

# SIETE DANZAS DE ZARRATON

POR

ELISEO PINEDO LOPEZ

Pretendemos hacer un análisis sobre unos trozos de antigua música riojana, estudiar unos ritmos populares, que aún se conservan en Zarratón, con toda la fragancia de una flor silvestre.

Revivir el folklore no significa sino actualizar en el plano superior de la cultura el potencial del pueblo. Stendhal venía a decir que la inteligencia separaba. Y así es la verdad. Ocurre que la diferenciación que la cultura superior realiza en los individuos, llega, a veces, a desvincularlos totalmente del pueblo sin repararse que en la totalidad de una nación éste significa la tierra nutricia, el espíritu inalienable que nos solicita con la gravedad de la sangre y sin el cual nos vemos en la trágica situación de condenados a infertilidad.

En parte, todo eso que se llamó el arte por el arte y que tan escuálido y pobre ha sido en sus realizaciones, es fruto de este desvinculamiento de la cultura superior y el espíritu popular. Para nadie es ya un secreto que tras los inventos desvitalizadores del arte en todas sus manifestaciones, se espera que el espíritu genial vuelva otra vez a alcanzar el gran tema humano que es la trama de amor y desamor, esperanza y desesperanza, pena y alegría del océano humano del pueblo.

El folklore - no el folklore erudito y galvanizado en libros - sino ese que escuchamos al cruzar nuestras tierras como un alarido del alma regional - debe dejarse oír.

La Rioja rica en tradiciones, en costumbres, en arte, producidos por la sensibilidad de nuestra raza, por el sentir puro y sincero de las gentes sencillas, ofrece un rico plantel de estudio, curioso archivo de valor inapreciable, en el que podremos profundizar y rebuscar los tesoros y bellezas que de generación en generación se acumulan, formando típica pirámide del saber, sello característico de nuestro pueblo.

Es nuestra región, como todas las de España, un abundan-

te semillero que esparce la rica savia del temperamento de sus habitantes, de su modo de sentir y de obrar, basada en las costumbres y usos de nuestros antepasados.

\* \* \*

«La música ha dicho Strawinsky— es la más joven de todas las artes aunque sus orígenes son tan lejanos como los del hombre» (1). Y es que la esfera de la música es el sentimiento, no el pensamiento.

No pretendemos anegarnos en la tarea de descubrir el manadero, la fuente de la música dentro de nuestra región. Tarea harto difícil. Tanto más si se tiene en cuenta que no existe, hasta el día de la fecha, trabajo alguno que preceda a nuestro intento, del que pudiéramos partir en nuestro estudio.

En la fijación de los límites de la aparición de la música riojana, no podemos ir muy lejos, sin que nos detengan graves impedimentos y obstáculos materiales, que se acumulan hasta el punto de reducirse a simples conjeturas, cuando se trate de descifrarlos.

No nos es dado así el pasado que sólo nos lega cosas dispersas. Es en vano, pues, que aspiremos a remontarnos en esta materia, más allá de ciertos límites de tiempo.

Hemos elegido las «Siete danzas de Zarratón» para tema de nuestro estudio, no al azar, sino porque estas danzas y canciones, entre todas las de la Rioja, han llegado a nosotros con la más exacta pureza y fidelidad. Nuestros antepasados músicos y naturales de este pueblo han ido transmitiéndolas de generación en generación y hasta nosotros ha llegado empapadas en la gracia de su natural ingenuidad.

Queremos, por otra parte, rendir así un cordial homenaje al pueblo que nos vió nacer, breve en hombres, pero magnífico en espíritu porque «donde hay música —como allí— no puede haber cosa mala», ha dicho Cervantes (2).

Cuenta la Historia que Zarratón, en lejanos tiempos, contaba con siete iglesias, un poco diseminadas del corazón del lugar. La injuria del tiempo las borró y sólo se conservan hoy los nombres de cada una de ellas con que han pasado a denominarse otros tantos términos municipales.

Cada barrio tenía su danza, sin que podamos precisar la que a cada uno correspondía. Pero la tradición oral así asegu-

---

(1) *Poética Musical*. Buenos Aires. «Emecé Editores». 1746. Pág. 47

(2) *Quijote*. Parte II, capit. XXXIV

ra que en el día de la festividad de San Blas (3 de febrero), en la parroquia que estaba bajo la advocación de este Santo, se congregaban todos los barrios y hasta allí venían entonando la composición —una marcha— que analizamos en último lugar. En medio de aquel concurso, todos y cada uno de los barrios danzaban por separado, para terminar haciendo la unión de varios bailes, en los que se mezclaban cánticos. Esta es la razón de que algunas danzas tengan letra.

Se puede advertir que cierto número de ellas, guarda un ritmo de los llamados «vascos».

Según algunos historiadores los hijos de Vasconia fueron los que nos dejaron estas melodías durante su permanencia en la Rioja. No hay razón incontrovertible que pruebe este extremo. Cabe, sin embargo la posibilidad de que fueran los vascos, quienes, como asimilaron otras costumbres nuestras, también se prohicieran la música que hoy defienden como cosa propia.

Durante el estudio de estas melodías muchas veces nos ha surgido la misma pregunta: ¿Quién prestó a quién? ¿La música riojana es vasca o la vasca riojana?

No nos es posible definir este interesante aspecto. Allá los historiadores con sus citas de legajos. A nosotros nos basta con la sagrada transmisión de padres a hijos que constituye la prueba más eficiente de riojanismo.

\* \* \*

De los trabajos realizados hemos extraído la consecuencia de que estas danzas pertenecen al siglo XV. Acaso sean anteriores, porque dice Forns en su *Historia de la Música* refiriéndose a este siglo: «Con la transcripción de obras célebres nacionales, encontramos romances y danzas populares» (3). Y en otro lugar: «En 1674, se publicó un libro de Gaspar Sanz, el cual encierra gran interés para el estudio del arte popular español. La mayoría de la música es de la más pura fuente nacional tanto por sus cadencias como por sus giros, diseños y ritmos. Se encuentran en él danzas populares de origen netamente español. En la mayoría de estas danzas, se ve ya la construcción en dos períodos, el primero de los cuales termina con cadencia en la nominante» (4)

Como ha de advertirse fácilmente, estas danzas están casi

---

(3) Pág. 67. Libro II.

(4) Pág. 70. Libro II.

dentro de la estructura constructiva citada. Constan de dos períodos de ocho compases, divididos en semiperíodos y por grupos; aunque no todos tienen la misma formación, como puede comprobarse por el análisis que hagamos de cada una. La cadencia a la Dominante no se encuentra más que en algunos semiperíodos. Teniendo presente que la citada cadencia al final del primer período constituyó un adelanto en la técnica de la música y estas danzas que estudiamos carecen de ella, cabe pensar que son muy anteriores a 1674, año en que se hizo la publicación del citado libro y si la construcción de las «Danzas de Zerratón» es más primitiva, más sencilla, más elemental, tenemos que admitir que son del siglo XV o anteriores, pero no mucho. Aunque dice el mismo historiador que el arte de los sonidos aparece en la Península Ibérica en tiempos muy remotos y de los albores de la dominación visigótica se generalizó el uso de cantos y bailes populares, (5) puede pensarse que, desde entonces, en nuestra región se cultiva la música y canciones, si bien en forma más primitiva y más rudimentaria, en cuanto a la construcción se refiere.

\* \* \*

## FORMA

«Es evidente que el concepto de la forma es derivado del mundo de las realidades visuales y plásticas, y aplicado en el terreno acústico al de las ideas sonoras, donde no hay formas concretas sino un constante fluir en movimiento ininterrumpido. Es comprendido analíticamente; percibimos sus contornos generales, lo vemos en sus líneas y luego en los detalles para ir descomponiendo todo el conjunto y sacar sus elementos constitutivos (6).

Lo que pretendemos es sacar los elementos constitutivos de estas melodías y exponer por separado los motivos, grupos, semiperíodos y períodos, adoptándolos a los distintos tipos que, encajen por su construcción en la teoría de las formas musicales.

---

(5) Lib. I-B-157.

(6) Riemann. Comp. Musi. pág. 17.

## DANZA N.º 1



Esta danza está escrita en tonalidad moderna. Abrigamos la seguridad de que, como manifestación del pueblo, encaja en uno de los modos antiguos. Tal como la hemos recogido se adapta por completo al modo jónico. También puede hacerse en el mixolidio y entonces sonaría aproximadamente así:



Hemos dicho aproximadamente porque hay que tener presente, cuando se trata de tonalidades antiguas, que los intervalos no correspondían a la separación actual. Antes variaban según el sonido que se emitiera, y los tonos y semitonos no estaban separados por igual número de cromas, que es la forma de medir las distancias. En la actualidad los instrumentos que no tienen sonidos fijos, como son la familia de los violines y algunos de viento, continúan haciendo los sonidos antiguos pero debido a la poca diferencia nuestros oídos no lo perciben. La escala que ahora hacemos está por separaciones iguales y por eso se llama «temperada» cuya innovación se debe al famoso tratadista español D. Bartolomé Ramos de Pareja.

La construcción, como la mayoría de las danzas riojanas, está formada por dos períodos divididos en semiperíodos y por grupos de dos motivos (a.b.). Por lo tanto corresponden al tipo B.



Uniendo la apódosis a la prótasis nos encontramos con un

semiperíodo de tipo BB2. debido a la anacrusa del segundo grupo en el motivo (a)



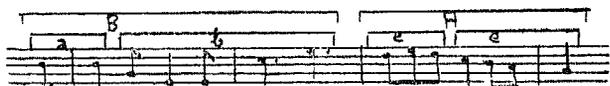
El segundo semiperíodo que completa la frase (período) es una imitación rítmica nota por nota y por tanto es del mismo tipo BB2.



El segundo período de esta danza está también dividida por grupos en dos semiperíodos, pero no en la misma forma, puesto que así como el primero, corresponde al tipo BB1 por sus grupos iguales.



El segundo es de una formación más complicada, y se debe analizar como tipo BAδ, debido principalmente a que da entrada a un tema nuevo en su segundo semiperíodo y tiene terminación femina en el primero.



## DANZA N.º 2



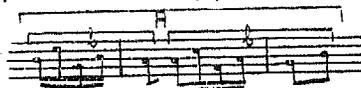
Como la anterior, pudo ser escrita en tonalidad antigua. Tal como está puede ser del Jónico, pero también puede adaptarse al mixolidio.



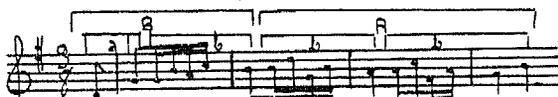
Está integrada por grupos y semiperíodos como la anterior; pero algunos corresponden a otros tipos. El primer grupo es del tipo B.



El segundo del tipo A, con terminación femina, debido a que se limita a repetir el motivo (b).



Uniéndolos nos encontramos con un semiperíodo del tipo BA1.



El segundo semiperíodo es una imitación nota por nota y corresponde al tipo BA1, pero su terminación no es femina.



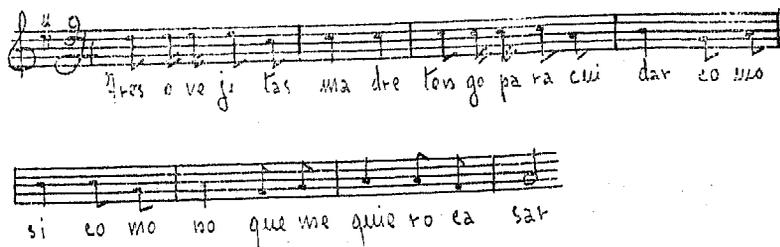
La segunda frase (período) su primer grupo y segundo son del tipo B, por lo tanto resulta un semiperíodo BB1.



En su segundo semiperíodo, el primer grupo pertenece al tipo B y el segundo al tipo A, pero en su apódosis tiene una variante y por tal causa debe analizarse como tipo BAñ.



### DANZA N.º 3

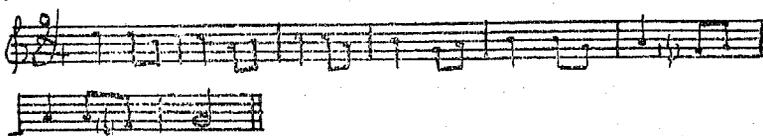


Así como las anteriores están constituidas por dos frases (períodos), éstas sólo tienen una división en dos semiperíodos y cuatro grupos.

Es seguro que no fue así como se escribió en su origen. La forma que representa está borrosa y alterada. Siendo una de las que tienen letra, se puede pensar que al colocar la letra sufrió las modificaciones que se aprecian. Su verdadera forma es la siguiente:

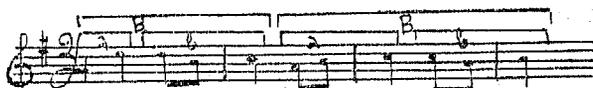


Al igual que las anteriores puede hacerse en el modo jónico. También en el mixolidio es cómoda su adaptación.



Analizándola sobre la forma expuesta en el segundo ejemplo nos da estos resultados.

Tiene un período dividido en dos semiperíodos, que son parecidos, pero no iguales. El primero tiene una ampliación en la repetición del primer grupo (a) y por tanto corresponde al tipo BB2.



Como en el segundo las repeticiones son iguales, y hay que incluirlo dentro del tipo BB1.



### DANZA N.º 4

eos que le dió Re ri qui toa la bo fa eos que le  
dió que la de jo sin go ta Un be rre ro pe rro mo ro u na  
en un de hier ro balló pa ra sa car sba vos dee lla a la fra qua la lle  
vó Quien se lle va rá la lin da mo re ni ta  
Quien se lle va rá la lin da mo re na

The musical score consists of six staves. The first five staves contain a vocal line with lyrics in Spanish. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are: "eos que le dió Re ri qui toa la bo fa eos que le", "dió que la de jo sin go ta Un be rre ro pe rro mo ro u na", "en un de hier ro balló pa ra sa car sba vos dee lla a la fra qua la lle", "vó Quien se lle va rá la lin da mo re ni ta", and "Quien se lle va rá la lin da mo re na". The sixth staff is an instrumental accompaniment line, likely for a guitar or similar instrument, featuring a series of rhythmic patterns and chords.

En este conglomerado están las cuatro que faltan para hacer el número de siete que deben ser en total. Según era costumbre se bailaban éstas reunidos en la fiesta mayor, como hemos dicho anteriormente. Algunas de ellas con cánticos y música, y otras sólo con música; por eso, hemos encontrado varios períodos con letra.

Aunque las hemos recogido todas juntas las analizamos tal como a nuestro juicio deben ser.

### N.º 4 PRIMERA DANZA



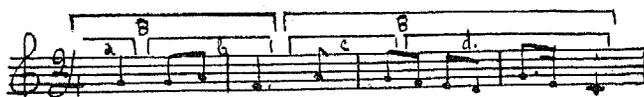
También pudo estar escrita en modo antiguo. El hipolidio tal como está, pero también puede tomársele como un mixolidio, pensando en el sí. Adaptándola al hipodorio quedaría así:

### N.º 4 PRIMERA DANZA



Como la danza número tres, ésta también consta de dos semiperíodos; pero en nada se asemejan los grupos ni motivos entre sí, ni hay parentesco de ninguna clase. Solamente se imita un semiperíodo a otro (a.b.c.d) y por lo tanto pertenecen al tipo BB5, el cual consta de dos grupos de tipo B que no tienen nada en común y quedan fundidos por la imitación del semiperíodo entero.

#### Primer semiperíodo BB5



El segundo es del mismo tipo, pero sin terminación femina.



### N.º 4 SEGUNDA DANZA



Igual que las demás puede adaptarse a los modos antiguos: Al frigio, si pensamos en sí natural y al hipofrigio, haciéndolo en sí. Véase un ejemplo en el eolio.



Como la anterior, primera del número 4, está construída con dos semiperfodos pero no se puede fijar en el mismo tipo porque así como en dicha danza los motivos son distintos entre sí, en ésta el primero y el tercero son exactos; el segundo tiene una anacrusa de mayor extensión con terminación femina, y el cuarto guarda analogía con el segundo (rimas cruzadas). Corresponde al tipo BB.



El segundo semiperfodo con que se completa esta danza es una imitación a la segunda inferior por lo que hay que fijarla en el mismo tipo BB.

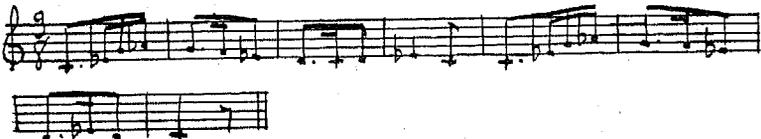


#### N.º 4 TERCERA DANZA



Siguiendo el plan fijado creemos que también ésta se hizo en modalidad antigua. El Jónico es casi seguro que fue el modo primitivo, que es lo mismo que en sus intervalos el hipolidio, pero no, en las cadencias, porque en el primero la tónica es *do*, y la dominante *sol*, y en el segundo la tónica es *fa* y la dominante *do*.

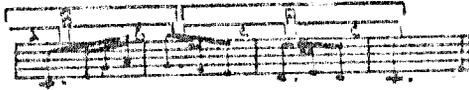
Pensando en el *si* puede ser mixolidio.



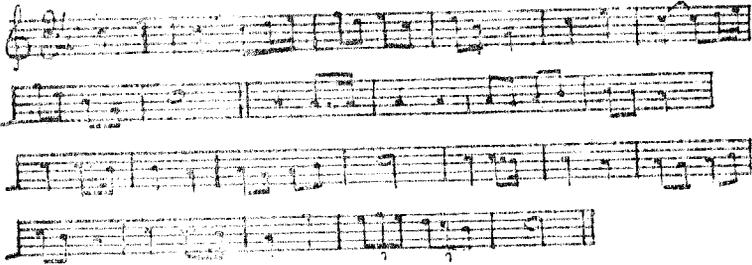
También es de una sola frase en dos semifrases, pero el segundo grupo trae dos veces un motivo nuevo y por tal causa no hay nexo temático alguno entre los dos grupos; la simetría resulta inteligible gracias a la estructura rítmica. El tipo que encaja es el BA3.



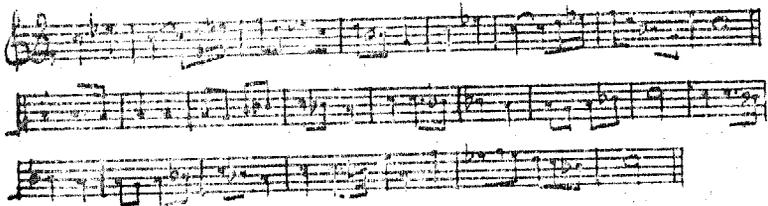
El segundo semiperíodo es una imitación casi exacta del primero pero sin la terminación femina. Es del mismo tipo BA $\bar{3}$ .



#### N.º 4 CUARTA DANZA



También puede hacerse en los modos antiguos. En todas ellas el que mejor encaja es el jónico, por su igualdad en separación de tonos y semitonos, III al IV y VI al XIII, modo auténtico. La segunda parte no corresponde al mismo modo que la primera, caso que en ninguna anterior sucede. El lidio es el modo de ésta. Haciendo en la primera dorio y en la segunda mixolidio quedaría así:



Este período es del mismo tipo que el de la primera del número cuatro. (a.b.c.d.). Todo lo dicho en ella encaja admirablemente en ésta. Es el mismo semiperíodo BB $\bar{5}$ .



El segundo es igual BB $\bar{5}$ , pero sin la terminación femina.



La segunda parte está más desarrollada que las anteriores. Todas como máximun han sido de un período dividido en dos semiperíodos. Esta tiene dos períodos que para su análisis re-

sultan cuatro semiperíodos. El primero es lo mismo que el de la danza anterior y también tiene terminación femina. Como puede verse tampoco guardan relación sus grupos y motivos. Solamente se imitan los semiperíodos. El tipo a que pertenece es el de la danza anterior BB5.



El segundo semiperíodo es una repetición rítmica pero sin terminación feminar. Es del mismo tipo BB5.



Referente al tercero es una imitación rítmica del primero.



Aunque el cuarto semiperíodo en su cuarto motivo tiene dos tresillos de corcheas, no quiere decir que sea distinto puesto que es seguro que en su principio tenía cuatro corcheas. También es del tipo de las anteriores, BB5.



Para ir de una parte a otra lo hacían al compás de esta marcha y así se la llama actualmente.

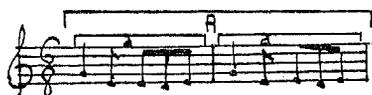
## MARCHA



Enteramente igual que las danzas, esta marcha pudo escribirse en modo antiguo y como ellas el jónico es el mejor. También puede hacerse en otro, y para muestra lo haremos en el eolio.



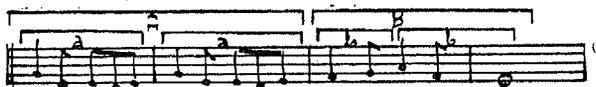
Los compases primero y segundo se corresponden presentando el mismo motivo y por esto es del grupo A.



El grupo de dos compases que responde al primero, forma una unidad más cerrada; sus motivos están más unidos y ofrecen rasgos distintos. Hay que situarlo dentro del grupo B, formando un semiperíodo del tipo AB.



El segundo semiperíodo es una repetición del primero, pero sin terminación femina.



Como los dos grupos son enteramente iguales y (a) no es un motivo sino su representante, puesto que se reduce a marcar el tiempo grave, se tiene que tomar como tipo BB1 que ya hemos citado en el primer semiperíodo del segundo período de la número 2.



El segundo semiperíodo en su segundo grupo, trae dos veces un motivo nuevo. No hay nexos temáticos entre los dos grupos. La simetría resulta inteligible gracias a la estructura rítmica.

Como la número 2, en el segundo semiperíodo del segundo período pertenece al tipo BA3 y también tiene terminación femina en el primer grupo.



A través del análisis de todas las melodías nuestra idea principal ha sido demostrar el tiempo en que las danzas fueron compuestas. Todos los períodos pertenecen a modelos primitivos

### Semiperíodos

	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º
1. <sup>a</sup> Danza . . . .	BB1	— BB2	— BB1	— BA3		
2. <sup>a</sup> » . . . .	BA1	— BA1	— BB1	— BA3		
3. <sup>a</sup> » . . . .	BB2	— BB1				
4. <sup>a</sup> 1. <sup>a</sup> . . . .	BB5	— BB5				
4. <sup>a</sup> 2. <sup>a</sup> . . . .	BB	— BB				
4. <sup>a</sup> 3. <sup>a</sup> . . . .	BA3	— BA3				
4. <sup>a</sup> 4. <sup>a</sup> . . . .	BB5	— BB5				
Marcha . . . .	AA	— AB	— BB1	— BB3		

El A y B son los grupos que más se dan, formando semiperíodos de BB, BA, AB, lo que quiere decir, que son las primeras formas que se emplearon en tiempos muy lejanos. Los tipos C, que son más modernos, siglo XVII, no aparecen en ninguna danza. Tanto por su construcción como por la sencillez melódica y rítmica, no permiten situarlos después del siglo XV.

