

# Los bailes tradicionales de Vallanca<sup>1</sup> (III)

Fermín Pardo Pardo

## La rondalla

La rondalla en Vallanca para interpretar las seguidillas, la jota, bailes agarrados, los mayos o las albas de Navidad se componía de la guitarra y el guitarrillo como instrumentos de acompañamiento y la bandurria, el laúd y el violín que tenían la misión de interpretar las melodías y únicamente acompañaban en el momento que intervenían los cantadores. Los últimos violinistas que formaron parte de la rondalla en Vallanca fueron Enrique Blasco González y David Navarro. La pandereta solía ser el instrumento de percusión más habitual, sobre todo en los pasacalles, y las castañuelas cuando sonaba para el baile. El acordeón se acomodó a la rondalla o sustituyó a aquella en la interpretación de bailes sueltos y agarrados hasta la década de los setenta del siglo XX. Fue acordeonista en Vallanca Felipe Mañas.

## Los bailes agarrados

Desde el último tercio del s. XIX empezaron a popularizarse en el Estado Español bailes de procedencia europea que se ejecutan cogiéndose el hombre y la mujer que forman pareja y por ello se denominaron bailes agarrados, en contraposición de lo que se conocía como baile suelto propio de nuestra península ibérica y que, en el caso de Vallanca, correspondía a las seguidillas y a la jota, como ya hemos dicho.

De los bailes agarrados hemos de nombrar la polka y su variante “xotis blincao”, mazurca y el vals. De creación española se añadió, más tarde, a este conjunto de bailes agarrados el pasodoble, forma de marchaailable. De este tipo de bailes se interpretaron en Vallanca, tanto por la rondalla como por el acordeón y la dulzaina, distintas versiones. De la colección o repertorio recopilado de los gaiteros de Vallanca, que se recogen en la grabación citada, nos aparece el baile de la *quina*, que es una polka, tanto por su ritmo y melodía como por la forma de bailarla. Veamos la descripción que Alicia Monleón nos hizo por escrito hace tiempo sobre la forma de ejecutar el baile de la quina:

Por parejas se cogen con los brazos cruzados, se forma un corro y cuando llega “quina, quina pata de gallina / quina, quina, quina quina” se colocan de frente y uno estira el brazo derecho y coloca su pie derecho delante, cambia y estira con el brazo izquierdo y el pie izquierdo delante. El corro puede cambiar de sentido y ahí viene la algarabía para no perder el ritmo y no chocar o chocar con quien quieras.

---

<sup>1</sup> Las dos partes precedentes fueron publicadas en PARDO PARDO, F.: “Los bailes tradicionales de Vallanca (I)”. En *Ababol*, nº 64. Ademuz, 2011. Pp. 22-30. PARDO PARDO, F.: “Los bailes tradicionales de Vallanca (II)”. En *Ababol*, nº 66. Ademuz, 2012. Pp. 16-27. (Nota del E.).



Rondalla vallanquera. Década de 1940. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca.

Entre otras melodías de dulzaina también nos aparece un vals y algún pasodoble. Todo este conjunto de melodías de dulzaina que hemos citado se siguen interpretando todavía en la romería de Ntra. Sra. de Santerón en Pentecostés, bailándose, fundamentalmente, la quina y el vals.

Como baile agarrado no relacionado con la romería se conserva en la memoria de los vallanqueros el llamado *corrido* de Negrón, variante de vals rápido en el que las parejas, aumentando progresivamente la viveza del baile, iban empujándose unas a otras tratando de esquivar esa especie de persecución.

### **El baile de la plaza**

Llamamos bailes de calle o plaza como denominación general a todo el conjunto de bailes-danzas que con diversos rituales y formas de interpretarse aparecen incluidos como un acto sobresaliente de muchas fiestas patronales, de barrio o de calle en la gran mayoría de nuestras comarcas. Se trata aparentemente de unos bailes ejecutados únicamente en fiestas importantes de una localidad, en la que participa gran parte una población, bien como ejecutantes o bien como espectadores.

Los bailes de calle o plaza de nuestras fiestas se acompañan, tradicionalmente, con dulzaina y tamboril aunque tales instrumentos hayan sido sustituidos, en muchos casos, por los de la banda de música. El uso de estos instrumentos, nos manifiesta el carácter urbano y no rural que tienen estos bailes en los que se junta y participa toda una comunidad local, escogiendo, para su ejecución, una calle o plaza capaz de dar cabida, tanto a los vecinos de la villa,

como a los habitantes de *masos* o casas de campo del término, que, naturalmente, acuden a participar de los actos de las fiestas mayores. Sabemos que en la actualidad la población dispersa ha quedado prácticamente reducida, pero en otras épocas era muy importante.

Con todos estos detalles ya se aprecia que no se trata de bailes de organización libre y espontánea, sino que, de alguna manera, se encuentran reglamentados, tanto como actos tradicionales de las fiestas, como en el ritual de su desarrollo. Esto nos lleva a que los consideremos como bailes que se acercan en buena medida a lo que definíamos como danzas.

Retomando los seis puntos por los que diferenciábamos estos dos conceptos caemos en la cuenta que, en el caso de estos bailes de fiestas mayores o especiales, se combinan características propias de las danzas rituales con las de los bailes de diversión espontánea.

1.- Decíamos de las danzas rituales que todas tienen una finalidad definida (acción de gracias, adoración o reverencia a la divinidad, petición, alabanza, etc.) y que el baile no tiene otra que la de servir de diversión a quien participa en ellos.

En este sentido se ve claramente que los bailes de calle o plaza están relacionados íntimamente con la festividad su advocación, haciéndose de forma conjunta y no particular al igual que los demás actos oficiales. En muchas poblaciones estos bailes se hacían en fiestas que sucedían a una recolección importante, lo cual nos lleva a suponer que la finalidad primitiva de estos bailes-danzas estaría relacionada con la acción de gracias por las cosechas recolectadas. En ciertos casos la realización de tales bailes de plaza obedece a promesas comunitarias hechas a la Virgen o a los santos ante peligros de epidemias o catástrofes, como es el caso de Bèlgida, en donde *les danses* que se bailan por Carnaval, se ofrecen anualmente a San Ramón Nonato, protector de la población en una epidemia de cólera en el siglo pasado.

La finalidad originariamente religiosa de estos bailes se combina perfectamente con la diversión y goce de quienes participan en ellos, pues sus movimientos y estructuras son, en su mayor parte, los usuales de la zona dentro del baile popular espontáneo.

2.- Muchas de las danzas rituales contienen un simbolismo especial manifiesto en sus figuras especiales y combinaciones. En el caso de los bailes de plaza o calle el simbolismo de la unión de la comunidad local en la fiesta y particularmente en este acto viene expresado en la acción del recorrido y evolución del baile rodando una plaza o siguiendo una calle, formando una comitiva compacta y organizada que se encabeza y se cierra con parejas destacadas, bien por su categoría social o por su destreza en interpretar el baile (parejas que se denominan *cap de dansa*, *reyes*, *majorals*, *escomensadors*, *cua*, etc.). Este ritual de cohesión y de participación queda aumentado por el encadenamiento a que suelen estar sujetos muchos de estos bailes, bien por la estructura mínima del cuadro (dos parejas) o por medio de las llamadas anguilas en las comarcas del Norte, o por las muy diversas combinaciones de *cadenes* en las comarcas del Sur. Todas estas combinaciones van orientadas a eliminar el

individualismo de la pareja y a resaltar, como valor positivo, la unión de la comunidad.

No hay que confundir los encadenamientos de muchos bailes de plaza o calle con los cambios de pareja que se realizan en bailes espontáneos de cualquier día festivo o de reunión como es el caso de la jota o el fandango en varias comarcas. La complejidad estructural de las cadenas de los bailes de fiesta mayor, sobrepasa la sencillez del simple cambio de pareja en un baile en corro.

3.- También diferenciábamos las danzas de los bailes por la complejidad y sencillez respectivas de los rituales de ejecución de unas y otros. Para la interpretación de los bailes las normas son mínimas y en relación con los distintos movimientos que, de forma libre, se acomodan a cantos y melodías.

En los bailes de plaza o calle también existe cierta libertad de movimientos por medio de los cuales cada pareja o bailarín puede destacarse del conjunto por su manera individual de interpretarlos dentro de las mínimas normas, pero unido a éstos aparecen rituales de preparación, inicio y desarrollo cuya complejidad nos habla de las danzas rituales más que de bailes populares libres.

4.- Para la ejecución de las danzas el número de componentes suele ser limitado mientras que en los bailes populares el número de bailarines es abierto.



Pequeño acordeonista. Vallanca, década de 1960. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca.

En nuestros bailes de calle o plaza la cantidad de participantes no se suele limitar, aunque en varios casos se sujeta a la estructura de cuadros, por lo que no quedan las parejas independientes, sino engranadas en cuadros o en los encadenamientos.

5.- En todas las danzas rituales es importante la indumentaria con la que se distinguen los danzantes, a base de prendas de destacado colorido y ornamento con carácter de uniformidad. Para la interpretación del baile popular no ha sido nunca necesaria una vestimenta especial sino la que la moda o la ,poca del año imponía en cada ocasión.

Los bailadores que intervienen en los bailes de calle o plaza no van uniformados como los intérpretes de las danzas rituales, pero tampoco suelen vestirse con las prendas más habituales del momento. En la actualidad se suelen utilizar los llamados trajes típicos o trajes regionales con todos los tópicos y desvirtuaciones que esto lleva consigo, no obstante el usar vestimenta que haga referencia a la utilizada por los antepasados es algo muy generalizado desde finales del siglo pasado en todas las comarcas. El llamado pañuelo o mantón de Manila es una de las prendas femeninas que más se ha utilizado, así como las fajas de color, los chalecos floreados y pañuelo a la cabeza en cuanto a prendas masculinas.

Todo esto supone que, en el sentir del pueblo, el baile de la fiesta mayor no corresponde a lo habitual, sino a lo ocasional relacionado con lo religioso y con las manifestaciones raciales de la comunidad local, enraizadas en las costumbres transmitidas por generaciones precedentes. El considerar el baile de plaza como un baile-danza es lo que seguramente provoca el uso de una vestimenta no habitual ni actual que, casi siempre, se emplea en su interpretación. Por otra parte, existen localidades como es el caso de Guadassuar en donde los participantes de *les danses* utilizan vistosos y originales disfraces, cosa que también ocurre en *les danses dels enfarinats* de Ibi, en *les folies* de Xàtiva, en el *ball dels espies* de Biar, etc.

6.- Los bailes de diversión en cuadrillas o grupos se han organizado y se organizan en cualquier momento del año en el que el tiempo de ocio da ocasión para ello. Las danzas, en cambio, se limitan a unas fechas concretas para su realización coincidiendo con una fiesta de celebración anual o en algunos casos separados por mayor espacio de tiempo (Sexenios de Morella, por ejemplo).

Los bailes de calle o plaza también se organizan para unas fechas concretas dentro del año, bien coincidiendo con fiestas patronales o con otros festejos destacados de un barrio o una calle, pero manteniendo su carácter anual. Es ésta otra característica que acerca a estos bailes ocasionales a lo que entendemos por danza, de aquí que en la mayor parte de las poblaciones de las comarcas de la mitad Sur valenciana se denomine danzas o *danses* a estos bailes de calle o plaza de fiestas señaladas.

Otros nombres con los que se identifica este acto de baile-danza de las fiestas son los de *ball rodat*, *ball pla* o *ball del dolçainer* en las comarcas del Norte, no faltando los casos en los que se les conoce como *ball de plaça* y menos



Baile de la *quina* en el santuario de Nuestra Señora de Santerón. Década de 1980. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca.

corriente el de *ball de carrer*. Aparecen denominaciones relacionadas con algunos elementos presentes en la ejecución, tales como el de baile del tederó, *dansa de la corona* o *ball de la taina*, existiendo también los que aluden a onomatopeyas del ritmo o melodía *tari-tai-tá*, *retonto*, *el tararí* o a palabras de la estrofa que se aplica a melodías, como ocurre con las llamadas arenillas. Referidos a coreografías o encadenamientos aparecen los nombres de *ball de l'anguila*, *dansa de la cadena*, etc. En las comarcas del Sur del Júcar se conoce a estos bailes de calle o plaza con el nombre de danzas o *danses*.

Si nos centramos en los movimientos y formas coreográficas nos encontramos que existen diversidad de ellos en todo el conjunto que de estos baile-danzas aparecen en el territorio valenciano, aunque esa diversidad radica más en la forma interpretativa que en los movimientos básicos. Lo que sí se puede afirmar es que, tanto los movimientos, como las coreografías o encadenamientos, son completamente asequibles a cualquier persona mínimamente rítmica, lo cual facilitaba su aprendizaje miméticamente y la participación masiva de la población. Solamente en la comarca de La Costera y ciertas poblaciones de la Vall d'Albaida o de la Canal de Navarrés se incluyen en les *danses* mudanzas del citado *ball de comptes* o baile escolarizado o académico.

En las zonas en donde los baile-danzas de las fiestas se ejecutan o ejecutaban de noche, y a falta de la luz eléctrica se encendían, en otras épocas, grandes hogueras que alumbraban el recinto o las llamadas *alimaras*, *cremallers* o tederos sobre los que se colocaban teas encendidas con esta misión iluminadora.

Según comarcas o poblaciones los bailes de calle o plaza constan de distintas partes: los llamados *ball pla*, *ball rodat* o *ball de la roda* del Maestrat o simplemente la *dansa* constan normalmente del propio *ball pla*, la jota y el bolero; los llamados *ball del dolçainer* de la zona de L'Alcalatén poseen jota, *mitja volta*, bolero y *l'anguila*; en localidades de la Plana Baixa *el ball perdut*, que también se extiende al Camp de Morvedre, consta de jota, la tana, *l'arenilla*, y en algunos casos de *l'anguila*; mientras que *les danses* de toda la zona Sur se componen fundamentalmente de danza y fandango y en algunas localidades añaden jota diferenciada de *les danses*. Hay lugares que, a lo que más generalmente se le llama fandango en toda esta zona, le denominan seguidillas (Font de la Figuera, por ejemplo) e incluso folias (Enguera).

El baile de la plaza en Vallanca viene a representar la culminación de acción de gracias anual hecha en común por todos los vallanqueros a N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Santerón en la Pascua de Pentecostés. Tras la realización de la romería, una vez que volvían los romeros y eran recibidos por quienes no habían ido, se podía celebrar el baile-danza por toda la comunidad local en conjunto, al son de la dulzaina y el tamboril, participando todos como bailadores o como espectadores. Como ocurre en otras comarcas, solamente se celebraba este baile-danza una vez al año, coincidiendo con la Pascua Granada y la romería.

También, como suele ocurrir en otras poblaciones valencianas, el baile de la plaza en Vallanca tenía diferentes partes, formando un conglomerado de bailes antiguos y más modernos, de los sueltos y de los agarrados. Formaban parte del conjunto las seguidillas, la jota, el baile de la quina, el vals y el pasodoble. Para la participación en este baile y sus diferentes partes solamente era necesario conocer los movimientos básicos de cada una de ellas y tener pareja con quien ejecutarlos.

Ya hemos dicho que en Ademuz el baile de la plaza, juntamente con la Ceremonia de la Bandera, tenía lugar el día de la Santa Cruz de mayo y era acompañado por los gaiteros de Vallanca y por tanto constaba de las mismas partes en que solía estructurarse el baile de la plaza en Vallanca.

En la segunda mitad del s. XX fue dejándose de interpretar este baile comunal, aunque en 1976, cuando realizamos la primera recopilación en el Rincón de Ademuz y después en la de 1986, nuestros informantes recordaban haber participado o haber visto ejecutar, desde jovencillos, este baile-danza que coronaba la romería de Santerón en Vallanca o la fiesta de la Santa Cruz en Ademuz.

### Las estrofas en los cantos populares bailables en Vallanca

Hemos dicho que los bailes de mayor antigüedad considerados como tradicionales en Vallanca y todo el Rincón de Ademuz son las seguidillas y la jota. Tres tonadas distintas de cantos de seguidillas recopilamos en Vallanca y que fueron transmitidos por Otila León Sánchez, Lino Sánchez Rodríguez y José Ferriz Rodríguez.

En todo el Estado Español al hablar de seguidillas podemos referirnos al baile, al canto y a la estrofa utilizada para ese canto. La seguidilla, en su significado de estrofa, es aquella formada por cuatro versos (heptasílabos los impares y pentasílabos los pares). Su rima puede ser asonante o consonante rimando los versos pares. Esta estructura con alternancia de versos más largos y más cortos hace que la seguidilla sea una estrofa juguetona y ondulada que se presta para expresar ideas ingenuas, de contenido humorístico o irónico tan celebradas popularmente, no siendo extraño el encontrarlas dentro de sentencias y refranes.

Pero además de este tipo más simple de seguidilla de cuatro versos o seguidilla sencilla, también nos aparecen las llamadas compuestas, que constan de siete versos, número que resulta de añadir a los cuatro originales de una seguidilla otros tres versos más (dos pentasílabos y uno heptasílabo). De estos tres versos riman los impares quedando suelto el segundo, que hace de sexto si contamos todo el conjunto de versos que forman la seguidilla compuesta. Un par de ejemplos, procedentes de Vallanca, nos pueden servir para aclarar lo antedicho:

Una pajarito verde  
picó en tu boca  
pensado que tus labios  
eran dos rosas.

Por esa calle arriba  
sube un herrero  
con unos pantalones  
que meten miedo.  
¿Quién se socarra?  
la mujer del herrero  
la saya parda.

En una seguidilla compuesta al grupo de los tres versos que se añaden a los cuatro iniciales se le llama bordón o estribillo. Este bordón sirve, en unos casos, para redondear y completar la idea expresada en la parte principal de la seguidilla, como ocurre en la que hemos transcrito de Vallanca. En otros casos, como en el que recogemos de Alcublas, sirve para contradecir el contenido de la parte inicial:

Una pulga saltando  
rompió un lebrillo  
y si no la sujetan  
mata a un chiquillo.  
Eso es mentira  
que una pulga saltando  
no lo rompía.

También puede ocurrir que el contenido del citado estribillo o bordón no tenga ninguna relación con el de los cuatro versos del principio, como en esta procedente de Villahermosa del Río:

Mi marido y el tuyo  
son dos maridos  
y en saliendo de casa  
son dos perdidos.  
Al otro lado  
que con esta les toca  
vuelta y parado.

A pesar de que el uso generalizado de la copla durante el s. XIX arrinconó a las seguidillas, todavía quedan dentro de nuestra canción tradicional, muchas estrofas sueltas de seguidillas y composiciones en las que se utilizan series de ellas. Esto nos habla de la importancia que esta estrofa tuvo en nuestras comarcas durante el s. XVIII y bien entrado el XIX, tanto a nivel popular como dentro de las clases acomodadas. Ya decíamos que Rosa Julia Cañada Solaz, para la elaboración de su tesis sobre la literatura de cordel en el s. XVIII en Valencia, ha consultado abundantes colecciones de pliegos que se conservan en distintos archivos valencianos. En estas colecciones dieciochescas, nos dice Rosa Julia Cañada que figuran las seguidillas, como estrofas cantables, con mucha más abundancia que la copla, siendo utilizadas para bailes y serenatas, así como para composiciones de contenido religioso. Es a partir del primer tercio del XIX cuando el uso de la seguidilla decae en favor del cantar o copla popular de cuatro versos octosílabos.



Baile en el santuario de Nuestra Señora de Santerón. Década de 1970. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca.

En cuanto al origen de las seguidillas como estrofa hay que buscarlo en la literatura castellana primitiva y gallega según unos autores, y hacia el s. XV según otros. Navarro Tomás en "Métrica Española" nos dice: "Su aparición más antigua se registra, como se ha visto, entre las jarchyas hispanohebreas de los siglos XI y XII". Nos pone algunos ejemplos de seguidillas de autores gallegos del s. XIII como son Meendinho y Martín Codax, así como de Alfonso X, y ya correspondientes al s. XV del Infante D. Pedro de Portugal y otros autores castellanos. Por otra parte, en otro capítulo de la obra citada comenta:

Una poesía de los Romancerillos de Pisa, impresos en Valencia, 1594-1598, y reeditados en RHi, 1925, LXV, 160, consta de 33 seguidillas escritas en dos líneas cada una, p g.214. A primera vista tal composición puede parecer una poesía en pareados de versos compuestos asonantados. En realidad cada pareado es una seguidilla independiente. Es probable que no correspondan al mismo autor y que fueran recogidas de la lírica cantada. La primera de la serie es como sigue:

El sol y la luna quedan ñublados  
quando alça mi niña sus ojos claros.

En el capítulo "La canción tradicional española" de Eduardo M. Torner, dentro de la obra "Folklore y Costumbres de España", nos dice este autor:

Se considera como la primera seguidilla que aparece en la literatura castellana la siguiente, del poeta Juan Álvarez Gato (1430-1496?):

Quita allá, que no quiero  
mundo enemigo  
quita allá, que no quiero  
pendençias contigo.

Pero ya existía en el pueblo castellano esta forma, puesto que la de Alvarez Gato es imitación a lo divino de la popular que dice:

Quita allá, que no quiero  
falso enemigo;  
quita allá que no quiero  
que huelgues conmigo.

También nos dice Torner sobre su evolución y expansión: "...empezó a propagarse en el s. XVI y que en el XVII había ya adquirido gran difusión en la Península. La primitiva seguidilla constaba sólo de cuatro versos con metrificación irregular, es decir, que antes de llegar a cuajar en la forma en que hoy la conocemos, de siete sílabas el primero y el tercer versos y de cinco el segundo y cuarto, presentaba entonces una métrica fluctuante, en que los versos largos podían constar de seis a ocho sílabas y los cortos de cuatro a seis".

En cuanto a la aparición de las seguidillas compuestas, es decir las que llevan bordón o estribillo afirma: “La seguidilla de siete versos, por adición a la cuarteta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente, parece ser que no se conoció hasta los últimos años del s. XVIII. Y desde entonces viven en todo el pueblo español seguidillas de cuatro y de siete versos”.

De la expansión y generalización de esta estrofa en el siglo XVIII nos habla César Simón: “...aparece sobre todo en el siglo XVIII, por la popularidad de las tonadillas”.

También leemos en la obra *Historia de la literatura española* (s. XVIII) de N. Glendinning: “En la visión panorámica del entorno del escritor español durante el siglo XVIII, han de tenerse en cuenta las formas e ideas tradicionales, lo que nos conduce a la literatura popular: los romances y las seguidillas constituían, en efecto, el manjar ordinario para el pueblo sencillo, que, por otra parte, no necesitaba saber leer para asimilarlas”.

La estrofa de seguidilla se extendió en nuestro territorio unida principalmente al canto que acompaña al baile de las seguidillas y su variante escolarizada del bolero. No obstante, también se utilizó en cantos de ronda y composiciones religiosas como nos señalaba Rosa Julia Cañada.



Baile en la plaza de Vallanca, con indumentaria tradicional, durante el 42º Septenario de la Virgen de Santerón en 2012. Foto R. Eslava.

La decadencia del uso de la seguidilla por el empuje de la copla, utilizada para el canto del fandango y sobre todo de la jota, baile de moda desde mediados del siglo XVIII y durante el XIX en todas las clases populares, no impidió que hayan llegado hasta nosotros gran cantidad de estrofas de seguidillas sueltas, bien dentro de bailes conservados de este tipo, así como en diversas canciones, tanto religiosas como profanas.



Dani Miquel y Fermín Pardo con el gaitero vallanquero José Ferriz. Vallanca 1999. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón de Vallanca.

### **Estrofas de seguidillas en la tonada de Lino Sánchez**

La primer seguidilla siempre va mala porque sale del cuerpo avergonzada. Bailen con gracia la primer seguidilla ya se remata.

Un pajarico verde picó en tu boca pensando que tus labios eran dos rosas.

Seguidillas manchegas las trujo un fraile en la manga del capote y las echó al aire. Eso es tan cierto como el noventa y nueve y una son ciento.

Última seguidilla llevo en la boca y cuando la termine cantaré jota. Al estribillo con esta seguidilla yo me despido.

### **Estrofas de seguidillas en la tonada de Otila León**

Por esa calle arriba sube un herrero con unos pantalones que meten miedo. ¿Quién se socarra? La mujer del herrero la saya parda.

La perdiz en el campo llueve y se moja porque el animalico no tiene ropa. Que corra o vuele y vaya a cobijarse por donde suele.

Seguidillas corridas van por la calle como van tan corridas no las ve nadie.

Con esta seguidilla se acaba el baile por la puerta señores se va a la calle. Eso es tan cierto como el noventa y nueve y una son ciento.

### **Estrofas de seguidillas en la tonada de José Ferriz**

A cantar seguidillas me pongo "agora" salgan los bailadores y bailadoras. Vayan bailando que yo las seguidillas iré cantando.

Seguidillas corridas quieren que cante yo las canto gustoso para que bailen. Que me da gozo el ver como las bailan mozas y mozos.

Seguidillas corridas de "cualas" quieres azules o amarillas blancas o verdes. No quiero verdes porque las coloradas son más alegres.

Ya van tres seguidillas con esta cuatro y se acaba este baile con la que canto. El baile acaba con los tres golpecicos de mi guitarra.