

EL DANCE EN ARAGÓN:
ORIGEN Y PROBLEMAS ESTRUCTURALES
DE UNA COMPOSICIÓN POÉTICA*

MERCEDES PUEYO ROY

Universidad de Lund (Suecia)

Con la colaboración de MARIO GROS HERRERO

Escuela Municipal de Música de Zaragoza

Decíamos ayer...

(FRAY LUIS DE LEÓN, 1527-1591)

I. EXPOSICIÓN HISTÓRICA

Después de una ausencia de 40 años, pasando por París (Francia) y luego por Lund (Suecia), en cuya Universidad ejercí la docencia como profesora titular de Literatura y Cultura Españolas (*universitetslektor*), vuelvo a mi ciudad natal para hablar, por primera vez, de mi tema preferido, el «dance en Aragón», invitada a participar en estas *Jornadas en torno a la Filología aragonesa*, dirigidas por el profesor José M.^a Enguita Utrilla y patrocinadas por la Institución Fernando el Católico (Diputación Provincial de Zaragoza).

En primer lugar, claro está, quiero agradecer la invitación y considero que es para mí un honor el abrir estas *Jornadas* dedicadas a una de las tradiciones más antiguas de Aragón que, además, ha perdurado hasta la actualidad en toda nuestra Comunidad Autónoma y que al parecer aumenta de día en día. Quisiera dar las gracias igualmente y dejar constancia de su ayuda en la parte musical al profesor de la Escuela Municipal de Música y Danza de Zaragoza, Mario Gros Herrero, que contribuyó e intervino en mi exposición interpretando algunas melodías antiguas e inéditas del dance.

Como inciso diré que esta exposición del tema y el homenaje que —paralelamente— se ha organizado en mi honor van dedicados a la memoria de mi

* Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza el 21 de junio de 1961. Aprobada con la calificación de sobresaliente «cum laude» y Premio Gobernador Civil. Fue publicada en resumen por *Heraldo de Aragón* en 1973, costeada por la autora.

padre, D. Francisco Pueyo Samper, que tanto me ayudó en la lucha por encontrar los textos en las tres provincias de Aragón, de norte a sur.

Las dificultades de la recopilación fueron muchas, ya que los medios de comunicación eran muy escasos y más, si cabe, siendo una mujer joven por los años 1955-1960 en España. Recorriamos los pueblos con un pesado magnetófono facilitado por el profesor Antonio Beltrán Martínez, director de la tesis. La recogida se hizo de viva voz en su mayoría y transcrita a mano. Así llegué a recoger 33 representaciones en la totalidad de sus textos, vestimenta y coreografía —por supuesto inéditos— que transcribí y revisé. Del mismo modo, 45 de las que únicamente quedaban algunas noticias aisladas de los textos y el espectáculo. Por último, otras de las que solo quedaba algo en la memoria de algunos ancianos, es decir, la parte externa del drama y sus personajes. Hoy en día está todo en vías de digitalización a cargo de la Institución Fernando el Católico, tanto el resumen de la tesis editado en 1973 como cuatro apéndices de textos, uno de ellos musical. De todo este material hice donación al Instituto Aragonés de Antropología (IAA) con sede en Zaragoza para consultas.

Es totalmente innecesario hacer resaltar la importancia de esta parte aparentemente mecánica de la recopilación de textos y de música ya que, en nuestro caso, supuso el poder ver escritos, por primera vez en letras de molde, los textos que quedaban únicamente en la memoria de algunos ancianos, los cuales han podido ser analizados más profundamente hoy día por prestigiosos lingüistas.

En algunos casos utilizamos el sistema, un tanto inseguro, del cuestionario, el cual no se debe utilizar para una labor rigurosamente científica. Solamente el 10 % se puede dar por válido. Otra de las fuentes de recogida fueron los concursos de dance organizados por la Comisión de Festejos del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza a propuesta de la Excmo. Diputación Provincial con ocasión de las Fiestas del Pilar del año 1957. Fueron dirigidos por el profesor Antonio Beltrán Martínez y la profesora Mercedes Pueyo Roy a través del Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Zaragoza (*vid.* Pueyo 1957).

2. ¿QUÉ ES EL DANCE ARAGONÉS? ¿TEATRO POPULAR O DANZA RITUAL?

El dance es una pequeña pieza de teatro popular y al mismo tiempo, en su parte jocosa y de entretenimiento, una revista oral que solo se imprimió una vez y que se renueva, corrige y aumenta el año que se celebra. Aún hoy en día se transmite oralmente, aunque parcialmente van apareciendo los textos variables ya digitalizados o presentados en monografías. El dance, además de ser un pasatiempo, fue utilizado por la Iglesia para la enseñanza religiosa. Tiene por

tanto una dirección pedagógica. Hay que darse cuenta de que el pueblo, en general, no sabía leer ni escribir antiguamente y cuando yo recogí los textos todavía quedaban personas mayores sin alfabetizar. Fueron los clérigos los que comenzaron a escribirlos, a darles forma, escenificarlos y archivarlos. Muchos de estos textos fueron destruidos por la guerra civil en 1936-1939.

Es, pues, una obra teatral dedicada al patrón del pueblo o a la Virgen, que está entre lo religioso y lo profano, en la que intervienen bailes, danzas de palos y espadas. Históricamente hablando nos encontramos ante un espectáculo popular ya desde los primeros pobladores de la península ibérica y, más tarde, con los distintos pueblos que pasaron por ella.

Al cristianizarse después, los Santos Padres de la Iglesia predicaron en contra del teatro profano y combatieron estas «inmoralidades». Parece ser que como protesta a estos desmanes surgió el drama litúrgico en lo que era entonces la península (Díaz 1924). Mientras los Concilios condenaban todas las libertades, comenzaban dentro de las iglesias los llamados «misterios» que, sin duda, produjeron un cambio de la moral del pueblo (*ibid.*).

La invasión árabe del 711 provocaría una gran laguna en nuestra literatura popular hasta su resurgir después de la Reconquista cristiana en los reinos ya recuperados, aunque con otras características. Fue precisamente Aragón uno de los primeros que hizo renacer la musa dramática en los incienso de las iglesias con sus funciones y el teatrillo satírico en las plazas. Todo esto, combinado con sus antiquísimas danzas agrícolas de palos y, posteriormente, de espadas.

Nuestro dance se halla en línea directa en su origen con estas representaciones. Durante la Edad Media y siglos siguientes el vulgo se dejó llevar por el fanatismo religioso, siendo un fenómeno normal, puesto que el pueblo tenía escaso nivel cultural, por no decir ninguno, y escasos recursos para adquirirlo.

Sin embargo, la Corona de Aragón ofrece datos interesantes ya en los siglos XIII y XIV (Díaz 1924). Es igualmente muy interesante la *Crónica de Juan II* de Alvar García, quien describe la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza con un simulacro de luchas y victorias del rey a las que añadían representaciones de tipo religioso. Al coronarse Alfonso IV de Aragón (1327) se hicieron algunos diálogos escenificados, donde ya aparecían las «moralidades» y los autos sacramentales. El *Auto de los Reyes Magos* (siglo XII) será la gran obra de nuestro teatro religioso. Llegamos al siglo XIV y nos encontramos con este tipo de teatro en pleno desarrollo, y en él participaba el pueblo de una manera fanática. Los clérigos y monjes lo permitían ya dentro de la iglesia.

Todas estas representaciones, que estaban basadas en la idea de EL BIEN y EL MAL, son el punto de partida del dance aragonés. Nuestras representacio-

nes, aún hoy en día, se vienen haciendo en la puerta de la iglesia o en la plaza mayor, añadiendo los bailes, digamos de orden sacro; pero, ¿por qué se trasladan a la plaza pública y cuándo? Quizá fuese por la prohibición de Carlos II, que censuró la escenificación y sus textos dentro de las iglesias, aunque no duró mucho tiempo. Hoy en día los danzantes entran en la iglesia, pero no en todos los pueblos (*vid.* Pueyo 1973: 11-12).

Resumiendo, se podría decir que el dance es una «corrupción» de los primitivos misterios y autos sacramentales sin que por ello falten tonos profanos. Otra relación importante es la de nuestras llamadas pastoradas ribagorzananas con las pastorales souletinas (del país de Soule), tanto en su representación como en su música y sus instrumentos musicales, como veremos en la segunda parte de esta exposición. Este país de Soule, entre el Bearn y el Alto Aragón, nos presenta dramas que enlazan con la Edad Media, aunque los textos que se conservan sean, según los lingüistas, del siglo XVIII. Nuestras pastoradas ribagorzananas o pirenaicas, llamadas también «dances primitivos» difieren de las souletinas, ya que se reducen a diálogos entre dos personajes (mayoral y *repatán* o rabadán), y los textos que se conservan y que presentamos ya en su día (1961) son del siglo XVIII; pero no cabe duda de que hay un hilo de unión entre ellas.

Extractamos lo que cuenta Caro Baroja (1949: 526) sobre estas pastorales. Todos los papeles están representados por hombres, aunque correspondan a personajes femeninos: intervienen los cristianos o buenos; los turcos-moros, o malos; y un tercer bando o satanás, que siempre va a favor de los malos.

En nuestro dance hay un segundo bando representado por un ángel que apoya a los *buenos* y vence al mal representado por los moros, quienes se convierten al final del espectáculo a la religión cristiana.

Durante nuestro Siglo de Oro se produce una exaltación del teatro fuera de lo común. Se da en las altas esferas eruditas y en las populares o bajas. Se pone en escena todo lo que pueda tener carácter nacional, social, público y sobre todo colectivo. Así, gentes sin estudios, sin medios, escribieron para el dance guiados por su razón, atendiendo siempre a los gustos del público y creando una tradición literaria de gran valor hasta hoy. Algunos de ellos de forma autodidacta, como es el caso del *Dance de Pallaruelo de Monegros* con la figura sin igual de *Juaner*, amigo querido de mi familia, cuya vida y obra saldrán publicadas de nuevo en una monografía hecha por Joaquín Ruiz Gaspar en Sariñena¹.

¹ *Vid.* Pueyo (1973: 46) y Menéndez Pidal (1924: 11) sobre la figura del juglar.



1. Ángel, general turco, mayoral, gaitero (Vicente Capitán) y danzantes. Sena (Huesca).

Existe, pues, en el dance una primera parte arcaica de espectáculos en el norte de Aragón, procedente de la Edad Media y la poesía lírica, en la que intervienen mayoral y rabadán, donde se mezcla lo religioso con lo satírico, aspectos a los que se une la idea del BIEN y del MAL, representados en ángel y diablo. Así también personajes derivados del rabadán como son los «graciosos» con diversos nombres: *Cipotero*, *Chamarluco*, etc., con indumentaria ridícula y lenguaje vulgar (*vid.* Pueyo 1973: 18). En este siglo XXI sería un rap. Por último, llegamos al siglo XVII de exaltación del teatro nacional, en el que se añade el último elemento de tipo histórico, la lucha de turcos-moros y cristianos, y queda así fijado definitivamente el dance aragonés tal y como lo encontramos hoy, por un lado con finalidad religiosa y, por otro, con carácter jocoso y de entretenimiento donde, además, intervienen bailes de palos o espadas. Algunos de esos personajes aparecen reflejados en la fotografía 1.

Sin duda se añaden los personajes históricos a raíz de la batalla de Lepanto en el reinado de Felipe II y, sobre todo, más tarde con la expulsión de los moriscos por Felipe III *el Piadoso* (*vid.* Reglá 1953). En otoño de 1612 ordena la erradicación total de los moriscos y judíos sefardíes originando una crisis económica en los territorios de la Corona aragonesa y un ambiente social de xenofobia en toda la península ibérica. En los versos de nuestros dances se refleja el odio al «turco» unas veces o al «moro» otras, ya que no se hace distinción. Después

de haber leído y releído los textos, no cabe duda de que son los moriscos contra quienes se lucha. Hay una salvedad: el *Dance de la Morisma de Aínsa*, en el que son moros, es decir, musulmanes de la invasión árabe en España, y se lucha en particular contra los falsos conversos. Podríamos decir que son luchas religiosas las que se representan.

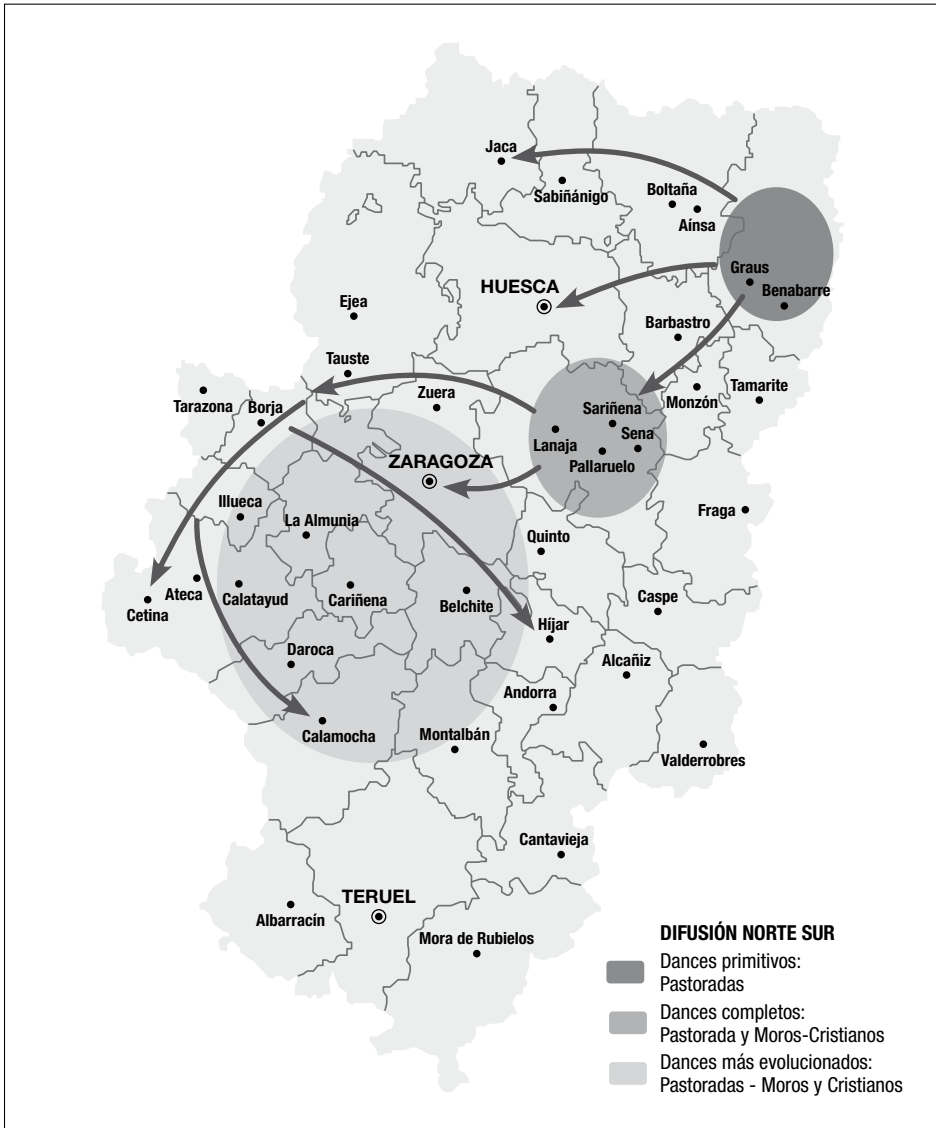
Pasemos a los textos recogidos, muchos de ellos inéditos, y analicemos su contenido histórico. El profesor José María Lacarra, presidente del Tribunal de nuestra tesis doctoral, ya señaló en un cursillo de doctorado impartido entre los años 1959-1960 que advertía que era normal que hubiera una representación diferente en el norte de Aragón, con solo dos personajes que dialogan, mayoral y rabadán, ya que, al parecer, en cuanto a la venida del Islam a las zonas montañosas no se sabe gran cosa. Se cree que la resistencia fuera mayor, que en ellas no hubo guarniciones permanentes y que no fueron ocupadas.

La lucha, en nuestros textos, es entre turcos y cristianos, ya que turcos y moros se confunden sistemáticamente. El único caso, ya aludido, es el de «Aínsa la mora», quizá por ser la capital de Sobrarbe, del cual trata en este mismo volumen la profesora María Pilar Benítez. También hay otra salvedad, y es el *Dance de Torres del Obispo*, en el que se representa *La Morisca*, de las mismas características que el de Aínsa.

En la provincia de Huesca, descendiendo geográficamente, nos encontramos con el grupo más completo de los dances: Sena, Sariñena, Castejón y Pallaruelo de Monegros, en cuyos textos aparecen personajes anacrónicos que no se registran en ningún otro texto, como por ejemplo Carlomagno, que es la misma persona y actor que el general cristiano, el cual increpa al general turco (*vid.* Pueyo 1973: 54-57). Todos estos textos, los más antiguos que hemos recogido, han sido transmitidos oralmente y los hechos ocurrieron a comienzos del siglo XVII. Las copias que hoy conservamos, aun las más antiguas, son de principios del siglo XVII. Todos ellos están escritos en romances asonantados, encadenados indefinidamente (*vid.* Pueyo 1973: 65-68).

Los geógrafos de los años cincuenta distribuían la población del antiguo reino de Aragón en cinco grandes zonas: zona pirenaica, Ebro oriental, Ebro medio, Jalón y Jiloca y zona montañosa del sur. Esta es la misma división que podríamos hacer de nuestros espectáculos hoy en día. Siempre se han extendido de norte a sur, como pone de manifiesto el mapa de la página siguiente.

Veamos brevemente el contenido de los textos primitivos en su parte variable, donde además de contar hechos históricos, critican la sociedad del momento. En ellos hay un denominador común, que es el de la crítica de las mujeres, en algunos casos demasiado agresiva, que en nuestros días no se podría permitir.



2. Mapa de difusión de los dances en Aragón.

Claro está que es un espectáculo público-social y como tal tiene una misión educativa y de orden religioso, pero para una joven estudiante en aquella época, con una visión de la sociedad diferente, causa sorpresa esta crítica de las mujeres hasta el punto de llegar al insulto. Veamos la que hacen en Plasencia de Jalón (Zaragoza), ya que quiero dejar constancia.

*Crítica de las mujeres*²

Ha llegado ya el momento
de tener que criticar
las faltas de las mujeres
de esta comarca y lugar.

A esas viejas *tracoleras*
que me querían pegar
el otro día fregando
yo les debo de anunciar
que, a pesar de su amenaza,
he de decir la verdad
de sus *repugnantes vicios*
y *chismes* de vecindad.

También tengo a las casadas
enfadadas de verdad,
pues saben he de decirles
con perfecta claridad
que son *puercas*, *lamineras*,
malas chandras de verdad,
criticonas, *trapulleras*,
muy amigas de no estar
cinco minutos en casa
con ganas de trabajar.

Dejaremos a esas *puercas*
para ir a otras que son más.
Me refiero a las mocitas
que no querían pagar (*vid.* Pueyo 1973: 38-40).

Estas llamadas *motadas* toman diferentes nombres en Aragón según la región. Se dice *motadas*, de la palabra *mote*, en el sur de Huesca, Sariñena, Pallaruelo; *competencias* en Borja y Ambel; *matracadas* o *envidias* las llaman en Ribagorza, Besiáns, Capella y Torres del Obispo. La Real Academia Española define la palabra *matraca* como ‘burla y chasco con que se zahiere o reprende, usada con el verbo *dar*’ (*vid.* Pueyo 1973: 43 y sigs.). Las últimas recogidas son de Pallaruelo de Monegros del año 1958, del ya nombrado mayoral Juan Barrieras Pueyo, *Juaner*.

² *Vid.* al respecto Ricardo del Arco (1948: 85).

Veamos a continuación los elementos de forma, es decir, su desarrollo y escenificación. Mantendremos con respecto a estos elementos la división que hemos propuesto para su análisis, es decir, de una parte dances-pastorada y por otra dances de moros y cristianos. Tanto en unos como en otros los elementos escénicos son los mismos que en la actualidad.

El baile que se da en todo Aragón es el de palos. Los bailes de palos cortos tienen carácter agrario, según nos dice el gran etnólogo y maestro Julio Caro Baroja (1946: 362), y también Luis de Hoyos (1946: 549). Posiblemente tienen dicho carácter por el hecho de que se golpee la tierra con fuerza.

Los de espadas aparecen solo en los dances con representación de moros y turcos y cristianos. El baile de espadas tanto se interpreta con espadas largas como con pequeños puñales, y el desarrollo es el mismo que el de la danza de palos. Es, sin lugar a dudas, una danza guerrera que termina con *La degollada* (vid. Pueyo 1973: 83 y 88).

El de arcos y cintas va unido a los dances de tipo procesional con bailes más lentos, de primavera. En el momento de redactar la tesis (1959), con broquel solo conocíamos los de Urrea de Gaén y Mas de las Matas (Teruel). Los que encontramos en ese momento, que se acompañan con castañuelas, nos parecieron de hechura más moderna.

Hoy en día todas estas escenificaciones se documentan fácilmente gracias a la fotografía o el vídeo, que inspira la imaginación de los que crean nuevas coreografías (vid. Pueyo 1973: 84-93). De esta forma se «moderniza» la tradición.

Otro de los elementos de forma, quizá el más importante, es la música, las melodías, ya que son las que llevan y deciden el ritmo de la escena y los parlamentos de los danzantes. Cada dance está compuesto de varios cuadros y escenas; y cada cuadro, como mínimo, por cuatro actores que ejecutan las mudanzas o cambios, pudiendo haber infinidad de mudanzas según indique la música del gaitero con el llamado *tarirán*. Estas mudanzas equivalen al cambio de escena de los romances (textos). Hay siempre un equilibrio entre escena, tiempo y música o, mejor dicho, melodía. Con los bailes se van intercalando los diálogos de los personajes y es la melodía la que decide el cambio de escena.

Queremos mencionar en especial en este punto una modalidad única en Aragón: la de Cetina (Zaragoza) y su espectáculo llamado *contradanza*. Es una especie de mojiganga a base de máscaras y disfraces procedentes de los bailes profanos europeos o carnavales que se celebran en la noche de San Juan. El nombre de *contradanza* es usual en el siglo XVII, pero lingüísticamente es curioso el término en español, ya que se traduce del inglés *country* por ‘contra’ en lugar de ‘campo’ o en todo caso ‘agrícola’. Es interesante saber que ya en el año

1610 en el pueblo navarro de Zugarramundi existía una mascarada mezclada con una representación de moros y cristianos (*vid.* Pueyo 1973: 107-110). Estas mascaradas fueron famosas en España y Europa, y ya se nos relatan en el reinado de Felipe IV, en 1637, con ocasión del carnaval, una semana antes de la Cuaresma cristiana. Esta fecha nos ha ayudado a fijar el conjunto de los dances completos³.

Otra escenificación única y curiosa es la de Tauste (Zaragoza) con sus torres humanas relacionadas, sin duda, con las valencianas y catalanas.

Debemos anotar que los investigadores lingüistas deberán observar la escenificación del dance, pues está unida al diálogo y acoplada a los textos que se recitan con un sonsonete peculiar que va guiando, por así decirlo, la asonancia de las palabras del romance, siempre asonantado. En algún caso aparecen décimas.

3. REPRESENTACIONES DEL DANCE EN ESPAÑA QUE PUEDAN TENER ALGUNA SEMEJANZA. TRASLACIONES⁴

Determinados elementos, como la lucha de moros o turcos y cristianos, o las simples danzas de palos y espadas, pueden encontrarse en muy distintas partes de la península ibérica, pero la combinación de tales elementos —pastoradas o *matracadas*, ofrendas religiosas, loas al Santo unidas a los dichos jocosos y rematadas por la lucha entre EL BIEN y EL MAL simbolizados en un ángel y un diablo—, no se encuentran más que en el dance de Aragón. Encontramos algunos en Galicia, Asturias, Castilla (Guadalajara, Huete en la provincia de Cuenca), Alicante (Alcoy), Mallorca (Soller, fechado en 1561), etc.

Como curiosidad de estas *Jornadas* queremos presentar la danza que se hace en la isla canaria de El Hierro como una de las traslaciones más antiguas que se conservan hoy en día. En particular su baile, la indumentaria, el sombrero y la música de flauta transversal (el *pito* herreño). Podría afirmarse sin miedo que es el más genuino de estos bailes trasladados después de la conquista final de la isla. Siguiendo los datos encontrados en tres autores canarios que nos hablan de la isla de El Hierro, de su historia, sus costumbres y en particular de su folclore, presentamos lo que para nosotros es una traslación, en la época de la conquista definitiva de la ínsula⁵.

³ *Vid.* al respecto Caro Baroja (1946: 362) y Pueyo (1973: 93).

⁴ Sobre estas cuestiones, *vid.* Pueyo (1961: 107-110).

⁵ *Vid.* al respecto Padrón (1983), Silva (2014) y Padrón/Lorenzo (2017).

Según estos autores, entre la variación de los bailes de corte europeo existe uno especial denominado *Danza de camino*, calificado como danza ritual, que es interpretado con ocasión de romerías, fiestas populares religiosas o, claro está, profanas. La más importante y la que más interesa en este caso de traslación es la que se celebra en la isla de El Hierro con ocasión de la fiesta denominada *La bajada de la Virgen de los Reyes*.

Según cuenta la tradición oral, la Virgen llegó traída por unos navegantes que naufragaron en la isla la noche de los Reyes Magos el día 6 de enero de 1546, por lo cual se la llamó de esta manera. Fue canjeada por comida, pan, queso y abrigo y ocultada en una cueva de la Dehesa. Treinta años después fue encontrada y trasladada a una ermita donde se venera en la actualidad y tiene lugar el baile (*vid.* Padrón/Lorenzo, 2017: 193-244). Es una talla de madera policromada gótico-renacentista que no mide más de medio metro y mantiene al Niño en el lado izquierdo. La Virgen fue consagrada y declarada patrona de la isla bajándola luego en procesión desde la Dehesa hasta la capital de Valverde en el año 1643. En el año 1741, según textos hoy perdidos, se hizo un voto para que se bajara la Virgen cada cuatro años, haciendo en su recorrido rogativas para la lluvia, ya que la isla sufre escasez de agua.

La danza es considerada por todos los autores, por los propios herreños y por nosotros de tipo procesional o, como dicen, *pastoril* y nosotros en la zona ribagorzana diríamos de *pastorada*⁶. Los danzantes van delante de la peana en dos filas, como en la zona pirenaica aragonesa, que recuerdan a los rebaños de los pastores. Bailan haciendo vueltas y giros sobre sí mismos y avanzan poco a poco, retrocediendo y avanzando según marquen la música del llamado *pito* herreño, o flauta travesera, el tambor y las castañuelas.

Al parecer los que se asentaron en la isla después de la conquista, aparte de franceses, gallegos, portugueses y otros, fueron castellanos y particularmente aragoneses. La vestimenta que usan en El Hierro es muy similar a la utilizada en los dances de Jaca y Yebra de Basa, ambas localidades en la provincia de Huesca⁷. Principalmente lo que coincide en el baile de El Hierro es el sombrero adornado con flores y cintas de colores, llamado *de Sástago*, como puede observarse en las fotografías 3 y 4, y el vestido, que es siempre blanco. Llevan unas faldillas de encaje sobrepuestas al calzón, medias bordadas y alpargatas. En El Hierro llevan también una especie de esclavina o capa y un delantal todo de

⁶ *Vid.* Pueyo (1973: 126-135) para la provincia de Huesca.

⁷ *Vid.* Pueyo (1973: 134-135 y 143-144) para la descripción de los dances aragoneses.



3-4. Sombreros de los danzantes de El Hierro y Yebra de Basa (Huesca).

color rojo y dos bandas cruzadas. En Yebra y Jaca únicamente llevan bandas rojas cruzadas.

El elemento musical que marca el ritmo del baile lo componen el llamado *pito* herreño (o flauta travesera) y unas castañuelas de gran tamaño o *chácaras* parecidas a nuestro broquel aragonés. El broquel, sin embargo, está hecho de metal y las *chácaras* son de madera y se enganchan con cintas. *La bajada de la Virgen* se viene representando desde 1745, como ya dijimos (*vid.* Silva 2014). En esta danza solo participaban hombres. Lo más destacado en su semejanza con Aragón es el sombrero o *gorro*, como dicen en Canarias, igualmente adornado que en Yebra de Basa, y las *chácaras*, llamadas también *castañetas* por los herreños (siendo este un término aragonés), que son de mayor tamaño que las de la isla de Tenerife (*vid.* fotografías 5-6 y 7).

Existe también en Canarias un baile de cintas de tipo europeo, concretamente en el pueblo antiguo de Güimar. Se llama *Danza de las cintas*, está dedicada a San Pedro Apóstol y proviene del año 1788. Llevan vestimenta blanca y banda roja cruzada y asimismo un *gorro* de tipo «eclesiástico» que también encontramos en Aragón (*vid.* fotografías 8 y 9).

4. SÍNTESIS⁸

Terminemos nuestra pequeña exposición sobre el dance en Aragón con una breve síntesis acerca de su estructura, origen y fecha, con la precaución de trans-

⁸ *Vid.* al respecto Pueyo (1973: 122-123).



5-6. Danza de castañuelas o castañetas. El Hierro (Santa Cruz de Tenerife).



7. Danzantes de castañuelas o castañetas en la procesión de Santa Orosia (25 de junio). Jaca (Huesca).



8. Danza de cintas. Güimar (Tenerife).

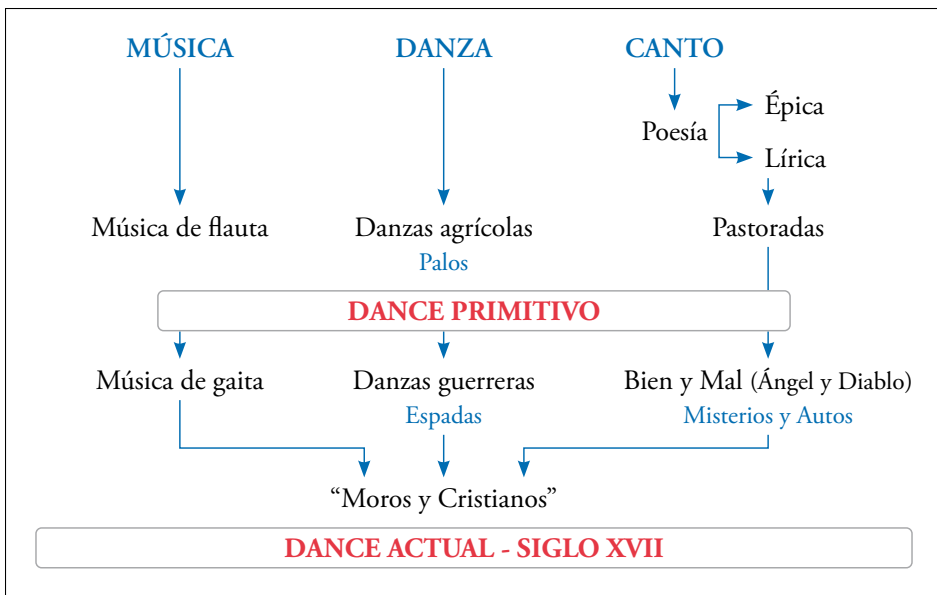


9. Baile de las cintas. Tardienta (Huesca).

portarnos a los años 1955-1960 en una España muy diferente a la de hoy, con todas las dificultades propias de la época.

De lo expuesto se deduce que la difusión, que tantos problemas plantea a la investigación de los hechos en Aragón, se ha efectuado de norte a sur, llevando consigo todas las transformaciones y evoluciones normales de lo que hemos considerado como espectáculo público. Así, queda en el norte un núcleo más antiguo de pastorada y baile de palos, pasando después a otros que consideramos como dances completos, pues conservan sus cuatro elementos, formados por los pueblos de Sena, Sariñena, Pallaruelo de Monegros..., todos ellos aún en la provincia de Huesca, para llegar finalmente a las imitaciones hechas en la provincia de Zaragoza que, quizá por la influencia de la capital, son las más evolucionadas. El núcleo más escaso y moderno es el de la Tierra Baja.

Como resumen final de la génesis, evolución, acoplamiento y fusión de los distintos elementos del dance actual (1961), presentamos la siguiente sinopsis, válida para nuestros días⁹.



10. Génesis, evolución, acoplamiento y fusión de los distintos elementos del dance actual.

⁹ En Pueyo (1973: 124-125) puede consultarse la lista completa de las 74 representaciones de dances recogidas por la autora en las tres provincias aragonesas en el periodo de 1955-1963.

A continuación damos paso a un breve estudio sobre la música, melodías e instrumentos preparado por el profesor Mario Gros Herrero, que intervino en nuestra disertación. Las antiguas melodías son, sin duda, la parte más arcaica del dance aragonés, así como sus instrumentos, ya que algunos de ellos se remontan al siglo XV e incluso anteriores.

Dejamos los textos de los dances en herencia para los lingüistas de años venideros.

5. LA MÚSICA EN LOS DANCES ARAGONESES¹⁰

5.1. Consideraciones generales

Por dance entendemos en Aragón un entramado festivo popular que integra elementos musicales, coreográficos y teatrales, escenificado de forma unitaria en honor al patrón de una localidad. Se asimilan a ellos otras danzas de tipo devocional (bailes procesionales y paloteaos), aunque no tengan textos teatrales y representaciones no danzadas (pastoradas ribagorzanas). Conocemos la presencia histórica de más de 270 grupos de danzantes en Aragón de los que, en la actualidad, se mantienen alrededor de un centenar.

Seguramente las danzas son el elemento más característico de la representación. Danzar con palos, espadas, cintas, castañuelas, arcos, pañuelos... es a la vez una exhibición de fuerza y destreza para los más jóvenes y un atractivo espectáculo para vecinos y visitantes. Todos los grupos se afanan en mantener sus mudanzas (cada una de las danzas), modificarlas e incorporar nuevas melodías y coreografías. El número de estas es muy variable: desde una sola, como en varios *palotiaus* de la Ribera del Ara, a las más de 30 de algunas localidades monegrinas. En todas las danzas la música resulta imprescindible, pero siempre subordinada al papel de acompañamiento de la danza.

Este carácter funcional explica las características musicales de estas melodías que, en el caso de los instrumentos más tradicionales como la *gaita de boto*, la *trompa ribagorzana*, la dulzaina y el tambor, el *chiflo* y el salterio, aún a riesgo de generalizar en exceso, podríamos resumir así:

- Ritmos: compases binarios con subdivisión binaria, reforzados por la presencia de instrumentos de percusión (tambor, salterio) y los propios instrumentos de los danzantes (palos, espadas, cascabeles...).

¹⁰ *Vid.* también el capítulo dedicado a la música de los dances en Pueyo (1973: 100-106).

- Sistemas melódicos: predominio del tonal mayor, con presencia de sistemas menores, alternantes y no temperados (*gaita de boto*). Ámbito menor de la octava.
- Forma: uso de frases de 4-8 compases, muy regulares y organizadas en estructuras elementales.
- Armonía: homofonía, pedales (salterio, bordón de la gaita) o dúos por terceras.

Muchas de estas melodías cuentan con letrillas mnemotécnicas, que permiten ser recordadas con facilidad y cantadas o tarareadas por los propios danzantes en los ensayos sin presencia de los músicos.

Cuando el acompañamiento es realizado por instrumentos o agrupaciones más modernas (bandas, charangas, rondallas, acordeones...), además de la adaptación de estas melodías pueden aparecer otras creadas a propósito o tomadas de otros repertorios, como marchas, vales, pasodobles, habaneras, rumbas o jotas. En este caso, las estructuras pueden ser más complejas, los ritmos más variados, las letrillas menos abundantes y la armonización la propia de cada conjunto instrumental.

Como para el resto de la música popular, estas mudanzas perviven en versiones. Por ejemplo, de temas como *La cardelina* podemos escuchar dos docenas de variantes entre el Pirineo y el Bajo Martín y del Moncayo a la Ribargorza¹¹. Los músicos itinerantes tienen un papel central en este interesante fenómeno de difusión, adopción, adaptación y variación que en ocasiones podemos rastrear con detalle por continuar hasta el presente. No obstante, muchos grupos sostienen la exclusividad y originalidad de sus tonadas e instrumentos como elemento diferencial respecto a los de pueblos circunvecinos y se preocupan celosamente de su conservación e inmutabilidad.

5.2. Fuentes para el estudio de la música en los dances aragoneses

La enorme vitalidad de los dances aragoneses ofrece una oportunidad magnífica para escuchar la música y ver en directo las danzas de casi un centenar de grupos cada año. Si no es posible, siempre podemos recurrir a fuentes indirectas. Las fuentes escritas recogen partituras y descripciones como las realizadas por Rafael

¹¹ Al menos en Almudévar, Bujaraloz, Camporrells, Castejón de Monegros, Castigaleu, Fiscal, Graus, Híjar, La Almunia, Lanaja, Lanuza, Lécera, Monegrillo, Pallaruelo de Monegros, Peñalba, Pina de Ebro, Sariñena, Talamantes, Tardienta, Valfarta, Velilla de Ebro, Yebra de Basa y barrios del Arrabal y San Gregorio en Zaragoza.



11. Melodía del Dance de Añón recogida por Mercedes Pueyo en su tesis (1961).

Gudel para el dance de Sena, publicadas por Ricardo del Arco en 1943, o las de Sictac Zanuy para el *ball dels totxets* de Camporrells en 1948, en la que sería la primera transcripción de la coreografía de danzas impresa en Aragón. Los cancioneros de Mingote (1960), De Mur (1970, 1986 y 2015) y Garcés (1999) incorporan un buen número de melodías de dance, así como la recopilación de Arcadio Larrea para el Instituto Español de Musicología entre 1946 y 1955¹². La tesis doctoral de Mercedes Pueyo (1961) incluye un interesante apéndice con partituras correspondientes a doce localidades. Otra importante fuente son las monografías en torno al dance: más de 40 publicaciones que constituyen todo un subgénero bibliográfico, la mayor parte de las cuales presentan transcripciones musicales (*vid.* 11. Melodía del *Dance de Añón*). Si a todas ellas sumamos las partituras manuscritas conservadas en los archivos de algunas bandas de música, libros de historia local o comarcal, métodos y repertorios de instrumentos tradicionales aragoneses y las publicadas en revistas como *Gaiteros de Aragón* o *Cuadernos del Baile de San Roque*, estamos hablando de un importantísimo corpus documental que sobrepasa con creces el millar de melodías transcritas.

A las fuentes escritas debemos añadir las sonoras. Estudiosos como Alan Lomax (1952)¹³, Antonio Beltrán y Mercedes Pueyo (*ca.* 1959), García Matos para Hispavox (*ca.* 1960) o Arcadio Larrea para Radio Nacional de España (1974

¹² Puede consultarse la totalidad del material recogido por Larrea en la página *Fondo de música tradicional* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, <www.musicatradicional.eu> [consulta realizada en abril de 2018].

¹³ Grabaciones disponibles para su escucha en <www.culturalequity.org>.

y 1982) recogieron en cinta magnetofónica muchas de estas mudanzas. A partir de 1980 son numerosos los investigadores que graban estas melodías en los más variados soportes. Muchas de estas grabaciones pasan a formar parte del *Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés* (SIPCA), que incluye más de 1200 documentos sonoros acerca del dance procedentes de 84 localidades¹⁴.

5.3. Los instrumentos de los danzantes

Los propios danzantes proveen de un sustento rítmico a la danza con sus movimientos. Los elementos sonoros de la danza (palos, espadas, broqueles y castañuelas) se comportan como instrumentos de percusión. Además, son una mayoría los danzantes aragoneses con cascabeles dispuestos en *camadas* atadas a las pantorrillas o cosidos a las alpargatas o ropa, que suenan constantemente con sus movimientos.

Tipo de danza	N.º localidades	Porcentaje
palos	102	91 %
espada y palo	23	20 %
espada y broquel ¹⁵	16	14 %
<i>degolláu</i> ¹⁶	14	12 %
castañuelas	26	23 %
cintas	41	36 %
arcos	11	10 %
pañuelos	6	5 %
torres humanas ¹⁷	3	3 %
manos, palmas	3	3 %

12. Tipos de danza en los dances aragoneses actuales¹⁸.

¹⁴ Vid. <www.sipca.es > [consulta realizada en abril de 2018].

¹⁵ También *cobertera* en Alcalá de la Selva, Jorcas y Bardallur o *rodela* en Pina, Quinto y Velilla de Ebro.

¹⁶ Asimismo conocida como *El degüello*, *El torno*, *Las varas*, *El corro*, *La rueda*, *La subida del ángel*... Utilizan espadas en su ejecución para formar la cadena de danzantes, pero no como elemento percusivo.

¹⁷ Hoy se construyen torres humanas en Alagón, La Almunia y, especialmente, Tauste.

¹⁸ Cifras a partir del análisis de los datos de las 112 localidades aragonesas de las que tenemos constancia que han realizado al menos una representación desde el año 2000. Las



13. *Camada de cascabeles.*
La Almolda (Zaragoza).



14. *Pasacalles de palos.*
Castejón de Monegros (Huesca).

El tintineo de los cascabeles junto al entrechoque de los palos, *palitroc*s o *totxets* originan el más conocido sonido de los danzantes. De madera de carrasca, senera, boj, avellano, procedentes de ramas rectas o torneados, pintados o lisos, con cuerdas o cordones para colgarlos de las muñecas, en cada lugar los palos tienen una forma distinta. La longitud y diámetro son muy variables y determinan las características del *paloteo*. Los grupos del entorno del Moncayo, Ribera del Ebro y Monegros suelen usar palos cortos y gruesos y, por tanto, sus mudanzas son rápidas y su toque muy ágil. En el Pirineo son más frecuentes los palos largos y finos y allí destaca la fuerza en el golpe (*vid.* fotografías 13 y 14).

Las evoluciones rítmicas de las danzas de espadas son más sencillas en relación con su peso y tamaño. Las espadas¹⁹ se portan en la mano derecha, en tanto que en la izquierda el danzante lleva un palo, un broquel (‘pequeño escudo de madera o metal’), cobertera o rodela. En estas danzas la paleta de sonidos se amplía: choque de espada contra el palo o broquel del propio danzante; espada contra espada, palo contra palo o broquel contra broquel con el compañero.

danzas pueden ser en parado o andando (pasacalles y procesiones). Quedarían algunas otras danzas como las *cortesías* y *saludos*, los cambios de mudanza (*tariranes*, *paseillos* o *rodeadas*), los *ofertorios* en el interior de las iglesias, las danzas durante los dichos o las danzas de oficios con almireces y piezas del *aladro* (‘arado’) en Alcalá de la Selva.

¹⁹ En Aragüés del Puerto se utilizan *espedos* (‘espetones’ o ‘asadores’) con la misma función.



15. Áreas aproximadas de uso de los instrumentos para el dance en Aragón hacia 1900.

Las danzas con castañuela (*castañetas* o *pulgaretas*) son frecuentes en las procesiones. Los danzantes suelen avanzar de espaldas, sin perder de vista la peana del santo patrón, como en Ambel o Jaca (*vid.* fotografía 7).

5.4. Los músicos y sus instrumentos

En Aragón, el término *gaitero* es sinónimo de ‘músico popular’. Así, un gaitero puede ser intérprete de gaita, dulzaina o *chiflo* y salterio, pero también de clarinete, acordeón, guitarra o violín. Es precisamente el elevado componente ritual de estas danzas²⁰ el que ha permitido la pervivencia de algunos instrumentos musicales que, de otra forma, hubieran desaparecido sustituidos por otros más modernos (*vid.* 15. Mapa de los instrumentos para el dance en Aragón hacia

²⁰ Especialmente el relacionado con la *performance* exterior: indumentaria, orden y desarrollo de la representación, roles de los participantes...

1900; y 16. Instrumentos musicales utilizados en el acompañamiento musical actual de los dances aragoneses).

Instrumento	N.º localidades	Porcentaje
charanga o banda	31	28 %
dulzaina y tambor	29	26 %
<i>gaita de boto</i>	18	16 %
agrupaciones mixtas con dulzainas y / o gaitas	15	14 %
rondalla	6	5 %
<i>chiflo</i> y salterio	5	4 %
clarinetes y tambor	5	4 %
agrupaciones mixtas sin dulzainas y / o gaitas	3	3 %

16. *Instrumentos musicales utilizados en el acompañamiento musical de los dances aragoneses*²¹.

Este sería el caso del *chiflo* y salterio, dos instrumentos vinculados desde antiguo al culto a Santa Orosia. El *chiflo* es una flauta de madera de unos dos palmos de longitud, con tres agujeros, que suele cubrirse con piel de serpiente y se toca con una sola mano. El mismo músico percute simultáneamente el salterio que sujeta entre su pecho y el antebrazo: una caja prismática alargada con seis cuerdas de tripa que aporta un acompañamiento rítmico y armónico a la melodía de la flauta (*vid.* 17. Rafael Villacampa, músico de *chiflo* y salterio). Aunque hay referencias a un uso mucho más extenso en el pasado, es en las localidades de Jaca y Yebra de Basa donde su uso se ha mantenido en Aragón hasta el presente²².

La gaita o *gaita de boto* se ha utilizado en el cuadrante nordeste de Aragón entre el Pirineo, el Noguera Ribagorzana, el Ebro y el Gállego. Emparentada por digitación y características musicales con el resto de gaitas peninsulares (Galicia, Asturias, Portugal, León, Zamora, Cantabria, Cataluña y Mallorca) y

²¹ Datos tomados sobre 112 localidades que han realizado al menos una representación en el siglo XXI.

²² También en el Valle de Ossau y otras zonas de la vertiente norte del Pirineo se toca esta pareja instrumental. Más acerca del origen y uso de estos instrumentos, en Vergara (1994: 59-88) y Tomeo (2007: 193-206).



17. Rafael Villacampa, músico de chiflo y salterio del Dance de Yebra de Basa (Huesca).

18. Martín Blecuá, gaitero de Sariñena (Huesca).

por morfología con instrumentos franceses y belgas (*chabretta, cabretta, muse-tte, cornemuse, muchosa...*), la gaita tiene en Aragón características peculiares. Consiste en un gran boto elaborado con la piel entera de una cabra, a la que se sujetan tres tubos sonoros de madera (clarín para la melodía y bordón y bordoneta para las notas pedales) y un tubo de insuflación o soplador. El boto se viste con una *saya* de cretona estampada, a modo de falda infantil, y los elementos sonoros suelen cubrirse con piel de serpiente. Si su aspecto resulta misterioso no lo es menos su sonido intenso, monótono y continuo, casi hipnótico, muy adecuado para el acompañamiento de las danzas rituales. El uso de la gaita se ha mantenido especialmente en los Monegros precisamente por su fuerte vinculación a los dances, que en esta comarca tienen enorme vitalidad. Vicente Capitán, gaitero de Sariñena hasta principios de los años sesenta del siglo XX, acudía con su instrumento a Sariñena, Sena, Valfarta, Pallaruelo, Tardienta, Castejón de Monegros, Albalatillo, La Almolda y los barrios de Tenerías y Arrabal de Zaragoza. Esta actividad itinerante contribuía, como ya hemos comentado, a la difusión e intercambio de melodías y coreografías. Los dances de otras comarcas aragonesas (Litera, Ribagorza, Sobrarbe, Ribera Baja...) también se acompañaron con gaita. Tras pasar por un momento complicado y su casi total desaparición en la década de 1970, sustituida en el mejor de los casos por gaita gallega, el instrumento se encuentra en la actualidad reintegrado

(*vid.* 18. Martín Blecua, músico de *gaita de boto*) Además de en dances y *palo-tiaus*, podemos oír la *gaita de boto* en pasacalles, rondas, gigantes y cabezudos, danzas rituales, bailes en plaza y un especial género de canto llamado «a son de gaita» con amplio repertorio religioso y profano²³.

Una especial agrupación con gaita fue la de los *gaiters de Caserres*, procedentes de la localidad, ahora deshabitada, de Caserras del Castillo. Recorrieron la Ribagorza con su *bot (gaita de boto)* y sus gaitas (oboes populares, también llamados *trompas*), tocando el acompañamiento de diversos dances como los de Graus, Camporrells o Benabarre hasta principios del siglo XX²⁴.

La dulzaina (también denominada gaita, *dolzaina*, *donzaina*) es un aerófono de lengüeta doble de caña y forma troncocónica con un potente sonido para la calle y un inconfundible timbre, que toca siempre acompañada por un tambor. Estas parejas de gaiteros resistieron mejor los embates de las modas musicales que trajeron nuevos instrumentos (acordeón, clarinete, bandas de viento, organillos, pianolas y gramófonos) e importaron nuevos ritmos (vals, mazurca, habanera, polca...) a partir de 1850 (*vid.* Bajén/Gros 1997: 101-121). En aquellas localidades donde había dance, la dulzaina se mantuvo como proveedor de su acompañamiento musical hasta la actualidad. Y muchos de los dances recuperados a partir de 1980 volvieron a contar con el sonido de un instrumento que ha renacido desde entonces, ampliando su área de uso tradicional (aproximadamente la mitad de Aragón al sur del Ebro) a todo el territorio (*vid.* 19. Gaiteros y dulzaineros).

La aparición de las primeras bandas de viento aparejó un paso adelante en la modernización de las danzas seculares. A veces con cierta polémica, la *música* (como se llamaba en la época por oposición a los *gaiteros*) se incorporó también para el acompañamiento de los dances. Algunas veces las melodías eran adaptadas a partir de las versiones tocadas por los viejos intérpretes de dulzaina, gaita o *chiflo* y salterio; en otras ocasiones se creaban nuevas tonadas para banda con ese fin; e incluso se usaban piezas de moda que se readaptaban para danzar. Estas agrupaciones podían tener un número variable de músicos. A las formaciones más pequeñas, compuestas por dos o tres personas (clarinetes y tambor, por ejemplo), aún se las conoce como *tocar de gaiteros* en el argot de las bandas.

Escasas son las referencias al acompañamiento de dances con instrumentos de cuerda o rondalla. Resulta lógico si recordamos que el sonido de los instru-

²³ Sobre la gaita, sus características, su historia y su uso en Aragón, *vid.* Vergara (1994: 113-142), Blecua/Mir (1999) y Bajén/Gros (1999: 17-27).

²⁴ *Vid.* al respecto Vergara (1994: 107-111) y Pascual (2013: 56-59).



19. Gaiteros (*dulzaineros*) acompañando el Dance de San José (Zaragoza).

mentos se debe imponer a un paisaje sonoro saturado por el estruendo de palos o espadas, cascabeles, rumor de público y, en ocasiones, campanas y trabucazos que acompañan procesiones y fiestas. Sí que encontramos agrupaciones de instrumentos diversos que incorporan guitarra, violín, bandurria, melódica o acordeón, junto a dulzainas, gaitas, *chiflos* y salterios en épocas más modernas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1943): *Notas de folklore altoaragonés*, Madrid, Instituto «Antonio de Nebrija».
- (1949): «La sátira en la poesía popular aragonesa», en *Costumbres y tradiciones. Folklore aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 85-90.
- BAJÉN GARCÍA, Luis Miguel y Mario GROS HERRERO (1997): «La decadencia de los gaiteros en Aragón», *Temas de Antropología Aragonesa*, 7, pp. 101-121.
- (1999): *La gaita en los Monegros*, Zaragoza, Prames.
- BLECUA VITALES, Martín y Pedro MIR TIERZ (1999): *La gaita de boto aragonesa*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses-Asociación de Gaiteros de Aragón-Gobierno de Aragón.

- CARO BAROJA, Julio (1946): *Los pueblos de España. Ensayo de Etnología*, Barcelona, Barna.
- (1948): «Mascaradas y alardes de S. Juan», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VI, pp. 499-517.
- (1949): *Los vascos: etnología*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1898): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Edición Ortego.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1924): *Historia del teatro español* (tomo 1), Barcelona, Montaner y Simón.
- GARCÉS TIL, Gregorio (1999): *Cancionero popular del Alto Aragón*. Edición a cargo de Blas Coscollar Santaliestra, Huesca, Diputación General de Aragón-Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- HOYOS, Luis de (1946): «Cómo se estudian las fiestas populares tradicionales», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, II, pp. 543-567.
- LACARRA, José María (1959-1960): «Historia del Reino de Aragón». Curso de doctorado impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924): *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Publicaciones de la *Revista de Filología Española*.
- MINGOTE, Ángel (1981): *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- MUR BERNAD, Juan José de (1970): *Cancionero altoaragonés*, Huesca, Graf. Industrial.
- (1986): *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, Diputación General de Aragón.
- (2015): *Cancionero popular altoaragonés*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- PADRÓN MACHÍN, José (1983): *Noticias relacionadas con la historia de la isla del Hierro*, Valverde, Cabildo Insular del Hierro.
- PADRÓN MÉNDEZ, Benigno y P. LORENZO PERERA (2017): *El baile de la Virgen de la isla de El Hierro*, La Orotava, Le Canarien Ediciones.
- PASCUAL MUR, Luis Mariano (2013): *La gaita en Graus. Un siglo de gaitas y gaiteros*, Lleida, Bàlagium Editors.
- PUEYO ROY, Mercedes (1957): «Actividades arqueológicas y etnológicas durante 1956», *Caesaraugusta*, 9-10, pp. 153-155.
- (1961): *Origen y problemas estructurales del dance aragonés*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Zaragoza. Versión digital realizada en Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019.
- (1973): *El dance en Aragón: origen y problemas estructurales de una composición poética*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- REGLÁ, Juan (1953, 1954): «La expulsión de los moriscos y sus consecuencias. Contribución a su estudio», *Revista Hispania* (Madrid), LI, pp. 215-267, y LII, pp. 402-479.

-
- SILVA ARMAS, Juan Luis (2014): *El pito herreño. 33 toques de la Bajada. Partituras y cifrados*, Tenerife, Masilva.
- SISTAC ZANUY, José (1948): *Vida, culto y folklore de los santos Abdón y Senén*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena.
- TOMELO TURÓN, Manuel y Guzmán FERNÁNDEZ BARRIO (2007): *Danza, montañés. Historia de los dances de Jaca*, Jaca, Pirineum Editorial.
- VERGARA MIRAVETE, Ángel (1994): *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses-Gobierno de Aragón.