

EL DANCE DE LUCENI

JESÚS OLITE CABANILLAS
Músico de la Banda de Música de Luceni

JAIME OLITE HERNANDO
Director de la Banda de Música de Luceni

I. ALGUNAS GENERALIDADES SOBRE EL DANCE EN ARAGÓN

El dance es una tipología artística propia de Aragón, que raramente se da en otras partes de España de la forma en que nosotros la conocemos. Se trata de una manifestación popular de música, baile y poesía cuyo fundamento primero radica en honrar a un santo, que es el patrón de la localidad en que se representa, pero en la cual también concurren el aprecio a una tradición, la necesidad social de identificación conjunta de una comunidad vecinal en torno a un símbolo propio y diferenciado y la idea de fiesta inclusiva, que reúne a los habitantes actuales del lugar con sus descendientes y los visitantes, integrándolos en una unidad espiritual aunque solo sea por unas horas, pues el dance es algo que une a una inmensa mayoría de la gente en un pueblo: prueba de ello es que se representa en el día principal de la fiesta, en el horario de mayor afluencia, y con la total disposición de todos los vecinos para disfrutarlo con sus mejores galas y estado de ánimo. Uno de los elementos del dance, los *dichos*, constituían en el pasado también una forma de canalizar la crítica social a los poderosos: gobierno, ayuntamiento, iglesia, caciques..., que difícilmente podían ser censurados sin riesgo de algún tipo de sanción, pero que en este ámbito festivo admitían una cierta burla o sarcasmo, siempre dentro de un orden. Afortunadamente, la sociedad democrática permite la crítica abierta, pero aún se conservan ciertas alusiones pícaras que el público espera, y recibe, con deleite.

* Agradecimientos: al Ayuntamiento de Luceni; a las personas que han facilitado información y documentación: Elena Arenas Giménez, Alberto Gracia Herrando, Alberto Sau Escribano, Jesús Prades Cavero, Iván Gonzalo Pellejero, Francisco Gracia Sierra y otros antiguos danzantes y colaboradores.

El dance aragonés, que sufrió un proceso de abandono en muchos pueblos y riesgo de desaparición casi total tras la guerra civil, se ha convertido en una de las señas de identidad en lo costumbrista, independientemente de su carácter religioso: en muchos casos, se representa ahora en tablados y no frente a la puerta de la iglesia, para permitir una mejor visión del público, y se desplaza a fiestas y concursos, saliendo del contexto de representación única propia de las fiestas patronales. Esta circunstancia ha hecho que se haya suscitado un gran interés por el tema y que muchos pueblos hayan recuperado o reconstruido su dance, bien solamente los bailes de palos y espadas o también las representaciones completas.

Los dances se agrupan en dos grandes categorías: de moros y cristianos y pastoradas, con diversas modalidades y variantes propias de cada lugar.

2. EL *DANCE DE LUCENI*

2.1. Introducción

El *Dance de Luceni* se sitúa en el grupo de dances de pastorada, y comparte con los de esta categoría sus tres características fundamentales:

- 1) La representación teatral, donde se cuenta en forma de romance la vida del santo y sus muchas y diversas facultades benefactoras en relación con el pueblo, generalmente vinculadas a episodios comunes de cierta gravedad, de los que las ayudas o milagros frente a pestes o plagas en las cosechas son los más comunes. Concretamente, en este de Luceni se cuenta la vida de san Pedro Mártir de Verona, patrono del municipio. Como en la mayoría de dances de pastorada, los personajes esenciales son el mayoral y el rabadán, que desempeña el papel del gracioso en el teatro clásico; el mayoral organiza el acto tomando a su subordinado profesional como ayudante y co-narrador. Jefe y subordinado ponen de manifiesto los dos tipos comunes en el pueblo: el hombre con autoridad moral y que goza del respeto de sus vecinos, y el pícaro y avisado ayudante, mucho menos cualificado en el colectivo pero «voz común» de quejas y reivindicaciones, que expone de manera simple y directa. El diálogo es chusco y satírico, haciendo el rabadán el papel de un rústico aislado con su rebaño en el monte, lo que le sirve para criticar a la propia sociedad que le escucha. Se añadirá pronto la crítica directa contra los danzantes, subrayando sus defectos y «fechorías» para provocar la risa y la burla de los presentes, que los conocen y saben a qué hechos concretos

se refieren las alusiones, más o menos veladas, que se van desgranando en los *dichos*.

- 2) Las danzas, que acompañan a la corporación municipal hasta la iglesia y luego a la procesión con el santo y que, una vez acabados los oficios religiosos, se interpretan por el grupo de danzantes, bien con unos palos o bastones cortos chocándolos entre sí y con los del resto de danzantes, bien con castañuelas, espadas, etc. En el *Dance de Luceni* se utilizan las castañuelas para el desfile procesional y los palos para interpretar las diversas mudanzas.
- 3) Los versos, o *dichos*, constituyen la parte hablada del dance, escrita habitualmente en romance, es decir, versos octosílabos de rima asonante, en la que intervienen todos los personajes: el mayoral, el rabadán y los danzantes, cada uno en el momento de la representación que más adelante se indicará. Esta última parte es la más esperada por el público, ya que se relatan los sucesos de todo tipo que han ocurrido en el pueblo durante el año, y se desconoce a quiénes van a dirigirse las puyas: como en otras representaciones, los espectadores esperan conocer quiénes son los elegidos para «hacer la risa», aunque no ellos mismos; pero al final, como las críticas no van más allá de la broma, suele ser un timbre de gloria —efímera— haber sido citado en el dance.

2.2. Historia

El origen del *Dance de Luceni* se desconoce. No disponiendo de datos escritos, actualmente nadie es capaz de señalar con relativa certeza una fecha o periodo aproximado en el que empezó a representarse; las personas más mayores de la localidad recuerdan que sus abuelos lo bailaban, por lo que un dato seguro es que en el siglo XIX ya se interpretaba. Según la información obtenida, este dance fue bailándose con cierta regularidad hasta 1934; pero, por motivos políticos, dejó de representarse hasta 1948, en que se reanudó, y así ha seguido haciéndose hasta ahora, con la excepción de algunos años.

Con toda probabilidad, el dance en sus inicios no tendría las mismas características que en la actualidad, limitándose a las marchas de acompañamiento de los miembros del Ayuntamiento hasta la iglesia y la procesión; posteriormente se fueron incorporando los diversos *palotiáus*, que en un total de seis integran el actual dance, a los que se ha de añadir la *Jota de las cintas*, que se baila desde 2010. La adición de nuevos elementos, de los que se dará cuenta más adelante, es la prueba más evidente —frente a los «puristas» que consideran el



*Grupo de danzantes,
años cincuenta.*



*Procesión con danzantes,
años cincuenta.*

dance como algo monolítico e invariable, nacido tal cual en un determinado momento— de que es fruto de una evolución, como casi todas las tradiciones, que nacen con unas características primarias y se van ajustando a la sensibilidad social de la época en la que viven.

2.3. Elementos del dance

2.3.1. *Las personas*

El principal elemento del dance, como no puede ser de otra forma, son los danzantes. El grupo está compuesto por ocho bailaradores, el mayoral y el rabadán. Todos ellos son mozos (en su doble acepción: jóvenes y solteros), vecinos de la localidad o descendientes que mantienen un fuerte arraigo con ella, uno de cuyos lazos es el dance.

La pertenencia al grupo de danzantes de Luceni es totalmente voluntaria e igualitaria, no existiendo, como en otros lugares, preferencias en virtud de tradición familiar u otras circunstancias. El que tiene interés en bailar el dance simplemente tiene que manifestar su voluntad y, cuando hay hueco, es admitido. Esta es una circunstancia a la que al final aludiré en cuanto a las posibles reformas del dance, puesto que algunos interesados no han podido bailar porque un grupo se ha mantenido compacto durante años, y se les ha pasado el

tiempo en que es habitual bailar (normalmente, ningún danzante tiene más de 25 o 26 años).

De la misma forma, la opción por ser mayoral o rabadán no tiene predefinición alguna, y cualquiera puede serlo, teniendo en cuenta que ha de ser capaz de un esfuerzo memorístico ímprobo, pues debe aprender no solo la presentación de las fiestas y los *dichos* al santo, sino los que específicamente se hacen a cada uno de los ocho danzantes que forman el grupo, y poseer una solvencia más que notable a la hora de desenvolverse en público, al descansar sobre ellos el peso fundamental de una representación que han de hacer en presencia de todo el pueblo, familia, autoridades, visitantes, a veces la televisión..., en su día grande. Por estas circunstancias, es habitual que la permanencia del mayoral y del rabadán en sus cargos sea más larga que la del resto de danzantes.

La renovación del grupo de danzantes suele ser gradual, lo que facilita el aprendizaje de los neófitos, que se ven ayudados por sus compañeros para aprender los diferentes pasos de los bailes y la forma de desenvolverse en los actos en los que han de participar.

En todo momento, los danzantes están bajo la dirección de los profesores, que son antiguos danzantes que han seguido manteniendo el vínculo con esta manifestación cultural y se preocupan de que todo funcione a la perfección, tanto en los preparativos como en su representación pública. Así, se informan de las andanzas y *chandrios* de los danzantes para, con alguna exageración y un evidente tono jocosos, versificarlos en los *dichos*, convocan a los ensayos, los dirigen, ayudan a los nuevos, contactan con la banda de música para los últimos ensayos, se preocupan de que todo esté a punto para las procesiones y bailes, señalan cuando debe empezar a tocar o parar la música, llevan palos de repuesto por si se rompen, hacen de apuntadores cuando a alguien se le olvida su parte, etc.

2.3.2. *El vestuario*

El vestuario de los danzantes de Luceni pone de manifiesto que se trata de un baile popular que no concede especial atención a la forma de vestir, reflejando la predominante en la sociedad en cada momento. En alguna imagen muy antigua se ve a los danzantes con calzón corto, que era el de uso común en las zonas rurales a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Posiblemente, el traje de danzante era la *ropa de domingo*, que se reservaba para los días de fiesta.

En el año 1948, que es cuando se tiene constancia de la recuperación del dance tras la interrupción de la guerra, los trajes fueron alquilados y consistían en un pantalón verde con una raya amarilla al costado, camisa blanca con pañuelo en bandolera y una faja roja.



Grupo actual de danzantes.

Tras ligeros cambios, en el año 1988 se consolidó el traje actual, que consta de un pantalón de mil rayas, una faja morada y una camisa blanca cruzada por una banda en la que por un lado está el escudo de Luceni y por el otro una imagen de la Virgen del Pilar; van calzados con unas alpargatas de esparto con lazos morados, que hasta ese año eran rojos. El mayoral y el rabadán visten igual, diferenciándose en que llevan pantalón blanco y la faja y los lazos de las alpargatas son negros (también se cambiaron ese año; antes eran azules).

Los danzantes llevan castañuelas para el acompañamiento de la corporación municipal desde la plaza del Ayuntamiento hasta la iglesia, y después en la procesión. El mayoral y el rabadán portan sendos bastones coronados con guirnalda de flores, que mueven de forma sincronizada con sus bailes y sirven de referencia a los danzantes y al público.

2.3.3. La música

La música es elemento fundamental del dance. Cuando a veces hay cierto pique entre algunos danzantes y músicos sobre quién es más importante, los mayores les tenemos que recordar que todos somos igualmente precisos, pues los danzantes sin música no bailarían, y los músicos sin danzantes..., ¿para qué iban a tocar ningún dance?

Salvo del *Baile de las cintas*, del que hablaremos más adelante, se desconoce la autoría de la música del dance. Como ocurre con otros dances (por ejemplo,



Danzantes y Banda de Música, en la Ofrenda de Flores.

en la *Melodía de la cortesía* del de Leciñena, que sirve de separación en el recitado de los diversos fragmentos de la historia de la Virgen de Magallón, tiene mucha similitud con una de las mudanzas del *Dance de Pradilla de Ebro*, y con el *Baile al Santo* de Urrea de Jalón, entrañable acto en el que, cada 20 de enero, todo el pueblo se coloca en filas para dar un abrazo a su patrón San Sebastián al final de la misa que se celebra en la ermita bajo su advocación), algunos de los de Luceni tienen semejanzas con otros que se bailan en pueblos cercanos: la *Marcha del Ayuntamiento* es muy similar a los *palotíaus* de Alcalá de Ebro o de Remolinos.

Siendo ignorado su autor, sí que ha de mencionarse a la persona que hizo la instrumentación para banda de música, Emiliano Garcés Elorri, joven lucenero que en 1980 supo transmitir su ilusión y empeño por recuperar la música en Luceni a muchos niños y jóvenes de la localidad poniendo en marcha la Escuela de Música, a la que se dio su nombre desde que nos dejó muy prematuramente; también la Banda Municipal, uno de cuyos cometidos es acompañar a los danzantes en sus representaciones, tanto en el pueblo cada 28 y 29 de abril coincidiendo con las fiestas de San Pedro Mártir, a quien está dedicado, como en la Ofrenda de Flores del Pilar, en encuentros de danzantes y en otros actos.

La música del *Dance de Luceni* se compone de diferentes partes o mudanzas. La más breve es la *cortesía*, fragmento de ocho compases binarios que se repiten una vez y que, interpretados a gran velocidad, sirven como toque de atención a

los danzantes para que se vayan preparando para el siguiente baile o *dicho*: por ejemplo, cuando termina cada uno de los *dichos* al santo, mientras se toca la *cortesía* se retira el danzante que ha declamado su *dicho* y se prepara el siguiente. En la primera vuelta, se mantienen en su sitio con un pequeño baile; en la repetición, hacen un círculo para resituarse mientras saludan al público con los palos en alto en una mano, quedando al final al frente del grupo el danzante al que le corresponde intervenir.

Las melodías más conocidas son la *Marcha del Ayuntamiento*, también llamada *Acompañamiento*, y la *Procesión*. En la primera se acompaña a la comitiva que forman los miembros de la Corporación Municipal, las *majas* y el público que lo desea, desde la plaza del Ayuntamiento hasta la de la iglesia. Los ocho bailadores hacen sonar sus castañuelas durante este breve recorrido en un ritmo alegre y festivo, con el mayoral y el rabadán moviendo al compás de la música sus palos coronados con las guirnaldas de cintas y flores; cuando llegan a la plaza de la Iglesia, la Banda de Música se retira a un lado y los danzantes se colocan en dos filas, por cuyo interior pasa la comitiva para entrar en la iglesia, manteniéndose el baile hasta que acaba de pasar todo el grupo.

La *Marcha de la Procesión*, de ritmo más pausado y serio, se baila mientras se desarrolla este acto religioso, a lo largo de todo el recorrido, con breves intervalos para que los danzantes y músicos puedan descansar. El patrón de la localidad es llevado en su peana, donde también se coloca el día de la fiesta un bizcocho, que se conoce como *roscón de San Pedro*.

Esta marcha de procesión es también el *Primer palotiáu*. Los demás no tienen un nombre propio, conociéndose por el orden correlativo en que se van interpretando: segundo, tercero, así hasta el sexto. En la práctica real, solo los músicos tienen esta referencia en sus partituras: a los danzantes se les informa tarareando los primeros compases de cada uno, y todos ya saben lo que hay que hacer.

Dado que el origen del dance nos resulta difícil de precisar, no es descabellado aventurar que esta numeración correlativa responde al orden en que se fue agregando cada pieza al conjunto. De hecho, el *Sexto palotiáu* difiere notablemente de los demás, teniendo un cierto aire de marcha militar.

La última incorporación al dance de Luceni es la *Jota de las cintas*, compuesta por el músico de ascendencia lucenera Jesús Prades Caveró, que fue durante ocho años director de la Banda Municipal de Música. Su estreno tuvo lugar en el año 2010, de forma simultánea al monumento al danzante, del que se hablará seguidamente. A las personas mayores les sonaba que hace muchos años se representaba en Luceni un baile de cintas, pero nadie se acordaba de la música ni de los pasos. Ello dio amplia libertad a su autor. En palabras suyas:



Inicio del Baile de las cintas.

Desde el principio se notaba una cierta tendencia a salirnos un poco de lo establecido dentro de las limitaciones que te da una composición de este tipo. *¿Tempo de vals* y con cintas para hacer un trenzado? Pues bien, vamos a hacer un tempo de vals cuya melodía se aproxime a una jota y aprovechando que a los danzantes les queda una mano libre les vamos a poner un palo para que choquen entre ellos en una determinada parte de la jota. *¿Cómo íbamos a hacer una danza sin una reminiscencia clara al palotiáiu?*

Así, en estrecha colaboración con las personas que en aquella época estaban al frente de la agrupación de danzantes, se coordinó la melodía con la danza mediante una estudiada coreografía.

La estructura de la pieza es, como la de los otros *palotiáius*, AA BB y cada parte de ella se repite una vez, y toda la obra un número determinado de veces para conseguir un trenzado y un destrenzado. El baile gira alrededor de un mástil coronado por una guirnalda de flores de donde penden las cintas de colores, una por cada danzante, que la toma de un extremo, portando el palo en la otra mano. Tras los primeros compases de música, los participantes comienzan a dar vueltas en círculo, la mitad en cada sentido y, al avanzar, cada uno debe pasar por debajo de la cinta del otro, e inmediatamente después dejar pasar al que viene en sentido contrario por debajo de su cinta, chocando los palos al final de cada fragmento musical; debido a ese vaivén, en el mástil se va tejiendo una trenza de gran vistosidad por la combinación de colores. Concluida la primera parte del baile, con todos los danzantes agrupados en torno al mástil, se procede en sentido inverso, volviendo a la posición inicial.

No podemos acabar este apartado sin hablar de otro tipo de música, esta sin instrumentos, que es la del recitado de los *dichos* que hacen el mayoral, el rabadán y los danzantes, los cuales, exagerando hasta la hipérbole el acento del habla de la ribera, añaden un toque costumbrista y un tanto cómico a la representación.

2.4. Indicaciones técnicas sobre la música del *Dance de Luceni*

Marcha del Ayuntamiento: se trata de la única pieza que compone el dance que no tiene *palotiáu*, únicamente se utiliza a modo de pasacalles, escrita en la tonalidad de do mayor. La forma de la pieza es sencilla, se compone de dos partes bien diferenciadas en cuanto a la parte melódica se refiere. Ambas partes se repiten dos veces de manera idéntica, por lo cual podemos decir que se trata de una forma sencilla AABB. En cuanto al ritmo, compuesto en compás binario, empieza con una anacrusa en ambas frases. La figura rítmica predominante es la corchea con dos semicorcheas, que en ambas frases conduce la música y le confiere ese carácter de música festiva propia de un pasacalles.

Marcha de la Procesión: la similitud que guarda con la *Marcha del Ayuntamiento* es la tonalidad y el comienzo anacrúsico, razón por la cual puede resultarnos similar a la primera pieza, si bien el ritmo y el compás varían completamente. Está escrita en un compás de 6/8, donde la subdivisión es ternaria frente al ritmo binario de la *Marcha del Ayuntamiento*. Las figuras rítmicas que la forman son las tres corcheas y la negra con corchea. La forma es idéntica a la *Marcha del Ayuntamiento*, teniendo dos partes diferenciadas que se repiten de manera idéntica. Por lo cual podemos afirmar que la forma es AABB. Esta pieza se interpreta de dos maneras distintas: en procesión, donde se repite un número indeterminado de veces toda la pieza; y la danza propiamente dicha, donde se repite la pieza entera dos veces y se le añade una especie de coda que luego se repetirá en todas las danzas, a la que se llama *Cortesía*. Esta coda o *Cortesía* está escrita para todas las danzas en la tonalidad de fa mayor y en compás binario, y viene introducida por una breve pausa tras la danza. Se utiliza como marcha para andar y también como primer baile del *palotiáu*.

Palotiáu 2: el segundo baile de este conjunto de danzas es el único que aparece en modo menor, en re menor concretamente. Comparte la característica común del comienzo anacrúsico en sus dos partes, pero en este caso no responde a la forma de los anteriores AABB, sino que introduce una ligera variación en la segunda frase de la parte B, por lo que podríamos hablar de una estructura

AABB' (B prima). Como en los demás bailes, esta estructura se repetirá íntegramente para dar paso a la llamada *Cortesía*, en modo mayor, ya que esta no varía en ninguna de las danzas.

El ritmo predominante consiste, en la primera frase, en grupos de cuatro semicorcheas, corchea con dos semicorcheas y corchea con puntillo, mientras que en la segunda parte solo aparecerán las figuras rítmicas de corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas.

Palotiáu 3: es la tercera danza que se interpreta bailada y con los palos. De comienzo anacrúsico y compás binario a 2/4, esta pieza se diferencia de las demás por la modulación que experimenta entre la parte A y la parte B. En cuanto a la forma, vuelven a aparecer dos frases diferentes que se repiten y la coda o *Cortesía* que aparece en todos los *palotiáus*; podríamos decir entonces que es una forma AABBC. Esta danza solo se interpreta para baile y, como en los otros *palotiáus*, se repite una vez da capo y se le añade la cortesía al final. A diferencia de los demás *palotiáus*, la primera frase aparece en fa mayor y la segunda en el tono vecino de esta, do mayor, volviendo de nuevo a fa mayor en la *Cortesía*.

Palotiáu 4: la característica que diferencia a este *palotiáu* de todos los demás es su comienzo acéfalo, ya que abarca más de la mitad del primer compás, pero empieza con un silencio. Su tonalidad es do mayor. En forma es igual que los demás bailes con una pequeña variación al final de la parte B en la repetición da capo de la pieza. En la primera repetición la parte B se quedará en la dominante de la tonalidad —esto es, el quinto grado—, mientras que en la segunda repetición, con una variación o coda de dos compases, acabará de manera conclusiva en la tónica o primer grado de la tonalidad. A este *palotiáu*, como a los demás, se añade la *Cortesía*. Rítmicamente aparece la síncopa de semicorchea, corchea y semicorchea, que es la que aporta la personalidad de este *palotiáu*.

Palotiáu 5: íntegramente en do mayor, es la penúltima pieza que se baila en este dance. Nuevamente de comienzo anacrúsico y compás binario 2/4, y de forma idéntica a casi todos sus predecesores, AABB con coda, la llamada *Cortesía*. Al final se sube da capo antes de saltar a la *Cortesía*. Rítmicamente utiliza la figura que ha aparecido por primera vez en el *Palotiáu 4*, y prácticamente la pieza gira en torno a este ritmo.

Palotiáu 6: parece haber sido el último en aparecer en el tiempo, y observamos diferencias notables con los otros bailes. Nuevamente de compás binario 2/4 y comienzo anacrúsico, esta pieza incluye una tercera parte C, idéntica en

*El artista y su obra*

cuanto a forma se refiere a las partes anteriores A y B (8 compases). De este modo, la pieza tendría una forma AABBCB con su repetición da capo y su *Cortesía*. La tonalidad si bemol mayor es la primera vez que aparece en todo el dance. Rítmicamente cabe destacar una parte central donde las trompetas, a modo de fanfarria militar, juegan con las notas del acorde perfecto mayor mientras las maderas realizan un trino en el registro agudo.

2.5. La escultura «Homenaje al Dance de Luceni»

La obra fue realizada por el joven escultor local Iván Gonzalo Pellejero y se inauguró el 29 de abril de 2010, día de San Pedro Mártir, tal como se puede leer en una placa adosada al pedestal. Es una estatua de bronce de un metro de altura, que representa de forma realista la figura de un danzante, ataviado con su particular vestimenta y en plena representación de un paso del dance.

La génesis de esta obra la he hallado en un comentario en un foro de junio de 2007, donde el interviniente, tras haber observado la escultura dedicada a los danzantes y músicos tradicionales de Gallur, lanzó la idea de hacer algo similar en Luceni, en homenaje a nuestros danzantes. La idea maduró tras una exposición que Iván realizó en la bodega del Ayuntamiento en 2008, siendo la primera obra del autor en bronce, material que eligió por ser duradero y

aguantar las condiciones meteorológicas, dado que estaba previsto ubicarla a la intemperie.

La podemos contemplar en los jardines del Ayuntamiento, sobre un pilar de ladrillo de dos metros de altura.

3. MOMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN

Como todo acto de cierto mérito, la representación del dance requiere intensas sesiones de ensayo, sobre todo cuando se incorpora un nuevo contingente de danzantes. Especialmente importante es el trabajo de recabar información sobre las «hazañas» de los danzantes y su versificación en los *dichos*, que deben procurar narrar una historia que, aunque envuelta en exageraciones y bromas, realmente ha sucedido, no resultar ofensivos ni groseros y divertir tanto al público como a los propios miembros del grupo. Y además, facilitar la memorización de todo lo escrito, especialmente por parte del mayoral y del rabadán, que llevan el peso fundamental de la representación.

Con todo ello, cada 28 de abril, víspera de San Pedro Mártir, cuando están congregados en los jardines del Ayuntamiento los miembros de la Corporación, la Banda de Música, las *majas*, los danzantes y el pueblo, se encuentran el mayoral y el rabadán, que empiezan su conversación ponderando el aire de fiesta que se respira, al ver reunida esta multitud de personas, las calles y balcones engalanados, las barreras preparadas, y otros elementos relativos a la fiesta que se va a celebrar:

... pero sí podré decir
que había gran movimiento
entre las aves aéreas
y las señales del tiempo.
Yo me quedé pensativo
fijando la vista al cielo,
diciendo de esta manera:
«¡Aquí sucede algo bueno!».

Desde 2010, año de inauguración de la escultura de homenaje, abre los actos festivos la colocación de la banda al danzante, poniéndole a la figura una banda similar a las que portan los danzantes, que mantendrá durante todas las fiestas; para llegar a ella, el mayoral o el rabadán lo hacen mediante una escalera elaborada por sus compañeros con los palos de dance, mientras suena la *Marcha del Ayuntamiento*. Así lo anuncia el rabadán. Y así lo hacen los danzantes:

Por eso tenemos aquí
a este grupo de danzantes
para subir en volandas
al que tiene usted delante;
entre todos formarán
una rampa con los palos,
y por ellos treparé
sujetado por las manos.



Seguidamente, la comitiva se prepara para acudir a la iglesia; la encabezan la Banda de Música y los danzantes, bailando la *Marcha del Ayuntamiento*, que es la que se interpreta siempre en este recorrido. A continuación, recogido el Santo en la iglesia y con las autoridades religiosas, se hace la procesión, a lo largo de cuyo recorrido se va bailando el primer *palotiáu*.

Una curiosidad, común a otros pueblos, es que, mientras el Santo sale de la iglesia para colocarlo en la peana —y cuando se hace lo mismo a la vuelta—, se toca el himno nacional de España. Es una costumbre antigua que se observa también en actos religiosos en otros lugares, que tal vez se remonte a mediados del siglo XIX, o incluso antes, cuando las primeras bandas militares empezaron a acompañar a las procesiones, dada la gran vinculación que existía entre el Ejército y la Iglesia. Esta tradición se mantiene en muchos sitios, a pesar de que actualmente existe una norma legal, el *Real Decreto 1560/1997, de 10 de octubre, por el que se regula el Himno Nacional*, donde se determina la partitura oficial, sus diferentes versiones, las modalidades de interpretación y los actos en los que ha de ser interpretado, que son, lógicamente, de naturaleza civil o militar, no religiosa.

El día 29, festividad de San Pedro Mártir, se repiten los actos descritos de desplazamiento desde el ayuntamiento a la iglesia y la procesión, con los danzantes al ritmo de las respectivas piezas musicales. Finalizada la misa, y tras re-

partir trozos de bizcocho a los presentes, se regresa a la plaza del Ayuntamiento para comenzar el acto más esperado, la representación del dance y de los *dichos*.

Bajo la presidencia del Santo, y con el pueblo puesto en círculo, comienza el rabadán comentando, como el día anterior, su asombro ante las muchas señales de fiesta que encuentra en el pueblo:

... al retraer mi memoria
y al oír cantos tan buenos
pregunté: «¿Qué día es hoy?
¿Será la fiesta del pueblo?».
Me contestaron que sí,
que es la fiesta por San Pedro,
que en el cielo está gozando
como a todos les deseo.

Se introduce en la escena seguidamente el mayoral, quien, enlazando con el discurso anterior, informa al público de la celebración de las fiestas y de los muchos actos que hay preparados:

yo también quiero gozar,
que me gustan los jaleos
y hacer cosas de costumbres
que ha habido siempre en el pueblo. [...].
Está el público esperando,
forasteros y del pueblo,
la justicia, los músicos,
el predicador y el clero
y nuestro Santo Patrón
esperando nuestro obsequio.

El rabadán interacciona con él, intercalándose frases:

Y después el paloteo
para ver la agilidad
que tienen estos muchachos
si nos quién acompañar.

Parecen ser los danzantes
mucho porte y seriedad.

Todos serán buenos chicos
de mucha formalidad.

No lo sé, ya lo veremos,
si quedan bien lo serán.

¿No será para comer?

Para eso, no quedan mal.

Dime qué costumbres son
y tendrás un compañero
en todo cuanto yo sepa
si son las costumbres buenas.

Y el mayoral hace un llamamiento para iniciar la representación:

Músicos, estad alerta,
preparaos al momento,
que daremos una vuelta
y veréis nuestro talento.

A continuación pasa cada uno de los danzantes y se dirige al Santo, glosando sus virtudes en versos como los que siguen, donde se vincula el dance con la celebración de su día de honor:

Fueron tantos los milagros,
Pedro Mártir de Verona,
que este pueblo te ha escogido
por patrón y su corona.
A vos os pedimos todos
en nuestras necesidades
que en todo momento cumplas
con Luceni tus bondades.
Por eso te sacaremos
en procesión por las calles,
tu nombre publicaremos
en ríos, montes y valles,
y todos años haremos
el dance con sus bailables.

Y seguidamente viene la parte más esperada por todos, los *dichos* a cada uno de los danzantes donde, de forma jocosa y exagerada, se narran acontecimientos que les han sucedido a lo largo del año o algún rasgo del afectado.

Una característica que se repite alude a sus pocas ganas de trabajar, que ya encontramos en este *dicho* del año 1934:

Te fugaste con tu amigo,
vaya par de galápagos.
¡Llevabais buena maleta!,
la ropa dentro de un saco.
¿Iríais entre los dos
a coger algún destajo?
Primero que trabajar
haríais billetes falsos.

Circunstancia a la que se alude en este otro de 1948:

Te marchas de limpiabotas,
barquillero o algo más,
o si no de estraperlista,
el caso es no trabajar.

O en los que se dirigen a dos danzantes en 2006:

1

Si te hablamos del trabajo
no hace falta más que verte:
has echado buena tripa
y pareces un trinquete.

2

Al Rosco por el taller
lo tienes aborrecido,
pues la herramienta la dejas
cada día por un sitio,
y como tengo entendido
que además tienes mal cuello,
o te pones a currar
o esto tiene mal arreglo:
acabarás mendigando
igual que un caracolero.

También a los trabajos mal hechos:

1

Les has dicho en ese pueblo
que eres aquí maestro de obras,
y no has tenido salero
ni para hacer una choza;
porque te mandó Tomás
a que hicieras una un día
y metiste para andamio
un remolque que allí había.
Y decías muy ufano:
«—¡Qué buen andamio hemos hecho!».
Y cuando ya lo terminaste
te decía el Pozolero:
«—Y ahora cómo lo sacamos
si te lo has dejado dentro».

2

Y les dices a tus padres
que quieres ser supermán.
Y te mandaron un día
a echarles a los terneros.
Te saltó un ratón del pienso
y decías: «—¡Qué me muerdo!,
que me ha saltado una cosa
que era más grande que un perro».
Te tuvieron que dar agua
para poder reanimarte
y te decía tu padre:
«—¡Vaya un supermán valiente!
Como te salga una rata
te nos mueres de repente».

Las borracheras tienen siempre alguna referencia, como puede verse en distintos años:

1

Para las fiestas pasadas
aún vale si te cundió;
en el día de la vispra

2

Y ya para terminar
hablaré de Santa Águeda,
del desparpajo que tienes

pillastes un buen torzón.
A las siete la mañana
por aquí estabas riñendo,
y tu padre en esas horas
ya te estaba persiguiendo.

cuando estás de borrachera.
Fuiste a casa de la novia
y te sentaste en la acera;
empezastes a echar besos
y a cantarle unas rancheras.
En esto salió Pesete
y se te cambió el color,
cuando te pilló meando
al lau del transformador.

3

Te pusiste bien mamao,
dabas ladridos de perro.
El caso era destacar
haciendo bien el gamberro.
Con la motico pequeña
os fuisteis a la Imperial,
te llevó la gorra el aire
y tu quisiste volar.
Como te tiraste en marcha,
porque tú no tienes traza,
quedaste en la carretera
lo mismo que una piltrafa.

O los tropiezos y malandanzas en los estudios, que son el objeto de estos *dichos* de 1986:

Y les dijo el director:
«—Su chico es una monada,
los oficios no le van,
las artes las sabe todas».
Y las artes que tú sabes
son de las más refinadas:
si había que hacer exámenes,
tú siempre te los copiabas;
fumabas en los lavabos;
al taller nunca bajabas;
te escapabas del colegio
saltando por la ventana;
y para llevar maletas
a la estación te marchabas;
si tenías ocasión
algún porro te fumabas;
y por lo menos tres veces

te detuvieron los guardias.
 Verás que por estas artes
 eres una maravilla:
 vas a ser en Zaragoza
 más popular que el Vaquilla.

Aficiones, frustraciones, características personales, tropiezos e incidencias de todo tipo... Son innumerables los temas tratados en los *dichos*, que inicia el mayoral y continúa el rabadán cuando, habiendo acabado el primero su retahíla, le da el relevo con la indicación: «Y el rabadán te dirá...». El esquema se reproduce para cada uno de los danzantes.

Finalizada esta parte, dan comienzo los dances, no sin antes hacer unos versos laudatorios dirigidos a las *majas* de fiestas y chascarrillos sobre otros sucesos que han ocurrido en el pueblo, donde no puede faltar la crítica al Ayuntamiento. Tras el toque de atención que implica la *Cortesia*, los danzantes se colocan en formación y van bailando los sucesivos *palotíaus*, por su orden, del primero al sexto. No se baila la *Jota de las cintas*, que desde su reintroducción se reserva para el día de la víspera. Concluido el dance, los danzantes vuelven con la Banda de Música a la iglesia para llevar la imagen del Santo.

Los actos del dance finalizan aquí para el público en general, pero no para los danzantes, que inician su acto más esperado: el recorrido por todas las casas del pueblo (la *llega* se llama en otras partes) donde se les invita a comer y a beber y reciben alguna propina, que les sirve para prolongar la juerga algún otro día y consolidar la hermandad que se ha forjado tras los ensayos, discusiones, nervios, y finalmente, la alegría y el orgullo, por haber conseguido, un año más, mantener viva la tradición más importante y apreciada de Luceni.

4. PROPUESTAS DE REFORMA

Como todas las tradiciones, el dance ha ido evolucionando en cada uno de los aspectos antes mencionados. A diferencia de épocas anteriores, las últimas innovaciones pueden ser datadas y conocemos sus protagonistas: la *Jota de las cintas* y el monumento al danzante, que sirve para iniciar las fiestas con la colocación de la banda (o del pañuelo, en las fiestas de San Agustín, en las que no se baila el dance). En nuestra opinión hay dos cuestiones que deberían ser abordadas de inmediato.

La primera es la participación de mujeres en el dance. La costumbre es que los danzantes hayan sido siempre hombres, pero esta costumbre no es más que



El dance, una fiesta de unidad.

el reflejo de un modo de sociedad que, afortunadamente, se ha quedado atrás, donde solo los hombres trabajaban fuera de casa, solo los hombres ocupaban cargos públicos, solo los hombres iban al bar y podían divertirse sin temor a murmuraciones y otras consecuencias, solo los hombres..., que además tenían mucha más libertad que las mujeres. Esto ha cambiado tanto que, en el ámbito cultural, las mujeres son mucho más participativas, y ello ha de reflejarse en una tradición que nos representa a todos, como es el dance. No ha de esperarse a que falten chicos para cubrir los huecos, sino que han de participar de pleno derecho y en igualdad de condiciones.

La segunda es la necesidad de que haya una rotación obligada en el grupo de danzantes, estableciendo un número máximo de años (por ejemplo, dos para los danzantes y tres para el mayoral y rabadán) en la que, salvo que no haya otros interesados en participar se pueda permanecer, pues se han dado épocas en que la continuidad de un grupo de danzantes durante varios años ha impedido a otros muchachos ver cumplida su ilusión de bailar el dance de su pueblo, dado que cuando ha habido sitio ya habían superado los 26 años, edad en que, aunque no hay ninguna norma escrita, no es habitual que sigan.

Y una última cosa: valorar también la participación de danzantes antiguos en la procesión. Cuando en las fiestas del año 2012 se hizo un homenaje a los que habían sido danzantes, en el que muchos veteranos participaron con su traje y banda, bien bailando, o andando los más mayores, el acto fue muy vistoso y emotivo. Ello no quita protagonismo a los danzantes «titulares», que fuera de este acto siguen siendo el elemento central de la fiesta, y permite a los que han sido mantener el vínculo y colaborar para darle un mayor realce.