

LA RELIGIOSIDAD Y SU REPRESENTACIÓN POPULAR. A PROPÓSITO DEL DANCE DE MAINAR (ZARAGOZA)

JOSÉ MARÍA ENGUITA UTRILLA¹
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1. Introducción

Sean mis primeras palabras de agradecimiento a Lola Thion y a Luis Beltrán, por haberme invitado a colaborar en este Encuentro que, bajo el título de «Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular en los siglos XIX y XX», constituye el punto de arranque oficial del *Seminario Internacional de Investigación sobre Tendencias Culturales Transpirenaicas* que coordinan ambos profesores desde las Universidades de Pau y de Zaragoza, respectivamente.

Pensé que podría ser un buen motivo plantear en esta ocasión, desde una perspectiva muy amplia, la vinculación existente entre la religiosidad y determinadas representaciones populares durante la época señalada, con el propósito de poder establecer desde esa idea general lazos de unión entre distintas áreas pirenaicas, o por lo menos, determinar los factores que han contribuido a singularizar, en su desarrollo, dichos espacios geográficos. Ciertamente, este tema admite un amplio abanico de manifestaciones, en las que la música, la danza, la función teatral, incluso la pintura, la escultura y la arquitectura tienen cabida, sin olvidar cómo las prácticas religiosas han podido influir en otros niveles de la cultura, entre ellos la expresión lingüística.

Me pareció oportuno por todas estas razones traer a esta reunión, como ejemplo de los vínculos entre religiosidad y representaciones populares, un texto en cuya transcripción y análisis trabajo en la actualidad: el dance de Mainar (Zaragoza). Antes, sin embargo, ofreceré unos breves comentarios sobre esta tradición de numerosos pueblos de Aragón, que no solo ha logrado sobrevivir sino que, incluso, está en auge en nuestros días.

2. El dance aragonés

2.1. En uno de los más tempranos diccionarios de voces aragonesas (Borao, 1859), Borao definió el *dance* como «paloteado y danza de espadas que, afectando traje pastoril o de moros y cristianos, ejecutan los mozos de Zaragoza y otros pueblos de Aragón, con acompañamiento de recitado en verso, para festejar al Santo Patrón del barrio o de la localidad». Ya antes, en el primer tercio del siglo XVIII, Siesso de Bolea había incluido el término en su *Borrador de un diccionario de voces aragonesas*, haciéndolo equivalente al vocablo castellano *danza*, pero sin más matizaciones; posteriormente, Pardo Asso también tendría en cuenta esta designación, sin añadir nada a la definición de Borao, en su *Nuevo diccionario*

¹ Miembro del Grupo de Investigación ARALEX, reconocido por el Gobierno de Aragón y la Universidad de Zaragoza y subvencionado por el Fondo Social Europeo.

etimológico aragonés, publicado en 1938. Y no es desde luego, palabra desconocida en muchas localidades de Aragón, sobre todo en aquellas que siguen representando esta peculiar demostración de religiosidad popular en la actualidad².

2.2. En otra publicación de 1869, Borao ya consideraba que los *dances* «vienen de antiguo y solían cantarse en la iglesia y después en las calles y plazas. Apenas se conservan sino en la Corona de Aragón, lo cual aumenta su curiosidad; pero suelen escribirse por personas indoctas y apenas versificadoras y esto ha desviado de su estudio aun a los sujetos más aficionados a la poesía popular» (Borao, 1869: 129), afirmaciones que posteriormente, en algunos aspectos, han sido matizadas por los estudiosos del folclore aragonés, entre los que hay que destacar con toda justicia a don Antonio Beltrán Martínez, quien dedicó varias contribuciones a esta cuestión³.

Según Beltrán (1982: 15) los *dances* han llegado a nosotros por medio de copias en cuadernos de los siglos XVIII y XIX, aunque hay que suponer una larga tradición oral en la que, a finales del siglo XVI, se habrían integrado los varios elementos que hasta entonces pudieron poseer vida independiente, integración en la que mucho tuvo que ver el trasfondo religioso coetáneo.

Entre esos componentes, menciona el reconocido etnólogo los diálogos entre rústicos o pastores; la lucha, más bien dialéctica, entre moros y cristianos, que parece reflejar la tensión político-religiosa que llevó a la expulsión de los moriscos en 1609; las alabanzas o dichos al santo protector por parte de los danzantes que participan en la función; y, finalmente, los comentarios humorísticos, por parte de los personajes que actúan como mantenedores de la función teatral (*mayoral* y *rabadán*)⁴ sobre esos mismos danzantes, y también sobre los sucesos -y sus protagonistas- acaecidos en la localidad durante el tiempo transcurrido desde la última puesta en escena.

2.3. No todos los *dances* incluyen, en su versión actual, los componentes teatrales apuntados. Antes bien, pueden observarse diferencias en lo que concierne a la omisión de algunas de las partes consideradas. Además, en consonancia con el comentario precedente, el número de personajes varía en las distintas localidades donde continúa viva esta tradición: en los *dances* más simplificados intervienen al menos el *mayoral* y el *rabadán*, que constituyen el reflejo más directo del carácter popular de los *dances*, y no pueden faltar, lógicamente, los danzantes, que se encargan de las alabanzas al patrón y de los pasos de baile con paloteado tras cada una de sus intervenciones orales. Este es el caso, por ejemplo, del *dance* de Luceni, al que pertenecen las fotografías que se reproducen al final del trabajo, tomadas a finales de mayo de 2011⁵.

² ALEANR (IX, mapas 1201-1202), donde aparece esta voz en 15 puntos, situados especialmente en el centro y sur de la provincia de Zaragoza y en el norte de Teruel.

³ *Introducción al folclore aragonés* (1980), *El dance aragonés* (1982) o «Tradición oral, costumbres y literatura popular en Aragón» (1999).

⁴ El *mayoral* es «el pastor principal entre los que cuidan de los rebaños» y el *rabadán* «el pastor que gobierna uno o más hatos de ganado, a las órdenes del *mayoral* de una cabaña»; el primero muestra un carácter más serio en tanto que al segundo se le atribuyen con más frecuencia acciones y expresiones destinadas a provocar la hilaridad del auditorio.

⁵ Luceni es una localidad situada junto al río Ebro y ya próxima a Zaragoza. Aquí, el *dance* está dedicado a San Pedro Mártir de Verona, y en su escenificación se prescinde de la «Soldadesca». De modo que tras la procesión con la imagen del santo patrón desde la iglesia a la plaza, con acompañamiento del párroco y de las autoridades civiles, la banda de música, el *mayoral*, el *rabadán* y los danzantes, se inicia la representación con una breve dedicatoria del acto al patrón por parte del *mayoral* y del *rabadán*; después entran en acción los danzantes, que interpretan hasta cinco mudanzas en el paloteado: cada uno de ellos declama unos versos de alabanza al Santo –estas composiciones se repiten año tras año– y, seguidamente, a cada uno de ellos se dirigen el *mayoral* y el *rabadán* para agradecerles su colaboración, pero de modo muy especial, para criticarlos

En los *dances* más completos -de acuerdo con la integración de elementos que se produjo a finales del siglo XVI, según se ha señalado- aparecen también los ejércitos de moros y cristianos, con sus capitanes y embajadores; no faltan ni el ángel ni el demonio, como personificaciones del bien y del mal, concurriendo otras veces personajes episódicos como el pobre, el paje, el peregrino, el recitador, el zagal, etc. Dentro de estos últimos dances podemos encuadrar el de las Tenerías (Zaragoza), que se representa el ocho de septiembre en honor de la Virgen del Carmen⁶. De alguna manera, la coincidencia de estos personajes episódicos -junto a otros motivos- permite descubrir la expansión del *dance* de una localidad hacia otras, por imitación o por implantación global, con los necesarios ajustes. En consecuencia, no puede asegurarse que todos los dances tengan una remota antigüedad por más que el hilo narrativo y la textura lingüística así lo sugieran, dado que esa imitación o implantación han podido ocurrir en tiempos relativamente recientes.

2.4. Habrá que añadir a los comentarios precedentes que las intervenciones de los personajes se desarrollan, salvo de manera excepcional, en versos octosílabos que riman por asonancia. El texto se mantiene sin cambios de un año para otro, excepto en las alusiones críticas hacia los danzantes o sobre los sucesos de mayor relieve acaecidos en la localidad desde la última representación del *dance*, cometido que desempeñan -como se ha dicho- el mayoral y el rabadán. Ni la parte variable ni las composiciones fijas destacan -antes al contrario- por su calidad literaria, aunque en estas últimas hayan podido intervenir, para redactarlas, religiosos y eruditos, más preocupados por el mensaje que pretenden transmitir que por los valores estilísticos: los autores de las partes fijas se dejan llevar, en general, por la oratoria sagrada en las disputas religiosas de los ejércitos y en las alabanzas al patrón que declaman los danzantes; imitan asimismo la poesía heroica en las arengas a los soldados y en las alocuciones que encomian la grandeza de las naciones a las que pertenecen los ejércitos en lucha; y también acuden a versos de inspiración bucólica cuando describen el apacible discurrir de la vida en la localidad. Hay que advertir, por otra parte, que habitualmente la caracterización lingüística de los personajes da poco margen -o un margen que no resulta realista- a la variación que debería definir el nivel social o la situación comunicativa en que estos se encuentran⁷.

2.5. El *dance* constituye -según afirma Beltrán (1982: 14)- «un fenómeno característico de la cultura popular aragonesa, que se ha extendido por las zonas limítrofes de Soria y Cuenca, escasamente en la montaña de Cataluña y no hacia Navarra»⁸. Su carácter religioso ha favorecido que se haya conservado con arreglo a criterios tradicionales hasta nuestros días, «puesto que su celebración se repite anualmente como un rito [...]». Y de hecho, este reconocido investigador cita casi un centenar de localidades aragonesas en las que el *dance* se ha representado o se representa en la actualidad, destacando entre ellas las 66 que

-siempre en tono festivo, y con versos inventados por ellos mismos para la ocasión- por algunas de las acciones, dignas de reproche, en las que han intervenido desde la última representación del *dance*.

⁶ Aunque no son muchos los actores que aparecen en este *dance* sí están más diversificados sus cometidos a lo largo de la representación: cuatro cristianos y cuatro turcos, que actúan también como danzantes, un capitán cristiano y uno turco a quienes protegen un ángel y un diablo respectivamente. No faltan, claro está, el mayoral ni el rabadán. Los gaiteros y el responsable de la puesta en escena completan el elenco. A propósito del *dance* de las Tenerías, *vid.* Beltrán (1982: 114-117).

⁷ Estas observaciones parten de la lectura personal de algunos de los *dances* cuyo texto se ha editado. Será necesario un estudio minucioso, que todavía no existe, para llegar a unas conclusiones definitivas.

⁸ Habría que comprobar la certeza de esta afirmación mediante estudios, posteriores a esa fecha, sobre la cultura popular en áreas geográficas próximas a Aragón, o mejor, proyectar un plan general de trabajo sobre la religiosidad y sus representaciones populares que abarcara inicialmente dichos territorios.

pertenece a la provincia de Zaragoza⁹; de Huesca menciona 21 puntos¹⁰ y 8 corresponden a Teruel (Beltrán, 1982: 141-142).

3. El dance de Mainar

Mainar es una de las entidades municipales que forman parte de la Comarca de Daroca, a 69 km de la ciudad de Zaragoza; cuenta en la actualidad con unos 200 habitantes. La localidad ha mantenido vivamente sus tradiciones, sobre todo las de carácter religioso. Las fiestas principales están dedicadas a la Virgen de la Cama (15 de agosto) y a San Roque (16 de ese mismo mes), para agradecerle a este último su protección durante una peste que padeció la comarca en 1710, según creencia que aún persiste entre los mainarejos.

3.1. Aspectos cronológicos e influencias externas

Fue en 1909, y en el día de San Roque, cuando se representó por primera vez el dance de Mainar, preparado para la ocasión por don Fermín Muñoz, hijo del lugar y secretario de su Ayuntamiento durante varios años. Hay noticia de que el dance dejó de escenificarse desde 1927, si bien se ignora si a lo largo de esos 18 años tuvo completa continuidad o no. En una visita que realicé Mainar en la primavera de 2008 pude hablar con don Cecilio López Sierra quien, conocedor entusiasta de las tradiciones de esta localidad, me proporcionó noticias de primera mano sobre el dance, pues todavía recordaba haber asistido a su puesta en escena cuando tenía 12 años, e incluso me dio noticia del paraje en el que se realizaban los ensayos previos¹¹.

A juicio de Ronco Lario (1990), los vecinos de Mainar contaron con la ayuda de los danzantes de Encinacorba, localidad cercana, para iniciar la representación de su dance, y la banda de música de esta localidad acompañó a los mainajeros en sucesivas ediciones de su escenificación. Ciertamente, existen coincidencias entre ambos en la aparición de algunos personajes (la soldadesca de turcos y cristianos, el demonio, el ángel, aparte de aquellos otros de presencia obligatoria, como son el mayoral y el rabadán o zagal) y en algunos efectos escenográficos¹². Pero el dance de Mainar no responde a una simple imitación ni, mucho menos, a una implantación del de Encinacorba¹³, puesto que este último se ofrece a la Virgen del Mar en tanto que el de Mainar tiene como destinatario a San Roque, con todas las adaptaciones que conlleva este cambio en los motivos religiosos; por otra parte, algunos personajes como el peregrino, el pobre, el regidor, el comendador o el paje solo aparecen en el dance de Encinacorba; hay además otras razones que apuntan a la originalidad de don Fermín Muñoz en la redacción del dance de Mainar, como se infiere de la alusión a numerosos motivos paisajísticos del municipio -bien localizados desde el punto

⁹ En distintos barrios de la capital de esta provincia Beltrán localiza hasta cuatro *dances* diferentes.

¹⁰ Se tiene noticia, en otros 15 municipios de esta provincia, de la escenificación de *pastoradas* -la de Benabarre todavía se representa-, que en esencia consisten en un diálogo entre el mayoral y el *rapatán*, quienes, además de recitar las loas y peticiones al patrón de la localidad, recuerdan a los vecinos, en tono jocoso, algunos de los hechos más llamativos acaecidos en el lugar desde las últimas fiestas patronales. Los danzantes intervienen al final de la función. (Nagore Laín en *GEA*, 1982, vol. X, s.v. *pastorada*).

¹¹ Debo agradecerle a don Cecilio su valiosa ayuda para acopiar numerosos datos sobre la historia y las costumbres de Mainar. Asimismo quiero dejar constancia de mi gratitud por el apoyo recibido a don Esmeraldo Marzo, alcalde de Mainar, y a don Federico García Rueda, entonces responsable de actividades culturales y deportivas de la Comarca de Daroca.

¹² Estas concomitancias habrán de observarse detenidamente, y no solo respecto al dance de Encinacorba, sino teniendo en cuenta también los textos de otros dances de los que hubiera podido disponer don Fermín Muñoz mientras preparaba su versión para Mainar.

¹³ *Vid.* Somerondón (2008: 10).

de vista geográfico-, algunos edificios o la mención de otras advocaciones religiosas de Mainar. De hecho, don Fermín Muñoz hace referencia, aquí y allá, a numerosos topónimos representativos del término municipal de Mainar: *el Royal, la Torre, el Pasillo, la Loma, el Plano, el Calvario, las Cañadas, el Castillo, fuente la Redonda, vega Arriba, vega Somera y calle Abajo*¹⁴, mencionando 17 veces el nombre de la localidad¹⁵; en 22 ocasiones consta el de *San Roque*¹⁶, y además se mencionan otras advocaciones religiosas como *San Marcos, la Asunción y Santa Ana*¹⁷.

3.2. Línea argumental

El argumento del dance obedece en sus orígenes remotos -como es preceptivo- al deseo de los vecinos de la localidad de agradecerle a su santo patrón la ayuda recibida para librarse de la peste que assolaba, en 1710, las tierras circundantes. Un ejército de turcos guiado por Mustafá -circunstancia ya anacrónica en ese momento, aunque inserta en la corriente tradicional de los dances conforme a los patrones establecidos a finales del siglo XVI-, quiere impedir los actos, pero el capitán Fernando derrotará con sus soldados a quienes han querido perturbar el desarrollo de la fiesta, en una batalla cuyo componente más extenso es el debate religioso frente los hechos bélicos. Vencidos los turcos y convertidos al cristianismo, queda el camino libre para que los danzantes comiencen a recitar las loas y peticiones a San Roque, a la vez que el rabadán va destacando, en tono humorístico y levemente crítico, sucesos recientes que han tenido como protagonistas a los mozos que participan en el paloteado. No falta, al final de la representación, la parte dedicada a las chanzas o crítica de vecinos y de hechos ocurridos en la localidad, en esta función de 1909 escasamente hiriente, pues no atañe a individuos en particular, sino a determinados grupos sociales («las viejas», «las casadas» y «las viudas»).

3.3. Estructura formal

Entre las numerosas representaciones de este tipo, esparcidas por diversas localidades de Aragón, la de Mainar es una de las más completas y de mayor coherencia interna en cuanto a su concepción teatral, lo que se deja ver, por ejemplo, en las abundantes acotaciones que el redactor del texto, don Fermín Muñoz, introduce en los cambios de escena sobre entradas, salidas y acompañamiento de los personajes, inicio de los diálogos, indumentaria, etc.

El dance de Mainar está dividido en cinco escenas, siendo las dos últimas variables en cuanto a los textos utilizados, en consonancia con la vida real de los actores que intervienen y con los sucesos acaecidos en la localidad durante el año: entrada (versos 1-134); soldadesca (versos 135-936); entrada del dance (937-1363); baile de los dichos (1364-1500); despedida (1501-1800). Como puede apreciarse, la entrada y la soldadesca, de notable carga religiosa y patriótica en las intervenciones de los actores, constituyen la mitad de la representación; las tres partes restantes, de contenido más localista y con finalidad humorística, ocupan la otra mitad del espectáculo. Cabe señalar que, en buena parte de los dances que se representan en nuestros días, se han acortado notablemente el componente religioso y patriótico en tanto que, a causa de la devoción, la vistosidad o la comicidad, se han mantenido las loas y peticiones, el paloteado y la crítica local.

¹⁴ Versos 162, 173, 179, 181, 182, 241, 423, 433, 961, 963, 965 y 1020 respectivamente.

¹⁵ Versos 10, 142, 271, 422, 465, 717, 1074, 1224, 1235, 1366, 1405, 1414, 1427, 1454, 1474, 1314 y 1791.

¹⁶ Versos 11, 19, 207, 257, 352, 464, 936, 972, 1008, 1073, 1196, 1364, 1383, 1389, 1412, 1427, 1444, 1450, 1471, 1474, 1488 y 1503.

¹⁷ Versos 20, 466 y 1074 (*San Marcos*), 16 (*la Asunción*) y 19 (*Santa Ana*).

La puesta en escena del *dance* de Mainar contó, en 1909, con un número ciertamente elevado de actores, cuyos nombres y apellidos reales se mencionan al principio del manuscrito preparado por don Fermín Muñoz, quien también colabora como apuntador: el mayoral y el rabadán, el ángel y el demonio, que se incorpora al principio de la función disfrazado de pobre, y ocho danzantes; además, la soldadesca, de la que forman parte: el capitán Fernando y el Sultán; el embajador cristiano (Jerjes) y el embajador turco (Mustafá); abanderados turco y cristiano; cuatro soldados turcos, cuatro cristianos y un trompeta; en total, 27 personajes; si se tiene en cuenta que los actores que intervienen como danzantes son los mismos que aparecen como soldados turcos y cristianos, son 19 los vecinos de Mainar que colaboran en la representación¹⁸.

3.4. Aspectos estilísticos

3.4.1. A lo largo de la función subyacen -como ya se ha comentado- dos perspectivas que atienden complementariamente a la exaltación de los valores religiosos a través de la dedicatoria del acto a San Roque y, también, al reflejo de la confrontación bélica por causas religiosas. Estas dos perspectivas van más allá del puro localismo y se incardinan en reflexiones más profundas y generales sobre los principios religiosos y sobre el sentimiento patriótico. El tono de las intervenciones quiere imitar la oratoria sagrada, en lo que atañe a los debates religiosos que se suceden, y la poesía heroica, en lo que se refiere a la actuación de los ejércitos. Y los personajes encargados de traer estos temas a la escena son, particularmente, los que forman parte de la soldadesca, con intervenciones pretendidamente serias, en cuanto a su contenido ideológico y también en su presentación formal¹⁹. Como prueba de estas consideraciones, aduciré algunos ejemplos:

¡Calla, cruel! Cierra el labio / no pronuncies tal blasfemia. / ¿Yo olvidar a nuestro Dios, / Señor de cielos y tierra, / aquel que por redimirnos / recibió tantas afrentas, / muriendo en la cruz clavado / siendo la misma inocencia? / No lo permitáis, mi Dios, / el que mis ojos tal vean, / que yo ni ningún cristiano / siga esa ley tan perversa (versos 554-565: el capitán Fernando contesta al Sultán).

Es falso vuestro evangelio, / verdadero mi Corán; / al que cree en él, le dan / la recompensa en el cielo, / donde reina y reinará / Mahoma, dios verdadero // Cristo, que murió en la cruz / siendo hombre y dios verdadero, / abre las puertas del cielo / con su evangelio que es luz (versos 590-599: disputa religiosa entre un soldado turco y un soldado cristiano).

Nuestra ley es la mejor / que nos concede el gozar / mientras en el mundo estamos / de toda sensualidad. // Os revolcáis como el cerdo / en el asqueroso cieno, / pero luego os aguardan / las llamas del fuego eterno (versos 624-630: disputa religiosa entre un soldado turco y un soldado cristiano).

Soldados, el Gran Sultán / atacarnos ha dispuesto, / y robarnos nuestros Santos / aislando todo el pueblo. / Armaros hoy de valor, / revestiros de ardimiento, / y emprended como leones / a estos enemigos fieros (versos 302-309: el capitán Fernando arenga a sus soldados).

¹⁸ No he podido encontrar material gráfico sobre esta primera escenificación del *dance*; no obstante, en una fotografía que corresponde a una de las últimas ocasiones en que se organizó el espectáculo, puede apreciarse la indumentaria de los danzantes.

¹⁹ La sociedad actual, lejana a ese contexto sociocultural, difícilmente podrá interpretar dichos parlamentos en su significado profundo, sino más bien como entretenimiento.

Si hay alguno entre vosotros / que se muestra de cobarde, / desechadlo de las filas / antes que empiece el combate. / Ahora es tiempo, amigos míos, / de que vean las naciones / la disciplina y valor / que tienen los españoles. / Día es hoy para nosotros / de prueba, valor y gloria, / rubricando nuestra sangre / las páginas de la Historia (versos 390-402: el capitán Fernando arenga a sus soldados).

Cristianos, prueba me dais / de ser valientes guerreros, / que ya los turcos sucumben / a vuestros tiros certeros. / Ya veo que Mustafá / está tendido en el suelo. / ¡No quedará un solo turco / sin rendirse a este mi acero! (versos 786-793: arenga del capitán Fernando a sus soldados ya casi al final de la batalla).

3.4.2. El contrapunto a estos debates religiosos y a las proclamas sobre la heroicidad y el brío de la nación española (y turca) lo ponen, lógicamente, el mayoral y el rabadán, a los que corresponde introducir en la función el localismo de la fiesta, a través de la alusión a las virtudes de San Roque, aspecto en el que también colaboran los danzantes en los dichos y en las peticiones que dedican al patrón:

Cuando el cólera morbo asiático / cernía sus negras alas / sobre esta comarca ilustre / y por gran parte de España, / los piadosos moradores / de Mainar y esta comarca / a San Roque y a la Virgen / dirigían sus miradas. / Y con balbuciente labio / decían estas plegarias: / «Gloriosa Virgen María, / ¡oh Purísima Asunción!, / sed nuestro consuelo y guía / en tan gran tribulación. / Y vos, San Roque y Santa Ana, / y San Marcos tan clemente, / rogad al Omnipotente / que esta villa quede sana, / y que en toda nuestra España / cese el gemido y lamento, / por las víctimas sin cuento / que arrebató la guadaña» (versos 5-26: intervención inicial del mayoral).

A vos, San Roque glorioso, / a vos, Reina soberana, / estos hijos de Mainar / os ofrece [sic] estas plegarias. / Porque recurrió en demanda / de protección y consuelo, / y vos con afán y anhelo / al punto nos socorríste, / y clara prueba nos diste / de mirarnos desde el Cielo (versos 1364-1373: dicho del primer danzante a San Roque).

Yo soy, San Roque, el último / de todos estos danzantes / que vengo a darte las gracias; / también a solicitarte / concedas muchas riquezas / a estos hijos de Mainar, / nos libres de enfermedades, que lo sabremos pagar (versos 1450-1456: dicho del último danzante a San Roque).

Junto a la devoción hacia San Roque, el mayoral expresa su apego y su orgullo como hijo de Mainar, sentimientos que comparte con todos sus convecinos, al describir en algunos momentos, remedando la poesía bucólica, los paisajes y el apacible discurrir de la vida en la localidad, según se advierte en los siguientes fragmentos:

¡Qué alegre y qué placentero / amaneció el sol hermoso, / anunciando a los mortales / gran quietud, grande alborozo! / Las estrellas relumbrantes, / que todas están a corros / esparciendo claridades, / llenando de luz a todos. / Sale el lucero del día, / tan refulgente y hermoso / que parece hacha que alumbró / al hombre que busca gozo (versos 1034-1045: intervención del mayoral).

¡Oh!, faja de oro precioso / de rocío humedecida, / que alumbráis por los balcones / de la aurora en este día. / El astro luciente esparce / por su esmaltado cabello / mil perlas y mil dislumbres / de lo encantado y lo bello. / Ganados de todas sierras, / ovejas con sus corderos, / cabras, lechales y vacas / con sus bien ricos terneros / que sostienen en los bosques, / en los prados y en los cerros. / También hay sus buenos chopos, / con sus pájaros y nidos / que sostienen en sus ramas. / Acompañadme, queridos, / los unos con sus cencerros / y los otros con sus trinos (versos 1202-1221: intervención del mayoral).

¡Qué noble y bizarro pueblo / que es Mainar en lo divino! / ¡Pasma me causan mis ojos / y admiración mis oídos! / ¿Qué será que esta mañana / vi los campos más dorados, / y las plantas más hermosas / que en estos días pasados? / Que anunciaban a las gentes / un esmero extraordinario. / En la apacible manera, / grandes corros han formado / las aves en saludar / a la aurora con sus cantos (versos 1234-1247: intervención del mayoral).

3.4.3. El rabadán protagoniza las partes más cómicas de la representación, como ponen de manifiesto muchos fragmentos de sus intervenciones, si bien el diablo y el mayoral aportan asimismo algunos detalles en este cometido. Aquí destacaré únicamente tres de esos momentos en los que el rabadán trata, cual gracioso de la comedia del Siglo de Oro, de provocar la hilaridad de los asistentes.

Así, los comentarios críticos que dirige a los danzantes, una vez que cada uno de ellos ha concluido sus alabanzas o sus peticiones al patrón. Dichos comentarios, escasamente hirientes, variaban lógicamente en consonancia con los actores que participaban cada año en la función, como permiten descubrir algunas de estas composiciones correspondientes a la última puesta en escena del dance:

De Roma y toda su tierra, / de la cruz con la señal, / la pestilencia mortal / vuestro celo la destierra. / Por eso a vos recurrió / este pueblo de Mainar, / y con fervor adquirió / vuestra imagen sin igual // Este sí que es buen danzante. / Y es de pantorrilla aislada. / Le gusta mucho el rondar / y dormir por las mañanas (versos 1400-1411: loa del cuarto danzante y crítica del rabadán en 1909).

Con el dance este muchacho / se hace bailador; por cierto, / a ver si encuentra una novia / y su padre está contento (versos 1396-1399: crítica del rabadán al tercer danzante en 1909).

Este sí que es buen danzante, / el hijo de la tía Isidra, / que le ha robado a su madre / una rastra de morcillas (crítica del rabadán a un danzante en la última representación).

Este sí que es buen danzante, / hijo de Meterio Funes, / que trabaja los domingos / y está parado los lunes (crítica del rabadán a un danzante en la última representación).

Del mismo modo, en la «Despedida» el rabadán es el personaje encargado de introducir comentarios jocosos que, en la representación del dance en 1909, versan sobre las mujeres, en su condición de ancianas, viudas o casadas, actitud misógina que no es excepcional en otros dances:

Ahora que he refrescado / y he tomado un poco aliento, / voy a decir cuatro chanzas / sin perjuicio de tercero. / Principiaré por las viejas, / que son de mayor respeto. / Estas, cuando van a misa, / van con mucho cumplimiento, / con el rosario en la mano / y el demonio por el cuerpo. / Ya toman agua bendita, / ya hacen la cruz, que yo creo, / con más de mil garabatos; / se arrodillan, esto es cierto, / y están mirando a la puerta / y guiñan el ojo izquierdo. / A la casada y doncella, / al moro joven y viejo, / a todos les echan faltas, / murmuradoras del pueblo, / colmilludas, santurronas, / lástima de sampalermo, / bigotudas, legañosas, / nunca se puede hacer eso, / que es el ejemplo que dais / a la juventud del pueblo (versos 1584-1609).

En otras ocasiones, la comicidad que provoca el rabadán surge en detalles inesperados y, por eso mismo, de mayor fuerza expresiva:

¡Qué noche tan placentera! / Bailando están los corderos, / nada digo de las cabras, / las ovejas y carneros. / Y hasta el boque que está allí, / llegan sus barbas al suelo, / dindoliando

su chancharro / y tocándose los cuernos / al son de las fiestecillas, / que es grande diversión
verlo (versos 996-1005)²⁰.

Al frente veo las cabras, / a la izquierda los carneros; / los andoscas también van, / los
borregos ya estoy viendo; / y al boque del mayoral, / también le veo los cuernos (versos 1274-
1279)²¹.

4. Observaciones lingüísticas

4.1. *Valoración general*

No puede decirse que en la elaboración de los parlamentos de cada personaje se haya tenido en cuenta el estatus social que les corresponde en la representación, si exceptuamos los rasgos populares y los aragonesismos léxicos que, en consonancia con el localismo en que se sustentan, se ponen en boca sobre todo del mayoral y del rabadán: *dislumbres* «deslumbres» (verso 1208), *vellano* «villano, clase de baile» (verso 1257) son variantes fónicas populares documentadas en distintas intervenciones del mayoral, pero otras soluciones fónicas igualmente populares como *tomís* «toméis» (verso 185) o *permitéis* «permitís» (verso 715) constan en la elocución del embajador Jerjes y del capitán Fernando respectivamente. En sentido contrario, cabe considerar algunos términos cultos de que hace uso el mayoral (*balbuciente*, verso 13; *insignes*, verso 34; *quietud*, verso 1037; *refulgente*, verso 1043; *sacrosanta*, verso 1515). Sí parece apreciarse en don Fermín Muñoz cierta voluntad de caracterizar lingüísticamente los distintos personajes de acuerdo con su rango social; pero solo de manera limitada puede atender a este propósito, pues en las numerosas acotaciones insertas en el texto del dance, se observan también realizaciones populares y descuidos en los que él mismo incurre (*devuelváno* «deuélvanlo», verso 1801; *manteniéndose* «manteniéndose», verso 702)²². De un modo u otro, las mencionadas desviaciones frente al español estándar resultan de utilidad para conocer la vitalidad de determinados rasgos populares del español de Aragón a comienzos del siglo XX. Destacaré algunas de esas particularidades a continuación²³.

4.2. *Plano fónico*

Ha sido sobradamente resaltada por los estudiosos la repugnancia aragonesa hacia los vocablos esdrújulos y la tendencia consecuente a la acentuación paroxítona. El texto del dance de Mainar ofrece numerosos testimonios en esa dirección, si bien tampoco son

²⁰ La escena presentada, aparentemente bucólica, se trunca cuando la descripción incide sobre el *boque* «macho cabrío», al que se describe *dindoliando su chancharro* «moviendo de un lado a otro su órgano sexual».

²¹ En este enunciado el rabadán acude, con el propósito humorístico que se ha indicado, a la ambigüedad que entraña el sintagma el *boque del mayoral* «el mayoral tiene un macho cabrío», o bien «el mayoral es un macho cabrío (o cabrón)».

²² No son las realizaciones populares los únicos testimonios al margen del español normativo de principios del siglo XX en el texto del dance de Mainar. Antes bien, es posible descubrir arcaísmos sintácticos y léxicos (*este mi acero*, verso 793; *aquesta gente*, verso 1052) —de acuerdo con los orígenes remotos de la representación—, expresiones castizas hoy ya desaparecidas (*oste ni moste*, verso 941), e incluso variantes artificiosas de varias voces en el intento de regularizar la medida o la rima de algún verso (*morinos* «dim. de moro», verso 659; *hacimiento de gracias* «acción de gracias», verso 848).

²³ Cf. sobre el español popular de Aragón, además de la monografía clásica de Alvar (1953), las siguientes contribuciones: Buesa (1999), Enguita (1986, 1991) y Martín Zorraquino-Enguita (2000: 46-57); sobre el léxico, Borao (1859), Foz y Ponz (1903), Moneva (1924), García-Arista (h. 1932), Pardo Asso (1938) y DRAE [en línea: noviembre de 2012]. El lector interesado podrá encontrar asimismo numerosas referencias bibliográficas sobre el español hablado en Aragón en Enguita (1999).

escasos los registros en los que se marca el acento esdrújulo: *cólera* (verso 5), *ejército* (verso 209), *cárceles* (verso 428), *inmóviles* (verso 754), *mérito* (verso 1196), *cuadrípedos* (verso 1222), *médico* (verso 1303), *fábrica* (verso 1446), *cólera* (verso 1545)... / *animo* «ánimo» (verso 154), *indígenas* (versos 424, 427, 459), *espíritu* (versos 609, 610, 612, 614), *relampagos* (verso 1099). Inciden favorablemente en la consideración de dicha alternancia acentual algunos ejemplos constituidos por forma verbal + pronombre personal átono pospuesto en los que se señala mediante tilde dicha traslación acentual: *hicéme* (verso 57), *unánse* (verso 853), *alegrénse* (verso 855), *devuelvánlo* (verso 1801).

En relación con las vocales, se advierte, de manera aislada, la inclinación a sustituir los hiatos por agrupaciones vocálicas en una sola sílaba: *dindoliando* (verso 1002). Asimismo, por fonética sintáctica se contraen algunos sonidos vocálicos átonos cuando presentan rasgos fonéticos semejantes: ¿Qué importa que la batalla / ganareis *aquella* gente?» (verso 455); «pues *algunas* de este pueblo / se lo podéis preguntar, / como algunas que hay aquí, / aunque del otro lugar» (versos 1620 y 1622)²⁴. Es de interés comentar que el diptongo correspondiente al morfema verbal de 2.^a persona, en presente de indicativo de la segunda conjugación, se reduce en alguna ocasión: *tomís* «toméis» (verso 185), en tanto que se atestigua en esas mismas condiciones un diptongo ultracorrecto en el verbo *permitir*, de la tercera conjugación: *permitéis* «permitís» (verso 715); y siguiendo con el morfema verbal de 2.^a persona del plural, habrá que añadir que la analogía entre distintos paradigmas verbales favorece en algún registro la alteración de la vocal más abierta de dicho diptongo: «No os sirva, pues, de susto, / que a todos los *mantendráis* «mantendréis» (verso 1788); «¿Qué importa que la batalla / *ganareis* aquella gente?» «ganarais» (verso 455). Cabe prestar atención, finalmente, a la inestabilidad del vocalismo átono por imitación o diferenciación entre sonidos próximos: *embéstiles* «embísteles, del infinitivo *embestim*» (verso 756); *dislumbres* «deslumbres» (verso 1208); *vellano* «villano, clase de baile» (verso 1257).

Respecto a las consonantes, conviene mencionar la reducción que se observa en ciertos grupos cultos: *se estienda* «se extienda» (verso 261); *trasformará* «transformará» (verso 1148); asimismo, algunos casos aislados de epéntesis: *risclos* «riscos» (verso 238); *alparceros* «aparceros»²⁵ (verso 1007).

4.3. *Plano gramatical*

En el dance de Mainar se anota el empleo del artículo determinado seguido de nombre propio femenino: *la Pepa* (verso 1459); también la ausencia de la preposición *de* entre el núcleo y el complemento del sintagma nominal: *la fuente la Redonda* (verso 961); *un poco aliento* (versos 1571, 1585). En cuanto a los pronombres personales átonos, conviene traer a colación dos usos anómalos en los que se aprecia el interés de los hablantes por hacer transparente el significado «plural» de la forma pronominal *se*: «Y cuando fueren rendidos / y a nuestra ley se conviertan / y os pidieren perdón, / es justo *se les* concedas» «se lo concedas a ellos» (verso 764); «Y los turcos hacen fuego, *manteniéndosen* en sus puestos» «manteniéndose ellos» (acotación tras el verso 702). Es notoria, por otra parte, la variante /-r/ para la segunda personal de plural del imperativo: «*Armaros* hoy de valor, / *revestiros* de ardimiento, / y emprended como leones / a estos enemigos fieros» (verso 306); «*tratarlos* con gran rigor, / no les tengáis reverencia» (verso 525); «Ahora sí que bailaré, / aunque queráis el bolero. / Echar a tocar de garbo» (verso 1325).

²⁴ En el enunciado «que se les *va a* hacer un dance» (verso 1012), se añade una *a* volada tras la forma verbal *va*.

²⁵ Podría explicarse esta variante por confusión con el artículo árabe *al-*, lo que también se observa en el derivado *alparvería*, que el DCECH ya registra en Villalón.

4.4. Plano léxico

En el vocabulario del dance de Mainar se aprecia de manera muy diáfana -ya se han hecho algunos comentarios al respecto- la conjunción entre lo culto y lo popular, de acuerdo con la línea argumental de esta pieza teatral y de los personajes que participan, si bien las realizaciones lingüísticas de estos no siempre resultan coherentes si se tiene en cuenta el estatus social de cada uno. El tema merece sin duda un estudio detallado, si bien aquí únicamente destacaré el empleo, por parte del mayoral y del rabadán, de algunos aragonesismos léxicos todavía vivos entre los mainarejos en la actualidad: así, *boque* «macho de la cabra» (versos 1000, 1288, 1560 y, con acepción figurada, verso 1278: *el boque del mayoral*); *calcero* «calzado» (verso 1267); *chancharro* «órgano sexual masculino» (verso 1002); *chichorras* «residuo de las pellas del cerdo, después de derretir la manteca, chicharrón» (verso 1286); *dance* «baile con paloteado y recitado de versos que hacen los mozos en honor al patrono de la localidad» (verso 971); *dindoliando* «mover de un lado a otro, como las campanas» (verso 1002); *gramen* «grama, planta gramínea» (verso 1729); *mardano* «carnero padre» (verso 1560); *pelaire* «persona que recorría los pueblos para limpiar y reparar los colchones» (verso 1305); *tamparantán* «golpe que hace oscilar o tambalearse a quien lo recibe (verso 1076); o *tozuelo* «cabeza» (verso 1021).

5. Consideraciones finales

He tratado de mostrar, en los comentarios precedentes, el interés que podría derivar de un trabajo conjunto sobre la religiosidad y sus manifestaciones populares, a una y otra parte de la cadena pirenaica, en los últimos siglos. Y en este sentido, los dances de Aragón constituyen un buen ejemplo de integración de lo culto y de lo popular, pues en estas representaciones se combinan, de una parte, los parlamentos dedicados a la exaltación de los valores religiosos y patrióticos, y por otra, las notas localistas simbolizadas en primer término por el santo patrón, pero también por la referencia a distintos motivos identitarios, del municipio (en el caso comentado, Mainar). Se ha advertido, además, que la separación de estos dos componentes no siempre es coherente en lo que toca al uso lingüístico, aspecto que sin duda merece -al igual que otros que han ido surgiendo en la exposición- un análisis más pormenorizado.

Cierto es que, según señalan los estudiosos de la etnografía de Aragón, los dances se han originado y prácticamente han pervivido en esta región, pero no constituyen la única muestra de la religiosidad popular en esta tierra. Un estudio más amplio podrá determinar la proyección de estas vivencias, que no pertenecen con exclusividad al territorio aragonés, en los distintos espacios pirenaicos e, incluso, descubrir los vínculos y las diferencias con que se han desarrollado en cada uno de ellos. En cualquier caso, en el camino de esta investigación irán quedando diferentes testimonios acerca de la religiosidad y su expresión popular en manifestaciones cuyo protagonismo formal -frente a lo que ocurre en las ceremonias eclesiales propiamente dichas- pertenece exclusivamente al grupo de los feligreses, es decir, al pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

ALEANR: *vid.* ALVAR, Manuel.

ALVAR, Manuel, con la colaboración de Antonio LLORENTE, Tomás BUESA y Elena ALVAR, *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*, 12 vols., Madrid (Departamento de Geografía Lingüística del CSIC.)-Zaragoza (Institución «Fernando el Católico»), 1979-1983. Citado como ALEANR.

ALVAR, Manuel, *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *Introducción al folklore aragonés*, 2 vols., Zaragoza, Editorial Guara, 1979-1980.

..... *El dance aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1982.

..... «Tradición oral, costumbres y literatura popular en Aragón», en *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, en MAINER, José-Carlos y ENGUITA UTRILLA, José M.^a (eds.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, pp. 19-50.

BORAO, Jerónimo, *Diccionario de voces aragonesas*, Zaragoza, Imprenta y Librería de D. Calisto Ariño, 1859.

..... *Poesías*, Zaragoza, Calixto Ariño, 1869.

BUESA OLIVER, Tomás, «Particularidades del español hablado en Aragón», en ENGUITA UTRILLA, José M.^a (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa. En el L aniversario del Archivo de Filología Aragonesa*, 2 vols., Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, vol. I, pp. 113-138.

DCECH: *vid.* COROMINAS, Joan.

COROMINAS, Joan, con la colaboración de José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1980-1991. Citado como DCECH.

ENGUITA UTRILLA, José M.^a, «Algunas consideraciones fonéticas sobre las coplas de la jota aragonesa», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, pp. 1241-1258.

..... «Modalidades lingüísticas del interior de Aragón», en *Actas del I Congreso de lingüistas aragoneses*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 103-151.

..... «Estado actual de los estudios sobre el español de Aragón», en ENGUITA UTRILLA, José M.^a (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa. En el L aniversario del Archivo de Filología Aragonesa*, 2 vols., Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, vol. II, pp. 319-366.

FOZ Y PONZ, Vicente, *Prontuario del buen hablante o novísimo consultor prosódico ortográfico. Primera parte*, Zaragoza, Tipografía de M. Escar, 1903 [contiene «Vulgarismos, vicios de dicción, provincialismos, voces familiares y arcaísmos comunes en Aragón», pp. 93-95].

GARCÍA-ARISTA, Gregorio, *Diccionario de la lengua española en su variedad aragonesa* [fichero lexicográfico, h. 1932]. Ed. de José M.^a ENGUITA UTRILLA en preparación.

GEA: *vid.* GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA.

GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA, 12 vols. más varios Apéndices, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, desde 1982.

MARTÍN ZORRAQUINO, M.^a Antonia y José M.^a ENGUITA UTRILLA, *Las lenguas de Aragón*, Zaragoza, CAI100, 2000.

MONEVA Y PUYOL, Juan, *Vocabulario de Aragón* [h. 1924]. Ed. y estudio de José Luis ALIAGA JIMÉNEZ, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Prensas Universitarias de Zaragoza-Xordica Editorial, 2004.

PARDO ASSO, José, *Nuevo diccionario aragonés etimológico (voces, frases y modismos usados en el habla de Aragón)*, Zaragoza, Imprenta del Hogar Pignatelli, 1938.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 22^a ed. [<http://www.rae.es/rae.html>].

RONCO LARIO, Antonio, *Campo de Romanos, subcomarca con entidad propia*, Mainar, Ayuntamiento de Mainar, 1990.

SIESSO DE BOLEA, José, *Borrador de un diccionario de voces aragonesas* [1715-1724]. Edición y estudio de José Luis ALIAGA JIMÉNEZ, Zaragoza, Gara d'Edicions-Prensas Universitarias de Zaragoza-Institución «Fernando el Católico», 2008.

SOMERONDÓN, *Texto del dance de Encinacorba*, en *Cuadernos de Encinacorba*, núm. 10, 2008 [en línea: <http://enzinacorba.blogspot.com.es/2008/10/cuadernos-10-texto-del-dance>].



Dance de Luceni. Mayoral y rabadán.



Dance de Luceni. Paloteado.