer a la gente.

Finalizada la exhibición, se sale con *careo entero* hasta entrar en la iglesia por la puerta norte; se hacen tres venias, se arrodillan y se sale por la puerta sur hasta deshacer la danza en el punto de siempre.

A las 18.30 horas, las dos danzas formadas en la parte de atrás del santuario se despiden y salen haciendo *careo entero* hasta sus respectivas puertas. Una vez allí, los danzantes de Chano harán las tres venias y saldrán en *careo medio* hacia el cementerio donde se darán la vuelta, harán tres venias y se arrodillarán.

Se emprenderá la marcha, esta vez en coches, hasta el pueblo.

Una vez en Chano, se irá a *medio careo* desde el Cueto hasta la Cruz, luego al Teso de la Campa y pasando por la calle de Chan se subirá hasta el Couso.

De nuevo en la Cruz, quedando ya formados según se baja del Couso, se comenzará otra nueva danza.

Toda danza finaliza saliendo siempre a la tercera y con *medio careo.*

Día 16 de agosto

Se sale de la Cruz hacia el Cueto con *careo medio* a las 10:30 de la mañana. Se sube hasta el cementerio de Tras-

castro en coches. Una vez allí, se comienza con *medio careo* hasta la puerta del santuario.

Este día irán los *guías* delante y es nuestra danza la primera en entrar, con lo cual, nada más llegar se accederá al santuario repitiendo lo hecho el día anterior (hacer tres venias, entrar con *doble careo* por la puerta norte, arrodillarse y salir por la puerta sur sin dar la espalda al altar).

A las 11.45 los danzantes ya formados ocuparán la segunda posición en la procesión, por lo que deberán estar los *jueces* pegados a la puerta del santuario por donde saldrán las imágenes de las vírgenes, siendo la nuestra la que este día cierre la procesión.

Al finalizar la procesión, los danzantes de Chano se dispondrán a colocar los bancos y regar el *campo,* si fuese necesario, con el fin de prepararlo todo para la danza que tendrá lugar a las 13.00 horas, siempre esperando a que lleguen los curas y demás autoridades, los cuales serán conducidos por los *chaconeros* a los bancos asignados para la ocasión.

Al finalizar la danza se siguen los mismos pasos que la tarde anterior.

Alrededor de las 17.30 danzarán los de Peranzanes en la plaza del Concejo de Trascastro, y, a continuación, se realiza la despedida de las danzas en el santuario.

Para salir del santuario, de un tiempo a esta parte, el tamboritero y los cuatro *banderas* de cada danza son intercambiados; de modo que, el tamboritero de Chano junto con los *guías* y *jueces* hacen el *careo entero* con la danza de Peranzanes hasta su puerta, y el tamboritero de Peranzanes junto con sus *jueces* y *guías* hacen lo mismo con la danza de Chano hasta nuestra puerta del santuario.

Una vez fuera, los *guías* y *jueces* irán a buscar las imágenes sacando cada danza a la virgen del otro pueblo; unos segundos enfrente una de la otra y se entregan a las niñas de cada pueblo que esperan en las dos puertas del santuario.

Cuando esté todo listo, se baja con *careo entero* hasta el cementerio de Trascastro donde se coloca a la virgen mirando hacia el santuario, se hacen tras venias y se arrodillan los danzantes. Se despiden con tres nuevas venias y se disponen a partir hacia Chano andando (siempre y cuando haya gente que ayude a tirar del carro de la virgen y que el tiempo lo permita).

Sobre las 19.00 horas las gentes del pueblo de Chano estarán esperando a su virgen y a sus danzantes en la curva de Quintaniella desde donde subirán acompañándolos hasta dejar la imagen en la capilla. Seguidamente y sin romper la formación se empieza a danzar.

Día 17 de agosto

A las 11.30 horas, los danzantes, ya en La Cruz, esperan formados la llegada del cura, estando ya preparada la Virgen, el San Pancracio, las banderas, estandartes...

Se sube con *careo entero* hasta la iglesia (por el Couso); se da la vuelta a la iglesia y a la altura del cementerio se hacen tres venias y se arrodillan mirando hacia adentro como homenaje, recuerdo y respeto por quienes ya se han ido.

Se continúa con *careo entero* hasta el interior de la iglesia, se hacen tres venias y se coloca a la virgen en su lugar. Hecho esto, los danzantes se dirigen hacia el fondo de la iglesia para escuchar la misa.

Tras la misa, se nombrará al encargado de la danza del año siguiente.

Por la tarde, a las 18.30 horas, los danzantes colocarán los bancos en la plaza de la Cruz, después irán danzando con *medio careo* hasta el Teso de la Campa, el Barrio de Prado, regreso a Chano andando por el camino viejo, de nuevo *medio careo* desde la Campa al Couso y regresar a La Cruz quedando ya colocados para danzar.

Durante estos *careos,* la responsabilidad de llevar las banderas recaerá en los cuatro *panzas* de camino al Barrio de Prado, y en los cuatro *segundas* de vuelta a Chano, hasta que una vez llegados al Couso cada danzante retomará su posición real para así bajar ya en formación y preparados para danzar.

Por último, tras finalizar la danza, los *jueces* y *chaconeros* se juntarán para anotar en el libro de registros todos los gastos e ingresos obtenidos tras pasar el sombrero, se pagará a todos los bares y al *tamboritero* y se ingresará el resto del dinero en el número de cuenta de la danza, descontando la cena que esa noche los danzantes, *chaconeros, tamboritero* y *niñas de la Virgen* tomarán en el albergue a cuenta de la danza.

No hay que olvidar que los danzantes tienen dos días para entregar la ropa y que los *jueces* de la danza deben revisar y guardar todo para el año que viene,

Con este tratado pretendemos facilitar, en la medida de lo posible, la misión de los nuevos encargados y *jueces* de la danza y con el único fin de mantener las costumbres lo menos alteradas posibles.

Firmado: García Calvelo

2.
Acta de la Danza de Chano, 2016

El día 12 de agosto se convoca a todos los danzantes que durante el año se fueron apuntando a la danza, la cita es en el campo de la iglesia a las cinco de la tarde. Se presentan todos acompañados de «Toñín» el tamboritero, que pasa lista. Una vez comprobado que están todos los apuntados a la danza, se fijan los puestos que van a desempeñar en la misma, quedando por el siguiente orden:

Juez de la danza:	Miguel Ángel Álvarez Martínez
Segundo Juez:	José Manuel Álvarez Ramón
Guías:	José Manuel Martínez Héctor Diez Belenda
Segundas:	Jonathan Álvarez Martínez Antonio Fdez. Fdez.
Segundas:	Diego Martínez Alex Fernández Cachón
Panzas:	Adrián López Álvarez Adrián Ramón
Panzas:	Manuel Otero García Diego Augusto
Chaconeros:	Javier Ramón Robledo Enrique Álvarez Martínez
Tamboritero:	José Antonio García Ramón «Toñín»

Terminado el reparto de los puestos donde va cada uno, se dice que la danza ya está *cerrada* y a continuación comienzan los ensayos. Este año debutan dos nuevos danzantes. Entran con buen pie y no hay problema, quedando en los ensayos como todas las anteriores una danza muy igualada y bonita. Antes de terminar los ensayos nombran los dos niños que tendrán el cargo de palilleros, así como las cuatro mozas que llevan la virgen y los cuatro niños o niñas que llevan a San Pancracio.

Palilleros:	Miguel Álvarez y Vázquez
Mozas que llevan la Virgen:	María López Álvarez Alicia Cordero Paula Merchán Alba Tuñón
Organizador Danza 2016:	José Álvarez Martínez «Caruso»

Archivo José Álvarez «Caruso».

3.
Poesía en alabanza a la Virgen de Trascastro improvisada y recitada por Daniel Fernández Díez, de Chano (1952)

De distintos manantiales
se forman los arroyuelos
y de estos, ríos caudalosos
como el Guadiana y el Duero.

Van recorriendo distancias
unos más, y otros menos
para ir a concentrarse
en el océano inmenso.

Así también los devotos,
igual que los manantiales,
van formando arroyuelos
por los distintos lugares.

Y forman las caravanas
en masa por los caminos
para ir a concentrarse
como aquellos grandes ríos.

Con fe grande y sacrificio
y desde lejanas tierras
se vienen a concentrar
al campo de Melandriegas.

Santuario de Trascastro
que encierras tanta grandeza,
a la reina de las reinas,
la flor de toda belleza.

A tú campo van llegando,
y por tus puertas penetran,
multitud de peregrinos
y devotos de esta reina.

Varios entran de rodillas
brotando sangre de ellas
de pisar el duro suelo
y el roce de las arenas.

Llegan hasta el presbiterio
y de muy cerca contemplan
la faz bendita y hermosa
de esta soberana reina.

Con lágrimas de consuelo
le piden, ruegan y rezan
y con gracia le saludan
y con fervor la veneran.

Llenos de satisfacción
por las gracias concedidas
y por cumplir la promesa
que tenían ofrecida.

No ceséis en vuestros ruegos
a esta fiel compañera
que más que a huésped de honor
la tenemos en Fornela.

Ella eligió su hospedaje
en este pobre rincón
para darnos el consuelo
y alcanzarnos el perdón.

A pocos pasos de aquí
quiso la Virgen María
hacer su aparición
al pie de una fuente fría.

También por su propio gusto,
dando gran honra a Fornela,
mando edificar este templo
donde tantos la veneran.

En ello han puesto su empeño
estos tres pueblos del valle:
el de Chano, el de Trascastro
y el pueblo de Peranzanes.

Fue tomando gran impulso,
se entendió la propaganda,
no faltaron donativos,
y regalos de oro y plata.

Su interior resplandecía
de ornamentos variados,
imágenes en cinco altares
y con valiosos retablos.

Hoy, como todos le vemos,
está, cual enfermo herido,
pidiendo clemencia al doctor
que acuda con sus auxilios.

El doctor no le hace caso,
no le viene a visitar
ni le manda un remedio
para su dolor calmar.

Hoy presenta las heridas
cual si fuera un mutilado
sin haber ido a la guerra
vino la guerra a buscarlo.

Fue despojado de todo,
destruida su belleza:
los impíos, con gran saña,
obraron con tal fiereza.

Como se puede apreciar
hoy solo presenta parches
cubriendo desgarraduras
con esos pobres vendajes.

Yo pido de corazón
como natural fornelo,
que acuda el señor obispo:
tiene poder para hacerlo,

A prestarle los auxilios
como doctor de este enfermo,
que no es justo abandonarlo,
ni dejarlo en el desprecio.

No le turben los engaños
si algún falsario le engaña,
que en Fornela hay tanta fe
como en cualquier lugar de España.

Para concretar lo cierto
que poseemos esta dote
de ello dará testimonio
nuestro digno sacerdote.

……

Si fijamos la atención
en este cuadro doloroso
vemos que se va apagando
nuestro faro luminoso.

Y nuestra Divina Patrona,
que tantas gracias derrama

es digna de los honores
por ser reina soberana.

Vos canciller secretario
del Obispado de Astorga,
digno ministro de Cristo
vuestra presencia nos honra.

Os pido, en nombre del valle,
por ser humilde fornelo,
que de lo que aquí apreciéis
seáis nuestro mensajero.

Que sepa el señor obispo
por vuestra dulce expresión
que en Fornela hay mucha fe
pero fe de corazón.

Con gracias anticipadas,
con el debido decoro,
para que hagáis que reviva
este precioso tesoro.

Las dignas autoridades
y el público en general,
por si he sido inoportuno,
me tienen que perdonar.

Daniel Fernández Díez.
Chano, agosto de 1952
Archivo José Álvarez «Caruso»

4.
Loas a Nuestra Señora, 1993

No es fácil amigos míos
el decirles lo que siento,
mas por loar a la Virgen
vale la pena el esfuerzo.

Primero se me permita
al que no vino, el recuerdo.
Sin verlos, su pena veo,
veo sus ojos mojados,
un nudo duro en el pecho;
no están donde están ahora,
ahora están en su pueblo.

El decir esto señores,
me sale de ley.

Pues no es posible un fornelo,
creyente sea, o fuere ateo,
que el día de Nuestra Señora.
si no se puede acercar,
no tiene pena o no llora.

Todos queremos venir,
siquiera una vez al año,
a darle las gracias unos,
otros a pedirle algo,
unos llegan satisfechos,
otros se acercan descalzos.

No diré yo de las danzas
nada que ustedes no sepan,
solo con verlos bailar
y con rezar una salve,
nosotros tenemos fiesta
y a la Virgen ya le vale.

Danzan hoy dos de los pueblos,
en honor de la patrona,
los mejores los de Chano,
son muy buenos los de ahora.

Si esto que dije es motivo
de rencores o desmanes,
al momento admitiré
que sea mejor Peranzanes.

Los pueblos que hoy no le danzan,
no son de menos por eso.
No bailan solo los pueblos,
lo hacen todos los fornelos.

La Virgen me dé licencia
en el día de su santo,
para hablarle al señor cura
al que le debemos tanto.

Tiene usted querido amigo,
por su fe y por su entrega
nuestro amor y nuestro afecto,
un sitio grande en el cielo
y en este valle respeto.

No debería terminar,
no sería noble hacerlo,
sin recordarme de todos
aquellos que ya murieron.

Les dedico estos dos versos
como un pequeño homenaje,
pues me dice el corazón,
y me sirve de consuelo
que están aquí entre nosotros,
aunque no podemos verlos.

No tengo más que decir,
ni tampoco sé siquiera.
La Virgen nos guíe siempre,
y siempre «Viva Fornela».

Felipe García Ramón
Trascastro, 15 de agosto 1993
Archivo José Álvarez «Caruso»

Danzantes de Guímara en la década de los cuarenta, con el *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias. Archivo Uxío Cerecedo González.

DANZA DE GUÍMARA[103]

Vista del pueblo de Guímara. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Guímara pertenece al Ayuntamiento de Pranzáis y se encuentra a unos 6 km de la capital. Situado a 1 070 metros, es el último pueblo y el más alto del valle de Forniella.

Tradicionalmente, como el resto de los pueblos forniellos, su economía giraba en torno a la ganadería, aunque también tenían especial importancia los oficios de arriero[104] y ambulante y, en las últimas décadas del siglo pasado, la minería de carbón.

Las gentes de Guímara son popularmente conocidos como guimareses, aunque sus convecinos también los apodan como *jíbaros.*

El pueblo tiene como patrón a San Bartolo y su fiesta se celebra el 24 de agosto. Antiguamente había tres días de fiesta: el 23, el *vísperas*, el 24, San Bartolo y el 25, San Luis. En la actualidad, la fiesta se celebra durante cuatro o cinco días, según coincida, aproximándose al fin de semana, generalmente posterior, pero celebrando San Bartolo siempre en su día.

[103] Para la descripción de esta fiesta contamos con las aportaciones y comentarios de Fabián Martínez Fernández (1935) y su mujer Diolinda Gavela García (1945) y de Narciso García Fernández así como testimonios de Amadeo Ramón Martínez, en charlas realizadas en los años 2019, 2021 y 2022. También de la observación directa de la fiesta del año de 2007 y algunas notas sacadas de la bibliografía citada. Agradecemos especialmente la colaboración de Alejandro Cerecedo Martínez y Uxío Cerecedo González por su aportación de datos y fotografías, y la revisión final de los textos.

[104] En 1752, en el Catastro del Marqués de la Ensenada, aparecen registrados en Guímara un total de dieciséis arrieros… «que traginan y comercian con las caballerías que tienen (machos y caballos) en pescados».

Iglesia de Guímara, Foto: Naciu 'i Riguilón.

La fiesta

Antiguamente, en Guímara, fiesta y danza formaban un todo, y como en el resto de los pueblos, la fiesta corría a cargo de los mozos que sufragaban los gastos con lo recaudado en la danza.

En la actualidad, y ya desde la recuperación de la danza a inicios de los ochenta, fiesta y danza se organizan independientemente, aunque siguen muy interrelacionadas.

Durante los años que no hubo danza se creó una comisión para la organización de la fiesta y sus gastos se cubrían pidiendo una cantidad a cada vecino.

> La fiesta la organizaba la juventud. Nos reuníamos los mozos y decidíamos hacer la comisión: pues… venga tú y tú, y ¡hala!, se ponía una cuota.[105] A partir de dieciséis años comenzaba a pagar todo el mundo. Cuando se llegaba a sesenta años, la gente mayor pagaba lo que quería. El que quería dar algo lo daba y, si no, no pasaba nada.
>
> A partir de los años ochenta esa comisión ya nombraba a la otra. Ese mismo año en la fiesta ya se nombraba la siguiente. (Alejandro)

La comisión era la que organizaba todo, la que buscaba las orquestas, la que hacía los juegos de los niños… Todo.

[105] De aquella creo que pagábamos 1 000 ptas. También se vendían rifas. Todos cogían un talonario y si lo vendías no pagabas las 1 000 ptas. Antes se rifaba un cabrito u otra cosa. Ahora no. Ahora se da dinero. (Alejandro)

La danza

La danza de Guímara se interrumpirá durante la Guerra Civil, volviendo a organizarse de nuevo a inicios de los cuarenta, logrando mantenerse durante una década más.

> La danza se recuperó en el 42 o 43. Yo me acuerdo de cuando la empezaron, que fue antes del 45, por ahí sería. Lo de antes había sido antes de la guerra ya. Que desde antes de la guerra no la hubo ya hasta esos años. Yo tenía 8 o 10 años. (Fabián)

> Suspendeuse durante a Guerra Civil e retomouse no ano 1942 ata principios dos 50; logo deixouse de facer, segundo nos dicía un exdanzante de idade… (Costa. 2002. p. 382)

Algunos danzantes de posguerra: el *juez* era Odonel, el *segundo juez* Demetrio. Un *guía* y el mejor danzante era Agustín. Y otros: Cubala, Dictino, Alejandro, Ceferino, Gerardo, Fernando… (Fabián)

En la lectura del comunicado oficial antes de la danza de veteranos en San Bartolo 2010 se nombran a: Odonel, Mengaitos, Decoroso, Honorio, Agustín o Alejandro[106].

Pero las difíciles condiciones de la posguerra[107] y el incipiente éxodo de la población hacia las ciudades y al extranjero harán cada vez más difícil reunir el número suficiente de mozos para montar la danza.

A inicios de los cincuenta acudirán a danzar al santuario de la Virgen de la Encina, por mediación de una monja de origen guimarés, llamada «Fegenia» (Efigenia)[108]. Fue la primera danza del valle en realizar esta visita[109].

Pero, como apunta Luis Costa, los gastos no reembolsables de esta aventura y los problemas surgidos con los maragatos, que no querían dejarlos danzar,[110] serán

[106] Ver Apéndice 2 de Guímara.

[107] Guímara sufrió más que ningún otro pueblo *forniello* las consecuencias de la guerra y los posteriores años de represión.

[108] «Fegenia (Efigenia), era hija de Añita y hermana de Másima y Alberta. (Diolinda y Fabián)

[109] La primera danza forniella que bajó a Ponferrada, a la Encina, fue la de Guímara. Iba Andrés, el padre de Evelio, Sebastián, El tío Agustín…» (Rogelio Martínez Ramón, de Chan)

[110] Nos comentaban Diolinda y Fabián que su presencia en el santuario de la Encina no fue bien recibida por los maragatos allí presentes y habituales en esta festividad, quienes sabotearon violentamente su actuación. «Yo era una niña, pero de sentir contar a

el espaldarazo final para que la danza deje de hacerse durante tres décadas.

> … a raíz dos gastos que xerou unha viaxe que se fixera a Ponferrada, para o que houbo que comprar traxes e demais, gastos que logo non puideron ser cubertos y la gente se desilusionó. (Costa 2002. p. 382)

Desde entonces, no se volverá a danzar hasta su recuperación a inicios de los años ochenta. En esta segunda recuperación fue decisivo el esfuerzo de los mozos, hombres y mujeres del pueblo que pusieron todo su empeño en recuperar una tradición que había estado tan arraigada en la zona. También fue decisivo el apoyo del por entonces párroco del santuario D. Raúl Delgado Corcoba.

En esta labor fueron asesorados por algunos viejos danzantes como: Alejandro Cerecedo, Rosendo Cerecedo, Celestino Ramón y Agustín, encargándose las mujeres de la preparación de todo el equipo de los danzantes: banderas, bandas y cintas de los sombreros.

> Yo fui una de las que preparó las bandas y lo de los sombreros cuando se recuperó por segunda vez. Porque decían que sin bandas la danza no lucía nada. Entonces una bajó a Ponferrada a comprar la tela y las cosas de los adornos. Y luego después, a los dos años o tres, de llover y de lavalas y eso, la tela era mala y quedó fea y mal, y se volvieron a hacer otra vez con una tela mejor. Sería cuando empezaron las mozas. Que Fabián con las mozas ya no fue de *chaconero*. (Diolinda)

Los primeros años de la recuperación la danza se hizo exclusivamente con hombres, incorporándose, ya de forma definitiva, la mujer en 1985, manteniéndose el criterio de hacerlas siempre mixtas hasta la actualidad.

Diolinda comenta que la recuperación fue en el año 1982 y que la danza se hizo con hombres durante tres o cuatro años.

> Hicimos la casa en el 82, cuando nació Héctor, y de allí salíais. Lo menos tres o cuatro años fuiste de *chaconero*. Y tú no fuiste con las mozas. Después ya fue Toñín y el marido de Xela. (Diolinda)

Con la recuperación de los años ochenta se produjeron algunos cambios en la danza, siendo el más significativo la incorporación de la mujer como danzante. Pero hay otro que hoy pasa desapercibido, siendo ya pocas personas las que pueden dar fe de él.

Antiguamente, en la danza de Guímara, como en la totalidad de las danzas de la zona, también existía una parte de la danza que se ejecutaba tras el *saludo* o *venia* inicial, llamada el *paseo,* que en Asturias realizan los *panzas* y en Forniella los *segundas*. En este movimiento, los *segundas* o los *panzas*, dejan su posición avanzando por el centro de las filas hacia sus respectivos *guías*. «No, los *segundos,* los *segundos* eran los que hacían eso. Los *panzas* eran los que menos sabían siempre». (Fabián)

Colocados frente a los *guías*, se saludan y reciben ceremonialmente la bandera que pasearán por el exterior de las filas volviendo por el interior y entregándoselas de nuevo. «Sí, sí. Y daban la vuelta alrededor del *guía* con la bandera». (Fabián)

Otro pequeño cambio en relación a los *chaconeros* es que en las procesiones y desplazamientos de la danza en los años cuarenta, los *chaconeros* se colocaban de forma distinta que, en la actualidad, situándose uno por delante de los danzantes y el otro detrás de ellos.

> Y luego cuando iban por la calle, el día de fiesta, que sacaban el santo y la procesión. Claro, iba la danza, y los *chaconeros* eso, uno delante y el otro detrás. El que iba delante pa apartar la gente ya el otro por detrás pa que nadie se metiera. (Fabián)

Disciplina y multas

El funcionamiento de la danza siempre estuvo regido por normas estrictas y una marcada jerarquía entre los danzantes.

En el pasado los mozos se reunían y decidían quienes iban a ser los danzantes y qué puesto ocuparían, siendo habitual que todos los danzantes depositaran una cantidad de dinero como fianza. En caso de incurrir en alguna falta o no asistir a algún ensayo se aplicaba una multa que se descontaba del depósito. «Los *chaconeros* eran los

---

mi hermano que llevaron un apurón que no los mataron de milagro. Porque no querían que danzaran. Tuvieron que escapar por las calles. Y no les quedaron más ganas de volver. Yo creo que ya no tuvieron más danza». (Diolinda)

«Los maragatos querían ser ellos los jefes. Y la gente cuando vio la danza de Guímara, encantaos, pero los otros se echaban encima. Y tuvieron que marchar. Querían ser los protagonistas ellos».

Ensayos de la recuperación de la danza de Guímara a inicios de los ochenta. A la izquierda Alejandro Cerecedo García tocando una flauta. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

que ponían el horario y la disciplina. Si llegabas tarde incluso ponían una multa y el dinero iba pa la danza». (Alejandro)

Pero muchas de estas normas irán cayendo en desuso con el tiempo y será necesario adaptarlas a nuevas realidades. Así, en el año 2001, auspiciados por la Asociación Cultural Cárcava, se redactan los *Estatutos de la danza de Guímara*[111], que regirán los temas concernientes a la danza hasta la actualidad. La Asociación es la propietaria de los trajes y equipamiento de los danzantes y del resto de los componentes de la danza, que en Guímara incluye a los danzantes, *chaconeros*, *palilleros*, aguadores y al *tamboriteiru*.

Los asuntos de la danza se deciden entre todos sus miembros y los directivos de la Asociación Cultural, eligiendo entre todos ellos al presidente, que no tiene por qué ser necesariamente un componente de la danza.

En Guímara la abundancia de danzantes es tal que por cada puesto de danzante hay un máximo de dos o tres personas que se repartirán para danzar los distintos días, decidiendo el presidente si no hay acuerdo. Estando los danzantes obligados a danzar en Guímara en las fiestas de San Bartolo.

[111] Ver apéndice 1 de Guímara.

Los ensayos

En la recuperación de la danza en 1982, para la coreografía fueron asesorados por antiguos danzantes, pero para los primeros ensayos aún no contaban con *tamboriteiru* y eran realizados con el ritmo marcado por Celestino Ramón sobre una lata. A los que posteriormente se unieron los sonidos y pitidos de una flauta dulce emitidos por Alejandro Cerecedo García, con los que iban marcando el ritmo y los sucesivos cambios. (Alejandro)

Estos ensayos se realizaban a las afueras del pueblo, en un lugar llamado la Era de Roxanes o delante de la iglesia, en lo que llaman El Portal, por la mañana, de 8 a 12 y por la tarde dos o tres horas más.

El día 23, el *víspera*

Este día ya se danzaba, con ropa de diario, por la tarde antes de que comenzara a tocar la orquesta para el baile.

El día 24, San Bartolo

Antiguamente, el día de la fiesta, el *tamboriteiru* recorría las calles principales del pueblo entonando con el *xipro* y su tambor una melodía propia para el momento

La danza de Guímara recibiendo al cura en el puente en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

denominada *alborada,* con la que iba despertando a los vecinos y convocando a los danzantes, que ya con el traje de fiesta, se reunían en la fuente.

En la actualidad no se hace *alborada*, y los danzantes se reúnen con el *tamboriteiru* en torno a la iglesia, junto a la fuente. Desde allí salen danzando a buscar el cura al puente de la entrada del pueblo, para volver de nuevo, danzando en su compañía a la iglesia.

> Antes no iban a buscar al cura y se hacía en El Portal, onde la iglesia. Allí empezaban a danzar y esperaban la procesión. La procesión detrás y ellos delante. Cuando empezó Fabián (inicios de los ochenta) aún no iban a buscarlo tampoco. Empezaría en el 90 o por ahí, que ya estaba don Raúl. (Diolinda)

Aquí, los danzantes y el *tamboriteiru* esperan fuera, en *formación,* a que salga el cura y el santo para la procesión. «En esta espera los danzantes baten sus castañuelas con las manos hacia arriba». (Uxío Cerecedo)

Seguidamente se hace la procesión por algunas de las calles del pueblo[112] y posteriormente la misa, tras la cual se ejecuta la danza en la plaza.

> Cuando la procesión vuelve a la iglesia, la danza le hace una *venia* y continúa con los *careos* dando una vuelta más a la iglesia mientras la gente se coloca dentro. Después se entra en la iglesia danzando, se hacen tres *venias,* a la tercera se da un pitido más largo y los danzantes y el *tamboriteiru* ponen una rodilla en tierra durante unos segundos, hasta que, con otro pitido, se vuelven a poner de pie. Se hacen tres *venias* avanzando hacia atrás, mirando siempre al altar. A la tercera, que es con un pitido más largo, se gira y se sale de la iglesia haciendo el *careo* completo.
>
> Aquí es cuando van a refrescarse a la fuente. Después los danzantes vuelven a entrar a la iglesia y se colocan en formación en el espacio central, mientras el *tamboriteiru* espera fuera. (Esto ya lo hacía Narciso y yo también espero fuera). Hasta que al final de la misa ya entro y, después de la última bendición y de *podéis ir en paz*, volvemos a hacer tres *venias* saliendo hacia atrás y a la tercera damos vuelta y ya salimos del todo y vamos danzando hasta la plaza haciendo los *careos.* Esperamos a que llegue la gente y el cura y ya se hace la danza. (Uxío)

Antiguamente la danza se ejecutaba delante en El Portal, empezando a hacerse en la plaza después de la recuperación de la década de los ochenta. «La danza, antes era en El Portal de la iglesia. Pero desde que se volvió a empezar, que fue en el 82, ahí ya danzaron siempre en la plaza». (Diolinda)

En Guímara se danza todos días dos danzas: una cuando se sale de misa y otra por la tarde sobre, las 8, antes de empezar el baile.

El día 25, San Luis

Este día se repite el mismo protocolo del anterior.

El último día de fiesta

> «El último día (la comisión) hace la fiesta para el pueblo, que es como se llama. En un principio (en estos años no había danza) la comisión compraba un jamón. Se compraba vino y se comía el jamón entre la juventud en El Portal. Pero eso se fue aumentando muy rápidamente y cada comisión que había nueva daba algo más.
>
> Ahora se trae una charanga, y sale toda la gente del pueblo: a mediodía la comida se hace en el prado. Algún año hicieron una pulpada, otros años una paella y churrasco… Bueno. Cada comisión que va hace una cosa distinta». (Alejandro)

[112] Desde la iglesia bajan a la fuente y desde allí a la plaza, volviendo a la iglesia por la calle de arriba.

Paellada de la fiesta para el pueblo en Guímara, 2012. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Por la tarde la fiesta continúa en el pueblo y en ella participa todo el mundo de forma multitudinaria.

> Por la tarde, sobre las 7, es cuando se hace «la ronda de vinos»: se trae un carro y se llena de embutido y en las tres fuentes que hay en el pueblo se mete la bebida a enfriar; vino cerveza, refrescos, y entonces, sobre las 7, de la tarde sale la charanga con el carro y va todo el pueblo en cola. Se llega a las fuentes y cada uno va rellenando pa beber en botas, vasos o lo que quieras. Y se va de una punta del pueblo a la otra y luego vuelven y se para en la plaza y ya se baila.
>
> Ese día no hay nadie que se quede en casa. Gente que no la ves bailar en la vida, ese día está bailando en la plaza». (Alejandro)

Fiesta de los danzantes

Antaño, unos días después de la fiesta, los danzantes hacían una fiesta solo para ellos. Con el dinero recaudado durante las danzas pagaban al *tamboriteiru* y otros gastos de la fiesta y, si sobraba, compraban una oveja o un cabrito para una cena para ellos. Con el tiempo esta costumbre se fue ampliando y se acabó haciendo para todo el pueblo.

> Antiguamente, después de los días de fiesta se hacía una fiesta pa los danzantes, luego ya se hacía pa todo el pueblo. (Fabián)
>
> En la actualidad los danzantes hacen una cena al año siguiente en el albergue o el bar de Guímara con todos los danzantes del año. (Uxío)

Componentes de la danza

Los danzantes

La danza tradicionalmente estaba formada por doce mozos solteros, los danzantes y otros dos, llamados aquí *chaconeros*, que funcionan aparte y por lo generalmente ya casados.

Todos ellos danzan al son del *tamboriteiru,* aunque los *chaconeros* solo lo hacen durante las procesiones, limitando su actuación en la danza a marcar las *calles* con sus cruces y señalar la orientación de las filas con su colocación.

En la actualidad, ya desde 1985, la danza de Guímara está compuesta por mozos y mozas, generalmente solteros, actuando de *chaconeros* algún danzante ya retirado.

Al grupo hay que añadir también a los *palilleros* y los aguadores.

Por la danza van pasando la mayoría de los mozos y mozas del pueblo, incorporándose a ella entre los trece o catorce años.

Antaño, entre los danzantes existía una marcada jerarquía, definida fundamentalmente por la veteranía, imponiéndose a través de ella los roles y los puestos dentro de la danza. Los más veteranos, son los llamados *guías:* los mayores en edad, y danzantes más experimentados y los que ejecutan los pasos más complicados en la coreografía. Los *guías* son cuatro y, entre ellos, uno, es el *juez*, jefe indiscutible de la danza, generalmente el más veterano o mejor danzante. A este le sigue en rango el *segundo juez* ,y luego los otros dos *guías*.

Después está el grupo de los cuatro *segundos* que suelen ser también danzantes veteranos, pero menos experimentados y, por último, el grupo de los llamados *panzas*. Estos, también en número de cuatro, son los danzantes más jóvenes o menos experimentados, generalmente los que danzan por primera o segunda vez, y que, con los años, irán ascendiendo en posición según vayan ganando experiencia.

> El *juez* era el que mandaba y el que más sabía. En la danza había cuatro *guías*: tres y el *juez*. El *juez* en un lao de una fila, y enfrente el *segundo juez*. Después los otros *guías*, uno en cada esquina del otro lao. Luego pol medio pues ya eran los *segundos*, al lao de los *guías*, y los cuatro del medio los *panzas.* (Fabián)

Danzantes y *tamboriteiru* de Guímara en 2005. Archivo Uxío Cerecedo González.

En la actualidad la estructura de la danza no está tan jerarquizada y aunque los puestos siguen definiéndose según la experiencia de los danzantes, también se tienen muy en cuenta las dotes para el baile y, por cuestión estética en la formación, incluso la estatura.

El hecho de que las mujeres puedan danzar, ya desde mediados de la década de los ochenta, amplió las posibilidades de desarrollo de la danza y creó una sólida y abundante cantera de danzantes que permite la rotación y cambio de danzantes en la danza. Así, el mismo año, los componentes de la danza pueden variar o rotar en los distintos días de fiesta.

Para la ejecución de la danza los danzantes se colocan en dos filas paralelas enfrentadas. Esta figura se denomina *formación* y en ella el *juez* y el *segundo juez* se colocan en un extremo y los dos *guías* en la otra punta. En esta posición y teniendo el norte como referencia en la parte superior, el *juez* se sitúa en el extremo inferior derecho, colocándose enfrente suyo el *segundo juez*, quedando en el extremo izquierdo los dos *guías*. Al lado de los anteriores, hacia el interior en las dos filas, se colocan los cuatro *segundos*, y por último en el centro de la formación los cuatro *panzas*.

En los años cuarenta, nos comentaba Fabián, que había visto alguna danza de solo ocho danzantes, posiblemente por la falta de hombres en los duros años de posguerra. En estos casos se prescindía de los *panzas*.

> Cuando se colocan, se colocan el *juez* allí primero y el otro, el *segundo juez* frente a él y los *segundos* al lao d'ellos. En esta otra punta un *guía* en cada una, y cada uno con el *segundo*. Eso era cuando era de ocho. Que puede ser de ocho o de doce. Yo recuerdo cuando la hacían de ocho eran los cuatro *guías* y los cuatro *segundos*, que estaban al lao d'ellos. Y luego estaba la de doce que era cuando estaban los otros cuatro que llamaban los *panzas*. (Fabián)

Esta posición, por lo general, se orienta teniendo a la izquierda la iglesia, y de este lado se colocaban también las autoridades o personas principales que acudían a la danza, siendo hacia ese lado donde se realizarán los saludos principales.

	Guía	Segundo	Panza	Panza	Segundo	2.º Juez
IGLESIA						
	Guía	Segundo	Panza	Panza	Segundo	Juez

En relación a la coreografía también podemos dividir a los doce danzantes en cuatro grupos de tres, incluyendo en cada grupo un *guía* o *juez*, un *segundo* y un *panza,* que a lo largo de la danza desarrollarán sus movimientos en espejo con relación a los otros grupos.

Danzantes de Guímara en *formación* antes de los *palos*, año 2012. Foto: Alejandro Cerecedo Martínez.

Los *chaconeros*

Acompañando siempre a los doce danzantes están los dos *chaconeros.* Estos son, por lo general, exdanzantes, profundos conocedores de la danza y su función principal es la de velar por que nadie entorpezca el buen desarrollo de la danza y de la correcta colocación de los danzantes.

> Los *chaconeros* estaban pal orden. Éramos dos: uno delante y otro detrás, y cuando había algo…, el *chaconero* era el que se metía al medio de la fila a reprender al que alborotaba. Y si algún danzante se perdía o se equivocaba (en algún paso), el *chaconero* era el encargao de llevarlo a su posición. Y en las *calles* se cruzaban para alinearlos bien (a los danzantes). (Fabián)

Los *chaconeros* en Guímara visten igual que los danzantes, o mejor dicho, igual que los *panzas* y los *segundos*, ya que las bandas de los cuatro *guías* son distintas a las del resto. Antiguamente solían llevar plumas o flores en el frente de sus sombreros, pero en la actualidad no las llevan.

Un detalle diferenciador en su atuendo es la tralla que ambos portan, con la que en la actualidad abren paso a la danza en sus desplazamientos y alinean las filas de danzantes al marcar las calles.

Alejandro Cerecedo García, de *chaconero* en la danza de Guímara en los años cuarenta, ataviado con sombrero con plumas y tralla. Archivo Mónica García.

Cuenta Fabián que antiguamente uno de los *chaconeros* iba delante y el otro detrás, caso único en todas las danzas de la zona.

> Y luego cuando iban por la calle, el día de fiesta, que sacaban el santo y la procesión. Claro, iba la danza, y los *chaconeros* eso, uno delante y el otro detrás. El que iba delante pa apartar la gente ya el otro por detrás pa que nadie se metiera. (Fabián)

La figura de los *chaconeros* de Guímara es igual a la de sus compañeros de Pranzáis y la de los *cacholas* de Trescastru, y asimismo, se corresponde con la de los *frascas* y *xamasqueiros* de la zona asturiana aunque no tengan aquí el tono gracioso o burlesco que tienen los de Asturias.

Fabián nos comentaba también que, al final de las danzas antiguas, el *tamboriteiru* se metía caminando y tocando en medio de las filas de danzantes y uno de los *chaconeros* se colocaba frente a él, y danzando *culo atrás*, le iba haciendo filigranas y dando pequeñas patadas.

> Al final de la danza, se metía el *tamboriteiru* nel medio a tocar, yal otro (el *chaconero*) danzándole delante, y culu atrás, iba dando patadas al *tamboriteiru*[113]. (Fabián)

> Cuando tan haciendo el corro, ya pa salir. (Diolinda)

En la actualidad esto se realiza durante el movimiento denominado la *torre*, o saludo final, pero ahora el *tamboriteiru* mantiene la posición en la que estuvo durante toda la danza. En este momento uno de los *chaconeros* se sitúa justo detrás del *tamboriteiru* pegándole pequeñas patadas hasta el final de esta parte.

Otra función muy importante de los *chaconeros* es la de pasar el sombrero entre los asistentes, recaudando el dinero con que antiguamente se hacía frente a los gastos de la fiesta. En la actualidad, esta colecta suele realizarse durante el descanso que precede a la parte de los *palos,* pudiendo extenderse incluso hasta el *correcalles*.

Diolinda nos comenta que antaño esto se realizaba al final de la parte de los palos.

[113] Algo similar se hacía también en la danza de Chan donde recibía el nombre de la *Mariana*. En la actualidad tampoco se hace.

Y ahí es cuando se pasa la bandeja (el sombrero) por la mañana y por la tarde. Desque se tiraban los palos p'atrás es cuando empezaban a pasar… Y en mi casa era donde se guardaba (el dinero), cuando Fabián fue de *chaconero*. Luego ya no. Ya lo recogían otros. (Diolinda)

Después de pasar el gorro, pasa entre el público la bota con el vino de misa que dona el cura. Pueden hacerlo los aguadores (que pasan el agua y la misma bota entre los danzantes) aunque es más habitual que entre el público la pase un *chaconero*. (Uxío)

Chaconero de Guímara recaudando entre el público en 2011. Foto: Alejandro Cerecedo Martínez.

Gonzalo Iglesias Álvarez. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Narciso García Fernández con la danza de Guímara en torno a 1990. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

El *tamboriteiru*

El *tamboriteiru* es el músico profesional que toca para la danza ayudándose para ello de dos instrumentos: el *xipro* y el tambor.

Tradicionalmente los bailes de los domingos normales eran amenizados por la voz y la pandereta tocada por las mozas del pueblo, pero para los días de fiesta se contrataba a un músico profesional. Hasta bien entrado el siglo xx, el *tamboriteiru* era contratado de algún pueblo cercano y venía ya unos días antes de la fiesta para realizar los ensayos, quedándose en el pueblo hasta el final de las fiestas, siendo también el encargado de amenizar el baile. Pero en esta función fue siendo sustituido, poco a poco, por *gaiteiros* y *acordeonistas,* y más recientemente por pequeñas orquestas de dos o tres músicos. Por lo general,

1. Uxío Cerecedo González en 2004. Archivo Uxío Cerecedo González. 2. Jordi Ramón Ramón, el año 2012. Foto: Alejandro Cerecedo Martínez. 3. Adan Cerecedo Conde. Archivo Adan Cerecedo.

todos estos músicos solían venir de fuera y su contrato incluía su manutención. Si no había pensión en el pueblo se buscaba una casa que dispusiera de una habitación adecuada y para comer solía rotar por las casas del pueblo.

En Guímara, en la actualidad, hay numerosos *tamboriteiros* en el pueblo, e igual que ocurre con los danzantes, los *tamboriteiros* también se van turnando para tocar las distintas danzas durante las fiestas, pudiendo tocar uno por la mañana y otro por la tarde o en días alternos.

> Narciso fue el que estuvo hasta que empezó Uxío en el 2000, y luego volvió a tocar algunas veces. Después empezó Jordi y ahora mi hijo Adan, que está aprendiendo a tocar. Entonces ahora, a lo mejor uno toca a mediodía y otro toca a la noche y al día siguiente al revés. (Alejandro)

Otra particularidad, de la danza de Guímara con respecto al *tamboriteiru*, es que este, en la actualidad, no cobra por tocar para la danza. Esto comenzó a hacerse en el año 2000 cuando comenzó a tocar Uxío Cerecedo, que propuso que ese dinero fuese para la danza.

Tamboriteiros

Las noticias más antiguas que tenemos de *tamboriteiros* en Guímara hacen referencia a Indalecio Iglesias Rodríguez (1879-1943), natural de Villarmeirín (Ibias) y casado en Trescastru (Forniella) y posteriormente su hijo Gonzalo iglesias Álvarez (1911-1973). Este último es el más recordado y valorado entre nuestros informantes por ser el que tocaba también para las danzas de Chan y Pranzáis. Ambos fueron *tamboriteiros* de la danza de Guímara, Gonzalo, hasta después de la guerra, a inicios de la década de los años 50 del pasado siglo.

En los primeros ochenta fue Narciso García Fernández (1949) quien asumió el compromiso de aprender a tocar para la recuperación de la danza y, asesorado por su amigo y *tamboriteiru* Antonino Arias González, visitará a los *tamboriteiros* asturianos Domingo, de El Rebol.lal, y Francisco, de La Viliel.la, a los que realizará algunas grabaciones para aprender la música de la danza. Y ya desde 1982 actuará ininterrumpidamente como *tamboriteiru* para la danza de Guímara hasta el año 1999, en que un problema de rodilla le impedirá

ejercer durante varios años, aunque volverá a tocar esporádicamente en años posteriores.

Tras la muerte de Tomás Ramón, *tamboriteiru* de Trescastru, Narciso tocará también para los danzantes de este pueblo los años 1997 y 98.

El relevo lo tomó el veterano danzante Uxío Cerecedo González (1970), que comenzó su andadura como *tamboriteiru* en el año 2000. Músico autodidacta, partirá de las melodías de Narciso, desarrollándolas, estudiando algunas grabaciones sonoras de los *tamboriteiros* Domingo «Val.lina» y Francisco «Filipón».

De la nueva cantera de *tamboriteiros* de Guímara debemos citar también a Jordi Ramón Ramón (1988) que, después de años de danzante, iniciará sus pasos como músico para la danza en 2011, manteniéndose como tal hasta la fecha.

Otro *tamboriteiru* y veterano danzante es Adan Cerecedo Conde (1992), aunque debido a los dos últimos años de pandemia aún no haya podido tocar para la danza durante las fiestas.

Los danzantes de Guímara Gerardo Gavela Ramón y Alejandro Cerecedo García con la banda de *juez* en los años cuarenta. Archivo Uxío Cerecedo González.

La danza de los niños

La gran cantera de danzantes en Guímara viene dada, como ya indicamos, por el hecho de que en la danza puedan participar hombre y mujeres, pero además de esto, también se fomenta la danza entre los más pequeños haciendo una de niños y niñas, que también se ejecuta un día durante las fiestas.

En esta danza puede comenzarse a los siete u ocho años y se está hasta los trece o catorce, edad en la que se suele pasar ya a la de mayores.

Indumentaria

Para la ejecución de la danza hay que vestirse de una forma especial, lo que acentúa su concepción ritual, pero antiguamente la indumentaria no era muy común, ni fácil de conseguir. Por lo general tenía que comprarse o pedirse prestada, cosa esta última más habitual. Esto hacía que no siempre se ajustara a las medidas del solicitante. Por otro lado, aunque se requería uniformidad en la danza, esta siempre estaba supeditada a las posibilidades de cada danzante.

La indumentaria de los danzantes de Guímara, como en el resto de los pueblos con danza de la zona, tiene como base lo que popularmente conocemos como *traje de vestir*, prescindiendo de la chaqueta. Es decir: pantalón y chaleco, generalmente oscuro, complementados con holgada camisa blanca, de manga larga. Calzan zapato oscuro, luciendo en sus cabezas sombrero americano, también oscuro, decorado con largas cintas de colores que cuelgan por detrás hasta media espalda. Y cómo no, la corbata que recogen bajo el chaleco.

El atuendo se completa con anchas bandas de colores que, cruzando pecho y espalda desde el hombro a la cintura, colgando hasta la pantorrilla.

En la danza de los años cuarenta las bandas de los dos *jueces* se destacaban de las del resto de los danzantes, siendo la del *juez* más ancha, con un gran sol en el pecho, colgando siempre del hombro izquierdo a la cadera derecha. En la actualidad, las de los *jueces* y *guías* son iguales, de color azul y las de los *chaconeros* y resto de los danzantes rosas.

> Cuando Fabián fue de *chaconero*, el primer año (en el 82), esas bandas que traen, las hicimos las mujeres. Estas bandas las hicimos nosotras, porque no tenían. Antes tenían, pero yo qué sé lo que fuera de ellas, porque tardaron mucho en recuperar la danza. (Diolinda)

Segunda, guía y *chaconero* de la danza de Guímara en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Con los danzantes en *formación*, estas bandas siempre cuelgan hacia el exterior, es decir: los seis danzantes situados a la izquierda de la *formación* tendrán sus bandas colgando a la izquierda y los otros seis de la derecha colgando hacia la derecha.

Aunque en la actualidad se sigue respetando esta uniformidad, la incorporación de la mujer a la danza, a mediados de los ochenta, introdujo algunos cambios en lo que respecta a la indumentaria femenina. Vistiendo las mujeres igualmente de traje, pero estando compuesto este por chaleco y falda, complementado también con medias blancas.

Durante los primeros años, después de la recuperación de los años ochenta, en la indumentaria se prescindió del chaleco y la corbata, volviendo, años más tarde, a recuperarse el atuendo tradicional.

Esta indumentaria es la misma para todas las danzas que se realizan durante los días de fiesta.

Durante la mayor parte de la ejecución de la danza, a excepción de la parte de los *palos*, los cuatro *guías* portan también una bandera cada uno, colocadas en varas de unos 90 cm de largo, de las que cuelgan también algunas cintas de colores. Antiguamente estaban hechas con pañuelos de vivos colores y también eran confeccionadas por las mujeres.

> Las banderas eran pañoletas puestas en un palo. Y se les ponían también cintas pa que lucieran cuando danzaban. (Diolinda)

> Home claro. El manejo de la bandera valía mucho. Adornaba mucho. Eso lo tenían los cuatro *guías*. Los otros no llevaban bandera. (Fabián)

En la actualidad están hechas de telas de colores: rojo las de los *guías*, rosa-naranja la del *juez* y marrón claro la del *juez segunda*.

Todos los danzantes se acompañan durante sus movimientos en la procesión y la danza, de unas pequeñas castañuelas. Durante la ejecución de la parte denominada los *palos*, cogen además, dos palos de unos 45 cm,

que irán chocando entre sí y con sus compañeros de enfrente y con los que en esta parte irán marcando el ritmo de sus movimientos.

Salidas de la danza a otros lugares

Tradicionalmente las danzas *forniellas* no realizaban salidas a otros lugares, limitándose su práctica a la fiesta del pueblo y en el caso de Chan y Pranzáis, a las fiestas del 15 y 16 de agosto en el santuario de Trescastru.

No tenemos constancia escrita de que en ningún momento la danza de Guímara acudiese también al santuario, aunque Salomé Ramón Gurdiel (1998) nos refiere un documento de 1751 en que sí aparece, su procesión, junto con la del pueblo de Chan, acudiendo al santuario. Se trata de un pleito de los vecinos del Concejo de Pranzáis, contra Nicolás López Valdés, cura Párroco del valle de Forniella y del santuario de Trescastru, defendiendo el inmemorial derecho preferencial de entrada en el santuario el día 15 de agosto, de su *procesión e insignias*, sobre las procesiones de los pueblos de Chan y Guímara.

Aunque no se hace en él mención a las danzas, es posible que no se nombren por no ser relevantes para el tema en litigio o por coincidir con alguno de los periodos en que las danzas fueron prohibidas en estos actos

Danzantes de Guímara en Ponferrada en 2010. José Luis Cerezales, Adrián, Javier, Noelia, Alba, Adan, Rubén, Jordi, Marta (concejala de Cultura en el Ayto. de Pranzáis), Iván, María Cerecedo, (oculta), Melani, Raquel, Maikel, Vanesa, Lici, César. Sentados los niños *palilleros:* Diego y Pablo Gavela. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

religiosos[114]. De cualquier manera, parece quedar probada la asistencia y participación del pueblo de Guímara en los actos y fiestas del santuario.

En Guímara no tenemos referencias de salidas fuera del entorno del pueblo hasta la que realizaron a Ponferrada en la festividad de la Virgen de la Encina a inicios de los años cincuenta, siendo la primera de las danzas forniellas que acudió a esta celebración.

En los años 1999 y 2000, acudirán a danzar a las fiestas del pueblo de Faru. «A Faro fuimos dos años seguidos: la primera fui de danzante y la segunda de *tamboriteiru*». (Uxío)

En el 2010 volverá a bajar a Ponferrada, esta vez acompañada por el resto de las danzas forniellas, a la ofrenda que todo el valle ofrecía ese año a la Virgen de la Encina.

[114] En 1699 un Real Decreto prohíbe las danzas en las iglesias, pero no consigue erradicarlas por estar muy arraigadas en la población, volviendo a prohibirlas de nuevo una Real Cédula en 1780.

COREOGRAFÍA DE LA DANZA DE GUÍMARA[115]

Ensayo de la danza de veteranos de Guímara en el polideportivo en 2010. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Tradicionalmente eran doce mozos y dos *chaconeros* los encargados de ejecutarla. En la actualidad, y ya desde el año 1985, la danza de Guímara viene ejecutándose por mozos y mozas, siendo la primera del valle de Forniella en incluir a las mujeres en la danza.

La danza antigua, como el resto de las aquí estudiadas, se componía de cinco partes.[116] Aunque desde su recuperación en los años ochenta, se hiciesen algunos cambios, entre los que destaca la supresión de la parte del *paseo*.

Partes de la danza

- *Saludo* / Las *venias*
- El *paseo* (suprimido en los 80)
- La danza (*enrames* y *calles*)
- Los *palos*
- La *salida* (el *correcalles* y la *torre*)

Antes de iniciarse la danza, con los danzantes colocados en medio de la plaza en posición de *formación*, el *tamboriteiru* interpreta una melodía denominada la *llamada* que sirve como una introducción a la danza.

[115] Para la descripción de la coreografía nos basamos fundamentalmente en una grabación de la danza de Guímara del 24 de agosto de 2007, complementada con algunas notas y comentarios de Alejandro Cerecedo Martínez, Narciso García Fernández y de Uxío Cerecedo González, que hizo de *tamboriteiru* ese año.

[116] En Forniella, la división de las partes de la danza es algo más difusa que en la zona asturiana. Nosotros optamos por mantener la estructura indicada por el *tamboriteiru* Francisco «Filipón», atendiendo también a los descansos o pequeñas paradas efectuadas en el transcurso de la danza. Aun así, somos conscientes que pueden ser válidas otros tipos de divisiones.

	Guía	Segundo	Panza	Panza	Segundo	2.º Juez
IGLESIA						
	Guía	Segundo	Panza	Panza	Segundo	Juez

1. *Saludo* o las cuatro *venias*[117]

Partiendo de la colocación que llamamos *formación*, a la señal del *tamboriteiru,* marcada con un pitido más largo y agudo, los danzantes de la fila superior realizan un giro sobre sí mismos de 180º, quedando las dos filas mirando al norte. En esta posición realizan un saludo e inmediatamente, ambas filas, giran 90º hacia su izquierda, quedando ahora todos los danzantes mirando al oeste. Así, repetirán el mismo movimiento y saludo al sur y al este, volviendo, sin pausa a situarse ambas filas enfrentadas.

El *saludo* propio de Guímara, es ligeramente distinto al del resto de las danzas: se realiza con el brazo derecho con un ligero picado de castañuela, mientras se mantiene el brazo izquierdo en jarra, con la mano apoyada en la cintura, al tiempo que se practica una leve genuflexión desplazando el pie derecho hacia atrás.

2. El *paseo*

En la actualidad, esta parte no se realiza. Tenemos referencias de que antiguamente también se hacía, dejando de practicarse tras la recuperación de los ochenta. Narciso nos comentaba que «aquí esa parte se hacía también, y ese peisano, Agustín, también quería meterla, pero empezaron a hacerlo sin ella y luego ya se siguió así».

Según nuestro informante Fabián este movimiento era realizado por *los segundos,* y suponemos que se desarrollaría igual que en el resto de las danzas de la zona.

Partiendo de la posición de *formación,* los cuatro *segundos* dan un paso al frente, al tiempo que los *panzas,* equilibran la composición dando un paso lateral hacia la posición que ocupaba su respectivos *segundos.* Estos, avanzarán ceremoniosamente caminando por el interior de las filas, hasta colocarse delante de sus respectivos *guías*[118]. Se colocan frente a ellos y se saludan con un toque de castañuelas.

A continuación, los cuatro *guías* les hacen entrega de sus banderas y los *segundos*, ahora por el exterior, vuelven hacia el centro de la formación, saludándose cuando se encuentran de frente. Continúan por el interior de la formación paseando las banderas hasta colocarse de nuevo delante de los *guías,* a los que saludan y devuel-

Con la posición de *formación*, y tras el característico toque de *llamada,* da comienzo la danza. 24 de agosto de 2012. Fotos Alejandro Cerecedo Martínez.

[117] *Venia:* Licencia o permiso pedido para ejecutar algo. / Inclinación que se hace con la cabeza, saludando cortésmente a alguien. (RAE)

[118] Aquí llamamos, según Fabián, *guías* a los cuatro *puntas* de los extremos de las filas que son, en un extremo, el *juez* y el *2º juez* y, en el otro, los dos *guías*.

Danzantes de Guímara realizando *uno de los saludos o venia.* 24 de agosto de 2004. Archivo Uxío Cerecedo.

ven sus banderas, volviendo, otra vez, por el exterior de la formación, a su posición inicial. Antes de llegar los *panzas* recuperarán su posición inicial repitiendo el paso lateral, pero ahora a la inversa.

3. La danza (*enrames* y *calles*)

Esta es la parte más larga y compleja de toda la danza. Se desarrolla a través de una serie de variados y complicados movimientos que conforman lo que se denomina un *enrame.* «Un *enrame* es pasar de filas a formar la «X» (la cruz) y volver a filas». (Uxío)

El *enrame* se repetirá cuatro veces, con lo que se define una *calle*, constando esta parte de cuatro *calles*.

Recuperada la posición original de *formación* y sin ninguna pausa, tras un pitido del *tamboriteiru,* comenzarán «una serie de cruzamientos entre las dos filas, que tienen como resultado el cambio progresivo de orientación del grupo (E-O, N-S) y la realización de diferentes emparejamientos entre los miembros de cada uno de los cuatro subgrupos en que se estructura la *danza*». (Costa. *Lindeiros,* p. 359)

1. Primero danzarán unos instantes sobre su posición, realizando seguidamente un sencillo *cruce de giro*[119] con cambio de orientación de la formación de E-O a N-S.
2. Tras el cual, sin ninguna pausa, realizarán un *cruce de entrelazo.*
3. Después de danzar unos instantes sobre la posición se abren las filas dirigiéndose los *panzas* y *segundos*[120] hacia afuera, avanzando *guías* y *jueces* hacia el centro, con ágiles movimientos de sus banderas, cambiando así nuevamente la orientación.
4. Sin detener sus avances, continuarán realizando un *cruce de entrelazo,* del que saldrán abriéndose *jueces* y *guías* hacia el exterior, desplazándose los *panzas* hacia el centro, rematando el movimiento con una figura en forma de «X», en la que se mantendrán danzando unos instantes, mientras *jueces* y *guías* hondean vivamente sus banderas.
5. Desharán la «X» con un *cruce combinado,* frontal y de giro, seguido de otro de *entrelazo.*

Esta combinación de movimientos y cruces con la realización de la «X» es lo que se denomina un *enrame*, y tendrán que hacerlo cuatro veces, con lo que completarán lo que se conoce como una *calle*.

La primera *calle* termina con la formación de los danzantes en una posición girada 90º con respecto a la de partida y orientación N-S.

En este punto, con las dos filas enfrentadas, los *chaconeros,* que estaban situados uno en cada extremo de la *formación*, cruzarán por entre las filas intercambiando su posición. Esto es lo que se llama *marcar la calle*. Según Fabián, este cruce servía también para alinear correctamente las dos filas de danzantes. «Y en las *calles* se cruzaban para alinearlos bien (a los danzantes)». (Fabián)

Seguidamente, sin pausa, da comienzo la segunda *calle* y así hasta completar el número de cuatro *calles* que conforman esta parte.

[119] *Cruce de giro:* usamos esta expresión sin haberla oído nunca a nuestros informantes, para definir el cruce que realizan las dos filas y que les sirve para cambiar la orientación de la formación 90º y diferenciarlo de otros como el *cruce frontal* en el que las filas se sobrepasan y separan o el *cruce de entrelazo* donde se entrecruzan y vuelven atrás.

[120] Utilizamos la terminología *segundos* siguiendo las informaciones de nuestro informante más veterano, Fabián Martínez Fernández, siendo conscientes que en el resto de los pueblos forniellos los nombran como *segundas*.

Hay que destacar que en cada *calle* la *formación* cambia de orientación 90º, recorriendo así con las cuatro *calles* los cuatro puntos cardinales, quedando al final de la cuarta en la misma posición con la que comenzaron la danza.

Cruce de entrelazo en uno de los *enrames* de la danza de Guímara en 2015. Foto: Alejandro Cerecedo Martínez.

Entrecruce de los *guías* en uno de los *enrames* de 2010. Archivo Uxío Cerecedo.

En este momento se realiza una pausa en la que los danzantes, sin romper en ningún momento la formación, toman un respiro y algo de refrigerio[121], mientras algunas personas conocidas del público van recogiendo las banderas de *guías* y *jueces,* y los *palilleros* van colocando los dos palos al lado derecho de los pies de los danzantes.

Este es el momento elegido por los *chaconeros* para ir pasando el sombrero entre los asistentes para recoger los donativos con los que antiguamente se hacía frente a los gastos de la danza.

4. Los *palos*

Después de este momento de descanso comienza de nuevo la música de danza y a un toque más agudo los danzantes recogerán, agachándose lentamente, los *palillos*. Con ellos en las manos, los colocan en la cintura con los palos mirando hacia atrás y a otro toque del *tamboriteiru,* avanzan, con pequeños pasos, hacia sus compañeros de enfrente y a otra señal chocan frontalmente sus palos con los de ellos.

Una característica propia de Guímara, en la ejecución de la música de esta parte de la danza, es que el *tamboriteiru* no bate su baqueta sobre el parche del tambor sino contra los aros de este. «En los palos el *tamboriteiru* toca en la madera del tambor en vez de en el parche. Queda mejor y Narciso ya lo hacía. No sé si antiguamente también». (Uxío)

Los movimientos de esta parte de la danza son iguales a los desarrollados en la anterior de los *enrames* pero mucho más cortos, pues solamente se realiza una *calle*.

La diferencia más destacada, además de ir ejecutada con los palos, es el ritmo, mucho más pausado y ceremo-

Danzantes de Guímara durante la parte de los *palos*. 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

[121] En cuanto al refrigerio, al contrario que en los otros pueblos donde se suelen dar cervezas y refrescos, en Guímara siempre damos agua y la bota del vino del cura (vino dulce de misa). La bota también la pasan luego los *chaconeros* entre el público (en principio entre los que dieron donativo cuando se pasó el gorro). (Uxío)

nioso en todos los movimientos, marcados aquí por el entrechoque de los palos que, como remate, serán lanzados hacia atrás por encima de los hombros.

Este es el momento más esperado por la chiquillería, que se lanzan rápidamente a recogerlos para dárselos a los *palilleros*. «Los niños están expectantes esperando ese momento, sentados en primera fila en la parte de arriba de la plaza, para salir los primeros a recogerlos». (Uxío)

5. El *correcalles* y *torre*

Terminada la parte anterior, con las dos filas enfrentadas en posición de *formación* y sin dejar de danzar en ningún momento, los críos van recogiendo los palos y otras personas entregan las banderas a los *jueces* y los *guías*.

1. Como siempre, a una señal del *tamboriteiru,* las dos filas se cruzan y separan quedando de espaldas y de cara al público. Colocándose los *chaconeros,* cada uno frente a una fila. En esta posición realizan un *saludo,* y…
2. Seguidamente todos van girando en el sentido contrario a las agujas del reloj, hasta un total de 90º pero sin perder la formación de las filas paralelas, rematando con otro *saludo.*

Repiten este movimiento otras dos veces más, hasta un total de cuatro, orientándose así hacia los cuatro puntos cardinales, y llegar a saludar, también de esta forma, a todos los asistentes.

En el último y 4.º giro, las dos filas siguen quedando separadas, de espaldas y de cara al público, realizando luego un movimiento combinado, de *giro y cruce,* dan-

Correcalles en la danza de Guímara 2015. Foto: Alejandro Cerecedo Martínez.

Danzantes de Guímara realizando la *torre,* 24 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

zando hacia atrás, lo que les permite volver a su posición original de *formación.*

Partiendo de esta posición, y sin ninguna pausa, enlazan con el siguiente movimiento, llamado *la torre*.

Mientras todos los danzantes bailan sobre sus posiciones, los dos *guías*, juntos, salen por el interior de las filas hacia el otro extremo a buscar al *segundo juez,* volviendo los tres hacia la posición original de los *guías*, situándose el *segundo* en medio de estos, formando una nueva fila con los *segundos* y *panzas* de su extremo, que se colocarán tras él, y será rematada atrás por el *juez*.

En esta posición todos los danzantes miran hacia el oeste, menos uno de los *chaconeros,* que se sitúa frente al *segundo juez* mirando hacia los danzantes. Entretanto, el otro, colocándose detrás del *tamboriteiru*, comenzará a molestarlo con pequeñas patadas y toques con su tralla.

	Guía	Segundo	Panza					
Chac.	2.º Juez	Segundo	Segundo	Panza	Panza	Juez	Tamb.	Chac.
	Guía	Segundo	Panza					

En esta posición, todos realizan tres *saludos,* y, sin dejar de danzar, vuelven, deshaciendo sus movimientos, a la posición de *formación.* Sin pausa, tras un prolongado pitido, todos los danzantes giran 90º para quedar mirando al este, y así realizar un último *saludo*. Tras él, la danza, con los *chaconeros* delante, y encabezada por sus dos *guías,* sale danzando de la plaza, seguida del *tamboriteiru.*

ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE GUÍMARA

Danzantes de Guímara en 1987. Archivo Rafa Busto.

Danzantes en Guímara. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

[Colocamos esta foto en el Álbum de Guímara porque creemos que pueda estar realizada con el mismo día de las dos siguientes, pero no hemos podido verificarlo, como tampoco que los danzantes sean de este pueblo. Tenemos referencias de que a inicios de los sesenta, posiblemente en 1963, los danzantes de Chan acudieron a Guímara acompañando a la nueva imagen de la Virgen, y es posible también que sea de esa fecha y los danzantes de Chan. «En 1963, con el cura D. Felipe, se compró la actual Virgen del Carmen de Guímara y desde Chan salieron en procesión con la de Trescastru y Chan hasta el pueblo de Guímara acompañados de los danzantes de Chan». («Caruso»)].

Danzantes de Guímara en los años 40. El primero de atrás por la izquierda (con bandera y gafas de sol) puede ser Joaquín (del Regueiro), el segundo de pie por la derecha Rosendo Cerecedo. Agachados: primero a la izquierda, Ceferino Cerecedo y el *chaconero* Alejandro Cerecedo. Archivo Mónica García.

Danzantes de Guímara en los años cuarenta (misma formación). Primero a la izquierda, Ceferino Cerecedo; *chaconero,* Alejandro Cerecedo. Archivo Mónica García.

Danzantes de Guímara en Ponferrada a inicios de los años 50. El primero de la fila izquierda, Alejandro Cerecedo y el siguiente Ceferino Cerecedo. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Ensayos de la recuperación de la danza de Guímara, a inicios de los ochenta. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Ensayos de la recuperación de la danza de Guímara en la Era de Roxanes, inicios de los ochenta. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Danzantes de Guímara en 1984. Miguel López Cadenas, Arturo López, Benjamín Cerecedo, Óscar González, Federico Cadenas, Herminio López, Félix Gavela, Amando López, Elpidio Fernández, Tino López y Fabián Martínez. Alejandro Cerecedo, Óscar Gavela, Félix García, Manolo «Gallego», Narciso García, Pablo García, Rosendo Cerecedo. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Danzantes de Guímara en 1984. Arturo López, Benjamín Cerecedo, Óscar González, Félix García, Federico Cadenas, Félix Gavela, Amando López, Elpidio Fernández, Fabián Martínez. Óscar Gavela, Alejandro Cerecedo, Herminio López, Narciso García, Pablo García, Rosendo Cerecedo. Archivo restaurante A Corte del Toro.

Danzantes de Guímara en 1987. Jesús López, Félix Gavela, Gema Cerecedo, Gina García, Sally López, Maite González, Lorena Gavela, Mónica García, Óscar González Manuel López, Félix García, Arturo López, Narciso García, Antonio López, Pablo García. Archivo restaurante A Corte del Toro.

Danzantes de Guímara en torno a 1990. De pie: Benjamín Cerecedo, Lorena Gavela, Gina García, Sally López, Maite, Gemma Cerecedo, Mónica García, Jesús Cerecedo, Pablo. Agachados: Herminio, Toñín, Mario, Narciso, ¿Manuel? y Donato. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Guímara en 2004. Nerea Rodríguez, Deside Cerecedo, Laura Martín, César Cerecedo, Uxío Cerecedo, Silvia Delgado, Saray López, Nélida García. David Arias, Maikel, Mark Labrador, Jorge Saavedra, Federico López, Javier Fernández, Adrián Martínez. Archivo restaurante A Corte del Toro.

Danzantes de Guímara en 2006. Adan Cerecedo, Maite Cerezales, Vanesa, Ana Cerecedo, Uxío Cerecedo, María Cerecedo, Mélani Cerecedo, Nerea e Iván. Adrián Ramón, César Cerecedo, Toñín y Jairo. Archivo Uxío Cerecedo González.

Danzantes de Guímara en 2007. Adrián, Maite, Laura, Lali, Mark, José Luis, Uxío *(tamboriteiru)* Rubén, Jairo, ¿Vanesa? (oculta), Ariadna, Edgar, Maite y Jordi. Archivo Uxío Cerecedo González.

Danza de veteranos de Guímara en 2010. Anibal, Óscar, Benjamín Cerecedo, Mario, Herminio y Luis Ja Susana, Marta, Maite, Gavela, Mónica y Sally Luis, Narciso *(tamboriteiru)* y Toño. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Danzantes de Guímara en 2010. Rubén, Ariadna, Ruth, Raquel, Jordi, Maikel, Vanesa, Laura, Melani y Mark. Javi, César, Adrián, Lici y Jairo. Archivo Uxío Cerecedo.

Danzantes de Guímara en 2015. Jordi, Nelson, Ariadna, Alba, Diego, ¿Vanesa?, Iván, Uxío, Diego, Melani, Jovana, Marcos, Elena, Adan, Adrián. Archivo Alejandro Cerecedo Martínez.

Danzantes de Guímara en 2019. De pie: Marcos, Diego, Adrián, Daniel, Jorge, Adan, Uxío y Ruth. Agachados: Pablo, Erica, Alba, Selene, Lidia, Pablo y Paula. Archivo Uxío Cerecedo González.

1.
Estatutos de la danza de Guímara

1- Son miembros de la danza los danzantes, *chaconeros*, *palilleros,* aguadores y el *tamboriteiro*.

1- Los miembros de la danza deberán reunirse una vez al año para elegir presidente y tratar los temas de la danza de ese año. Todos los miembros de la danza tienen voz y voto, así como los miembros de la dirección de la Asociación Cultural Cárcava. Cualquier persona del pueblo puede ser elegida presidente de la danza.

2- Por cada puesto de danzante habrá un máximo de dos personas (excepcionalmente, tres). Esas personas se repartirán los días que danzan. En caso de no llegar a un acuerdo, decidirá el presidente.

3- Los temas relativos a la danza se discutirán únicamente entre los miembros de la danza y la dirección de la Asociación Cultural Cárcava. Esto no excluye que se pueda pedir opinión o consejo a personas ajenas a la danza.

4- En caso de necesitarse nuevos danzantes el presidente elegirá entre los candidatos a aquellos que muestren mejores cualidades. El presidente podrá pedir consejo para esta elección a quien estime oportuno.

5- Un miembro de la danza deja de serlo por decisión propia, si deja de participar en la danza dos años seguidos o por una falta grave en sus responsabilidades de danzante.

6- Los danzantes están obligados a danzar en Guímara en las fiestas de San Bartolo. Fuera de Guímara, se danzará si hay suficientes danzantes que puedan y quieran hacerlo.

(Guímara, verano de 2001)

2.
Comunicado oficial leído en San Bartolo 2010, antes de la danza de veteranos en Guímara

Guímara, como otros tantos, es un pueblo de tradiciones. A lo largo de los años algunas se perdieron, pero poco a poco y con mucho esfuerzo hemos conseguido recuperar una parte de ella. Un ejemplo de esto es nuestra danza. Sus inicios no podemos recordarlos, pero hemos podido saber que durante la guerra civil se perdió y no se volvió a danzar hasta principios de los cuarenta, gracias en parte a Pedro, el padre de Atilano, quien enseño la danza a un grupo de doce hombres. Algunos de ellos Odonel, Mengaitos, Decoroso, Honorio, Agustín y Alejandro. Esto no duro mucho tiempo. La danza, una vez más, se volvió a perder.

Fueron la inquietud, la alegría y la ilusión las que permitieron que durante las tardes, de música y cantos, un grupo de personas recuperasen definitivamente la que hoy es nuestra danza, al son de una lata y con el empujón del cura don Raúl, quien les animo a formalizarla.

Esto no fue tarea fácil, fueron necesarios muchas tardes en el bar de Shela, en el portal de la iglesia, donde con garbanzos Agustín explicaba a los hombres los movimientos, calles y cruces de la danza. También Alejandro participo en estas duras pero satisfactorias horas de ensayo.

Una labor de gran importancia a destacar fue la de Narciso, el *tamboriteiro*, quien toco y toco para llegar a entonar la melodía que cada año suena en las fiestas de San Bartolo.

Fue por estos años, puesto que no había hombres suficientes, cuando las mujeres empezaron a danzar por primera vez, hecho que caracteriza como diferente, aún hoy, la danza de Guímara, siendo la única danza mixta de todo el valle de Fornela.

Todo el pueblo se involucró con la danza. Las mujeres, reunidas en casa de Aladino, se dedicaron a coser a mano bandas, faldas y sombreros para que los danzantes, pudieran lucir elegantes trajes. Y aunque de todo esto hace ya muchos años, hoy aquellos jóvenes vuelven a danzar para volver la vista atrás y recordar aquellos maravillosos tiempos.

Son doce de ellos los que hoy harán resonar las castañuelas en representación de todos aquellos que hicieron posible recuperar esta bonita tradición.

Así, con estas breves líneas queremos agradeceros vuestro esfuerzo de danzar hoy aquí. Y aunque hayamos cambiado el *tamboriteiro* y los danzantes, las bambas blancas por zapatos negros, los vaqueros por pantalones de vestir, las bandas, banderas y castañuelas por otras más nuevas e incluso el lugar de danzar… Muchas otras cosas se mantienen como, por ejemplo, nuestras fieles *turuladoras* Ofelia y Adela y sobre todo la ilusión, el sentimiento y las ganas siguen siendo las mismas o incluso mayores.

Y es que la danza de Guímara es algo que se siente desde niño. Algo que generación tras generación ha ido perdurando gracias a nuestros abuelos, padres, madres, hermanos e hijos.

Y como danzantes que somos esperamos que siga así por mucho tiempo.

Muchas gracias a todos aquellos y aquellas que han hecho posible este sueño.

¡Viva la danza y viva Guímara!

Danzantes de Trescastru danzando en la plaza de San Lorenzo, en Pranzáis en torno a 1960, el 16 de septiembre, festividad de Sta. Eufemia. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

DANZA DE TRESCASTRU [103]

Vista del Pueblo de Trescastru desde Tallada. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Trescastru es uno de los siete pueblos forniellos que forman el municipio de Pranzáis, en la comarca conocida por Forniella. Se encuentra situado a una altitud de 1100 metros, a 3,6 km de distancia por carretera de Pranzáis, la capital del municipio, y a 52 de Ponferrada y unos 150 de León.

Aunque considerado siempre como pueblo, eclesiásticamente fue hijuela del de Pranzáis, siendo en la actualidad parroquia independiente.

Las gentes de Trescastru reciben popularmente el apodo de *capuchos.* Tradicionalmente destacaban por el desarrollo de los oficios de ambulantes y de *albardeiros* o guarnicioneros.

La fiesta

La fiesta de Trescastru, El Cristo, se celebraba el día 14 de septiembre. Hoy en día la fecha de la fiesta ha sido adelantada al día 17 de agosto, cuando un mayor número de vecinos, residentes ya fuera del pueblo, disfrutan sus vacaciones, haciéndolas coincidir también con el final de las grandes fiestas de Nuestra Sra. de la Asunción del 15 y 16 de agosto en el santuario que se encuentra a la entrada de este pueblo. En la actualidad los días de fiesta pueden incluir el 13, 14, 15, 16 y 17 de agosto y los actos vienen a ser los mismos con

[122] Para la descripción de la fiesta de Trescastru partimos fundamentalmente de las informaciones facilitadas por Lodario Iglesias García, nacido 1936, Rolando Ramón López, nacido en 1944 e Isidro Ramón (1965), *tamboriteiru* de Trescastru desde 1999, en entrevistas realizadas los años 2020, 2021 y 2022, y algunas referencias aportadas por otros vecinos del pueblo, como Olegario Iglesias y Agustín Iglesias García. Estas fueron complementadas con la observación directa de la fiesta el año 2007 y referencias de la bibliografía citada.

la salvedad de que no se hace la *alborada,* ni se baja a danzar a Pranzáis.

Danza y Comisión

En el pasado, eran los mozos los encargados de organizar la fiesta y los gastos, que no eran muchos, se cubrían con lo que se pedía a los vecinos y lo que se sacaba de la danza.

Desde hace ya décadas se crea una comisión que organiza la fiesta y paga las orquestas, cobrándose una cuota por mozo, moza y casados. Las mozas suelen pagar algo menos, funcionando la danza aparte de la comisión.

Antes, el *tamboriteiru* que se contrataba para la danza era también el que tocaba para el baile siendo sustituido, en esta labor más recientemente por un acordeonista o una pequeña orquesta que también podía tocar durante la procesión.

> Antiguamente pal baile tocaba el tamboriteiru. Luego, para esto ya se formaba una comisión de fiestas aparte de la danza y, si se podía, se traía un acordeonista o una orquesta. (Lodario)

> Acordionistas conocí a uno de Guímara, Donato, y a «Danielín» (Daniel Fernández González, 1939-2010)[123] de El Rebol.lal. A este tuvímoslo aquí un mes. Nevara y no podía marchar ya iba a comer un día a cada casa.
>
> En Trescastru, había también un *gaiteiru*, José Lago, que viniera de Buso, en Ibias, y se casó aquí. (Rolando)

En el contrato de todos ellos solía estar incluida la manutención (comida y alojamiento) los días que permanecía en el pueblo. Pero en este sentido, Trescastru fue un pueblo afortunado pues contó durante muchas décadas con *tamboriteiru* en el pueblo. Primeramente Indalecio Iglesias, desde 1905 hasta 1943 y posteriormente su hijo Gonzalo Iglesias (1909-1973). Y tras la muerte de este último, Isidro Ramón Martínez desde 1979 hasta la actualidad.

[123] Méndez Cangas, J. Ramón y Méndez Ramos, Sergio. *El acordeón en Asturias.* Ediciones Nobel, 2019.

El *tamboriteiru* de Trescastru Gonzalo Iglesias, alrededor del año 1960. Archivo Rolando Ramón.

Durante el año los mozos decidían si iban a hacer danza. A principios de septiembre se reunían y por lo general, el día 8 se designaba a los danzantes y los puestos que ocuparían, así como los *cacholas* que los acompañaban. Esto era lo que se denominaba *cerrar* o *encerrar la danza*, quedando desde entonces asignados los puestos de forma definitiva.

> El día 8 o el 9 ya se *cerraba* la danza y había que gastar ya una cañada de vino y después si alguien se quería salir tenía que pagar la cañada de vino. Si no, la pagaba después la danza con lo que se sacaba con los otros gastos que se generaran. (Lodario)

Los puestos se asignaban por consenso, veteranía y las dotes para el baile, teniendo siempre en cuenta que los *ofrecidos* tenían preferencia y que los novatos ocuparían normalmente los puestos de *panzas*.

> Había otro de la quinta mía que ya fuera dos años de danzante, y otro tamién, y había otro que era mayor que nosotros todos y quería ir de *juez* él. Y dijéronle: No, no. De *juez* Toni, que es el que la danza bien. Y luego no quería ir. Dije yo: bueno, vamos a buscar a Manolín, que era fío d'esa de Villarmeirín. Entós, cuando dije eso, entró. Éramos ocho guajes. Tendría yo 14 o 15 años. Sería el año 52 o 53. (Lodario)

Danzantes de Trescastru a las puertas del santuario en 2007 con su *tamboriteiru* Isidro Ramón. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Una vez *encerrada* la danza se contrataba el *tamboriteiru.* En este caso se recurría, mientras vivió, a Gonzalo Iglesias, que «como era del pueblo, no cobraba manutención y además tocaba para el baile después de los ensayos, en la plaza del Conceyu». (Rolando)

Danzantes de Trescastru ensayando delante de la puerta oeste del santuario en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Desde ese día se ensayaba todos los días por la mañana y por la tarde o solo por la tarde, dependiendo de si había muchos novatos y del nivel que estos tuviesen. El lugar donde ensayaban era por lo general en la Cortinha. En la actualidad se ensaya delante del santuario.

Todos los días por la mañana bien temprano, el *tamboriteiru* recorría el pueblo tocando la *xipra* y el tambor con la melodía conocida como la *alborada,* despertando a los vecinos y convocando a los danzantes para que fueran a ensayar. Por las tardes, después del ensayo, iban para la plaza del Conceyu y hacían baile con el *tamboriteiru.*

La víspera

El día 13 de septiembre, víspera de la fiesta, los danzantes vestían ya de forma uniformada pero con boina, aunque antiguamente esto no era cosa fácil y en muchas ocasiones, tenían que pedirse alguna prenda prestada o incluso todo el *equipo*[124].

Así, este día los danzantes vestían boina, chaleco y pantalón oscuro, siendo blanca solamente la camisa.

> El 13 no se hacía *alborada* y los danzantes ya se vestían con traje oscuro de gala y boina pa danzar por la tarde en la plaza del Conceyu. (Rolando)

El día 14

El 14, festividad de El Cristo, la fiesta comienza bien temprano con la *alborada*. A las 5 o 6 de la mañana, el *tamboriteiru* recorría las calles de pueblo tocando la melodía conocida como *alborada*[125].

Los *panzas* tenían que ir a llamar al *juez*. Luego venían a buscar al *tamboriteiru*. Después iban tocando la *alborada* y ya salían todos los danzantes tocando las castañuelas sin formación ni danzar hasta el pico La Cortinha. (Isidro)

En la actualidad la *alborada* no se hace.

Aunque no suele ser cantada en ese momento, hemos recogido varias letras que se canturrean con esa música constituyendo el único ejemplo que conocemos de letras asociadas a la música de la danza.

[124] En el año 1967 los danzantes de Trescastru acudieron a las fiestas de la Encina en Ponferrada, el 8 de septiembre, con el traje blanco de Pranzáis y danzaron con él en el pueblo. En años posteriores también bajaron a danzar a Pranzáis por Sta. Eufemia, el día 16, con el equipo prestados por estos.

[125] Rolando nos comentaba que en ocasiones también podía ir el *secretario* (el *segunda* del *juez*).

Levantáivos muyeronas,
levantáivos de dormir
que vienen los paxarinos
a bullir, bullir, bullir. (Emiliano)

Levantáivos dormilones,
levantáivos de dormir
ya vienen los paxarones
ya repica el tamboril. (Rolando)

Era costumbre este día que al ensayo en el pico La Cortinha se llevara la *parva* y allí se convidara a los pastores que madrugaban con sus ganados para poder volver a tiempo para la danza.

> El 14 ya salía Gonzalo con la *alborada.* Íbamos pal pico de Cortinha con la parva; con el aguardiente, el coñá y las galletas a convidar a los pastores que iban con las vacas de madrugo pa volver luego pa la danza a mediodía. (Rolando)

Volvían para casa a lavarse y vestirse y luego iban para el fondo del pueblo, a esperar al cura, que subía por *Tallada* desde Pranzáis. Desde allí volvían hasta el santuario haciendo el *medio careo*[126].

> El cura entraba en la iglesia y los danzantes daban una vuelta y entraban por la puerta del cementerio. Hacían las tres *venias,* se arrodillaban un poco y seguidamente salían por la puerta lateral. (Lodario)

Después de celebrar la procesión y la misa se ejecutaba la danza en el *campo del santuario*, llamado en Trescastru *el danceiru*.

Era costumbre antigua que el cura convidara a los danzantes a una cañada de vino.

> Yo me acuerdo, sería cuando aquella danza de los guajes, iba uno que danzaba muy bien que era sobrino del flaire Florencio Iglesias, y el cura era uno que viniera de Noceda del Bierzo, no quería (convidarlos) y decíale él, —claro él era de derechas y tenía el refuerzo (del tío) y le dijo: al pasar el río el primer pez que va al agua es usted. Nun quería pagar, pero pagar pagó. (Lodario)

[126] El *careo entero* se hace cuando van con la virgen o el santo.

El danceiru o *campu* de la danza junto a la cabecera del santuario. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Trescastru durante la procesión, el 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Por la tarde, a eso de las 6, se vuelve a ejecutar la danza, pero esta vez en la plaza del Conceyu situada en el medio del pueblo.

El día 15, había misa y se danzaba también por la tarde en la plaza del Conceyu.

Danzantes de Trescastru ejecutando la danza en la plaza del Conceyu. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

El 16 de septiembre, Santa Eufemia, era la fiesta en Pranzáis y no danzaban en Trescastru. «Antes, a Peranzanes, bajábamos el pueblo entero. No siendo las mujeres viejas bajaba todo el mundo». (Lodario)

Se juntaban en el *campo* del santuario y salían con su virgen para Pranzáis por Tallada con el paso de *medio careo*.

> Escuchabas la misa y luego la procesión con las dos imágenes (Virgen de Trescastru y Sta. Eufemia) desde la iglesia, por el camino de abajo hasta debajo del albergue, con el *careo entero,* hasta la iglesia. Salías de misa y a comer, con la merienda de campo o en alguno de los bares del pueblo. (Rolando)

Después de comer, a las 4 o las 5 de la tarde, con gran expectación de vecinos de los dos pueblos, se hacía la danza en la plaza de San Lorenzo de Pranzáis.

Los *panzas* eran los encargados de pedir las sillas y los escaños por las casas más cercanas para acomodar a autoridades y personas más pudientes. Estas serán las que mejor puedan responder con buena propina, cuando los dos *cacholas* las soliciten pasando sus sombreros entre el público durante el transcurso de la danza. El momento elegido solía ser durante la parte de los *palos* o la *salida*, destinándose el dinero de la recaudación a pagar los servicios del *tamboriteiru* y otros pequeños gastos de la fiesta.

> Antiguamente, cuando bajaban a Peranzanes, aparte de lo que sacábamos (danzando) en la plaza, después, también ibas polas casas pa que te dieran algo. Dábannos dinero. (Lodario)

Dejaron de bajar a Pranzáis por Sta. Eufemia a finales de la década de los sesenta[127].

Poco después de terminada la danza daba comienzo el baile.

Después de pagar los gastos de la fiesta, si sobraba dinero, era también costumbre organizar una cena para todos los danzantes, que solía hacerse en los días siguientes.

> El 17 o 18 (de septiembre) era la fiesta de los danzantes. Hacíase la fiesta de seguido porque después ya la gente marchaba pa fuera. (Rolando)

Con los años esta fiesta fue ampliándose a la juventud y más tarde a la gente del pueblo.

> Nos cobró Gonzalo 45 duros. Y otros 45 costó una oveya machorra, que nunca pariera, grandísima. Fue la primera fiesta que se hizo pa todos los paisanos del pueblo. Antes la fiesta era pa los danzantes solos. (Lodario)

Componentes de la danza

Los danzantes

Tradicionalmente la danza estaba compuesta por doce hombres, por lo general, solteros, dos *cacholas* y el *tamboriteiru,* siendo frecuente también la participación de hombres casados, suponemos, que como en otros pueblos, por falta de mozos solteros.

Aunque tenemos referencias de que en los años de postguerra, (1942 y 1952), por falta de hombres, hubo de hacerse con 8 danzantes, muchos de ellos niños.

> Esos dos años son las veces que se montó de ocho. Una la vi y otra la dancé:
>
> El año que formaron la danza de los guajes, que fue Emiliano y un hermano d'este que ya murió, no había gente bastante. Eran cuatro críos y cuatro mozos que iban en las esquinas: uno era Gonzalo y los otros eran guajes todos. No podían llevar sombrero porque les caía y entós pusie-

[127] En esa época ya danzaban todos con banderas. Antes solo los puntas. (Rolando)

> ron gorras con cintas (como si fueran los listones). Cuando esta danza de críos tendría yo unos 6 años. Sería 1942.
>
> La otra, como tampoco había gente, formámosla también de ocho. Ocho guajes. Y nosotros teníamos miedo, y decía uno que era de..., vivía en Fabero: No vos preocupéis. Por el empeño responde el pueblo. Gonzalo nos cobraba 45 duros en aquellos tiempos. (Lodario)

En los tres últimos años que se realizó la danza, 2017, 2018 y 2019, después de dos años sin poder hacerse por falta de hombres, fue precisa la incorporación de mujeres para poder completar el número de danzantes necesario para poder llevarla a cabo

Normalmente se podía comenzar a danzar a partir de los 14 años y se participaba en ella incluso hasta después de casado, dependiendo siempre del número de mozos y del interés de estos por participar en la danza.

Entre los danzantes existe una marcada jerarquía que viene dada por la antigüedad y experiencia en el grupo, siendo el más veterano o mejor danzante el *juez.* Este es el jefe indiscutible de la danza. Se distinguía del resto de los danzantes por llevar una banda más ancha y decorada con abundantes broches y prendedores que lo hacían destacar del resto de los danzantes. El *juez* lleva la banda colocada sobre el hombro izquierdo colgando por el lado derecho de la cintura.

Después está el *juez segundo* que forma frente al *juez*, y luego los dos *guías,* que forman en el otro extremo de las filas. Estos dos últimos son los que en los desplazamientos encabezan o guían la formación. Estos cuatro (*jueces* y *guías*) son los más experimentados y mejores conocedores de la danza y ejecutan los pasos más difíciles y vistosos en su coreografía.

Les siguen los cuatro *segundas*, que forman al lado de los cuatro anteriores, hacia el interior de las filas. *El segunda* del *juez* desempeña siempre las funciones de secretario y es el responsable de llevar las cuentas de la danza así como de apuntar las posibles multas o sanciones.

En el último grado del escalafón se encuentran los cuatro *panzas*, que se sitúan en el centro de la formación. Por lo general, estos son los danzantes que bailan por primera vez o los de menor experiencia. También eran los encargados de realizar los trabajos más penosos: recados, avisos y colocar los bancos y pedir las sillas para sentarse los espectadores de la danza. «El que mandaba era el *juez*. El *segundo juez* tamién mandaba. Luego el *segunda* del *juez* (el secretario), pero claro los *guías* tamién mandaban». (Lodario)

Antiguamente, el orden y la disciplina se mantenían a base de multas o sanciones que los más veteranos, sobre todo el *juez* o los *guías* podían imponer al resto de danzantes. «Si no llegabas a la hora de los ensayos, multa. Si te perdías también había multa». (Rolando)

Para la ejecución de la danza los danzantes se colocan en dos filas enfrentadas de seis, en la posición que comúnmente llaman *formación.*

Guía Segunda Panza Panza Segunda Segundo Juez

IGLESIA

Guía 1 Segunda Panza Panza Segunda Juez

Con esta colocación, las bandas siempre cuelgan para afuera y de este lado se lleva también la bandera.

Danzantes de Trescastru en 2007, en posición de *formación,* antes de dar comienzo la danza. Foto: Naciu ‘i Riguilón

Para sus desplazamientos todos los danzantes portan coloridas banderas, pero para la ejecución de la danza solo las llevan los *guías* y los *jueces*.

Los *cacholas*

Los *cacholas* son siempre dos. No danzan, pero acompañan siempre a los danzantes en sus desplazamientos, abriendo paso y procurando que nada entorpezca sus movimientos. Avanzan siempre en cabeza de la formación ejecutando, al igual que los danzantes, el paso de *careo; doble* cuando acompañan a la Virgen y *sencillo* cuando se desplazan sin ella.

Ambos portan en sus manos una tralla, es decir un palo de unos 90 cm con una larga tira de cuero trenzada colgando de la punta con la que mantienen alejados de los danzantes a público y chiquillería. «El deber d'ellos era, con la tralla, que no hubiera gente por la calle pa dejar pasar la danza…» (Lodario)

Ataviados igual que los danzantes, se distinguen de estos porque llevan una banda distinta, y por los sombreros adornados en la parte delantera con plumas, flores y prendedores.

Son los encargados también de pasar el sombrero entre los asistentes, recaudando fondos para hacer frente a los gastos de la fiesta. Antiguamente, estos gastos consistían sobre todo en pagar al *tamboriteiru,* y el vino consumido y, si sobraba dinero, se hacía, unos días después, la *fiesta de los danzantes*.

1. Cacholas de Trescastru, 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón. 2. *Cachola* de Trescastru pasando el sombrero entre los asistentes el 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Desempeñan además un papel esencial en la coreografía de la danza, funcionando por un lado como maestros de ceremonias tanto en el saludo inicial con el *juez* y los *guías*, como acompañando a los *panzas/segundas* durante el *paseo*. También son muy importantes en el desarrollo de la danza, pues con su colocación van fijando las orientaciones que deben ir recorriendo las filas de los danzantes, marcando además con sus cruces entre ellas las distintas *calles* que componen los *enrames*. «Y luego, cuando formában las *calles*, uno se ponía en un lao y otro en el otro y uno p'arriba y el otro p'abajo». (Lodario)

El *tamboriteiru*

El *tamboriteiru* es el músico profesional que acompaña a los danzantes para la danza. Antiguamente también solía tocar para el baile de los días de fiesta incluyendo en su repertorio, además de la danza, un amplio abanico de piezas y bailes tradicionales.

La referencia más antigua que tenemos de *tamboriteiru* en Trescastru se corresponde con Indalecio Iglesias Rodríguez, que, además, es el *tamboriteiru* más antiguo que conocemos de las danzas aquí estudiadas.

Indalecio, o «Andalecio» como le suelen llamar los que le conocieron, fue natural del pueblo de Villarmeirín, en Ibias, Asturias. Nació en 1879 y vino a casarse a Trescastru en 1905, donde viviría hasta su muerte en 1943.

Francisco «Filipón», el *tamboriteiru* de La Viliel.la, nos comentaba que su maestro había sido «El Tío Vitán», y que este había sido discípulo de Indalecio.

> El *tamboriteiru* («El Tio Vitán») que me aprendíu a mí… aprendíu d'uno de Villarmeirín. Llamábanle Indalecio. Yo no lo conocí. Luego ese de Villarmeirín fue a casar ahí pa la parte de León, a un pueblo que llaman Trescastru. (Entrevista a Francisco «Filipón». 1987. CD *Francisco el tamboriteiru*, corte 21)

En la zona de Forniella, además del citado Indalecio, oriundo de Villarmeirín, destacó su hijo Gonzalo Iglesias Álvarez (1911-1973), natural del pueblo de Trescastru, que tocó durante muchos años con los danzantes

de Trescastru, Chan y Pranzáis. Él y su padre Indalecio fueron los *tamboriteiros* más destacados en Forniella durante el siglo pasado.

Algunos informantes que los conocieron nos hablan de sus habilidades como *tamboriteiros*:

> A Indalecio venía alguien y le canturreaba algo y en seguida lo sacaba. Era un fenómeno pa la flauta. Gonzalo, la danza sí. Muy bien. Después tocaba el baile, los puntiaos, jotas, pasodoble,… Pero el padre sí era bueno. (Lodario)

> Indalecio tenía un tambor grande y con cuerdas. Gonzalo tocó primero con ese pero luego tocó con uno que le vendió uno del pueblo que estaba en Ponferrada y tocaba en una orquestuca. (Lodario)

Gonzalo Iglesias Álvarez con los danzantes de Trescastru, Ponferrada, 1967. Foto: Ubaldo E. Fdez. Barcia Archivo Mario Yáñez.

Un hijo de Gonzalo Iglesias, el *tamboriteiru*, llamado como su padre, también tocaba la *xipra*, pero perdió una mano en un desgraciado accidente y ya nunca pudo tocar para la danza,

Nuestro informante José Álvarez «Caruso» comentaba que a Gonzalo, en ocasiones, también le llamaban Indalecio, como a su padre. Esto puede explicar el comentario de Francisco que decía que «había dos Indalecios y el más viejo fue el que le enseñó a Vitán».

Tras la muerte de Gonzalo en 1973, la danza de Trescastru conoció su peor época, en la que se sucedieron algunos años sin danza. «En el 69 dancé yo, y fue el último año que hicieron la danza los de antes». (Olegario)

Para su recuperación en 1979/80 fue decisiva la figura de Tomás Ramón Álvarez, conocido por el apodo de «Barrigas», que desde ese año tocó para la danza de Trescastru hasta 1996. Tomás también tocó, desde 1985, para los danzantes de Chan, hasta un año antes de su fallecimiento en 1997.

> A Tomás sacólo la juventud, que taban ahí un día, porque tuviera en la mili y tocaba la corneta, y dijéronle: —Tienes que tocar la danza… y diéronle el tambor y la flauta de Gonzalo, y así empezó. (Agustín Iglesias)

Tomás Ramón Álvarez tocando para los danzantes de Trescastru en 1988/89. Fotograma del documental *Ancares, Homenaje al viento,* de José María Martín Sarmiento.

En la recuperación de esta nueva etapa de la danza de Trescastru también colaboró Narciso García Fernández, *tamboriteiru* de Guímara, que según nuestros datos tocó para ellos en 1997 y 1998, tras la muerte de Tomás.

Después de estos dos años, el relevo de Tomás en Trescastru lo tomará Isidro Ramón Martínez. Natural también de Trescastru (1965), comenzará a tocar para la danza en 1999, siendo su *tamboriteiru* hasta la actualidad.

Narciso García Fernández. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Isidro Ramón Martínez en Trescastru 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón

Indumentaria

La indumentaria tradicional que conocemos de los danzantes de Trescastru tiene de base, como todas las danzas de la zona, lo que comúnmente denominamos *traje de vestir*, compuesto por pantalón, chaleco y chaqueta, confeccionados con la misma tela. A lo que habría que añadir camisa, sombrero, corbata y zapatos. La chaqueta no se usaba para danzar pero, en ocasiones, podía utilizarse después de la danza para no quedar frío tras el ejercicio realizado.

La vestimenta del grupo de danzantes impone siempre cierta uniformidad pero antiguamente, esta era difícil de conseguir, porque la ropa tenía que ponerla cada danzante y no todos disponían de ella, siendo habitual, cuando no se contaba con el equipo completo, pedirlo prestado en otras casas del pueblo o incluso en pueblos vecinos. Con los años, la danza irá comprando, con los beneficios recaudados al danzar, el *equipo,* consistente en las bandas, las banderas y las colonias del sombrero que rodean su copa y cuelgan por detrás hasta la espalda.

La víspera los danzantes vestían:

Boina, pantalón, corbata, chaleco y zapatos oscuros, camisa blanca y coloridas bandas (distintas).

Las banderas de pañoletas (antiguamente solo los cuatro *guías*).

El día de fiesta:

Sombrero, corbata y zapatos oscuros, pantalón, camisa, chaleco, bandas más anchas y las banderas.

1. Danzantes de Trescastru a inicios de los sesenta. 2. Cipriano, Aquilino y Rolando en 1967, con el *equipo* prestado por Pranzáis. 3. Danzantes de Trescastru en torno a 1969 con las nuevas bandas de Pranzáis. Archivo Rolando Ramón.

1. Rolando Ramón en los años 80. 2. Danzando con pantalón vaquero a mediados de los 80. 3. Epigmenio Ramón Martínez en 2007. Archivos Rolando Ramón y Foto: Naciu 'i Riguilón.

En 1967, año en que bajaron a danzar a Ponferrada, todo el equipo, incluso el pantalón, fue prestado por los danzantes del pueblo de Pranzáis, con lo cual la indumentaria de ese año fue de camisa y pantalón blanco, y sin chaleco. En años posteriores, volvemos a ver en algunas fotos su atuendo clásico de pantalón y chaleco oscuro, luciendo las nuevas bandas de Pranzáis también prestadas para la ocasión.

> Antiguamente, para distinguirse del resto de los danzantes, las bandas de los *jueces* y los *guías* eran distintas, y solían llevar más abalorios y prendedores. Las de los *segundas,* más estrechas y las de los *panzas,* más estrechas todavía. (Rolando)

En la actualidad, tras la recuperación de la danza en 1979/1980, la indumentaria comienza a experimentar

Danzantes de Trescastru año 1967 en la plaza del Ayuntamiento de Ponferrada con Gonzalo Iglesias de *tamboriteiru*. Foto: Ubaldo E. Fdez. Barcia. Archivo Diego Bello.

cambios. A mediados de los ochenta se generaliza el uso del pantalón vaquero, imponiéndose en las últimas décadas el pantalón blanco, manteniendo en todos los casos el chaleco oscuro.

Hoy en día, todos los danzantes visten igual, siendo sus anchas bandas azules, iguales; incluso la del *juez*. Y no existe ningún distintivo que marque diferencia alguna entre los danzantes.

Loas

Aunque hoy pocas personas en Trescastru, nos pueden hablar de ellas. Lodario Iglesias indica que durante la danza también se decían *loas,* y que se recitaban en un descanso entre la *danza* y los *palos,* pero apenas recuerda unos versos de una que escuchó en su niñez recitada por Manuel *Repico,* un 14 de septiembre, festividad del Cristo.

Este punto nos lo aclara y amplía el cura D. Raúl en su introducción y reglamento de las tradicionales *loas* que comienza a recuperar en el año 1991:

> «… de Trascastro, al tío del Padre Higinio, Manuel Fdez. «el Repico», que, según memoria y testimonio de Raúl Valledor, nos decía hacia el año 1941 en desgarrada crítica social, no desprovista de humor:
>
> «Ya no tenemos alivio
> en nuestra querida España.
> Unas veces porque llueve
> y otras porque falta el agua.
> El pan cada vez más caro,
> la carne cara y mala,
> el aceite por las nubes
> y lo mismo las patatas.
> Dicen que el año está malo,
> pues lo que sobran son trampas.

Cambio de fecha de la fiesta

En la actualidad, desde el año 1977, la fecha de la fiesta se cambió al 17 de agosto para hacerlas coincidir con el periodo vacacional de la mayoría de los vecinos residentes ya fuera del pueblo y, tras no pocos conflictos y disputas con los pueblos de Chan y Pranzáis, en 1997 consiguió, por dictamen del obispo de Astorga, cambiar también su derecho a danzar en el *campo* del santuario del día 14 de septiembre al 17 de agosto.

Tras dos años sin danza, 2015 y 2016, debido a la falta de hombres para realizarla, en 2017 se volvió a danzar con la participación de algunas mujeres, circunstancias que se repetirán durante el 2018 y 2019.

Danzantes de Trescastru en Vega de Espinareda, 1988, con Tomás de *tamboriteiru.* Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Danza de Trescastru en 1988/89. Fotograma del documental *Ancares, Homenaje al viento*, de José María Martín Sarmiento.

Danzantes de Trescastru en Ponferrada. 2010. Foto: Fco. Javier Blanco Pardeiro.

Salidas

Aunque tradicionalmente las danzas no salían fuera del ámbito festivo del pueblo, a mediados del siglo pasado, las danzas del valle comenzaron a participar en las celebraciones de santuario de la Virgen de la Encina en Ponferrada[128], correspondiéndole a los de Trescastru el año de 1967. Su participación se limitó a la ejecución del *careo* en el desfile por varias calles de Ponferrada, donde también participaron, según Lodario, los danzantes de Laguna de Negrillos.

> Cuando fuimos a Ponferrada iba yo de *juez*. Cada Ayto., alto y bajo, tiene que ir una vez a la ofrenda de la Virgen de la Encina el 8 de septiembre. Ese año, tocónos a nosotros, y como venía el gobernador, el alcalde quería ir pa pedile la carretera. Entonces como nosotros teníamos al *tamboriteru* en el pueblo bailábamos mejor, practicamos más… y salió perfecto. (Lodario)
>
> Otra vez fuimos a Fabero, iba yo tamién de *juez*, a la inauguración del campo de fútbol. (Lodario)
>
> Y después ya tienen ido Isidro a Barcelona, con la danza y otra vez no se a ónde.
>
> A Orallo fueron los de Pranzáis ya Isidro tocando el tambor. (Rolando)

En 2010, junto con el resto de las danzas del valle, volverán a acudir a Ponferrada al santuario de la Virgen de la Encina.

Aunque en realidad no fue una salida, es de destacar aquí la participación de la danza de Trescastru en el documental *Ancares, Homenaje al viento,* de José María Martín Sarmiento, premiado en el Festival Etnográfico de Huesca de 1989, en el que aparecen los danzantes de Trescastru ejecutando la parte del *caracol,* a la entrada del santuario de Trescastru.

[128] Anteriormente, en 1942, habían bajado los danzantes de Guímara, siendo esta la primera de las danzas forniellas en asistir a esta celebración.

COREOGRAFÍA DE LA DANZA DE TRESCASTRU[129]

Danza de Trescastru, 2007. Foto: Naciu ‘i Riguilón.

La descripción de la danza que realizamos a continuación se corresponde con la que se ejecuta actualmente el día 17 de agosto en *el campo* situado a la derecha de la cabecera del santuario de Trescastru, llamado aquí el *danceiru*. Tradicionalmente son doce mozos y dos *cacholas* los encargados de ejecutarla aunque tenemos referencias de que en los años de posguerra del pasado siglo se hicieron varias danzas de ocho danzantes, por falta de hombres.

Partes de la danza

La danza se compone de distintas partes que en función de sus variadas coreografías podríamos dividir en cinco[130].

[129] Para la descripción de la coreografía nos basamos fundamentalmente en una grabación de la danza de Trescastru del 17 de agosto de 2007 interpretada musicalmente por Isidro Ramón Martínez complementada con algunos comentarios de Lodario Iglesias y Rolando Ramón.

[130] En Forniella, la división de las partes de la danza es algo más difusa que en la zona Asturiana. Nosotros optamos por mantener la estructura indicada por el *tamboriteiru* Francisco «Filipón», aten-

- El *saludo* o las dos *venias*
- *Paseo* de los *segundas/panzas*
- Los *enrames*
- Los *palos*
- *Correcalles*

Antes del comienzo de la danza, y ya con los danzantes formados en el *danceiru*, el *tamboriteiru* interpreta una melodía denominada la *llamada* que no tiene coreografía propia pero sirve como una introducción a la danza avisando a todos los asistentes del inminente comienzo de la danza.

Aunque en la danza ejecutada en el año 2007 se comenzó con la parte denominada el *saludo,* nuestros informantes Lodario y Rolando nos indicaban que cuando ellos danzaron en su juventud se comenzaba con un movimiento que llamaban la «T», aunque en ocasiones también podía ejecutarse al final de la danza como hicieron este año.

Con la posición de *formación*, y tras el característico toque de *llamada*, da comienzo la danza. 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

diendo también a los descansos o pequeñas paradas efectuadas en el transcurso de la danza. Aun así, somos conscientes que pueden ser válidas otros tipos de divisiones.

1. El *saludo* o las dos *venias*

En Trescastru este movimiento se limita a la realización de dos *saludos* o *venias.*

Partiendo de la colocación que llamamos *formación*, a la señal del *tamboriteiru* marcada con un pitido más largo y agudo, todos los danzantes realizan dos *saludos,* picando la castañuela y realizando una ligera flexión: el primero hacia la izquierda, o cabecera de la iglesia y el segundo a la derecha.

Danzantes de Trescastru realizando los dos saludos para dar comienzo a la danza. 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Los segundas ceremonialmente toman y devuelven las banderas a los *guías*. 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

2. *Paseo* de los *segundas / panzas* [131]

Seguidamente y sin pausa, los cuatro *segundas* dan un paso al frente al tiempo que los *panzas*, con un paso lateral hacia la posición que ocupaba su respectivos *segundas*, equilibran la composición. A otra señal, los *segundas* se saludan y, danzando ceremoniosamente por el interior, se dirigen hacia sus respectivos *guías* y *jueces* colocándose frente a ellos. Los saludan con un toque se castañuelas y seguidamente los *guías* les entregan sus banderas y con ellas vuelven por el exterior hacia el centro de la formación, se saludan al encontrarse de frente, y continúan por el interior de la formación, para llevar de nuevo las banderas a sus *guías* y *jueces*. Se saludan[132] de nuevo y se las entregarán. Posteriormente los *segundas* volverán por el exterior a su posición en la formación. Se colocan detrás de los *panzas* y estos, repitiendo el paso lateral pero a la inversa volverán a su posición original en la formación ocupando seguidamente los *segundas* también la suya.

3. Los *enrames*

Esta parte es la más larga y compleja.

> Cada uno de los *jueces* y *guías* conduce a su respectivos *segunda* y *panza,* de forma que organizativamente el grupo de los doce danzantes funciona en cuatro subgrupos de tres miembros cada uno. (Costa, 2002. p. 359).

Recuperada la posición original de *formación* y tras unos instantes en los cuales el *tamboriteiru* continua tocando, a otra señal marcada como siempre, con un pitido, todos los danzantes realizan ahora tres saludos, picando la castañuela y realizando una ligera flexión: el primero hacia la izquierda, o cabecera de la iglesia y el segundo a la derecha y el tercero de frente con las dos manos tras lo cual danzan unos instantes sobre en esta posición.

Lo que sigue son una serie de cruzamientos entre las dos filas, que tienen como resultado el cambio progresivo de orientación del grupo (E-O, N-S) y la realización de diferentes emparejamientos entre los miembros de cada uno de los cuatro subgrupos en que se estructura la danza. (Costa, 2002, p. 359)

1. Primero danzaran unos instantes sobre su posición realizando seguidamente un sencillo *cruce de giro*[133] con cambio de orientación de la *formación* de E-O a N-S.
2. Volverán a hacer otro cambio de orientación, esta vez girando cada subgrupo teniendo como eje su respectivo *segunda* quedando de nuevo las dos filas enfrentadas, realizando sin ninguna pausa un *giro de entrelazo*.
3. Después de danzar unos instantes sobre la posición se abren las filas dirigiéndose los *panzas* y *segundas* hacia afuera, avanzando *guías* y *jueces* hacia el centro, con ágiles movimientos de sus banderas cambiando así nuevamente la orientación. Quedan ahora *guías* y *jueces* en el interior

En los *enrames,* los cuatro *guías* entran y salen en la *formación* batiendo vistosamente sus banderas. 17 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

[131] Algunos informantes como Lodario Iglesias nos comentaban que, en su juventud, cuando él danzó, el *paseo* lo realizaban los *panzas*. Esta parte de la danza no se ejecutaba con el *tamboriteiru* Tomas «Barrigas» y es posible que, al recuperarse la danza con él, se tomase como referencia las de Chan y Peranzáis, donde son los *segundas* quienes realizan el *paseo.* Somos conscientes de que con Tomás de *tamboriteiru* se realizaron varios cambios en la danza.

[132] Todos estos saludos se realizan en Trescastru con un ligero toque de castañuelas acompañado de un leve movimiento de los dos brazos a la vez.

[133] *Cruce de giro*: usamos esta expresión sin haberla oído nunca a nuestros informantes, para definir el cruce que realizan las dos filas y que les sirve para cambiar la orientación de la formación 90º y diferenciarla de otros como el *cruce frontal* en el que las filas se sobrepasan y separan o el *cruce de entrelazo* donde se entrecruzan y vuelven atrás.

de las filas y los *panzas* en los extremos. A continuación realizan un *cruce de entrelazo* y vuelven a danzar sobre su posición.

4. El siguiente movimiento comienza con un *picado* de pie y a continuación los *guías* y *jueces* salen hacia es exterior intercambiando sus posiciones con los *panzas*, mediante un giro en torno a sus respectivos *segundas*. Quedando así los abanderados en los extremos enfrentados a sus *segundas* y los *panzas* en el centro, de espaldas, en el interior formando la figura de una «X».

   Posteriormente y sin ninguna pausa volverán a su posición inicial de *formación* mediante un sencillo *cruce de giro*.

Fotograma de la danza de Trescastru realizando la «X». 17 de agosto de 2007. Archivo: Naciu 'i Riguilón.

Esta combinación de cruces forma lo que se denomina un *enrame*, y tendrán que repetirlo cuatro veces con lo que completarán lo que se conoce como una *calle*.

La primera *calle* termina con la formación de los danzantes en una posición girada 90º con respecto a la de partida. En este punto, con las dos filas enfrentadas, los *cacholas,* que estaban situados uno en cada extremo de la *formación*, cruzarán por entre las filas intercambiando su posición. Esto es lo que se llama *marcar la calle*.

Seguidamente, sin pausa, da comienza la segunda *calle* y así hasta completar el número de cuatro *calles* que conforman esta parte.

Hay que destacar que en cada *calle* la *formación* cambia de orientación 90º, recorriendo así con las cuatro *calles* los cuatro puntos cardinales, quedando al final de la cuarta en la misma posición con la que comenzaron la danza.

En este momento se realiza una pausa en la que los danzantes, sin romper en ningún momento la formación, toman un respiro y algún refrigerio, mientras algunos críos van colocando los palos, uno a cada lado de los pies de cada danzante[134], y algunas personas del público van recogiendo las banderas de *guías* y *jueces.*

Este es el momento en que los *cacholas* comienzan a pasar, sombrero en mano, entre los asistentes, recogiendo los donativos con los que harán frente a los gastos de la danza.

4. Los *palos*

Después de este momento de descanso amenizado por el *tamboriteiru* con melodías improvisadas, este comienza de nuevo con la música de danza y a un toque más agudo los danzantes recogerán, agachándose lentamente, los *palillos*. Con ellos en las manos, las colocan en la cintura con los palos mirando hacia atrás y, a otro toque del *tamboriteiru,* comienzan a danzar haciendo chocar un palo contra otro.

La coreografía de esta parte de la danza es muy parecida a la de los *enrames* pero mucho más corta pues solamente se hace una *calle*. Caracterizándose por el ritmo más pausado y ceremonioso en todos los movimientos, que van marcados por el entrechoque de los palos. Aquí en Trescastru en ningún momento se chocan con el compañero.

La única diferencia con la primera *calle* de la parte anterior, además de ir ejecutada con los palos, es que estos son lanzados hacia atrás por encima de los hombros al final de la figura de la «X», volviendo seguidamente a la posición de *formación,* con la que comenzaron esta parte.

5. *Correcalles*

Mientras los críos van recogiendo los palos, los *cacholas* y algunas otras personas van entregando las banderas a todos los danzantes, pues en Trescastru en esta parte todos ellos portan bandera[135].

[134] En una foto de 1960 y en el vídeo *Ancares, Homenaje al viento* de 1989 colocan los dos palos del lado derecho de cada danzante.

[135] Nuestros informantes Lodario Iglesias y Rolando Ramón nos

Con las dos filas enfrentadas, en posición de *formación* y sin dejar de danzar en ningún momento, a una señal del *tamboriteiru* las dos filas se entrecruzan haciendo al mismo tiempo un simple giro de cada subgrupo, para quedar más separadas y con los *jueces* y los *guías* en el centro, pero sin realizar un cambio de orientación.

1. A continuación se cruzarán de nuevo, de frente, quedando otra vez separadas pero de espaldas y mirando al público. En esta posición danzarán y saludarán tres veces.

Una fila de danzantes de Trescastru frente al público durante la parte denominada *correcalles,* en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

2. Seguidamente los *guías* y *jueces* intercambiarán sus posiciones con los *panzas*, girando en torno a sus respectivos *segundas*, danzando los primeros por el exterior y los *panzas* por el interior volviendo a quedar los *panzas* en el interior y los *guías* y *jueces* en los extremos.
3. Sin interrupción en el baile, las dos filas se dividirán, arrastradas por los cuatro *puntas* (*guías* y *jueces*), formando dos nuevas filas, con cambio de orientación donde los *guías* y *jueces* vuelven a estar en el centro.

Repetirán estos tres movimientos cuatro veces, orientándose así hacia los cuatro puntos cardinales, saludando de esta forma a todos los asistentes.

comentaban que antiguamente solo portaban bandera los dos *jueces* y los dos *guías*.

La *«T»*[136]

Al término del cuarto cambio de orientación y repitiendo el giro del segundo movimiento, descrito anteriormente, y sin dejar de danzar, las filas se rompen para formar la figura denominada la «T». En esta posición todos los danzantes se sitúan mirando en dirección a la iglesia colocándose los *cacholas* uno a cada lado de los *guías*.

	Cachola							
	Guía	Segunda						
IG.	Juez 2	Segunda	Panza	Panza	Panza	Panza	Segunda	Juez 1
	Guía	Segunda						
	Cachola							

Fotograma de la Danza de Trescastru realizando la «T». 17 de agosto de 2007. Archivo Naciu 'i Riguilón.

Realizarán tres saludos y a la señal del *juez* levantando su bandera, desharán esta figura volviendo a la colocación base de *formación* pero mirando todos hacia el santuario. Mientras tanto el *tamboriteiru* abandonará el lugar que ocupaba durante toda la danza y, sin dejar de tocar, se colocará en medio de las dos filas de danzantes, que danzando sobre la posición, realizarán otros tres saludos.

Antiguamente, en este punto, uno de los *cacholas* se colocaba delante del *juez*, increpándolo y haciéndole monerías igual que hacían en Chan los *chaconeros* con

[136] Nuestro informante Lodario nos comenta que esta parte también podía realizarse al principio de la danza. Es posible que originalmente se hiciese de esta forma, coincidiendo con el *saludo* o *venia* de la mayoría de estas danzas. O quizás se hiciese al principio y al final,como ocurre en Chan con dos figuras parecidas: el *saludo* y la *torre*.

Danzantes de Trescastru durante la parte denominada la *salida,* en 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

1. Danzantes de Trescastru realizando la figura del *caracol* en los años 80. Archivo Luis Ángel Álvarez Fernández.

el *tamboriteiru*. «Y el *cachola* antes de terminar se ponía delante del *juez* a hacerle filigranas con la tralla a ver si se reía y si eso tenía que pagar un castigo». (Lodario)

Seguidamente, a la señal del *tamboriteiru* abandonarán el *danceiru* en dirección a la puerta este, guiados por los *jueces*, con el paso de *careo sencillo,* dando así por finalizada la danza.

El *caracol* y otras figuras

Tenemos constancia de algunas figuras y movimientos realizados en la danza de Trescastru a raiz de su recuperación en 1979/1980 como innovaciones o intentos de modernización de la danza pero que con el paso de los años cayeron en desuso volviéndose a las figuras y movimientos tradicionales. «Lo del *caracol* fue invención de Narciso Gavela Yáñez (un hermano del médico, que era delineante), por innovar. También hacíamos una V y una F, de Viva Fornela». (Lodario)

La «V» y la «F» eran figuras que los danzantes formaban queriendo representar el lema de «Viva Fornela».

El *caracol*[137] es un movimiento coreográfico que podemos considerar como una variante de los *palos* y durante los años que se realizó esta figura sustituyó a la versión tradicional:

Comenzando desde la posición de *formación*, y con ambos palos colocados del lado derecho de cada danzante, serán recogidos ceremoniosamente por estos, que comenzaran a batirlos individualmente marcando así el ritmo durante toda la coreografía. Partiendo de esta posición todos los danzantes, guiados por el *juez* y, girando en el sentido contrario a las agujas del reloj tenderán a la creación de un círculo que no se llegará a cerrar ya que continuarán hacia adentro, en espiral, hasta que el avance sea ya casi imposible.

En ese momento el *tamboriteiru* emitirá un pitido más agudo para marcar el cambio girando todos los danzantes 180º y el sentido de la marcha. De esta forma irán deshaciendo la espiral hasta formar un círculo y desde este, cuando el *juez* vuelva a la posición primitiva, colocarse otra vez en dos filas enfrentadas. En este punto todos los danzantes arrojarán los palos hacia atrás dando por finalizada esta parte.

Danzantes de Trescastru en 1988-89 ejecutando la figura del *caracol*. Fotograma del documental *Ancares, Homenaje al viento,* de José María Martín Sarmiento.

[137] Para la descripción de este movimiento nos basamos en el documental *Ancares, Homenaje al viento*, José María Martín Sarmiento. 1989.

ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE TRESCASTRU

Danzantes de Trescastru en torno al año 60. Rolando, (desc.), (desc.), (desc.), Gonzalo Iglesias, *tamboriteiru* (desc.), (desc.), (desc.), Olegario, Agustín, Toni «Perulera». Archivo Rolando Ramón.

Danzantes de Trescastru a inicios de los años sesenta, el día de 16 de septiembre festividad de Sta. Eufemia, danzando en la plaza de San Lorenzo en Pranzáis. Archivo Rolando Ramón.

Danzantes de Trescastru en torno al año 60 el día de 16 de septiembre festividad de Sta. Eufemia, danzando en la plaza de San Lorenzo en Pranzáis. Archivo Museo de las Danzas de Chan.

Danzantes de Trescastru danzando en el *danceiru* o *campo* del santuario, el 14 de septiembre festividad de El Cristo en 1967. Archivo Rolando Ramón.

Rolando con tres mozas en el *campo* del santuario en 1967. Amelia, Argentina, Rolando, Azucena y Máxima. Archivo Rolando Ramón.

Danzantes de Trescastru, con el *tamboriteiru* Gonzalo Iglesias en torno a 1969, en procesión con la imagen de Sta. Eufemia en Pranzáis. Agustín, (desc.), Daniel, Venicio, (desc.), (desc.). Domingo, Tomás, Narciso, Antón, (desc.), (desc.). Archivo Rolando Ramón.

Danzantes de Trescastru en torno a 1969 con las bandas de Pranzáis. Domingo, Joaquín y Daniel Tomeño, Venicio y Antón. Archivo Rolando Ramón.

Danzantes de Trescastru, años 80. Manuel Iglesias, Serafín Lera, Amancio Iglesias, Pedro Álvarez, Aníbal Iglesias, Narciso Lera, Antonio Lera, Manuel Menéndez e Inocencio García. Abelardo Álvarez, José Álvarez, Tomás García, Tomás Ramón *(tamboriteiru),* Gerardo Iglesias y Rainiero Menéndez. Archivo Luis Ángel Álvarez Fernández.

Seis danzantes de Trescastru de los años 80. Amancio Iglesias, Abelardo Álvarez, Pedro Álvarez y Aníbal Iglesias, Manuel Iglesias, Manuel Menéndez. Archivo Luis Ángel Álvarez Fernández.

Danzantes de Trescastru en 1999. Manuel de Joaquina, Lolín, Gerardo, Pepe, Felipe «Pixino», Anselmo «Chemo», Eric, Isidro *(tamboriteiru),* Gerardo, Amancio, Chus y Epi. Isidro Ramón en su primer año como *tamboriteiru.* Archivo Rolando Ramón.

Danzantes de Trescastru, 17 de agosto de 2007. Fernandito, Cristian, Chavi, Mario, Sergio, David, Virgilio y Eloy. Dani, Pepón, Chus, Isidro *(tamboriteiru),* Epi y Felipe «Pixino». Foto: Naciu 'i Riguilón.

Danzantes de Trescastru en 20??. Eric, Mario, Fernandito, Epi, Cipriano, (desc.), (desc.), ¿Sergio?, Dani e Isidro, Chus, Lolín, ? de Davizón, Tomasín y Víctor de Arturín. Archivo Museo de las Danzas de Chan

Danzantes de Trescastru 17 de agosto de 2017. Daniel Álvarez, Ángela Lera, Diego Augusto, Celia Álvarez, Álvaro Álvarez, Claudia Lera, Sergio Álvarez y Tomás Fernández. Sofía Iglesias, Candela Martínez, Nil Lago, Laura León, Víctor Álvarez, Biel Lago, Isidro Ramón Martínez *(tamboriteiru)*. Archivo Luis Ángel Álvarez Fernández.

Índice

Trescastru, 15 de agosto de 2007. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Pendones de los pueblos forniellos que encabezan la procesión del 15 de agosto en 2023. Foto: Naciu 'i Riguilón.

Volumen I

Presentación, por Juaco López Álvarez 11

Dedicatoria 13

I. LA DANZA. ESTUDIO GENERAL

Baile y danza. 15
Danzas rituales procesionales 16
La danza y sus contextos 17
Celebraciones populares 18
Celebraciones civiles 19
Celebraciones religiosas 19

La danza 21
Ámbito geográfico 21
Danzas rituales asturfoniellas 21
La danza y la fiesta 23
Comida de hermandad o fiesta de los danzantes 25
El *ramu* 26

Elementos de la danza 29
Los danzantes 29
El *tamboriteiru*. 32
Chaconeros, cacholas, frascas o *xamasqueiros*. 32
Teatro popular: *loyas* y sainetes. 35

Tamboriteiros 39
Otros músicos 48

La *xipla* y el tambor 53

Indumentaria 59
Consideraciones sobre la indumentaria 62
Indumentaria actual. 64
El color de la vestimenta de los danzantes 64

Descripción y coreografía de la danza 67
Partes de la danza. 67
La danza como rito de paso 73

Interpretación de la coreografía 75
Evolución y cambios. La danza como reflejo de la sociedad 78

La danza y el Corpus 81
Orígenes del Corpus 82
Diferentes lecturas y significados de la procesión del Corpus 83
Danzas en el Corpus 84
La danza, los gremios y las cofradías. 87
Número de danzantes 88
Danzas rituales rurales y urbanas 89

La danza y las mascaradas de invierno 91
Indumentaria. Revestirse 93
Carácter guerrero. 94
Jerarquía 96
Los personajes 96
Recitaciones y alabanzas. 98
Escenificaciones y teatro popular 99
Visita y convite de los vecinos 99
Petición de aguinaldo y colecta 100
Comida de hermandad 100
Cristianización. 101

La danza, poesía y teatro popular. 103

II. NOTAS COMPLEMENTARIAS

Fotógrafos y fotografías 109
Exposiciones, muestras y museos 113
Lengua y toponimia 115
La danza y los grupos folklóricos de investigación 119
Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina 120
Grupos de investigación y difusión del floklore 122
Grabaciones de audio y vídeo 129
Grabaciones de audio. 129
Grabaciones de vídeo. 132
Economía y oficios tradicionales. 135
Oficios en Forniella 137
Oficios en Asturias 139

III. APÉNDICES

1. Estructura musical de la danza 147
2. Artesanos de flautas y tambores en Maragatería y El Bierzo 149
3. Referencias bibliográficas en El Bierzo 151
4- 1624. Contrato para la realización de la danza del sacrificio de Abraham en el Corpus de Medina del Campo 156
5. Contrato del *tamboriteiro* Pedro de Alba… en 1623 157

IV. LA DANZA EN FORNIELLA

El 15 de agosto en Forniella 161
Apéndices 15 de agosto 179

El santuario de Ntra. Sra. de Trescastru 187
Apéndices Santuario 199

Danza de Pranzáis 203
La fiesta y la danza de Pranzáis 203
Coreografía de la danza de Pranzáis 217
Álbum fotográfico de Pranzáis 223
Apéndices de Pranzáis 237

Danza de Chan 243
La fiesta y la danza de Chan 243
Coreografía de la danza de Chan 257
Álbum fotográfico de Chan 267
Apéndices de Chan 279

Danza de Guímara 287
La fiesta y la danza de Guímara 287
Coreografía de la danza de Guímara 301
Álbum fotográfico de Guímara 307
Apéndices de Guímara 317

Danza de Trescastru 319
La fiesta y la danza de Trescastru 319
Coreografía de la danza de Trescastru 331
Álbum fotográfico de Trescastru 337

Volumen II

V. LA DANZA EN ASTURIAS

Danza de L.larón y la Viliel.la 13
La fiesta y la danza de L.Larón y La Viliel.la. 13
Coreografía de la danza de L.Larón y La Viliel.la 39
Álbum fotográfico de L.Larón y La Viliel.la 47
Apéndices de L.Larón y La Viliel.la. 57

Danza de El Pueblu de Rengos. 65
La fiesta y la danza de El Pueblu de Rengos 65
Coreografía de la danza de El Pueblu de Rengos 81
Álbum fotográfico de El Pueblu de Rengos 89
Apéndices de El Pueblu de Rengos 97

Danza de Degaña 111
La fiesta y la danza de Degaña 111
Coreografía de la danza de Degaña 127
Álbum fotográfico de Degaña 135
Apéndices de Degaña 145

Danza de Trabáu 159
La fiesta y la danza de Trabáu 159
Coreografía de la danza de Trabáu 175
Álbum fotográfico de Trabáu 183
Apéndices de Trabáu 191

Danza de El Rebol.lal 201
La fiesta y la danza de El Rebol.lal 201
Coreografía de la danza de El Rebol.lal. 211
Álbum fotográfico de El Rebol.lal 217
Apéndices de El Rebol.lal. 221

Danza de El Corralín 225
La fiesta y la danza de El Corralín 225

Danza de A Estierna 235
La fiesta y la danza de A Estierna 235
Coreografía de la danza de A Estierna 245
Álbum fotográfico de A Estierna 247
Apéndices de A Estierna 251

Danza de El Vau 257
La fiesta y la danza de El Vau 257
Danza de Tormaleo y Taladrí 267
La fiesta y la danza de Tormaleo y Taladrí 267

Vocabulario 279
Bibliografía 283
Agradecimientos 287
Epílogo. Carta a Francisco «Filipón» 290

Se acabó
de imprimir este libro
el día 29 de abril de 2024,
coincidiendo con la celebración del
Día Internacional de la Danza.
Finis coronat opus.

Aunque en Asturias generalmente cuando se habla de danza se asocia a los bailes de *rueda* o *corro* ejecutados con los danzantes unidos por las manos, existen aún hoy, en el suroccidente asturiano y las vecinas tierras de Forniella en León, otro tipo de danzas, llamadas *de palos*, que nada o poco tienen que ver con las primeras. Son estas unas danzas de hondo carácter ritual, ejecutadas hasta hace pocas décadas solo por hombres y estrechamente vinculadas con festividades religiosas, relacionándose también con otras danzas y *paloteos* del resto de la península Ibérica

En estos dos volúmenes se realiza un análisis socio-histórico general de estas danzas asturforniellas, con abundante documentación fotográfica, así como un estudio particular de la danza y fiesta de cada pueblo, en el que se incluye también la detallada descripción de su coreografía y una extensa y variada documentación relacionada con ellas.

Principáu d'Asturies
Conseyería de Cultura, Política Llingüística y Deporte

RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS DE ASTURIAS

Museu del Pueblu d'Asturies

Xixón Cultura y Educación