

PROCESOS DE FOLKLORIZACIÓN EN COLOMBIA
ORÍGENES HISTÓRICOS Y ELEMENTOS UNIFICADORES
DE LAS CULTURAS

**ORIGENES HISTORICOS Y ELEMENTOS UNIFICADORES DE LAS
CULTURAS¹**

Por Dra. MATILDE CHAVES DE TOBAR

Revista de Musicología, XXVI, 2 (2003)

*Dedicado a las gentes populares de nuestros
pueblos por ser ellas quienes hacen que las
costumbres, la tradición y las manifestaciones
musicales continúen vivas entre nosotros.*

Resumen: El presente artículo describe algunos aspectos importantes del proceso de folklorización en Colombia, como: sus orígenes históricos y generalidades, el proceso de folklorización, propiamente dicho, regiones folklóricas y núcleos humanos definidos, los elementos unificadores de las culturas involucradas en el proceso, las relaciones folklóricas y los elementos del baile regional, las relaciones del bambuco y los aires vascos, el galerón llanero y su relación con la música andaluza y la llamada danza de las cintas, de la trenza o baile del cordón, puntualizando sobre las interesantes supervivencias españolas existentes, en este territorio denominado y reconocido como multiétnico y pluricultural por excelencia y de una riqueza extraordinaria en su cultura tradicional.

Palabras clave: Folklore colombiano. Música y Antropología. Música y danza colombianas.

THE INFLUENCE OF SPANISH MUSIC IN COLOMBIAN DANCES (HISTORICAL ORIGINS AND GENERALITIES, TRADITIONAL MUSIC AND ITS REGIONS, HUMAN GROUPS, ELEMENTS GROUPING CULTURES)

EVOLUTION TOWARDS FOLKLORE IN COLOMBIA. HISTORICAL ORIGINS AND ELEMENTS CULTURAL UNIFICATION.

Abstract: This article describes some important aspects of the study of folklore in Colombia, such as its historical origins and generalities, folkloric regions, and defined human nuclei as well as elements

¹ Este artículo está elaborado a partir de los capítulos III y IV del trabajo realizado durante el año de investigación de mi bienio de Doctorado: CHAVES DE TOBAR Matilde, **INFLUENCIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA EN LAS DANZAS COLOMBIANAS** del Departamento de Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca. Bienio 1999 – 2000. Inédito.

grouping the cultures involved in the process. Also treated are folkloric relations, and the elements of regional dances: relations between the bambuco and Basque airs, the galerón of the plains and its relationship to Andalusian music and the so-called dance of the ribbons, of the braid or cord. The interesting surviving Spanish influence is pointed out for this territory which is multi-ethnic and multi-cultural par excellence, and has an extraordinary wealth of traditional culture.

Keywords: Colombian folklore. Music and Antropology. Colombian music and dance.

1. ORÍGENES HISTÓRICOS Y GENERALIDADES

La danza, en opinión de etnólogos, musicólogos antropólogos e historiadores, es una de las más primitivas manifestaciones humanas. Transportándonos a sus más ancestrales orígenes, podríamos decir que existen en ellas, motivaciones rituales y religiosas y que las diferentes culturas a través del tiempo, le han otorgado paulatinamente un contexto de convivencia social, un significativo aire de fiesta de la forma de ser y de sentir de los pueblos. La danza en su forma original estuvo asociada a los movimientos corporales sin que los instrumentos musicales formaran parte en su representación. El acompañamiento habitual se llevaba con los pies, las palmas o los gritos y se determinaban tres corrientes claras en su expresión: como manifestación artística generada al interior de escuelas clásicas o contemporáneas, como danza popular de carácter social o como expresiones autóctonas con un marcado carácter religioso. En la América hispana y como consecuencia de la mezcla de las tres importantes culturas que confluyeron durante la época de coloniaje español (desde el siglo XVI hasta principios del XIX), nació un variado y rico espectro de manifestaciones – en todo sentido - que conformaron lo que hoy en día se llama Folklore.

En referencia a las danzas, los elementos de cada cultura, se unieron dando origen a bailes con mayor o menor grado de mestizaje, con diversidad coreográfica, multiplicidad de vestuarios, riqueza en los acompañamientos instrumentales, diversa parafernalia y con diferentes funciones sociales . De ahí, la clasificación de danzas precolombinas, danzas populares y danzas clásicas y contemporáneas. Con el análisis de los procesos históricos y la influencia de las culturas europea, indígena y africana, que fueron determinantes en la formación de las danzas en Colombia durante la época colonial, los cuales se irán comentando a lo largo del trabajo, será posible apreciar aquella transculturación y la sincretización de todas las manifestaciones culturales, costumbres y tradiciones, que consolidaron la identidad nacional del pueblo colombiano.

Lo folklórico se localiza en una determinada región, sin que esto sugiera que es de origen local o autóctono, puesto que las formas de expresión en las que confluyen muchos de los elementos integradores, su difusión y la trascendencia universal del mismo, han permitido que se convierta en el patrimonio más apreciado por el pueblo, llegando a ser funcional , porque se identifica plenamente con la vida material, social y espiritual de las gentes y se le considera vigente porque aunque se le ve como un cúmulo supervivencias tradicionales, que irrumpen y perduran con fuerza en la sociedad se le concibe como fruto de aquella herencia ancestral del pasado. En Colombia como en el resto de América, el

folklore es la manifestación más espontánea y auténtica del pueblo, que expresa su sentir y que lo ha divulgado en forma oral, escrita o reflexiva. Colombia se divide en cinco grandes regiones geográficas en las que el folklore se conserva íntimamente unido a la idiosincrasia de las gentes, a sus creencias religiosas, a su tradición y a sus costumbres.

Recordando la historia y para situar al lector en un contexto general de orden político, social, religioso y económico, vale mencionar las épocas y los acontecimientos en los que se enmarcó la vida de entonces, en los territorios de la actual Colombia. Durante los siglos de coloniaje hispánico, se pueden diferenciar tres períodos: El siglo XVI, es considerado como el período de los descubrimientos y la conquista; de esta época, pocos referentes existen de la música llevada por los conquistadores a tierras Indias, ocupados primordialmente por la explotación y la repartición indiscriminada de las tierras, considerándose finalizado, a mediados del siglo, cuando ya se habían fundado ciudades tan importantes como Santa Fe de Bogotá, Santa Marta, Popayán, Tunja, Cartagena de Indias, Santiago de Cali, Santa Fe de Antioquia y San Juan de Pasto. El segundo período, se inicia con la formación de las primeras Audiencias y las Leyes de Indias promulgadas por Carlos V en 1542, en Burgos, con las que España toma el control de la situación política, social y económica de las Indias y el tercer período se inicia con el siglo XVIII, bajo el gobierno de Felipe V y sus reformas, para concluir con el proceso de emancipación en el siglo XIX, iniciado el 20 de julio de 1810 y sellado con la Independencia del territorio en la Batalla de Boyacá, acaecida el 7 de Agosto de 1819.

La iglesia tuvo un papel preponderante sobre la sociedad en estas épocas, en las que se vio fortalecida la mentalidad colectiva, pues además de controlar las conciencias individuales, la evangelización y de orientar la vida social y familiar, se encargó del desarrollo intelectual del pueblo. Felipe II autorizaba en sus Ordenanzas, que los evangelizadores utilizaran músicas de cantores y ministriles. Una serie de “encuentros” y “desencuentros”, se sucedieron a lo largo del proceso de aculturación y folklorización en Colombia, al igual que en toda Hispanoamérica. Andrés Pardo Tobar dice: “Muchas debieron ser las concesiones que los maestros evangelizadores hicieron a los repertorios populares de raíz española e inclusive a la música aborigen, en el sentido de permitir que influyeran la interpretación de los repertorios musicales utilizados en las ceremonias del culto”.² Con lo anterior, se puede pensar en la existencia de un primer “encuentro” e intento por aunar elementos integradores de las dos culturas, que permitieron adaptar la música a las necesidades del momento. La transculturación española, se inicia con la música renacentista que estaba en pleno apogeo en España; vinieron músicos preparados con destino a las Catedrales de Santa Fe de Bogotá, Cuzco, México, Quito, Guatemala, Lima y Charcas. En lo popular, el pueblo bailaba fandangos y bundes, danzas censuradas por la iglesia, por considerárselas profanas y de carácter vulgar. Los romances, los cantos a lo humano sobre temas pastoriles fueron muy comunes en la época y se acompañaban con instrumentos como la guitarra, la vihuela, el laúd, el arpa criolla y el clavicordio. Los bailes que se estilaba ejecutar en la colonia fueron el minué, la contradanza, el torbellino, la jota, el punto, la manta y la breña. Las fiestas religiosas en Colombia, al igual que en el

² *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Ed. Emilio CASARES RODICIO). Madrid: SGAE, 1999, vol. III, p. 819.

resto de Hispanoamérica, nos señalan la importancia que tuvo la vida religiosa entre los españoles conquistadores y colonizadores de las Indias y para los procesos de transculturación, aculturación y evangelización cristiana de los indígenas y africanos durante el coloniaje hispánico. La fundación de ciudades y el proceso de evangelización, siempre estuvieron íntimamente ligados y las doctrinas propiamente dichas se convirtieron en el núcleo del cristianismo, en tierras hispanoamericanas y con ello surgieron la erección de los templos y se proyectaron las devociones españolas más representativas que se arraigaron dentro de la cultura naciente, pero en la tercera década del siglo XIX con la desaparición del dominio español, la música religiosa en el territorio, fue perdiendo su auge dándose relevancia a otras expresiones musicales basadas en las tendencias de la música profana mencionadas anteriormente. Este hecho, en el que la música religiosa decayó ostensiblemente, se puede considerar como un “desencuentro”. La música tuvo gran significancia durante el período de las guerras de Independencia; la Contradanza “La vencedora”, fue una de las piezas interpretadas por los músicos que quedaban, dirigidos por José María Cancino, al concluir la Batalla de Boyacá, la que sellaría la Independencia de Colombia. Bambucos, pasodobles y canciones populares conformaron un rico repertorio popular y fueron del gusto musical de las primeras décadas de la vida republicana. Ya en este momento se puede considerar que el proceso de identidad propia en la Gran Colombia, en muchos aspectos estaba consolidada. “La música popular en Colombia está integrada por un conjunto de géneros, ritmos y formas musicales diseminados a lo largo y ancho del territorio y que corresponden a la acepción, tanto por su elaboración por parte de las capas sociales denominadas populares, como por su aceptación general.”³ El origen y evolución de la música popular, están ligados a la formación del territorio colombiano como país. Tres componentes básicos fueron la base para el nacimiento del folklore en Colombia: el nativo, el europeo y el africano. El nativo incorporó a sus expresiones, elementos musicales y rítmicos de los aportes europeos y africanos, dando como resultado, músicas nuevas nacidas de un mestizaje en el que predominan elementos de una u otra vertiente, dependiendo de la zona de influencia en que se desarrolle.

1.2 Proceso de folklorización

En la vida del pueblo colombiano, se encuentran hechos de diferente orden, los cuales conforman la vigencia social del pueblo, entendiéndose por vigencia, todo lo que posee fuerza y está presente en la sociedad y que nace como repuesta a una determinada realidad histórica. Analizando los hechos folklóricos, se puede afirmar que estos son transmitidos de generación en generación y con ellos se expresan las supervivencias colectivas de larga duración; los encontramos institucionalizados, vale decir, que están en la vida de las gentes pero establecidos con normas fijas, ya sean de carácter político, religioso o económico. Las ceremonias que conmemoran festividades como la fundación de ciudades, la Independencia, batallas u otros rasgos históricos de cada región, están consideradas dentro de los hechos de carácter político o patriótico, como por ejemplo: El Descubrimiento de América – llamada Fiesta de la Raza -, la Independencia, la Batalla de Boyacá, la Independencia de Cartagena de Indias, entre otras, todas ellas en su carácter esencialmente popular con expresiones de alegría, representadas en corridas de toros, bailes típicos, juegos de pólvora, comidas tradicionales, música y los desfiles militares de especial

³ *Ibídem*, p. 826.

relevancia. En el folklore socio-religioso se encierran manifestaciones como romerías a la Virgen, festividades de Navidad y Año viejo, de Semana Santa, del Corpus Christi y festividades de los Santos Patronos, de vital importancia para el pueblo. En ellas, las gentes experimentan un acercamiento con el Ser supremo o con el mundo espiritual y se presentan con una amplia participación del pueblo. Las manifestaciones folklóricas de carácter económico, se pueden considerar los mercados en determinados sitios y días, los que permiten la interrelación de las personas, el intercambio de productos, así como la recolección de las cosechas y los trabajos de interés colectivo, permiten la vida social. En Colombia, estas fiestas de carácter socio-económico son llamadas Ferias que representan acontecimientos de carácter colectivo. Son famosas en Colombia la Feria de la Caña de Azúcar en Cali, la Fiesta del Maíz en Sonsón – Caldas, la Fiesta de la Panela en Villeta. La Feria de Manizales y muchas más diseminadas por todo el territorio, que se realizan en pueblos, aldeas y veredas con diversos objetivos. Todos estos hechos folklóricos transmitidos por generaciones, se manifiestan espontáneamente y su origen es anónimo, manteniéndose la continuidad y la permanencia; sin embargo, existen los hechos llamados popularizados, pero de carácter pasajero, como una canción popular, un baile de moda, una manera de ser en determinado momento, que son aceptados por el pueblo pero que en realidad sobreviven por corto tiempo y desaparecen. Lo folklórico, es considerado como anónimo, transmitido de generación en generación, de pueblo a pueblo, de ahí, que se le considera como el “saber tradicional del pueblo”. Las “supervivencias”, como su nombre lo dice, significa sobrevivir, lo que aún existe pero que pertenece al pasado. Javier Ocampo López nos dice:

“También se ha definido la supervivencia como un hecho determinado que se conserva ya fuera del complejo cultural en que se originó, y se entiende que no está en armonía con el complejo en el que continúa existiendo.”⁴

Puesto que el tiempo y las influencias de la modernización que condicionan el progreso continuo en todos los aspectos de la vida de los pueblos, hacen que en cierta forma no pertenezcan al contexto socio – cultural del presente, pero si se cultivan y se cuidan como lo que da la identidad al pueblo; especialmente se puede observar este fenómeno, con las danzas y los trajes regionales. En conclusión, para reconocer un hecho, como “folklórico”, diversas características lo deben acompañar, como: tener vigencia social, ser anónimo, geográficamente localizado, pero sin excluir la difusión, ni la trascendencia universal de los elementos que lo integran, ser de carácter empírico, oral y tradicional.

1.3. Regiones folklóricas y núcleos humanos definidos

Cierto número de comarcas forman cada una de las zonas folklóricas en que está dividido el territorio colombiano, pues es más lógico establecer esta forma de división que pensarla como departamentos, considerados divisiones puramente políticas o administrativas. Se sabe que Colombia es un país *por excelencia*, multiétnico y pluricultural, por cuanto en él, habitan mestizos, blancos, mulatos, negros e indígenas, cada grupo humano con sus costumbres, con sus manifestaciones folklóricas y sus formas de

⁴ OCAMPO LÓPEZ, JAVIER. *Las fiestas y el folclor en Colombia*. El Áncora Editores. Bogotá. 1997. p. 20.

vida muy peculiar, dependientes del clima y de su situación geográfica. Cinco zonas folklóricas están establecidas desde 1938. La región andina, consta de trece comarcas, la Región del Caribe, consta de siete comarcas, la región del Litoral Pacífico de cuatro comarcas, la Región de Los Llanos Orientales de cuatro comarcas. La región Insular formada por las Islas de San Andrés y Providencia debería sumarse a la Región Caribe, por su situación geográfica, pero por sus manifestaciones folklóricas más de carácter antillano y algo del Pacífico, se las considera como la quinta zona folklórica del país. En las selvas del Amazonas y de la Orinoquía, existe gran número de tribus aborígenes que viven en su estado natural y pertenecen a las importantes familias lingüísticas Caribes, Arawak y Tukano; sin embargo, muchas más tribus indígenas se encuentran localizadas en las regiones del Litoral Atlántico, del Pacífico y de la cordillera de los Andes, conservando sus propios dialectos y sus propias costumbres y los rasgos de sus antepasados.

Según las características de las gentes, según la raza y las costumbres, el pueblo colombiano se ha agrupado en núcleos humanos definidos. Y es así, como se conoce el núcleo de “los paisas”, que se ubican en los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío – Zona del Café -; El grupo Cundi-boyacense en los departamentos de Cundinamarca, Boyacá, Santander y Norte de Santander; el grupo “opita” en los departamentos de Huila y Tolima; el núcleo “caucano”, en los departamentos del Cauca y Valle del Cauca, el núcleo “llanero”, en los departamentos de Meta y los territorios nacionales de Vichada, Arauca y Casanare, el núcleo “costeño” en los departamentos de la Península de la Guajira, Magdalena, Córdoba, Bolívar, Atlántico y Sucre, y por último el núcleo “nariñence” o “pastuso” en el Departamento de Nariño al sur en la frontera con el vecino país del Ecuador.

El pueblo antioqueño o “paisa”, es tri-étnico, con predominio del elemento español; los grupos indígenas que poblaron la región de Antioquia y sus alrededores como los nutabes, tahamies, catios, picaras, quimbayas, entre otros, fueron exterminados en gran parte, por los españoles en el proceso de la conquista. De ancestro español fuertemente arraigado en la región, se encuentran raíces de origen vasco, asturiano, extremeño, andaluz, castellano y gallego. El hombre antioqueño es un hombre de empuje, inteligente y con una variada e intensa actividad comercial. Se lo conoce como el colonizador del occidente colombiano. Impulsador de la explotación y comercio del café, la mayor riqueza agrícola del país. El “paisa” es un hombre apegado a sus tradiciones, muy religioso y con aptitudes para la música. El núcleo cundi-boyacense, de origen hispano-chibcha, tuvo durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la más importante estructura colonial, puesto que en esta zona se concentraron las encomiendas, las mitas y los resguardos. Su ascendencia española está constituida por grupos de canarios, castellanos y andaluzes. El pueblo cundi-boyacense es hospitalario, altamente religioso, reservado y muy trabajador de la tierra. Sus fiestas populares giran alrededor de las romerías y festividades religiosas. De lo descrito anteriormente cabe exceptuar al bogotano, que se constituye en la síntesis del modernismo de la ciudad capital, por su exquisita sociabilidad, cortesía y distinción. Este núcleo étnico, se divide en dos grupos con características muy marcadas: el cundi-boyacense culto y el mestizo indígena. El núcleo “opita”, descendientes de los indios caribes de estirpe guerrera y de los españoles principalmente extremeños. Los “opitas” son un pueblo hospitalario, altivo y leal. El Tolima y el Huila son los departamentos del

Sanjuanero, el bambuco, el bunde, la guabina y el pasillo. Los departamentos del Cauca y del Valle del Cauca están conformados por un grupo tri-étnico de gran mestizaje racial y cultural. En esta zona se encuentran cinco grupos raciales muy importantes:

- El grupo indígena de Tierra adentro (países y guambianos)
- El grupo blanco de Popayán, Cali, Buga, Tulúa, Palmira y Cartago.
- El grupo mestizo que se prolonga por la cordillera central hasta adentrarse en la región del Tolima.
- El grupo mulato que se ubica en las riberas del río Cauca y sus serranías
- El grupo negro extendido por la región del Valle del Cauca, desde Puerto Tejada, continuando por Dagua en el Valle del Cauca y remontando hasta Buenaventura. Hacia el sur de la capital, Popayán, se ubica otro importante núcleo en las riberas del río Patía y al occidente del departamento del Cauca, en la localidad de Guapi y sus alrededores en la costa pacífica.

En épocas coloniales, con la esclavitud, se desarrolló una amplia explotación de minerales y se formaron grandes “latifundios”. Las grandes plantaciones de Caña de azúcar y de tabaco dieron paso a la formación de un sistema socio-económico centralizado en la Hacienda, la que tuvo un carácter empresarial y que a la larga, creó profundas divisiones sociales entre las gentes (mayordomos, capataces, peones, indios de la mita agraria y negros esclavos). En Popayán, capital del Departamento del Cauca, se han realizado relevantes movimientos por la reivindicación indígena en Colombia. Popayán, ciudad culta, universitaria, cuna de poetas y presidentes conserva su ascenso castellano en las costumbres y en las formas de existir como ciudad de fuerte ancestro español. Cali, ciudad emprendedora, alegre y de un clima cálido, es catalogada como la ciudad más alegre de la Zona andina. “A pesar de la heterogeneidad etno-cultural, se han señalado algunos rasgos comunes en el caucano, como expresa Luis López de Mesa: Su rica fantasía, su castellana altivez y su noble quijotismo.”⁵ En esta tierra, especialmente el payanés, vive orgulloso de sus ancestros españoles y es la tierra donde también se baila el bambuco, el pasillo y se baila el currulao muy propio del folklore negro del Pacífico. El tipo humano predominante en la región de los Llanos orientales de Colombia, es el mestizo, pero con ancestros indígena, españoles y negros. Las expediciones alemanas de Jorge Spira y de Nicolás de Federmán en 1535 y 1537 respectivamente, exploraron la región en busca del tan ansiado “Dorado”, sin resultado alguno, pero la penetración del blanco solo tuvo lugar a partir del siglo XVII, cuando los Jesuitas establecieron sus misiones en los llanos del Casanare a pesar de la resistencia indígena. Algunos grupos negros penetraron en la región, procedentes de Venezuela y es así como, de esta mezcla, nació el hombre llanero, que a semejanza del gaucho argentino, vive de la ganadería. Son ágiles jinetes y amigos de la aventura. El llanero es estoico y de altiva franqueza; siempre le acompaña su sombrero, su caballo y una soga para enlazar. Fue protagonista en la campaña libertadora que selló la independencia de Colombia. Los negros africanos, procedentes de Angola, del Sudán occidental, Costa de Guinea y Congo, aportaron las culturas Bantú y Yoruba y se establecieron en las Costas Pacífica y Atlántica, en las riberas de los ríos Magdalena, Cauca y Patía, y en las inmediaciones de las Gobernaciones de Popayán y Antioquia, por la explotación minera, reemplazando a los indígenas en estas tareas. Al llegar a Cartagena de Indias, fueron vendidos y trasladados al interior del territorio; sin embargo, una gran parte de ellos se asentó en la Zona Atlántica y en esta amalgama de culturas negras,

⁵ *Ibidem*, p. 94.

algunos grupos se unieron entre si, otros se mezclaron con las vigencias españolas e indígenas del momento y otros se conservaron en estado puro y sin aceptar la aculturación se declararon en franca rebeldía, conformando grupos reacios a las imposiciones del blanco, remontándose o aislándose en los palenques como el de “San Basilio” cerca de Cartagena de Indias, en donde siempre guardaron las costumbres y tradiciones ancestrales. Los grupos españoles se asentaron en las ciudades más importantes de aquella época en la costa Atlántica, como fueron Cartagena de Indias y Santa Marta, los indígenas Koogui y los Sanká, de la gran familia Chibcha, poblaron la Sierra Nevada de Santa Marta, los Wayuu, la Península de la Guajira y como ya se dijo, los negros se extendieron por las costas y por el interior del territorio en calidad de esclavos. Con el pasar de los siglos, una importante colonia árabe se acento en la zona del Litoral Atlántico, llamados comúnmente “los turcos”, venidos especialmente de Siria, y del Líbano, desarrollando continuamente una amplia actividad comercial. Toda esta mezcla tan rica y tan variada, de razas, culturas y pensamientos, dio origen a un hombre de carácter extrovertido, expresivo en el hablar y explosivo en el reír, enamorado y bullicioso, con especial facilidad para el ritmo, la danza y la música, expresiones en las que las supervivencias negras, indígenas y españolas se aprecian en un rico folklore predominantemente de raíces africanas adaptadas a las circunstancias y al medio. Por último, el núcleo “Nariñence” o “pastuso”, conformado predominantemente por gentes de origen indígena, (quillacinga, pastos, sibundoyes y cuaiqueres) y por los grupos españoles asentados en las dos principales ciudades de esta región, como son Pasto e Ipiales. Es un pueblo religioso, con grandes dotes para la artesanía y gran apego a la tradición y a la región.

1.4. *Elementos unificadores de las culturas*

En referencia específica a lo musical, el origen y evolución de la música popular en Colombia, va paralela a la formación del territorio como nación y la tipificación de las manifestaciones folklóricas se las debe analizar desde el punto de vista de los componentes básicos que le dieron vida: el indígena, el europeo y el negro. Son muchos y de diversa índole, los componentes unificadores de las culturas involucradas en este proceso: de ancestro indígena, los cantos de viaje e infinidad de celebraciones conmemorativas a la creación de la luna, fiestas al sol, festejos por funerales, por la guerra, todos acompañados con instrumentos musicales como fututos, flautas, tambores y sonajas que acompañaban las danzas y sones.⁶ De origen europeo, los ritmos y aires como la contradanza, la mazurca, la polka, el vals y la danza, las melodías de Andalucía, de Castilla y León, del País Vasco, de Extremadura, de origen catalán, en romances, coplas y villancicos; los instrumentos musicales como la vihuela y la guitarra, panderetas, castañuelas y tamboriles y de origen africano con su contenido mágico-religioso, los ritmos e instrumentos de percusión que desprenden agitados movimientos al cuerpo, sus cantos y sus sonidos. Y no solo esta variedad de elementos unificadores estuvieron presentes e involucrados en este proceso, si no, aspectos tan importantes como: el vestuario, las creencias, los usos y costumbres, los agüeros, el habla, los mitos y leyendas, la medicina empírica, todo condicionado al clima y a los sitios, que en cierta forma determinaron el carácter y la manera de ser de los núcleos sociales ya diferenciados y mencionados

⁶ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia*. Bogota: Plaza y Janés. 1980. p. 8.

anteriormente. Todas estas formas se sometieron al lenguaje criollo y reformador de campesinos y negros, que las asimilaron, las transformaron y las hicieron suyas para crear una identidad propia formando parte de ese rico patrimonio cultural del pueblo colombiano.

1.4.1. Relaciones folklóricas y elementos del baile regional

La música para el baile regional es considerada como el soporte sonoro que permite ordenar las figuras y la coreografía general. Tres elementos fundamentales y básicos hacen la música: el ritmo, la melodía y el texto. En toda coreografía, lo básico y primordial es el ritmo, que puede ser binario, ternario simple o compuesto y que ofrece elementos de semejanza y de orígenes idénticos para bailes de distinta denominación y permite hacer un seguimiento a la evolución de determinada forma o género musical. Ahora, la melodía va unida al ritmo si se la concibe como una unidad musical, pero se tiene claridad, que esta es independiente como soporte musical en el momento de ejecutar determinada coreografía. Haciendo referencia a la coreografía, esta puede ser ejecutada con infinitud de tonadas diferentes y cada género musical puede presentar diferentes estructuras y por ende diferentes coreografías. En la música española, un ejemplo claro de lo anterior, es la Jota con sus variantes y sus diferentes estructuras; en referencia a la música colombiana - y creo que esto es válido para cualquier coreografía -, el bambuco que es el aire nacional por excelencia, presenta variantes a lo largo de la Zona Andina, como: *el rajaleñas*, bambuco cantado en coplas picarescas, *el Sanjuanero*, bambuco fiestero, *el fandanguillo o capituzés*, bambucos coplados en duelo, *las vueltas antioqueñas* y *la guaneña* y semejanzas con los aires denominados *el aguabajo* y *la jota chocoana* en el Litoral pacífico.

1.4.2. Relaciones del bambuco con los aires vascos (folklore musical)

El *bambuco* es la tonada base por excelencia de la zona andina y se cree que sus orígenes son mestizos conjugándose en él, las melodías de tradición indígena a ritmos varios entre ellos muy posiblemente los vascos, según investigadores musicólogos como el maestro Jesús Bermúdez Silva. Guillermo Abadía Morales, dice en su obra *A,B,C del folklore colombiano*:

“El *bambuco*, “Es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa, no tanto por su calidad musical, porque como canto es superior a la guabina y como danza es superior al currulao, pero si por su amplia dispersión, ya que cubre trece comarcas: Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander y las tres mitades orientales del Valle del Cauca, Cauca y Nariño.”⁷

Varias hipótesis se han barajado en torno a la búsqueda de sus orígenes y de sus esencia real; etimológicamente, la raíz “bamb” es común para las distintas posibilidades que en un parentesco muy estrecho, se pueden relacionar con esta danza colombiana. La voz *bambuco*, dice Abadía Morales,⁸ puede

⁷ ABADÍA MORALES, Guillermo. *A,B,C del folklore colombiano*. Panamericana Editorial. 1996. p. 36.

⁸ Leer a ABADÍA MORALES, Guillermo en *Danzas colombianas* de Alberto Londoño. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 1998. p. 1.

venir de los verbos “bambolearse” o “bambalearse” que significan oscilar en situs y derivados del griego “bambalizo” – tremolar. La primera hipótesis se planteó sobre la base de la música chibcha, que por su sentir, por su carácter melancólico y por su ritmo lento tan característico de los aires del Altiplano andino, dio pie a pensar en sus orígenes, puramente indígenas. La hipótesis expuesta por el escritor vallecaucano Jorge Isaac en su inmortal obra “La María”, se inclinaba hacia los ancestros africanos del ritmo, sin embargo, este planteamiento ha sido descartado desde hace mucho tiempo, por no encontrarse en él, elementos o tradiciones que identificaran sus relaciones musicales o rítmicas con las manifestaciones llevadas por los grupos de negros llegados a Colombia desde remotas regiones de África. Existe una hipótesis que relaciona los orígenes españoles – mencionada anteriormente –, en la que se plantea la ascendencia vasca e indígena, de ahí, que se le considere un aire mestizo. Javier Ocampo López, dice:

“Los ritmos vascos, y entre ellos el zortico, presentan ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos a veces, formando un interesante contraste, muy parecido a nuestro bambuco. Lo cierto es que en las opiniones de músicos y folkloristas españoles se encuentran la relación del bambuco con aires populares hispanos, con adaptaciones muy propias de nuestro medio colombiano; de ahí, lo folklórico.”⁹

La música de las melodías vascas poseen características notables; estas se han modificado con el devenir del tiempo en múltiples variantes orales. Merecen ser destacadas aquellas características que permiten conocer el valor de dichas melodías y su capacidad de supervivencia por un renacer constante: permiten la improvisación popular, poseen gran capacidad narrativa y su sencillez facilita una especial plasticidad y adaptación a la letra que es en cierta forma el valor dominante. Al igual que en el bambuco, y ahí se encuentra posiblemente la relación musical, un ritmo alegre, vivo, dinámico, acompaña melodías melancólicas, tristes; sin embargo, existen bambucos en los que su melodía inicia en tonalidad menor y termina en tonalidad mayor y sus textos expresan situaciones anímicas de variada tipología, pero especialmente narran historias de amor y de despecho. En el *rajaleñas*, una de las variantes del bambuco, ya mencionada, se presenta la forma de cantar a dueto improvisando situaciones; sin embargo, una característica marca la diferencia: En los aires vascos existen melodías también de expresión alegre, mientras que en el bambuco por lo general, las melodías son calmadas, evocando la tristeza del indígena, siempre acompañadas por un ritmo alegre. En las danzas criollas, como el *bambuco*, el elemento masculino es alegre, representado por el acompañamiento, mientras que la melancolía de tradición indígena está representada en la melodía.

Es menester tener en cuenta las relaciones melódicas que conformarán una melodía; los inicios, las semi-frases, las frases y los períodos musicales permiten que una tonada tenga un sentido lógico. Las unidades melódicas, suponen el número de compases que conforman un período musical y su especial distribución en la coreografía. En este aire vasco, la unidad melódica es de 8 compases, lo que proporcionará al danztzari, los compases requeridos para su coreografía. En cualquier melodía zortzico, el número de compases es fijo e invariable. En referencia al bambuco, según los folkloristas colombianos,

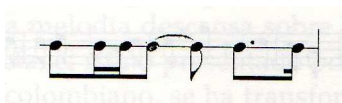
⁹ OCAMPO LÓPEZ, Javier. Op. cit., p. 105.

éste posee un carácter poli - rítmico y sincopado; las razones han sido expuestas por el maestro Daniel Zamudio en su importante estudio *El folklore musical de Colombia*:

“El ritmo melódico del bambuco está formado por una combinación ternaria-binaria (ritmo peón, compuesto de dos pies, uno de tres elementos tribraquio y otro de dos elementos, pirriquia) en compás de cinco tiempos (tomando la corchea como unidad de tiempo). Téngase en cuenta que la melodía sola es el asunto de primera importancia; el ritmo del acompañamiento es cuestión de simple aunque necesaria adaptación. Esto sin embargo, ha venido constituir otra característica rítmica. En efecto, el cambio de compás de cinco a seis octavos ocurre siempre en las cadencias. Esto obedece a que cuando la melodía queda en reposo cadencial, el acompañamiento cobra mayor importancia. Seguramente el acompañante que casi siempre es el mismo que canta, ha buscado así, la manera de cuadrar la aparente irregularidad del ritmo melódico en los momentos en que queda libre de este, Así se ha originado, en las cadencias una combinación rítmica simultánea entre la melodía y el acompañamiento; en dichas cadencias el pié rítmico, melódico es de dos notas largas espondeo, pié binario, mientras que el acompañamiento ejecuta dos pies ternarios en el mismo compás. Por esta razón no debe usarse en tales cadencias, la signatura métrica 3/4, pues el acompañamiento, perdiendo así su carácter rítmico, se confundiría con el pasillo.”¹⁰

Un aspecto rítmico muy generalizado en la tradición popular para enriquecer las melodías, es la acentuación a contratiempo y en este caso, esta fórmula rítmica hace que el bambuco presente aquella especial e inconfundible característica. En muchos y variados casos, estas acentuaciones a contratiempo de un ritmo regular, han quedado fijadas en el acompañamiento rítmico; como es conocido, esta característica, está presente en la música de Castilla y León. Ahora, haciendo referencia a las tonalidades utilizadas, se encuentran dos modalidades: el bambuco que como se ha mencionado anteriormente, por lo general está compuesto sobre tono menor, triste y nostálgico, muy característico de las melodías andinas y el que iniciando en tono menor culmina con el tono mayor, alegre y juguetón.

En las melodías que sirven de introducción a las danzas Vasco-Guipuzcoanas, la práctica tradicional pone de manifiesto con claridad, la regla que se conoce en el fandango



o en la contradanza. Las melodías van en el insólito 5/8, un compás para algunos subjetivo o arbitrario; Gaizka de Barandiarans¹¹, en sus apuntes sobre danzas vascas, explica cómo hay piezas que se las han interpretado en diferentes compases; mientras unos lo hacen en 5/8, otros lo hacen en 6/8, incluso en compás de 4/4. Dice que en opinión del maestro Uruñuela, el compás primitivo sería de 5/8 (cinco corcheas que entran en el compás) pero sin puntillo; lo que fue en un principio una melodía ligada y sin interrupción de los puntillos con cinco corcheas limpias, se transformó en lo que son las piezas actuales, con las que los pies baten vertiginosamente en el suelo. Cada paso era continuado y se ejecutaba en el

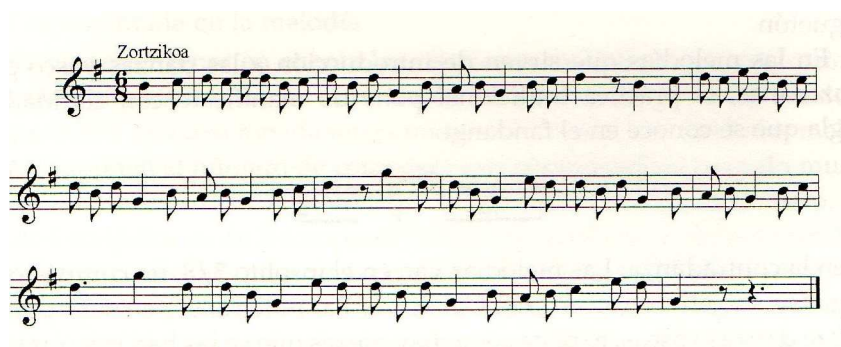
¹⁰ ZAMUDIO, Daniel. “El folklore musical de Colombia”. En: *Revista de Indias*. Bogotá, 14 (1950), p. 76

¹¹ BARANDIARANS DE, Gaizka. *Danzas de Euzkalerri*. San Sebastián. Colección Auña Mendi, vol II. 1963. p. 72.

tiempo de la corchea, pero al introducir figuras de saltos y tijeras, requerían más tiempo, de donde resultó la métrica 6/8-3/4. Miguel Manzano Alonso, dice:

“Se puede afirmar sin riesgo de error que el ritmo ternario de agrupación binaria, es con mucho, el más generalizado, no solo en la Península Ibérica, sino también en las culturas de influencia latina. Es un ritmo formado por yuxtaposición de dos ritmos ternarios rápidos (dos pulsos de subdivisión ternaria) acentuados alternativamente, uno más que otro.”¹²

Este tipo de poli ritmos simultáneos, se dan en ciertas melodías que admiten doble lectura al ser una mezcla simultanea de binario y ternario. El bambuco colombiano, es una de las formas musicales de Hispanoamérica, que se enmarca dentro de los parámetros rítmicos mencionados. Los compases anacrúsicos están presentes en las melodías vascas, especialmente en el “zortzico” al igual que en los bambucos, lo que significa que el “arsis” o comienzo del movimiento se inicia en el último tiempo o parte del compás precedente.



Zortzicoa recopilado en el *Cancionero del País Vasco* por Juan Orue Matía. p. 105.



El Moño, bambuco colombiano recopilado en la obra *Danzas colombianas* de Alberto Londoño. Editorial Universidad de Antioquia. Música para danzas – anexo. Medellín – Colombia. 1998. s/n de Pág.

El maestro Guillermo Abadía Morales, en su obra *Compendio de Música Colombiana* ofrece en notación musical, una melodía vasca y una derivación de los aires colombianos que han conservado la modalidad

¹² MANZANO ALONSO, Miguel. *Ritmos matrices de los bailes españoles: Identificación y estudio*. “La danza en la cultura tradicional de Castilla y León – Estudio y Pedagogía. Valladolid. Junta de Castilla y León, 1997. pp. 88.

cadencial de origen; la melodía descansa sobre la sensible de la escala con cadencia imperfecta; el ritmo presentado por el persistente tamboril, al pasar al medio colombiano, se ha transformado en una sucesión armónica que cambia el aspecto rítmico conservando los tresillos en el acompañamiento hecho por el tiple en este caso. En cuanto a la melodía, la transforma en determinados momentos, utilizando las síncopas tanto internas (dentro de un mismo compás), como de compás a compás.

The image displays two musical systems. The first system, titled 'Melodía vasca', features a melody in 3/4 time with a tamboril accompaniment consisting of triplets. The second system, titled 'Melodía colombiana transformada', shows the same melody adapted with syncopation and a tiple accompaniment of triplets. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4.

Melodía vasca y su transformación.

Recopilado en el *Compendio General de Folklore colombiano* del Maestro Guillermo Abadía Morales
Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá. 1973. Tesis 10, p. 154.

1.4.2. El Galerón llanero y su relación con la música andaluza

El Galerón llanero es considerado un “canto de vaquería”, en el que los llaneros colombianos, cuentan sus historias mientras conducen el ganado por las grandes praderas de las zonas del Casanare y Apure en busca de mejores pastos; travesías que duran varios días. Al “Galerón” como forma musical se le reconoce como un “corrido” y como forma literaria, se lo cataloga como una “copla” de exacta rima consonante y obligada en las terminaciones “ao”, para que el ganado se acostumbre al sonido de este término y siga al vaquero sin dispersarse. Copla viene del término latino copulam, que significa unión o acoplamiento de los verso para formar una estrofa. La copla se da en diálogo satírico entre troveros o bien se puede escuchar cantada con gran libertad al son del acompañamiento musical, que por lo general se

hace con el “cuatro” instrumento musical cordófono, de caja pequeña y cuatro cuerdas. Como forma coreográfica, es una danza zapateada por dos bailarines en la que el hombre persigue a la mujer, con el rejo de enlazar o con el pañuelo, mientras esta se escapa coquetamente. En Colombia y Venezuela, la copla es conocida con el nombre de “canta” y se convierte en el medio más sencillo y natural para expresar la ideología y el sentimiento llanero. Transcribo literalmente un ejemplo del coplerío llanero colombiano llamado: LADISLAO, que es considerado una variante de la forma “romance”

Yo nací en los mismos llanos
y me llamo Ladislao
y soy turpial pu’el pico
y un tigre por lo rayao;

Con una sogá en la mano
y un garrote encabuyao
yo soy más bravo quiun toro
y más ágil quiun venao

Y aquel que no lo creyera
que se salga de contaó
para probarle que soy
un hombre requetemplo.....
(etc...)

Existen otras variantes del “corrido” como son las conocidas “ensaladas”, en las que la rima puede ser asonante o consonante y puede realizarse a cada dos versos de la sucesión de coplas del relato, como por ejemplo la *Ensalada de las aves*:

De las aves de los llanos
les cantaré la ensalada
de varias que conocí en el caudaloso Arauca:
azúl, es el azulejo y parda la paraulata,
colorado el tornasol y negro si el sol le falta.
Es amarilla la pizcua
y el perico verde-caña
vive en costa e río vertiente
siempre oculto en la montaña.....

Recordemos que el término “ensalada”, significa una canción de largas dimensiones en las que se mezclan géneros e idiomas diversos aunados en lo musical y en lo poético y en ella se describen situaciones o personajes y cuya letra o texto tiene un carácter jocoso. En España fueron famosos los compositores Mateo Flecha “El viejo” y Mateo Flecha, su sobrino llamado “El joven” que vivieron y compusieron infinidad de “Ensaladas” en el siglo XVI.

“La expresión literaria del cante toma forma en la llamada copla flamenca y a la estrofa o estrofas que constituyen la “copla” se le acostumbra a llamar letra”¹³

La copla en su estructura externa se haya conformada por estrofas de dos, tres, cuatro o más versos que los flamenco llaman tercios; este tipo de estrofas que son comunes a las llamadas “letras” del flamenco, pueden clasificarse en:

1. Estrofas pareadas
2. El trístico
3. Estrofas de cuatro versos
5. Quintilla
6. Romance
7. Agrupaciones irregulares de versos.

Ahora, recordando el copleo utilizado en el Llano colombiano, vale destacar la utilización de estrofas de cuatro versos, los cuales guardan similitud con la “Solea”. Existe en la música flamenca, las colpas formadas por agrupaciones irregulares de versos, los “Cantares de caracoles”, “Mirabras”, “Alboreas” son las más características. Los cantaores las componen de forma espontánea e instintiva y en ellas dan cuenta de un acontecer humano concreto y personal sin estar necesariamente sujeto a marco literario alguno, lo que se conoce con la acción de improvisar. Esta modalidad se conserva en el folklore colombiano. En los Llanos orientales de Colombia, el “corrido” como canto se caracteriza por su aspecto melódico llano y su movimiento descendente, que por lo general se inicia con una nota aguda sostenida. Los temas abordados en el copleo llanero, son variados; el galerón como forma coreográfica presenta una plantimetría basada en filas, avances, retrocesos con valseos, repiques, taconeos, giros, vueltas, galanteos y coqueteos. En relación con los movimientos de los pies, sabemos que los pies son los marcadores del ritmo y estos se anticipan realmente al resto de la acción y determinan los movimientos de los demás miembros del cuerpo. La función de los pies es tan clara, que desde un primer momento, es posible determinar la especie de la danza con tan solo observar los movimientos realizados por estos. El zapateado en el flamenco es un juego sonoro que se efectúa por la percusión de las puntas y los tacones de los zapatos contra el suelo. Se habla en el folklore colombiano de la fuerte influencia hispánica que se aprecia en los bailes criollos como el Galerón y Joropo, en los que los zapateos son llamativos y los valseos se alternan a lo largo de su coreografía. El paso llamado “escobillao”, se conoce como la acción de frotar los pies en el suelo de manera corta, suave y rápida y es un paso empleado solo por la mujer. Un aspecto importante para destacar es el ritmo contrapunteado en las danzas llaneras, que nace con la necesidad imperiosa de la raza, que en otra concepción, es el que da proporción perfecta a los movimientos y determina la belleza plástica de la actitud del ejecutante.

1.4.4 la danza de las cintas, de la trenza o baile del cordón (España y Colombia). Relaciones musicales y coreográficas

¹³ ESPADA, Rocío. *Danza española –su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías Esteban Sanz, 1997. p. 276.

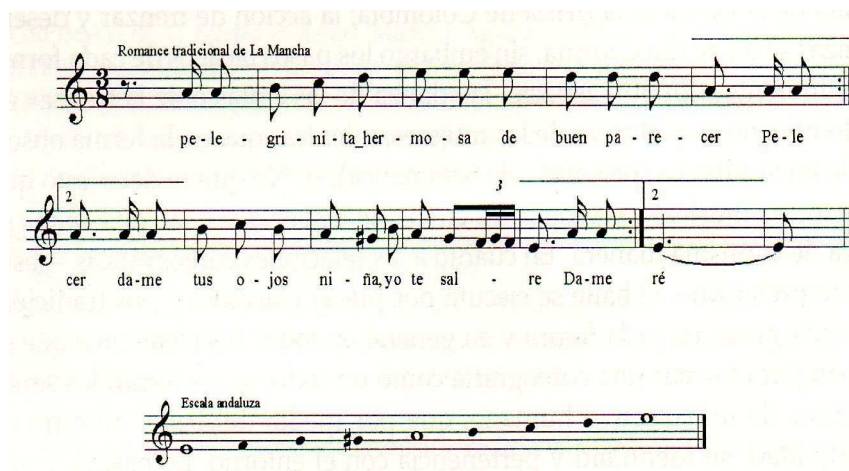
No se la puede considerar una danza exclusiva de determinados países, porque tanto en Europa como en América existen temas basados en la entrenzada y las formas de realizarla son muy variadas. Para hacer un análisis de esta danza tan conocida en la región Andina de Colombia y establecer las relaciones coreográficas con la danza del la trenza o del cordón que se ejecuta en Castilla y León y en otras comarcas de España, es necesario recordar las hipótesis formuladas en torno a los orígenes indígenas y españoles de la música que la acompaña. En las zonas de Tolima, Huila, Cundinamarca, Boyacá y Santander en Colombia, se bailan con el ritmo del Torbellino y la danza en si, describe un movimiento característico de la forma de entrelazar o entretejer. En el Departamento de Boyacá en Colombia, se acostumbra bailar la dentro de las comparsa, interpretada con un pabellón rematado de flores, del cual se desprenden cintas de variados y vivos colores, que los danzantes toman en sus manos y entrelazan alrededor del palo central, tejiendo y destejiendo al son de la música del torbellino, forma musical que a su vez acompaña otras danzas del Altiplano Cundi-boyacense como: la Manta, la Manta redonda, La tres, el baile del angelito (entierro de niños), la Coqueta. Los campesinos de la región andina descendientes de chibchas, expresan con ella, sus sentimientos, su fervor religioso y hasta el ambiente frío de la meseta. En su jerga común y en los textos de las tonadas aún se advierten aquellas supervivencias del castellano antiguo, como por ejemplo: “mesmito” por decir “mismo” (con diminutivo agregado), “sumercé”, por “vuestra merced”, “queré” por “quereis”, “lo vide” por “lo vi”, “ansina mesmo” por “así mismo”, “paqué” por “para qué?”, “truje” por “traje” (del verbo traer). La hipótesis indígena que ha sido defendida en Colombia por el folclorólogo Guillermo Abadía Morales, formula una semejanza rítmica entre el torbellino y los cantos de viaje de los indios motilones de la Serranía del Perijá, que se han proyectado a los cantos de los indígenas y mestizos de Santander, Boyacá y Cundinamarca, con una especial peculiaridad: en lugar de paso normal, establecen un trote rítmico que les permite andar sin fatiga muchas leguas por caminos de montaña y travesías cordilleranas. A la par con este ritmo, van tarareando musiquillas rudimentarias o coplas regionales o sonando tonadillas del mismo compás en capadores rústicos. En las ventas del camino de reposo del viaje, pulsan en sus requintos y tiples el aire típico del torbellino.¹⁴ Respecto a los orígenes españoles, existe una hipótesis que relaciona el torbellino con el “galerón” una danza antigua española - que cayó en desuso hace muchos años – originada en los antiguos cantos litúrgicos y que fue llevada a Colombia por los sacerdotes españoles en épocas coloniales. Javier Ocampo López, cita al maestro folclorista Daniel Zamudio explicando:

“Zamudio hace comparaciones entre la melodía del torbellino con la melodía del antiguo modo llamado tetrardus uno de los cuatro modos primitivos del canto eclesiástico en época anterior al Papa Gregorio el Grande. Los pobladores españoles que llegaron al Altiplano cultivaron esos cantos litúrgicos, tanto en las iglesias como en los hogares; muchos de ellos relataban episodios de la vida de la Virgen, del niño, la Sagrada familia, etc.; el indio cundi-boyacense que escuchó estos cantos, los mezcló con sus sentimientos

¹⁴ Véase ABADÍA MORALES, Guillermo. *La música folklórica de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1973, pp. 62-67.

de amor, desilusión, paisaje, y en general con el ambiente del clima frío; las mismas expresiones verbales del castellano antiguo expresan la antigüedad del torbellino.”¹⁵

Los modos eclesiásticos confirmados por el canto gregoriano encuentran un eco singular en algunas melodías de España, en especial en los modos primero (Protus), el tercero (Deuterus), y el octavo (Tetrads plagal). Los modos en la música tradicional española evolucionaron por diferentes causas que vale destacar: la fuerte influencia de la cultura griega, los elementos de carácter oriental provenientes de Bizancio y que fueron incorporados a la Iglesia Católica mediante el rito mozárabe, la influencia del canto llano, las formas y sistemas que introdujeron los árabes a la Península. Aunque la música del mediterráneo europeo es esencialmente diatónica, en ella se encuentran diversos ejemplos de naturaleza cromática, como si de una evocación árabe se tratara. De esta influencia la música española tomó elementos melódicos de lo que surgió la llamada “Escala andaluza” en las que se basan gran cantidad de melodías españolas. dicha escala está basada en la cromatización del tercer grado del modo de mi (dórico) y que está presente en el siguiente ejemplo:



Romance tradicional de la Mancha

Tomado de las conferencias de Joseph Crivillé i Bargalló, sobre los “Sistemas, modos y escalas de la música tradicional española” (Notas para un estudio) N° 6 Págs. 3-10, T I
Revista de Folklore musical. Edita Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular. Valladolid. 1981

En *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* de Ángel Carril¹⁶ se encuentran diversos ejemplos de la música que acompaña a este baile tradicional de Castilla y León. En uno de ellos, Canto del cordón o danza de las cintas, titulado: *A la Virgen de los Caballeros*, recopilado en Villavieja de Yeltes (Salamanca), encontré la versión cantada y la versión instrumental (p.595). En cuanto a los musical, esta tonada, se encuadra dentro de las formas musicales tradicionales – la charrada, la jota - y su marcación métrica está por lo general en un 6/8, mientras que los torbellinos colombianos están en un 3/4 . En sus textos se aprecian connotaciones religiosas, especialmente de alabanza a la Virgen, en semejanza a los

¹⁵ Véase ZAMUDIO. Daniel. En OCAMPO LÓPEZ, Javier. *Las fiestas y el Folklore de Colombia. op. Cit.*, p.112.

¹⁶ Véase GARCIA MATOS, Manuel y SANCHEZ FRAILE, Aníbal. *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*. Edición y estudio de Ángel Carril y Miguel Manzano Alonso. Salamanca: Diputación de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional. CSIC, 1995.

textos de los torbellinos en la Comarca de Boyacá en Colombia; los campesinos ataviados con sus trajes regionales, acompañados con instrumentos musicales y coreando coplas, visitan a la Virgen en señal de gratitud, devoción y de fe. Analizando varios documentales sobre las fiestas regionales, fue posible apreciar la coreografía utilizada en el “baile del ramo” que se ejecuta para las fiestas de la Alberca – fiesta a la Virgen el 15 de Agosto – y encuentro similitudes importantes con la coreografía de la “Danza de la trenza” de Colombia; la acción de trenzar y desentrenzar se da de igual forma, sin embargo los pasos básicos, de cada forma son diferentes. En otro aspecto, la “danza de las cintas o de la trenza” en Colombia no es exclusiva de las mujeres, mientras que en la forma observada en la Alberca (provincia de Salamanca), sí. No quiere decir esto, que esta forma musical y coreográfica en lo que respecta al resto de España se haga de la misma manera. En cuanto a las relaciones coreográficas – gesto e interpretación –, el baile se ejecuta por placer colectivo y por tradición. En cada gesto, en cada figura y en general en todos los elementos que se aúnan para formar una coreografía como un todo, se encierran los sentimientos de un colectivo humano, que por medio del baile, muestra su creatividad, su identidad y pertenencia con el entorno. Lo básico y que pertenece a las dos formas tanto la ejecutada en Colombia como la de España, es la siguiente: todos se sitúan en círculo y alternados –hombres y mujeres– y con sus respectivas cintas en la mano, comienzan las evoluciones alrededor del palo; las hacen entrecruzándose entre ellos, pasando una vez por debajo de la cinta de su compañero y la otra por encima del siguiente y así, sucesivamente; las cintas van paulatinamente enrollándose alrededor del palo, formando un vistoso tejido multicolor, que luego bailando en sentido contrario, los danzantes deshacen. Sin embargo cada una tiene sus variantes que identifican una región folklórica en especial y que se han enriquecido con la creatividad de las gentes.

En conclusión, las relaciones, afinidades y diferencias existentes dentro de las formas musicales, así como en todas las manifestaciones de orden cultural, guardan la esencia misma del sentir del pueblo y su capacidad de receptividad de las influencias externas y su adaptación al medio en aquel proceso de sincretización que enriquece y da nacimiento a nuevas formas de identidad cultural y todas aquellas supervivencias de las culturas que confluyeron en el Nuevo Mundo y que en su momento fueron asimiladas y adaptadas al medio, han llegado a constituirse en tradición, viva, popular, típica y empírica y han contribuido a la formación de la identidad nacional y del Patrimonio cultural de los colombianos.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general de folklore*. Biblioteca Banco de la República. Vol II. Bogotá. 1983.
- El A, B, C del Folklore colombiano*. Panamericana Editorial. Santa Fe de Bogotá. 1996.
- AGROMAYOR, L. *España en fiestas*. Editorial Aguilar. Colección Imagen de España. Madrid. 1987.
- ARTEZ, Isabel. *América latina en su música*. Editorial Siglo XXI. México. 1993.
- ATIENZA, Juan G. *Fiestas populares e insólitas. Costumbres y tradiciones*

- sorprendentes de los pueblos de España.** F.F. Fontana Fantástica. Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona. 1997.
- BARANDIARANS DE, Gainza. Sebastián **Danzas en Euskalerrri.** Colección Auñamendi. Vol. II. San 1963.
 - BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio y otros. **La danza en la cultura tradicional de Castilla y León. Estudio y Pedagogía II.** Año 1998. Edita la Junta de Castilla y León. Año 1999.
 - CARO BAROJA, Julio. **Los pueblos de España.** Editorial Istmo. 2ª Edición. Madrid 1989.
 - CARRERA Y CANDI, F. **Folklore y costumbres de España.** Editorial Alberto Martín. Tomo II. Segunda Edición. 1934.

 - CRIVILLÉ Y BARGALLO, Joseph. **Historia de la Música Española – El Folklore Musical.** (Nº 7) Alianza Música. Madrid. 1983.

 - “Sistemas, modos y escalas de la música tradicional española”
(Notas para un estudio) Revista de Foklore musical T I nº 6
Edita Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular. Valladolid.1981
pp. 3-10

 - ESCOBAR, Cielo Patricia. **A ritmo de nuestro folklore.** Editorial San Pablo. Santa Fe de Bogotá.
 - ESPADA, Rocío. **Danzas españolas – su aprendizaje y conservación.** Librerías Esteban Sanz S.L. Rocío Espada. Madrid. 1997.

 - GARCÍA MATOS. Manuel. **Danzas populares de España.** Instituto español de Musicología. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1964.
 - GARCÍA MERCADAL, José. **Lo que España llevó a América.** Editorial Taurus D.L. Madrid. 1959
 - GÓMEZ GARCÍA, Pedro. **Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza.** Publica Universidad de Granada. 1992.
 - JARAMILLO DE OLARTE, Lucía
TRUJILLO J., Mónica. **Trece danzas tradicionales en Colombia – sus trajes y su música.** Fondo cultural cafetero. Museo del siglo XIX. Bogotá. 1997.

 - JUSTEL, César. **España- trajes regionales** Ediciones Al y Mar S. L. Impresión J.L.K. Madrid. 1997.

- HERRERA ESCUDERO, María L. ***Trajes y bailes de España***. Editorial Everest, S.A. León. 1984.

- LINARES, Juan J. ***O baile Galicia*** – Método de aprendizaje. Editorial Galicia.

- LONDOÑO, Alberto. ***Danzas Colombianas***. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 1998. (Colombia)

- LORENZO SANZ, Eugenio. ***Proyección histórica de España en tres culturas – Castilla y León, América y el Mediterráneo***. Edita la Consejería de Cultura y Turismo – Valladolid. 1993.

- MARRENO SÁNCHEZ, Vicente. ***El acierto de la danza española***. Colección Esplandian Nº 5 Editorial Cálamo. Madrid. 1952.

- OCAMPO LÓPEZ, Javier. ***Las fiestas del Folclor en Colombia***. El Áncora Editores. Bogotá. 1997.

- OLMOS CRIADO, Rosa María. ***Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia***. Publica la Excelentísima Diputación de Segovia. Segovia. 1987.

- ORTIZ ECHAGÜE, José. ***España, tipos y trajes*** Tomo II. Bilbao. 1947.

- REVILLA ARIAS, Francisco J.
y otros ***La danza en la Cultura Tradicional de Castilla y León – Estudio y Pedagogía*** Edita – Junta de Castilla y León. Valladolid. 1997.

- SALAZAR GIRALDO, Noel. ***Ayer y hoy en mis canciones***. Editorial Andina. Manizales. 1990

- UDAETA DE, José. ***La castañuela española – origen y evolución***. Ediciones del Serbal. Ministerio de Cultura. Barcelona.1989.

- VEGA, Carlos. ***Origen de las danzas folklóricas***. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1956.