

Ángel Vergara



EL
FOLCLORE
MUSICAL
— EN —
ARAGÓN



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas,
José Francisco Ruiz

Publicación nº 80-32 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Ángel Vergara

Ilustraciones: Á. Vergara, J. Urioz, Ú. Solaz, J. Rubio, F. Paricio, M. J. Menal,
La Galdrufa, J. Cobos, Centro de Estudios del Jiloca, Colectivo
Etnográfico de Cultura Tradicional Aragonesa, P. Amorós

Ilustración de portada: José Giménez, *el Gato*, gaitero de Albarracín
(Foto: Á. Vergara)

I.S.B.N.: 84-88305-95-8

Depósito Legal: Z. 2612-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



Introducción	5
CONCEPTOS PREVIOS	9
Ciclo vital, ciclo anual y ciclo festivo	9
El origen de cantos y melodías. Su vigencia	11
La lengua de los cantos	13
GÉNEROS DE CANCIÓN	15
Cantos de trabajo	15
Romances y otros cantos narrativos	16
Cantos religiosos	20
Canciones de ronda y cumplimiento	25
Cantos de cuestación	29
Cantos de bodega	30
Cantos infantiles	31
MÚSICAS DE DANZA	38
Danzas ceremoniales	38
El fuego	38
El pan	43
El traspaso de poderes	44
El encuentro colectivo	49
Comiencen las mudanzas, que el coloquio ha terminado	52
El desfile ritual	58

Repertorio histórico hispánico	62
El villano	62
La geringosa	63
Seguidillas	64
El fandango	65
El bolero	66
El fondo común europeo y americano	67
Danzas juego	69
OTRAS MÚSICAS CEREMONIALES	71
LA JOTA	73
ORGANOLOGÍA	81
Los instrumentos	81
La música de los nombres	88
Bibliografía recomendada	91

La música de tradición popular forma parte de esa gran herencia que es el patrimonio cultural aragonés. En algunos aspectos muestra rasgos originales, y en muchos otros se observa la relación existente con áreas próximas. La singularidad de Aragón, encrucijada de diferentes culturas, ha quedado reflejada en la gran riqueza de su folclore, conservado por muy diversos medios y no sólo por transmisión oral. Es el caso de algunos documentos recopilados a principios del siglo XX, sobre los que el transcriptor indica que determinadas piezas hace tiempo que no se cantan. Otras, recogidas más recientemente, también han perdido su función específica y se han transmitido más por un interés erudito que por el impulso de una herencia natural o porque mantengan su vigencia. Sin embargo, en muchas otras ocasiones se trata de manifestaciones todavía vivas, aunque a veces amenazadas por los grandes cambios socioculturales de nuestra época.

La gran diversidad del folclore aragonés ha sido ensombrecida, durante décadas, por la arrolladora presencia de la jota. Ya en los años veinte lo advertía el maestro Arnaudas, al afirmar: «[...] a eso es debido el no haberse concedido importancia a otros cantos que también existen, dando así lugar a que si alguna vez se ha hablado, lo mismo en Aragón que fuera, de música popular aragonesa, a nadie se le

ha ocurrido, hasta hace pocos años, señalar como tal sino a la jota». Y si esto ocurría en aquella época, en años posteriores las cosas no mejoraron. Mientras las músicas y danzas populares languidecían en sus entornos originales, se presentaba al público una visión estereotipada del folclore aragonés, basada en formas tópicas de jota. Afortunadamente, no faltaron destacados trabajos de recopilación de materiales musicales por investigadores como Mingo, Mur, Garcés o Larrea —por desgracia, las colecciones de estos dos últimos siguen sin ser publicadas—, así como otros estudios que profundizaron en su entorno etnológico. A finales de los setenta, resurgió el interés por la cultura popular lo que estimuló la recuperación de cantos, danzas e instrumentos, y la difusión de manifestaciones locales poco conocidas fuera de su ámbito comarcal. Ciertamente es que el espíritu con el que se asumen ahora estas músicas no es el original, lo que parece inevitable, ya que el tipo de sociedad ha cambiado, pero cualquier valoración al respecto requiere una perspectiva histórica que aún no tenemos.

Esta apretada síntesis pretende mostrar la variedad y riqueza de las manifestaciones musicales populares en Aragón. Puede llamar la atención la ausencia de transcripciones en un libro dedicado a la música; el motivo es que va dirigido a un público no especializado, además de que así lo exige su brevedad. Para conocer ejemplos concretos se pueden consultar las fuentes bibliográficas y discográficas reseñadas en las últimas páginas.



*Gaiteros de Torrijo del Campo con personajes del Dance de Visiedo, 1910
(Foto: familia Martínez, cedida por el Centro de Estudios del Jiloca)*

CONCEPTOS PREVIOS



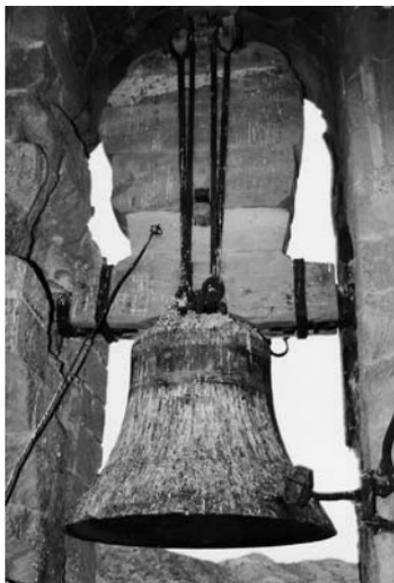
CICLO VITAL, CICLO ANUAL Y CICLO FESTIVO

La sociedad tradicional se regía por una visión circular del tiempo. Por eso son comunes los estudios etnológicos desde el punto de vista de los ciclos vital (el de la vida de una persona) y anual. Al primero de ellos corresponderían las canciones de cuna, infantiles y de juego, de mocedad, de relación social y galanteo, etc. En el segundo se incluyen los rituales relacionados con las fiestas: de invierno —de Navidad a Carnaval, pasando por los santos “de capa”—, de Cuaresma y Semana Santa, de primavera —desde los mayos hasta las sanjuanadas—, etc.

Este método, muy útil para el estudio monográfico de una población o una comarca, se torna complejo cuando se trata de sintetizar el acervo de una comunidad tan grande y heterogénea como la aragonesa. Por ejemplo, hay cantos de cuestación o aguinaldo que, según los lugares, se interpretan para San Nicolás, Navidad, *Cabo d'año*, Reyes, Carnaval, Cuaresma... y, en lo estrictamente musical y literario, hay cantos de aguinaldo que en nada se diferencian de algunas albas. Los dances pueden tener lugar a lo largo de todo el año, y en muchos sitios se danza o se danzaba en diferentes ocasiones. Por ese motivo, la enumera-

ción y comentario de cantos y músicas relacionadas con estos rituales no se contempla aquí desde una perspectiva cíclica, si bien no puede olvidarse esa particularidad.

Cada manifestación musical tiene siempre un contexto, festivo o no, que hay que conocer para comprender su significado. Un esquema muy básico de lo que era la música en la fiesta tradicional en la mayoría de las comarcas aragonesas podría ser el siguiente: en primer lugar, ir a esperar a los músicos, que entraban al pueblo tocando y anunciando la fiesta; después, bailes en torno a la hoguera, rondas, cantos de albas y romances, canto de auroras y coplillas, dianas con o sin danzantes, toque de procesión, misa con cantos y música, dance, llegas (recogida de donativos), corridas de pollos y juegos con su acompañamiento musical, bailes rituales y función de baile de plaza.



Campana, en Albelda de Litera

Todo ello sujeto a múltiples variaciones locales y a las especiales características de cada fiesta.

EL ORIGEN DE CANTOS Y MELODÍAS. SU VIGENCIA

La música popular asume en sus repertorios piezas de diversas épocas, con lo que adquiere un aspecto de atemporalidad. Al hacer referencia a ellas no es raro oír expresiones como: “de siempre”, “de toda la vida”, “del tiempo los moros”, “esto ya lo cantaba mi abuelo”, etc., que dan la medida del concepto que tienen las personas que transmiten esa tradición. Sin embargo, también hay ejemplos de autores conocidos que han sido asumidos plenamente como populares: ciertas coplas compuestas por algún juglar local, tonadas creadas por gaiteros de prestigio, etc.

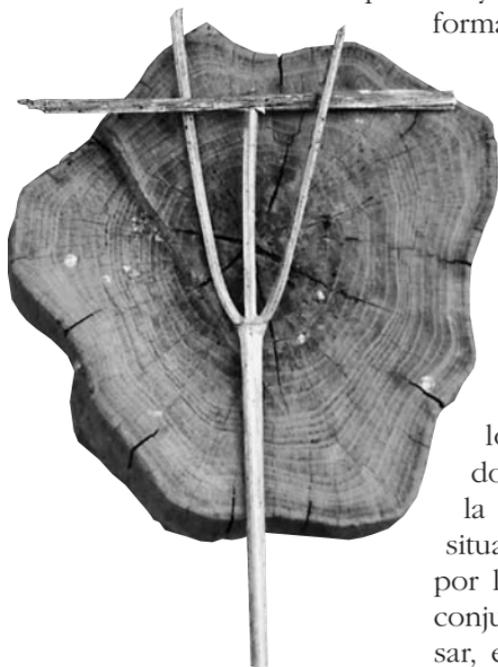
La procedencia geográfica es también múltiple, y junto a formas marcadamente locales conviven muchas que coinciden con algunas que también son populares en otras zonas más o menos alejadas.

Buena parte de las manifestaciones del folclore pertenecen ya al pasado, mientras que otras continúan desarrollándose. Es difícil trazar una división entre lo perdido y lo conservado en términos absolutos. Los dances, por ejemplo, pueden tener un ciclo constante en su ejecución o dejar de bailarse durante unos años, para volver a organizarse al cabo de un tiempo. Cuando esto ocurre, puede suceder que el pueblo siga asumiéndolo como parte de su ritual festivo o, por el contrario, que sea visto como una novedad extraña para las generaciones que no lo conocie-

ron. Los cantos, una vez perdida su función original, pueden ser conservados como un hecho folclórico, de interés cultural, o por nostalgia. Así, los mayos de Albarracín se siguen ejecutando, aunque en un contexto muy diferente del que tenían cuando el complejo ritual de esa fiesta estaba vivo. También son muchos los cantos que se han recuperado y se mantienen con una

forma fija, cuando en su origen fueron improvisados y aplicados a una circunstancia concreta.

Otro estadio diferente es el que representan los cantos y bailes reconstruidos por agrupaciones folclóricas, cada una con un enfoque particular, que los muestran escenificados, y no en el seno de la celebración original. La situación es muy compleja, por lo que aquí se estudia el conjunto heredado, sin precisar, excepto en casos concretos, la situación actual de cada hecho musical.



*Tricolotraco, tica-tac,
bailarina, tocador...*

LA LENGUA DE LOS CANTOS

No es éste el lugar adecuado para exponer la problemática lingüística de Aragón, pero es necesario referirse a ella, ya que la canción se expresa a través de la lengua hablada. La mayor parte del repertorio se canta en castellano, lengua oficial y, además, asumida como lengua de prestigio. Las lenguas minoritarias —hablas aragonesas y catalanas, en sus respectivas variantes dialectales— quedan relegadas, en el ámbito público, a un uso relativamente marginal, aunque no desdeñable.

El repertorio religioso se canta en castellano, salvo escasas excepciones relacionadas con el catalán de la Franja Oriental, favorecidas por el contacto con Cataluña, donde sí posee carácter de lengua culta, así como por la pertenencia, en diferentes épocas, a las administraciones religiosas vecinas. En hablas aragonesas no se canta prácticamente nada de carácter litúrgico, ni siquiera en aquellos lugares donde han pervivido como lengua de comunicación cotidiana. La Iglesia, como el Estado o la escuela, lleva varios siglos marginando esta forma de expresión, considerada simplemente como “hablar mal” (lo que llega a ser asumido por los hablantes, dada su extracción social). Sólo se conocen algunas letras de devoción popular, de creación espontánea o de la literatura dialectal:

*San Martín, que yera obispo
de Tours en tierra francesa,*

*venindo enta Zaragoza,
s'aposenté'n la Val Chesá.*

La lengua vernácula se relega al uso local y comarcal, y aparece en letras de tipo jocoso o festivo. No es extraño que haya cantos en aragonés que parodian otros oficiales o litúrgicos en castellano:

*Glorioso San Sebastián
de lo mío zerollero,
de lo pilón de lo macho
primo'rmano berdadero.*

También ocurre que en un mismo acto se cambia de registro lingüístico: en una ronda posiblemente se canten coplas en lengua vernácula, en sus respectivas zonas, pero las que estén dedicadas a las autoridades o a los santos lo serán en castellano. En cualquier caso, se ha podido recopilar y editar un número importante de cantos en las diferentes formas de expresión hablada en Aragón, reflejo de una realidad que no debe ignorarse.

GÉNEROS DE CANCIÓN



CANTOS DE TRABAJO

La desaparición de la sociedad tradicional ha determinado un cambio esencial en relación con el folclore: la pérdida de la cotidianeidad del canto. Aunque la música sigue hoy muy presente en nuestras vidas, ya no es habitual cantar mientras se realizan las labores domésticas o profesionales. Los aparatos electrónicos suministran cuanto música se desea, con lo cual la actitud del oyente es pasiva.

Quizá parezca tópico recordarlo, pero antes los pastores tocaban sus instrumentos cuando estaban con el rebaño en el monte y en casi todas las faenas agrícolas era normal cantar individual o colectivamente. Por ello, se ha podido recoger gran cantidad de cantos de trabajo, aplicados a labores como la siega, la trilla, la recogida de la oliva o el azafrán, el esquileo del ganado, etc. Tanto en su forma como en su origen son muy variados. Algunos se conocen en otras regiones, lo cual es fácil de explicar por la itinerancia de las cuadrillas de trabajadores. Hay muchos con forma de jota, pero también tonadas de todo tipo. En numerosos casos es destacable que, dadas las circunstancias de ejecución, se entonaran con absoluta libertad

rítmica y melismática (frases melódicas muy adornadas), lo que da lugar a ejemplos de una notable expresividad:

*Pa trillar pronto una parba,
pa trillarla pronto y bien,
b'ba que dar-li por los cantos
y a lo de meyo tamién.*

A veces se aprovechan recursos rítmicos derivados de la propia faena, como el cascabeleo de las mulas y el rumor del trillo en la era, el martilleo en el yunque del *ferrero*, o el sonido que produce el *picar la dalla* (afilar y preparar la guadaña).

La desaparición de estas formas de trabajo se ha llevado consigo costumbres como la organización de las cuadrillas de segadores, con las figuras de “reyes” y “condes” que regían incluso la forma de ejecutar los cantos. En La Codoñera existía tal variedad de *oliveras* que se cantaba esta copla:

*Ninguno de mi cuadrilla
cante una canción dos veces,
y si alguno la cantare,
repiquen los almireces.*

ROMANCES Y OTROS CANTOS NARRATIVOS

Los romances, muy complejos en su vertiente literaria, ofrecen una gran diversidad en el terreno musical: desde

formas de simple recitativo y melodías modales arcaizantes hasta otras más elaboradas, de épocas diversas. El contexto de su ejecución es muy variable. Junto a la ancestral costumbre —hoy en vías de extinción— de recitarlos o cantarlos en reuniones familiares o sociales (*bureos, beilatas...*), los romances se usan o se han usado en Aragón para actos tan diversos como acompañar una danza ritual, cantar colectivamente a la puerta de la iglesia, jugar al corro, acompañar el trabajo o transmitir determinados conocimientos.

Es muy conocida la forma de difusión a través de ciegos itinerantes que los recitaban, con mayor o menor acompañamiento musical (guitarra, violín) y apoyo de imágenes (aleluyas o aucas, pequeñas narraciones). Para su sustento, estos juglares se valían de las limosnas y de la venta de hojas sueltas y “pliegos de cordel”, breves cuadernillos cuyas páginas se sujetaban con un cordel y que contenían la letra y alguna ilustración pero no la música, poco útil para la mayoría de los compradores.

Las melodías se transmitían de forma oral. Pese a que la impresión de romances es muy antigua —en Zaragoza, los primeros pliegos impresos por Jorge Coci son de 1506, y en 1550 se edita la *Primera Parte de la Silva...*, pionera de las recopilaciones en España—, nunca desapareció la transmisión oral de los textos. A menudo, una misma tonada servía para cualquier romance; otras veces,

se encuentran asociados una música y una letra individualizadas, que se repiten en lugares diferentes. Un interés particular presenta el tipo de interpretación en que se turnan el solista y el coro, encadenando y repitiendo versos.

Los romances que nunca se imprimieron (excepto en fechas recientes, en que lo han sido como objeto de estudio), y que responden así a la más pura tradición oral, son los que más variantes presentan. Sirva de ejemplo el *Romance de Marichuana*, uno de los pocos conservados en habla aragonesa, difundido desde la zona pirenaica (Echo, Oliván, Castejón de Sobrarbe, Labuerda...) hasta el Somontano (Alquézar, Blecua), Cinco Villas (Fuencalderas) y los Monegros (Castejón), y en el que a la variedad en las versiones musical y literaria hay que añadir la derivada del distinto grado de conservación de la lengua.

La temática de los romances es muy diversa y abarca, entre otros contenidos, los del “romancero viejo” (*Gerinado*), incluidos los de moros y cristianos (*La hermana cautiva*), los humorísticos (*Marichuana*, *La bartola*, *El curita*), los geográficos (*De la Ribera Baja del Cinca*) y los “horrorosos”, estos últimos los preferidos del repertorio de los ciegos y verdadera crónica de sucesos de las distintas épocas. Por sus características, experimentan gran difusión, por lo que no resulta raro encontrar en Aragón algunos romances idénticos a otros conocidos en zonas alejadas, tanto de ámbito castellano como catalán.

Es también importante el conjunto de romances religiosos, algunos de tipo metafórico —como *La baraja*, *El reloj de la Pasión* o *El aladro*—, en que se alude a la Pasión de Cristo. Todos ellos son conocidos en diferentes lugares de Aragón (Arguis, Bolea, Torres de Albarracín, Pozuel del Campo, La Fresneda) y del resto de España. En los Monegros pervive la tradición de cantar romances a los santos patronos en la víspera de su fiesta y a la puerta de la iglesia. Así, se han mantenido o se recuerdan, por ejemplo, en Sariñena, Sena, Castejón o Bujaraloz, dentro del repertorio cantado *a son de gaita*. También existió esa costumbre en la ribera del Cinca, donde, además de los religiosos, se solían cantar romances profanos de temática diversa, a veces con la misma música que los anteriores. No tienen carácter religioso, sino amatorio, los *Mandamientos* y *Sacramentos de Amor*, conocidos en poblaciones tan distantes como Aso de Sobremonte y Tramacastilla de Albarracín.

Dentro del género narrativo, es característica la inclusión de canciones dentro de un cuento. Unas veces, son cantinelas sencillas (*La epístola de la cabra*); otras, imitaciones cómicas de cantos litúrgicos, en latín macarrónico (*Os mosicos y a fiesta*, *Lo capellá i los lladres*), frecuentes en cuentos humorísticos. En ocasiones son verdaderas canciones, como *El cabrito de la cabra curra* o *La flor del panical*, en las que se hace hablar a instrumentos musicales (la gaita, el flariol). También existen canciones con forma de cuentos encadenados, como *El piojo y la pulga*. Este tipo

de cantos está presente en los tres dominios idiomáticos de Aragón.

*El piojo y la pulga se quieren casar
y no hacen la boda por falta de pan.
Ya sale la hormiga de su hormigal:
—Alante la boda, yo les traeré el pan.
Oh, qué bien estamos, que pan ya tenemos;
la carne nos falta, ¿dónde la ballaremos?*

CANTOS RELIGIOSOS

Entre los cantos religiosos más populares figuran los de invitación al Rosario de la Aurora, conocidos como “despertadores” (Híjar, Torrecilla, Calanda), “despertaderas” (La Almolda), “el despierto” (Sástago), “el despertar” (Alquézar), “coplillas” (Sena), “cuplillas” (Alcolea de Cinca), “copletas” (Las Parras de Castellote), “aurora” (Sinués, Uncastillo, Abanto) o “rosarieras” (La Cañada de Verich). Casi siempre son interpretados coralmente y sólo por hombres, aunque en algunos lugares se han incorporado también las mujeres. El acompañamiento instrumental, si lo hay, va desde una campanilla hasta la banda de música, pasando por la gaita, la dulzaina y el tambor, instrumentos de cuerda y, más recientemente, el acordeón; a veces, se tiran salvas de trabuco o escopeta. Las melodías suelen ser lentas, con notas de larga duración y una cierta abundan-



*Gaita de Vicente
Capitán "Pierretes",
de Sariñena*

cia de *floreos* o breves notas de adorno. Es habitual el canto a dúo, aunque tampoco faltan ejemplos a tres voces, como algunas *auroras* de Híjar. El repertorio de los *rosarieros*, que acostumbran a formar una cofradía, suele incluir piezas diferentes para cada ocasión tanto festiva como temática. Hay distintos cantos para cada santo y también versiones de oraciones, como Avemarías, Salves y el Padre Nuestro. Por el contexto y circunstancias de su ejecución, es un canto dotado de gran emotividad, ponderado por quienes lo protagonizan y por sus oyentes, y recordado con nostalgia cuando se ha perdido su práctica.

Otro carácter, no estrictamente religioso, tienen las *auroras* incorporadas al dance en varias poblaciones monegrinas y de zonas próximas (Sariñena, Valfarta, Castejón de Monegros, Pina de Ebro), en las que se conserva una hermosa música y una letra que describe la llegada del día y saluda “al astro mayor” (el sol). Pertenecen al repertorio de la gaita de boto.

Las oraciones básicas de la liturgia católica dan lugar a muy diversas melodías de compleja catalogación, entre las

que se encuentran desde restos de canto gregoriano hasta tonadas modernas. Hay cantos aplicados a distintas celebraciones de dicha liturgia (septenarios, novenarios y octavas), saetas y cantos de Semana Santa (como el impresionante *¡Ay de mí!*, de Híjar), rogativas de lluvia, letanías, cantos de ánimas y otros cuya música es una composición generalmente erudita o eclesiástica transmitida de forma oral.

*Agua, San Román bendito.
Agua que necesitamos
para socorrer los frutos
con que nos alimentamos.*



*Hasta los cordericos
dicen balando:
“Danos el agua, Quiteria,
p’a nuestros campos”.*

Entre los cantos de penitencia más extendidos están el *Miserere* y los del *Via Crucis*, así como el *Vexilla Regis*, que se entona en las catedrales; de origen eclesiástico todos ellos, tienen también una fuerte implantación popular, como algunas misas cantadas que son o eran ejecutadas por los coros locales de muchas poblaciones rurales.

Hay un rico repertorio de cantos de Navidad, llámense villancicos o no, para uso familiar y colectivo (en las fun-

ciones de Nochebuena, Navidad y Reyes), y cantos de aguinaldo, que combinan textos religiosos y profanos. Se han recogido, asimismo, muestras muy interesantes de *misas pastorelas*, en las que los concurrentes cantan acompañados por armonio y algún otro instrumento, como el violín, junto con percusiones populares: pandereta, triángulo y zambomba.

Por todo Aragón se cantan los “Gozos” a la Virgen o a los santos, ya sea en la iglesia parroquial, en una ermita o en las romerías. Suelen ser *a capella* (sólo voces, sin instrumentos) o con acompañamiento de órgano. La estructura más extendida es la compuesta por una introducción con un estribillo, a la que siguen numerosas coplas entre las que se intercala este último, y al final se repite la parte inicial. Los textos alaban a los santos y describen su vida y milagros; los estribillos piden protección y consuelo. Aunque es un género asumido como popular, su origen es erudito y eclesiástico, transmitido a base de copias impresas. Se conocen numerosos gozos por todo Aragón, generalmente en castellano, aunque también los hay en catalán (en la Franja Oriental), como los dedicados a *Sant Isidre Llaurador*. No se conocen en ninguna variedad dialectal del aragonés, lengua ajena a la liturgia religiosa a causa de su marginación en los últimos siglos.

Caso aparte lo constituyen los cantos dedicados a ciertos santos de especial carisma, generalmente vinculados a

momentos clave del ciclo anual, donde el carácter religioso es ya sólo marginal u ocasional: San Antón, San Sebastián, San Blas, Santa Águeda, San Juan, etc. Suelen estar asociados a un acto concreto y tienen tono festivo. Por ejemplo, el muy difundido:

*San Antón tiene un tocino
que le dan sopas y vino
y le llaman borrachón.
¡Viva la gaita de San Antón!*

Este canto, típico de hoguera, tiene en Albalate del Arzobispo la particularidad de utilizarse para animar al gaitero cuando da muestras de cansancio por el mucho tañer.

En Fonfría, y en alusión a la época de contratos sociales, cuando se afirmaban los mozos para servir en las casas y se celebraban matrimonios, las mujeres cantaban:

*Ya se ha pasado San Juan,
ya se ha pasado San Pedro,
luego vendrá San Miguel,
que es santo casamentero.*

Para San Juan marchaban a segar los hombres a la ribera y el hecho se recuerda en otra sanjuanada de Cortes de Aragón.

Muy interesantes son unas “coplas de la víspera”, de La Almolda, en las que se da cuenta de los santos que se cele-

bran entre mayo y septiembre, y que rematan con este estribillo:

*La repuñetera de mi gaita,
cuando bebe vino, qué bien canta;
y cuando no tiene, se enfada y se aguanta.*

CANCIONES DE RONDA Y CUMPLIMIENTO

En este género de cantos destacan las *albadas*, extendidas por todo Aragón, aunque bajo ese nombre se agrupan cantos diversos tanto en estilo como en función. La palabra “albada” alude al momento en el que se cantan, el alba, aunque en la práctica esto puede variar. Un rasgo común a muchas de ellas es su intención de complimentar a personas, instituciones o santos.

En el Pirineo occidental de Aragón, las albadas son típicas de las bodas, con coplas dedicadas a los contrayentes, al *mosén* o alusivas al acto y a los asistentes. Incluyen, en ocasiones, el recurso literario del retrato —descripción ideal de la novia—, al igual que otras albadas de boda del centro de Aragón (Atea) y que diversos cantos no nupciales aunque ligados a fiestas de emparejamiento, como los *mayos* de la Sierra de Albarracín. En torno a Javalambre y Gúdar, también se denominan *albadas* los cantos de Navidad. En la zona próxima a Teruel (El Pobo, Campo Visiedo) se cantan, en el interior de la iglesia o a la puerta,



Cantando albas en Villarlengu (Foto: Colectivo Etnográfico de Cultura Tradicional Aragonesa)

albas a los santos patronos el día de su fiesta. Los acompañamientos más tradicionales en todos estos casos son el violín, la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada, además de panderetas y triángulos.

En Graus se conserva, en la fiesta de septiembre, el canto de las albas introducido por las gaitas, forma que debió de ser bastante común por Ribagorza y parte de La Litera. Tienen una doble vertiente, sacra y profana; en primer lugar, se cantan en la iglesia,

para recorrer luego la población. Se han recogido tonadas y estilos similares en el Somontano y en Sobrarbe. En los restantes lugares de Aragón donde se cantan o cantaban albas, el acompañamiento más habitual es de dulzaina y tambor, que también preludian el canto solista con repeticiones de coro, aunque en algunos casos el tambor acompaña suavemente al canto o la propia dulzaina dobla la

melodía que hacen las voces. En el Maestrazgo y sus alrededores (Pitarque, Aliaga, Camarillas) se utilizan las albas para hacer públicos acontecimientos ocurridos en el pueblo, con un carácter similar a las *mochigangas* o a los *dichos* y *motadas* de los dances.

Por el Matarraña se denominan *folíes* —además de *albaes* o *aubades*—, que es también un nombre genérico de canción de coplas. Suelen incluir saludo, petición de permiso, coplas dedicadas, despedida y petición de recompensa, por lo general en especie. Fue un tipo de canto muy difundido, aunque ya en los años veinte advertía Arnaudás que en algunos lugares estaban dejando de interpretarse y que, en otros, la dulzaina y el tamboril iniciaban una lenta decadencia. En la actualidad, en bastantes poblaciones se ha recuperado la tradición.

Diferentes por el momento de su ejecución, pero con similar intención de complimentar, son las *sobremesas* y las *coplas de buen provecho*, o simplemente *os provechos*, comunes en el Biello Aragón (área de Jaca) y Sobrarbe, y conocidas en el Valle de Benasque como *llebante de mesa*. En el aspecto musical, dentro de una gran variedad se encuentran formas parecidas a las de las albas.

Se ha aludido antes al canto de los *mayos*, muy extendido por la Sierra de Albarracín y alrededores, así como en otras muchas zonas de España. Su estructura literaria suele ser la del retrato, ya comentada, y el acompañamiento, el

de instrumentos de cuerda, a veces con alguna flauta y percusiones, pero raramente con dulzaina y tambor (muy populares en esa comarca para otras piezas). El canto se ejecuta por un solista con repeticiones a coro, y forma parte del complejo ritual que entrañaba la “fiesta del Mayo”, ampliamente descrito e incluso novelado. Otros lugares de Aragón donde se han recogido cantos de mayos, solos o en el seno de una fiesta, son La Codoñera, Loscos y Urrea de Jalón. En muchos pueblos ha sido común la costumbre de “plantar el mayo” y cantar y bailar alrededor de él, aunque las fechas para hacerlo y su aparente simbolismo varían.

Muy difundida también es la tradición de la ronda compuesta por tonadas de jota. Era práctica habitual contratar a un cantador de prestigio, al que acompañaban tañedores del lugar; todavía quedan algunos cantadores que realizan esta función, por lo general dotados de una gran capacidad de improvisación para las letras. Al tener un carácter más o menos espontáneo, en las rondas populares se encuentra una gran variedad de formas, tanto en canto como en acompañamiento instrumental.

Todos estos cantos presentan diferentes estructuras literarias, pero suele predominar la cuarteta octosílaba, con distintas formas de repetición y enlace entre estrofas (una de ellas, la jota). También se dan otros tipos de medidas: versos de cinco sílabas, de seis, alternancia de siete y cinco (seguidilla), etc.

CANTOS DE CUESTACIÓN

Los cantos de cuestación se interpretan en diferentes momentos del año. Quizá los más populares sean los de Navidad, caso en el que las letras, además de referirse al nacimiento de Cristo, hacen hincapié en la petición de recompensa; así, por ejemplo, en este estribillo de Morata de Jiloca, con una música que coincide con partes de la danza de otros pueblos de la comarca:

*Denos, denos, denos,
si nos ha de dar,
que esta Nochebuena
hay mucho que andar.*

Es bien conocido el contexto en el que se desarrollan, así como su acompañamiento instrumental de zambombas, pandeteras u otros artefactos ruidosos. En muchos casos, son interpretados exclusivamente por niños, como *La vieja remolona*, en Alcubierre, *O biejo remolón*, en Torres de Montes —ambos cantados durante la Cuaresma—, o *Ángeles somos*, para San Nicolás en Santa Cilia de Jaca, y para Santa Águeda en Echo y otras poblaciones; todos ellos están contruidos a partir de melodías muy sencillas. En Ejulve se llaman *Las cantas*. Hay también ejemplos de cantos de este tipo para la Pascua de Resurrección, lo que recuerda —por las fechas— la costumbre de *les caramelles*, tan difundida por Cataluña. En Monreal de Ariza se recogió uno con esta letra:

*Al señor cura del pueblo
le venimos a cantar,
porque sabemos que nos aguarda
con torticas de “azucar”.*

Ya se ha visto cómo el canto de las albadas suele incorporar también una parte petitoria, con fórmulas como “*baixeu les casquetes/baixeu lo vi blanc*”, “bajad tortetas” o “echa María una torta”. También es habitual que quienes cantan *sobremesas*, *provechos* y *rondas* obtengan una gratificación en comida o bebida. En general, todos los actos en los que se recogen donativos, en cualquier ocasión festiva, suelen ir acompañados por la música.

CANTOS DE BODEGA

Cuando se “honra a Baco” se suele obtener, a cambio, el don de la espontaneidad en el canto. En Aragón es normal arrancarse con una jota, pero desde antaño se han recogido abundantes piezas que, en ciertos lugares, formaban ya parte de la costumbre. En estos cantos, además de loar el rico caldo, se dan textos de cariz surrealista o bien de juego o competencia, en los que gana quien más vino es capaz de ingerir “de una sentada”.

Algunos son variantes de temas muy difundidos, como *El rulé*, conocido en formas diversas desde la montaña pirenaica hasta Paniza y el Bajo Aragón, o *El artillero*, tam-

bién conocido en distintas versiones dentro y fuera de la Comunidad aragonesa. En ambos casos, se juega con el alargamiento exagerado de notas o con la repetición de fragmentos durante los que debe aguantar bebiendo el portador de la bota o del porrón.

Hay melodías tomadas de cantos religiosos a las que se aplican burlescas letras referidas al vino. Y se podrían añadir, aunque no contengan propiamente música, numerosos *brindis* de formas variadas: pequeños discursos, diálogos o con trabalenguas complicados de decir cuando se llevan unos tragos en el cuerpo.

CANTOS INFANTILES

En este apartado se consideran tanto los que cantan los niños como los que les dedican los adultos. Hay cantileñas sobre una sola nota o sobre dos, como los típicos juegos de bandeó:

*Dilin, dilán,
las campanas de Montalbán,
unas vienen y otras van.
Las que no tienen badajo,
se van para abajo, abajo...*

Las canciones de cuna pueden tener letras específicas, pero es común el uso de cualquier canción popular entonada con dulzura.

Los cantos de corro y juego son muy variados y están muy extendidos en los diferentes dominios lingüísticos (en el caso del castellano, incluso al otro lado del Atlántico), ya que, especialmente entre las niñas, se mantiene viva su transmisión oral. Algunos tienen una clara referencia local, como la canción de *La Torre Nueva* o *El chifú*, que habla de las plazas zaragozanas.

A ellos hay que añadir cantilenas, canciones seriadas, las dedicadas a los cabezudos, las de cuestación, las de llamada a los oficios de Semana Santa y otras que, en distintos lugares, se entonan para determinadas fiestas.

*En la plaza del Portillo
hay una farola rota,
que la han roto los chiquillos
jugando a la pelota.
¡Chifú, chifú, y dale con el chifú!*

Otra manifestación, si no musical sí al menos bien sonora, son las encerradas (*esquilladas, esquellades, esquilazos*, etc.) que, en el caso de los niños, al contrario del de los mozos, tienen sentido benéfico y protector, como las que tienen o tenían lugar en el Valle de Chistau o en Torre de Arcas para San Antón, en Fanlo para San Andrés o en Benasque poco antes de Navidad.

MELODÍAS PEREGRINAS

En la tradición popular existen músicas de implantación local que, sin embargo, alcanzan difusión comarcal, regional o extrarregional, lo que se debe, entre otras causas, al carácter itinerante de los músicos, a los desplazamientos por enlaces familiares, trabajos temporales o la trashumancia. Hay también casos de “trasplantes” eruditos, como algunos dances que son llevados de un lugar a otro por clérigos o maestros en sus cambios de destino. Los movimientos de población a lo largo de la historia han promovido esa aparente paradoja por la cual existen, en el repertorio tradicional, melodías casi ritualmente ligadas a una población concreta, junto a otras —con igual o mayor antigüedad e implantación— difundidas por regiones enteras, con las consiguientes y lógicas versiones locales.

Por ejemplo, la mudanza (tonada aplicada al dance) de palos o espadas llamada *La cardelina* es conocida, con ligeras variantes, desde los Pirineos (Fiscal, Yebra, Lanuza) hasta el sur del valle de Ebro (Almonacid de La Cuba, Lécera), y desde Ribagorza y La Litera (Camporrells, Caserras, Tamarite, Graus, Benabarre, Castigaleu y Torres del Obispo) hasta el Moncayo (Talamantes), pasando por la Hoya de Huesca (Apiés, Tardienta), los Monegros (Sariñena, Valfarta, Sena, Castejón, Lanaja, Pallaruelo) y el centro del Valle del Ebro (La Muela, Pina, Quinto, Híjar, etc.).

También está presente en tierras de Soria y de la ribera navarra del Ebro (Fustiñana).

Otro caso paradigmático es el de *La pelegrina*, canción o música para danza que con ese u otro título (*La toledana*, etc.) se encuentra por gran parte de Aragón, desde Gallur y Novillas hasta La Iglesuela del Cid, Alcalá de la Selva y Beceite, pasando por Bujaraloz y Monegrillo, dentro de un itinerario musical que va desde de Castellón hasta la Maragatería Leonesa y las comarcas de Sayago y Aliste (Zamora).

A un mismo núcleo melódico, con variantes en giros y ritmos, pertenecen la tonada del *Cascabillo* de Buerba y Valle de Vió, la *marxa* de los gaiteros de Caserras, una versión del *Romance de Marichuana* de Oliván y otras de Echo y Jaca, los *Villanos* de Bielsa y San Juan de Plan, una *polca picada* en este último pueblo y en Serveto, un toque de *Salida de Misa* de Las Parras de Castellote o una *mudanza* de las danzas guerreras de algunas localidades de Castellón, como La Todolella o Peñíscola. Un patrón casi idéntico posee un grupo de melodías que se cantan como *albadas* y *sobremesas* en Sinués o Villanúa, como romance en Jasa (*La mañana de San Juan*), o como *Sacramentos de Amor* en Aso de Sobremonte.

*De ros altos Pirineos
m'en baixé ta tierra plana
por bier un amor que'n tengo
que se clama Marichuana.*



Danzantes con palo y espada, en Tardienta

Un “villano” de Daroca, Paracuellos de la Ribera y, con variantes, otros muchos pueblos aragoneses presenta paralelismos en *arin-arin* vascos y tonadas asturianas.

En muchos casos, la difusión de una tonada es indicativo de antigüedad, siempre que aquélla se haya producido por vía oral, previa a los modernos medios de comunicación. En la simplicidad, un mismo estilo sirve para todo: idéntica melodía con leves variantes se canta como nana en Castejón de Monegros, canto de Navidad en Pallaruelo, despertadera en La Almolda, y romance o mudanza de dance en estos y otros lugares. La *Hoja del*

pino es utilizada, con diferente *tempo*, como mudanza de dance en Apiés, Sena, Cutanda, Fuentes y Velilla de Ebro, y como villancico en Daroca.

La melodía de la *Pasabilla* chistabina es usada en Lana-ja para el baile de cintas del dance y en Sariñena —donde también se la conoce como “jota de Alcolea”— para la *Cuna* o *Volteo de volantes*. Era, además, empleada por varios gaiteros como tonada de principio de fiesta a su llegada a los pueblos.

Como ejemplos de la itinerancia de los músicos pueden citarse el de los gaiteros de Tabuenca, que iban hasta la ribera de Navarra y la cuenca del río Alhama (en La Rioja); los de Las Parras de Castellote tocaban por todo el Bajo Aragón y el Maestrazgo, tanto en la provincia de Teruel como en la de Castellón; los de Estella (Navarra) visitaban todo Aragón, mientras que los de Torrijo del Campo llegaban hasta Castilla. *Pierretes*, de Sariñena, recorría los Monegros e iba a Zaragoza a tocar el dance de las Tenerías; y *El Brujo de La Almolda* era contratado en Monegrillo, Villanueva de Sigena, Pallaruelo, Pina de Ebro...

La tradición itinerante se documenta desde antiguo: ya en época medieval, llegaban a las procesiones de Daroca y Zaragoza tañedores de diferentes partes de Aragón y de fuera del Reino. En algunos casos, se especifica que se trataba de gentes islámicas o de raza negra.

AFINACIÓN Y RITMO “ANTIGUOS”

Sin entrar en tecnicismos inadecuados a este marco, es preciso apuntar que en el medio popular no es raro hallar cantos y toques instrumentales que pueden sonar “desafinados” a oídos acostumbrados a la forma musical académica, incluso en casos de intérpretes de gran calidad. Ello es debido a una transmisión oral ajena al desarrollo de la música “cultura” occidental, que hace que se hayan conservado formas de organizar las escalas que son diferentes a las que hoy resultan más familiares. A veces, la distancia en altura entre dos sonidos o notas (el intervalo) no es exactamente igual a la que estamos habituados a escuchar, pero forman parte de esa vieja herencia y se deben aceptar como correctos dentro de su contexto, de la misma forma que aceptamos los sistemas de afinación de otras culturas musicales como, por ejemplo, la árabe o la hindú.

Lo mismo ocurre en cuanto a la rítmica. Se han conservado en uso formas basadas en compases irregulares, de forma poco sistematizada pero plenamente asumida en una transmisión de tipo oral. Precisamente es, en ocasiones, la ejecución por parte de músicos formados en la tradición académica la que hace desaparecer ese carácter peculiar, al intentar regularizar según sus esquemas esas formas heredadas.

MÚSICAS DE DANZA



Por su complejidad, y dado el carácter de esta publicación, se ha preferido una clasificación basada en ciertos elementos simbólicos y funcionales, antes que otras más técnicas.

DANZAS CEREMONIALES

El fuego

Los bailes en torno a las hogueras tienen un indudable carácter ritual. Las fiestas de invierno o de los solsticios se celebran con fuego y bailes más o menos improvisados o establecidos. Destacan el *rodat*, de Castelserás, y los *bailes del pollo* y *ball de poll* —competitivos y con premio en especie— de muchos lugares del Bajo Aragón (Valdealgofa, Aguaviva, Monroyo, Torre de Arcas, etc.), interpretados con dulzaina y tambor en ritmos binarios muy vivos. En otros casos, el *baile de los pollos* no se relaciona con las hogueras, o alude al que realizaban, como premio honorífico, los triunfadores de la “corrida de pollos”: el ganador debía bailar, junto con su pareja, una jota llevando ambos los pollos en la mano. En Castelserás también ejecutaba una jota, esta vez solo y ante las autoridades, el mejor bailarador del *rodat*.

La danza, en Alcañiz, y *La banza* o “alabanza”, en La Codoñera, han sido recogidos como bailes de hoguera cantados y largamente descritos; probablemente tienen un mismo origen. En ambos casos, los danzantes iban cogidos de la mano formando un círculo, y cobraba más protagonismo el canto que el movimiento.

También era baile de hogueras la *geringosa* de Albalate del Arzobispo, cuya parte cantada es una de las muchas variantes de la antigua pieza titulada *La jerigonza del fraile cornudo*.

Otros muchos cantos y bailes se han desarrollado en torno a las hogueras, lugar básico de reunión en muchos momentos del proceso festivo. Musicalmente más simples, pero también interesantes por su carácter de juego ritual, son los bailes de carnaval, en los que unos participantes intentan prender fuego a un colgajo de paja, estopa o papel que otros llevan, mientras cantan coplas como éstas:

O teido, teido que me cuelga por detrás;

O teido, teido, no me lo cremarás...

No me l'ensenrás, [encenderás] lo digo, digo, digo;

no me l'ensenrás, que porto per detrás.

Yo te l'ensenré, lo digo, digo, digo;

yo te l'ensenré, lo digo pel darrer.

No me quemarás, la mía papeleta;

no me quemarás, que me cuelga por detrás...

El fuego se encuentra asociado, ya con distinto carácter, a otros bailes, como la espectacular *Contradanza de Cetina*, adaptación de una danza de salón dieciochesca a la que se han añadido diversos elementos. Sus ejecutantes se presentan en la plaza llevando grandes hachones encendidos, con los que inician los primeros movimientos; luego los ceden a unos portadores, quienes los mantendrán durante toda la representación, para alumbrarla. Durante más de una hora, los danzantes evolucionan formando figuras y movimientos, dirigidos por un personaje llamado “el diablo”, con función de bastonero o director de la danza; la contradanza tiene una estructura propia que, al parecer, tuvo su origen en Inglaterra con el nombre de *country danse*. El *Diccionario de Autoridades* la describe, en el siglo XVIII, como «cierto género de baile nuevamente [recientemente] introducido, que se ejecuta entre seis, ocho o más personas, formando diferentes figuras y movimientos».

Fuego y música se dan la mano en otros actos ceremoniales que no son propiamente danzas (aunque puede haberlas en su desarrollo), como en las *sanantonadas* o *santantonaes*, en las que se representa la vida de San Antonio y que son típicas del Maestrazgo y de la comarca del Matarraña, así como de zonas próximas del norte de Valencia y sur de Cataluña. Quedan en el recuerdo las de Beceite, Valderrobres, La Ginebrosa, Monroyo y Mazaleón, y aún se conservan en Mirambel y La Portellada, aunque se

representan cada varios años. Cuentan con la presencia de demonios, del fuego —como elemento imprescindible— y de música, con canciones y toques instrumentales, originalmente de dulzaina, que se intercalan o intercalaban en la representación. Una manifestación diferente es la de los *diablets* y *diableres* que participan, con acompañamiento de música, en las *plegas* (colectas) de *Sant Antoni* en La Fresneda, Torre del Compte, Ráfales y Valderrobres, recogiendo donativos para la fiesta y leña para la hoguera e incordiando a los más pequeños. También había *diableras* en Bordón.

En Estercuel, para San Antón, tiene lugar la *Santa Encamisada*: a son de dulzaina y tambor, desfilan los portadores de enseñas y *tederos* (recipientes con teas encendidas), los mayores sobre caballerías y la mayor parte de la población, que pasa por el estrecho espacio que dejan las numerosas hogueras plantadas en los cruces de calles. El acto es una adaptación popular de una vieja fiesta caballeresca, así llamada por no ser preceptivo el uso de librea (vestuario de gala) y en la que los miembros de la nobleza llegaban a caballo y con hachas encendidas, como manifestación de júbilo por la nueva de un acontecimiento: el nacimiento de un príncipe, su boda o una visita real. Se documentan en Zaragoza en 1527 y en 1626, esta última con ocasión de una visita de Felipe IV. Un cronista de la época la describe como «Especie de mojiganga nocturna alumbrada con hachones. Trescientos jinetes intervinieron

en ella». Dado su origen, no es extraño que se hayan conservado fiestas parecidas y con idéntico nombre en Extremadura y en la comarca catalana de El Priorato. Una fiesta similar a la de Estercuel, que también se celebraba en Ladruñán, debió de ser la que Arnaudas describe para Santolea con el nombre de *La Enmascarada*.



Santa Encamisada, en Estercuel (Foto: J. Rubio)

Queda en el recuerdo la *Fiesta del diablo*, de Alagón —diferente del dance que se conserva—, en la que, tras una representación, se hacía una hoguera para quemar un muñeco que simbolizaba al demonio. Después, tenía lugar la procesión de la Virgen, que incluía un baile de zancos al son de la dulzaina y el tambor.

El muy difundido *Baile del farolillo* viene a ser un residuo de ese maridaje entre fuego y danza.

El pan

Un baile de ceremonia muy extendido por la comarca del Bajo Cinca, de Zaidín a Mequinenza, fue el *Ball de coques*, ejecutado hasta los años treinta al son de la gaita y el tambor. Los últimos gaiteros de la comarca —con instrumento de odre— fueron los de Miralsot (*Los Gaiters de Les Casetes*). Actualmente se baila en Fraga, con acompañamiento de jota y rondalla, y cantado en fragatino.

En otros pueblos del Bajo Cinca y de La Litera fueron muy populares los bailes llamados *de la toya*, en los que se subastaban tartas, aunque por el nombre —*toia*, en catalán, es “ramo”— pudieron tener su origen en danzas de ramos (se recuerdan bailes *del ram* o de *ramillets*). En Castelnou, *el ramillete* que se sortea en la fiesta es un gran pastel de merengue. También había bailes rituales del pan, al son de la gaita, en el Valle de Chistau: de *los roscos*, la *rosca* o

d'es mayordomos. En Maleján se danza con tortas para Santa Bárbara y en todo el Bajo Aragón era corriente la presencia de mujeres portadoras del pan bendito en la procesión, en la que no faltaban la dulzaina y el tambor desgranando solemnes toques.

En muchos lugares, los danzantes y la música participan en una procesión presidida por peanas adornadas con rosas que luego se reparten (Pradilla de Ebro, Bulbuento).

El traspaso de poderes

Para el buen desarrollo de la fiesta, debe haber siempre una o varias personas que se encarguen de la organización. La simbología de los bailes relacionados con la figura de los *mayordomos*, *mairales*, *mayorales* o *mayordombres*, es decir, los mantenedores de la fiesta, posee un especial interés. En 1389, unos juglares de Mosqueruela, con tambor y flauta el uno y con rabel el otro, se contratan con los «amayorales qui sodes de la dita mançebía» («los mayordomos que sois de dicha juventud»). A mediados del siglo XV existía el cargo de mayordombre en Zaragoza, y con ese nombre ha perdurado hasta el siglo XX en Gistaín.

Bailes denominados *el reinado*, *reinau* o *reinao* se mantienen o recuerdan en lugares como Villarluego, Estercuel, Gargallo, Obón, Dos Torres de Mercader, Los Olmos, Pitarque, Montoro, Abenfigo, Barrachina, Miravete o Plenas.

Larrea los citaba como propios de las comarcas situadas entre las provincias de Teruel y Zaragoza; también se documentan en el siglo XVII en Ansó y Fago, en Sena y Villanueva de Sijena. En 1745, el obispo de Teruel censuraba este ritual. El nombre tiene relación con el carácter ceremonial de la danza, en la que se produce el relevo de quienes deben cuidar de la fiesta, llamados *rey*, *conde*, *procurador* o *mayorales*, con variantes locales.

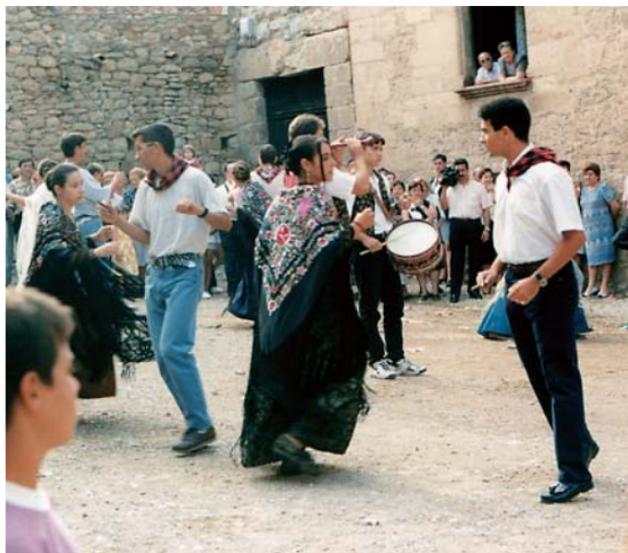
A veces, además del *reinau* hay otro baile específico para el cambio de mayordomos, como en Estercuel el *baile de coronas*. En ocasiones no se refieren a los mayordomos, sino a los quintos. En relación con esta función, se observa un notable paralelismo con los bailes de cambio de mayordomos de los altos valles de Ribagorza y Sobrarbe, incluso en usos como el de concluir la danza ritual con un baile de pareja (un pasodoble, una jota). Es interesante también la presencia de objetos que simbolizan el poder y su intercambio durante el baile: por lo común, sombreros en la zona sur y ramos vegetales (de flores, de boj o, incluso, una col) en el norte.

El nombre de *reinau* se aplica, asimismo, a la costumbre de hacer emparejamientos en la fiesta y a la elección por sorteo de los mayorales en la Valdonsella y parte de La Canal de Berdún (en otras zonas son *damas y galanes*, *damas y caballeros* o *mayos y mayas*). El acto incluía un baile presidido por el “rey” y la “reina”, así como una

ronda de cuestación en la que se cantaba el *reinau*. En Ansó, además de las referencias al baile del *reynado*, se danzó hasta el siglo XX un baile, presidido por los mayordomos de la cofradía, llamado *alacay*.

En Mirambel se baila el *rolde*, que termina con aire de jota y que hoy es un baile de quintos; en Bello se bailaba *La rolda*, también por parte de los quintos, pero con gaitas y por las calles del pueblo. En otras zonas de la provincia de Teruel se llamaba *rolda* o *camorra* a lo habitualmente entendido como ronda.

Las mismas frases musicales —y con idéntica alternancia de un ritmo de dos tiempos (binario) con otro de tres (ternario)— que en otros lugares acompañan a los cambios de mayordomos se emplean en Campo para la *chinchana*, baile ritual de fin de fiesta que quizá en otra época tuviera también esa función de relevo del cargo. En los altos valles ribagorzanos, la misma música puede servir para iniciar el baile (*montar el ball* o *monta'l ball*), para cambiar de mayordomos (como en Laspaúles) o para la procesión. En Espés y Montanuy es *El tatero*, y en otros lugares, simplemente *El ball*. En muchos de ellos está presente el ramo vegetal, como en la desaparecida danza de *As brincaderas* de Ceresa, de la que poco más se sabe. En Gistaín se recuerda el baile *de l'ascla*, acompañado por la gaita, que tenía carácter de iniciación y en cuya organización participaban los mozos más jóvenes, que eran hostigados,



Bailando el Rolde, en Mirambel (Fotos: C.E.C.T.A.)

precisamente, con un *ascla* (“astilla”; en este caso, una tranca de tamaño considerable).

Las músicas que acompañan a todos estos bailes presentan cierta relación por zonas. Suelen tener varias partes, con variación de compás, con acompañamiento de los instrumentos propios de cada comarca: dulzaina y tambor en el Maestrazgo y áreas próximas; violín, guitarra y, más modernamente, acordeón y otros instrumentos en Ribagorza y Sobrarbe —también por la gaita en esta última zona—, etc. En Ansó se documentan el chiflo y el salterio para el *alacay* y el *reynado*, y es posible que también se utilizaran para la danza del *chun-chún* que se recuerda en Berdún. En los lugares donde se ha perdido el uso de



Bailando el Tatero o “Montá el Ball” en la Romería de Santa Llúcia (Ribagorza)

instrumentos “antiguos”, pero sigue en plena vigencia la danza y su ceremonia, la ejecutan los mismos músicos que luego harán la sesión de baile.

El encuentro colectivo

El *Ball Plla* conservado o recordado en algunas localidades de Ribagorza (Castejón, Sesué, Bonansa, Noals) es una danza en círculo, con cambio de parejas, también presidida por los mayordomos pero con un sentido diferente. Son bailes de plaza en la fiesta, aunque en ocasiones especiales se hacen en lugares de reunión de varios pueblos, como en la romería de Santa Llúcia, que congrega a las gentes de la zona de de Laspaúles y del Valle de Castanosa y Bonansa. Muy similares son otras danzas chistabinas, como el *tinte melé*.

En Bielsa se recuerda el *cadril* (del francés *quadrille*), en apariencia de galanteo, aunque también se baile en círculo, con cambio de parejas y diversidad de compases. En el Valle de Vió existía *O cascabillo*, con un carácter ceremonial y de exaltación del jefe. El hecho de que en algunos casos se ejecute en torno a un árbol aumenta el sentido ritual del acto. También alrededor de un árbol o de una hoguera se danzaba el *Ball del Roglle* de Arén, del que se ha conservado la música, aunque los informantes locales no precisan si era un baile de hombres solos o mixto. En fechas recientes se recuperó en Monroyo *La samarreta*,

que se había bailado al son de *gaita i tabal* (dulzaina y tambor). En Fayón, Nonaspe y otros pueblos Ebro abajo, se danzaba una jota —*lo peuet*— en la que el hombre intentaba pisar las *betas* o cordones sueltos de las alpargatas de la mujer.



La Samarreta del Carredor, en Monroyo (Foto: La Galdrufa)

En la mitad sur de Aragón hay danzas de fiesta muy sencillas, por lo general de carácter lúdico: *La gallegada* en Muel, Mezalocha, Botorrita, Bello, Lécera y Peracense; *La zorra* en Martín, Lechago, Utrillas y Cobatillas; *El chapirón* en Pancrudo, Plenas, Fuentes Calientes, Cuevas de Almudén y Rillo; *El mandrús* en Torrelacárcel; *La revolvedera* en Tornos y Torralba de los Sisonos; y *El pasatrés* en Torre los Negros y Godos. Musicalmente presentan características comunes, fruto de la evolución de una forma ya definida en el siglo XVI como *El villano*. En algunos casos ha

permanecido incluso el nombre, como en Paracuellos de la Ribera o en los valles de Bielsa y Chistau.

Baile de plaza por excelencia ha sido la jota, entendida como danza lúdica, colectiva y participativa. Con variaciones locales, hasta hace pocas décadas era una pieza obligatoria para cerrar el baile en muchos pueblos. Fue habitual la jota en rolde, en la que las parejas forman un círculo, a veces intercambiándose. No obstante, lo más común ha sido el baile de pareja, aunque han existido otras coreografías tradicionales, como la *Hurtada* de Albaracín o la *Cruzada* de Aso de Sobremonte.

Hay danzas de pañuelos con diferentes sentidos: mixtas, con mujeres y varones, como la de Ansó ya citada, otra recordada en Berdún o la de Castejón de Sos —con la misma música que la del cambio de mayordomos—; y de hombres solos, incluidas en los dances como una mudanza más (Remolinos, Jasa, Sinués o Aragüés del Puerto). En el primer caso, las parejas circulan bajo puentes de pañuelos, como ocurre en las *pasadillas* de Fuendecampo, donde se pasa por debajo de la peana; en el segundo, se ejecutan trenzados con los pañuelos. En Remolinos, se aprecia una relación muy directa con los movimientos de danzas de cadena con espadas (*degollaus*) de otros dances. Hace unos años, se popularizó entre algunos grupos de jota una danza de pañuelos creada para la escena e inspirada en aquéllas, bailada por hombres y mujeres, con música y pasos de jota.

Comiencen las mudanzas, que el coloquio ha terminado

Quizá el tipo de danza ceremonial más extendido en Aragón sea el de los bailes de palos u otros elementos (espadas, broqueles —escudos redondos—, castañuelas, arcos, cintas, etc.), asociados al entramado del dance. En la mayoría de los casos aparecen en un contexto que incluye el recitado de textos, bien sea a través de diálogos (pastorada, soldadesca, turcos y cristianos) o de monólogos (loas, parlamentos de los personajes). En algunas poblaciones se llama dance solamente a la parte teatral, no bailada, y paloteado a la danza, con el mismo sentido que en antiguas representaciones, como la *Danza al Santissimo Sacramento* o el *Bayle Pastoril al Nacimiento*; casi siempre incluyen músicas y coreografías (la *Morisma* de Aínsa y El Grado o *La morisca* de Torres del Obispo son caso aparte). Así, en el dance del zaragozano barrio de Las Tenerías y en el de Quinto de Ebro, el mayoral responde la duda del *rebadán* sobre si es preciso bailar: «¿Viste dance no bailado?».

Con el término “dance” se suele entender el conjunto de texto y baile, siempre según la costumbre local, aunque en ciertos lugares sólo posee el significado de danza, sin alusión teatral.

Hay dances con música y danza, pero sin texto teatral —bien porque se ha perdido, bien porque nunca lo

tuvo—, como en Tauste, Huesca, Graus o en los numerosos *palotiaus* del Biello Aragón y del Sobrarbe occidental. Algunos incluyen o incluían, además de palos, *espedos* (asadores), pañuelos y trenzado de cintas, y a veces tuvieron carácter procesional. En los últimos años se ha recuperado la *pastorada* asociada a los danzantes de Santa Orosia de Yebra de Basa, y se conocen textos antiguos de dances de Jaca. En otros lugares son característicos los *brindes* o mudanzas dedicadas a personas que suelen colaborar en la fiesta. Curiosamente, no se conservan bailes de palos en la Alta Ribagorza excepto en Malpás, en la zona de administración leridana del viejo condado; pero sí los hay en la Baja: en Graus (donde también se danza con espadas y otros elementos), en Torres del Obispo, en Bena-



Danzantes trenzando las cintas, en Urrea de Jalón

barre, etc. Hay noticia de la existencia en esta comarca de numerosas pastoradas, de las que se guardan interesantes textos, muchos de ellos en lengua vernácula, pero poco se sabe de la música que se ejecutaba en el transcurso de las mismas, a la que se alude con frecuencia en los textos y que confirman los testimonios orales en Roda, Perarrúa, Besians, Tolva...

En Rañín, en la comarca de La Fueva, se bailaba, para el cambio de mayoral, una danza de espadas y armas; en la zona subpirenaica y en sus Somontanos se han



Danzantes en la romería de Santa Orosia, en Yebra de Basa (Foto: J. Urioz)

conservado otras de palos en Camporrells, Tamarite (el antiguo *ball de Totxets* de Caserras), Naval y Apiés, y hay memoria de ellas en Barluenga y Alquézar. La comarca de Huesca (Almudévar, Tardienta, Gurrea y la propia capital) mantiene activos sus dances con palos, espadas y cintas. En Fraga los hubo de palos y broqueles (*ball de cobertores*), hoy perdidos. En Alcolea de Cinca, en el siglo XVIII, se bailaba una *moxiganga* y hay documentados danzantes. En los Monegros, las poblaciones de Robres, Lanaja, Sariñena, Pallaruelo, Sena, Castejón, Valfarta, La Almolda, Bujaraloz, Monegrillo y Leciñena conservan dances de una notable riqueza musical y coreográfica.

Un gran número de mudanzas, algunas comunes a la mayor parte de la comarca, se integran en dances con representaciones de pastoradas, dichos, turcos y cristianos, ángel y diablo, y demás elementos característicos, aunque sólo parcialmente en algunos sitios. En Candasnos y Alcu-bierre se conserva memoria del dance, desaparecido hace tiempo. Algunas músicas de los dances monegrinos encuentran continuidad tanto hacia el oeste (San Mateo de Gállego), como hacia el sur (Pina, Velilla y Chiprana).

En el resto de Aragón se conocen dances vivos o meramente recordados. Toda la ribera del Ebro y del Jalón, el Campo de Borja y el Somontano del Moncayo, el Bajo Aragón y los piedemontes ibéricos presentan una gran concentración de dances, que sería prolijo enumerar. En Híjar

y otros pueblos se incluía el baile de *gitanillas*, con cintas. En Escatrón, donde hubo dance, hay un baile femenino de cintas para Santa Águeda que quizá tenga que ver con unas *gitanillas*. Las *gitanas y pastoras* de La Iglesuela del Cid han conservado interesantes melodías y ritmos, en el peculiar estilo de la comarca; tienen un carácter religioso y alternan los bailes con recitados y loas.

Se conocen dances en la zona de Gúdar (Alcalá de la Selva, El Castellar, Jorcas, Aguilar de Alfambra, Mora de Rubielos, etc.) y otras áreas de la provincia de Teruel (Visiedo, Cutanda, Bello, Odón) o próximas a la misma (Gallocanta). No los hay ya en la Comunidad de Albarra-cín, aunque a finales del siglo XVII se documenta la existencia de un *dance y soldadesca* en Guadalaviar, ni en la Serranía de Javalambre, pero esa falta de noticias puede deberse a la ausencia de investigaciones más profundas; por ejemplo, al sur de Javalambre, en Titaguas, perviven danzas como las de la zona oriental de Teruel y la occidental de Castellón.

Son muchos los lugares en los que durante los últimos años se han descubierto referencias a dances aparentemente olvidados. La prensa de principios del siglo XX da noticias de muchos de los que hoy no existe ni recuerdo oral. Sin pretender dar una falsa idea de uniformidad, es cierto que estamos ante una de las manifestaciones folclóricas más importantes de Aragón que también se da, en forma completa o parcial, en otras partes de España.



Mudanza del Torno o "El Degollau", del Dance de Sariñena

No se puede hablar de una música específica de dance, puesto que las formas utilizadas son muy variadas, con diferentes orígenes y datables en distintas épocas. Entre los cientos de mudanzas conocidas, figuran desde *villanos* del siglo XVI hasta músicas más recientes, como habaneras, mazurcas, pasodobles o rumbas, pasando por jotas u otras tonadas que incluyen adaptaciones de letras del Siglo de Oro. Los ejecutantes y transmisores de esa tradición discrepan a menudo: hay quien las considera melodías ancestrales e intocables y quien defiende que se puede bailar cualquier tonada con tal de que el ritmo se adecue a la danza.

Las mudanzas suelen tener letras cantables, pero no para ejecutar el día de la fiesta, sino como sistema nemotécnico, que permite recordarlas fácilmente tras el aprendizaje, y para poder ensayar sin músicos. El carácter de esta manifestación favorece la conservación de sonadores antiguos en el acompañamiento: gaita de odre, flauta de tres agujeros y tamborino de cuerdas, dulzaina y tambor. Sin embargo, muchos dances los abandonaron hace tiempo para incorporar instrumentos de banda e, incluso, el acordeón, la guitarra o la bandurria, entre otros.

El desfile ritual

Las mudanzas son ejecutadas en el lugar donde se representa la acción dramática del dance. Pero también es cometido habitual de los danzantes realizar bailes itinerantes como anuncio de la representación (pasacalles), como cuestación y recogida de donativos (llegas) o integrados en la procesión. En estos casos, se danza con palos, con espadas, o con ambos, aunque es muy habitual tañer castañuelas o castañetas. Con ellas se baila en las procesiones en numerosas localidades, desde Jaca hasta Alcalá de la Selva. En Jaca, el dance de las castañetas fue sustituido hacia 1917 por uno de palos, modalidad que quizá existió antes, ya que hay noticias del siglo XVII que hablan de varias compañías de danzantes en la procesión. En la década de 1980 se recuperaron ambas formas.



Danzantes en la procesión, en Talamantes

Hay otras danzas procesionales no ligadas al dance, como las de la comarca de Calamocha (bailes a San Roque), algunas de las cuales se acompañan con castañuelas (Calamocha, Cutanda) o, simplemente, con palmadas (Ferreruela de Huerva). También algunos *balls* del Valle de Benasque —que también participan en la procesión— se interpretan con grandes y hermosas castañetas decoradas.

La *pasabilla* chistabina y sus versiones *cruzá* y *d'es blincos* también son itinerantes. En la romería de Pineta, en Bielsa, se bailaba el *chinchele*, aunque en su forma actual parece ser un refundido de varias melodías anteriores. En Calatayud y Torrehemosa, tiene lugar durante la procesión el baile a San Pascual Bailón, ante la peana.

También tienen un carácter procesional los *pollos* de Cimballa, Campillo, Aldehuela de Liestos y Valconchán; el baile de San Juan, de Paniza; el de San Roque, de Villafeliche; el de Atea y el bolero o villano a San Mamés de Murero, entre otros.



Danzantes con castañuelas en la procesión, en Gallur (Foto: M. J. Menal)

Hay danzas procesionales que se desarrollan durante largos recorridos, por ejemplo el perímetro del pueblo o el camino a una ermita. En Alarba se acompaña al santo bailando la *bajadilla*, desde la fuente hasta la iglesia. En

Munébrega, se acompaña a San Cristobal con el *ton* desde la ermita al pueblo, después de haber bailado dos veces alrededor de aquélla. En Bello se salía en rogativa desde la iglesia hasta el “peirón”; desde allí hasta la ermita de Santo Domingo, a varias horas de distancia, los músicos tocaban las *Canciones del Santo*, que eran bailadas por los asistentes. En algunos casos, las danzas se ejecutan al final de una romería de muchos kilómetros: la *entradilla*, en la de Castejón de Alarba a Embid del Marqués (Guadalajara), o el *dance de Robres*, en el Santuario de la Virgen de Magallón, en Leciñena.

Parece ser que las danzas que en la actualidad se celebran en el Santuario de la Virgen de la Hoz, junto a Molina de Aragón (Guadalajara), tienen su origen en las que hacían los danzantes de Odón (Teruel) que iban allí en romería, costumbre que se perdió hacia 1925.

No se pueden olvidar las músicas y bailes de gigantes, cabezudos y caballicos —para acompañarlos en su marcha y para hacerlos bailar—, tradicionalmente con dulzaina y tambor o gaita de boto, instrumentos sustituidos en muchos lugares por una charanga, aunque en la actualidad se tiende a recuperar los viejos sonadores. En Jaca tuvieron acompañamiento de chiflo (flauta de tres agujeros) y tambor, aunque, según se aprecia en fotografías antiguas, no eran tocados por la misma persona, como sucede en otros lugares.

REPERTORIO HISTÓRICO HISPÁNICO

El villano

Ya se hizo referencia a este baile en el apartado dedicado a las danzas de fiesta. Salinas lo describió en el siglo XVI, y en su forma musical —ya que no siempre en la coreográfica— ha pervivido hasta la actualidad. Así se llaman diversas músicas que se siguen danzando en Paracuellos de la Ribera, Ruesca y Used, así como en Sobrarbe; también se conoció en Ribagorza. Una letra de San Juan de Plan, donde el baile del *villano* se relaciona con las bodas, dice:

*El billano, llino, llano,
el billano se ha bailar.
Ta comer, pan con zebolla;
ta zenar, zebolla y pan.*

Compárese con esta otra del Siglo de Oro: *Al villano se lo dan / la cebolla con el pan.*

En otros lugares, ha quedado como música para corridas de pollos, conservando el nombre de villano (San Martín del Río, Daroca, La Almunia de Doña Godina) o, simplemente, el de *toque de corridas* (Pancrudo, Albalate, Oliete).

En algunos dances se aplican al paloteo letras de villano como la siguiente:

*Al Villano ¿qué le dan?
Cebolleta, pan y queso.*

*Al villano ¿qué le dan?
Cebolleta, queso y pan.*

(Sinués)

En ciertos casos sólo se conoce como nombre de una mudanza de paloteado (Yebra de Basa, hoy perdida), a veces con leves corrupciones (el “milano”, en El Pueyo de Jaca), o bien permanece la forma musical al margen del nombre y con cualquier otra letra. Esta forma es frecuente en algunas de las danzas procesionales antes citadas. Su supervivencia a menudo ha supuesto transformaciones de detalle o contexto, como sujeta a adaptaciones y evolución a lo largo de los siglos, con variaciones motivadas por la dinámica de ejecución, la influencia de músicas militares y fanfarrias, etc.

La geringosa

Es un baile de corro (o de filas enfrentadas, a modo de pasillo), en el que se va invitando a salir a cada participante con estribillos como:

*Señorita X ha entrado en el baile:
que lo baile, que lo baile, que lo baile.
Y si no lo baila, medio cuartillo vale:
que lo pague, que lo pague, que lo pague.
Que salga usted, que la quiero ver bailar,
saltar y brincar, dar vueltas al aire...*

*Por lo bien que lo baila esta moza,
Dejadla sola, sola en el baile.*

Existen muchas versiones de este canto por toda España, derivadas de la *Jerigonza del fraile cornudo*, y ésta de las *girigonças* del siglo XVI (Mateo Flecha, Fuenllana). Arnaudas recoge la versión *La geringosa del baile*, de Albate del Arzobispo, y en todo Aragón son conocidas otras adaptaciones, generalmente convertidas en juego infantil.

Seguidillas

En el siglo XVII ya gozaban de gran implantación popular y algunos datos confirman que existían al menos desde el siglo anterior; en su forma literaria, todavía son más antiguas.

Poco se ha conservado de este género en Aragón, a pesar de que ciertos estribillos de jota, albas y despertaderas mantienen una estructura de seguidilla. Muy conocidas son las de Leciñena, que se continúan bailando en la fiesta de la Virgen de Magallón, en la plaza mayor. Se danzan con movimientos reposados y sin castañuelas, mientras se canta un texto religioso que alude a la venida de la Virgen, con acompañamiento de rondalla. También perviven las seguidillas de Puertomingalvo y, al parecer, eran comunes hasta no hace mucho tiempo por todo el Maestrazgo. Procedente de Tramacastiel, se conoce un texto aplicado a este tipo de baile.



Bandurria y guitarricos, Binéfar

El fandango

Baile documentado ya a principios del siglo XVIII, se encuentra muy difundido por toda España en múltiples variedades. Existen diversos ejemplos de la cuenca del Mijares: Mora, Rubielos y Puertomingalvo, población esta última en la que se han conservado en su forma original. En esa zona, como en la inmediata provincia de Castellón, existe la costumbre de encadenar seguidillas, jota y fandango.

Otras piezas utilizan esquemas cercanos a lo que comúnmente se entiende por fandango, como en una *albada* de

Terriente o en los *reinaus* de Obón y Estercuel. Quedan también otros testimonios aparentemente aislados, como es el caso de este fandanguillo de Robres, cuya música era recordada únicamente por una persona nacida en el último cuarto del siglo XIX:

*El fandanguillo de Robres
cualquiera mujer lo baila.
A la una y a las dos,
a las tres de la mañana.*

A partir de mediados del siglo XIX, el fandango comenzaría a desaparecer de la práctica festiva en la mayor parte de Aragón, barrido por el éxito de la jota.

El bolero

Con un origen y una estructura similares a la seguidilla, este baile gozó de enorme difusión en Aragón. En el siglo XVIII llegó a llamársele “aragonés” para diferenciarlo de otros. En la actualidad, se baila en Tauste —*nuevo*, al son de las gaitas y el tamboril, y *viejo*, cantado y acompañado por instrumentos de cuerda, con varias versiones—, San Mateo de Gállego, Sallent y Larrés. En las cuencas del Matarraña y del Guadalupe (Valderrobres, Fabara —donde se conoce como *Lo polinario*—, Alcañiz y Caspe) se ha conservado una familia de boleros cuya música pertenece a un mismo tronco. En Caspe, junto al *bolero antiguo* que publicó Mingote, se popularizó otro, al parecer más reciente y

cuya composición fue encargada por una familia oriunda de Castellote a un músico militar. Se conoce la música de dos boleros de Ballobar y se tiene memoria de otros en Las Cellas. En Fraga se recordaba la *Dansa de l'arboledo* como un tipo antiguo de bolero. Existen adaptaciones, como el bolero de Castelserás, y otros modernos, creados para la escena. Algunos bailes procesionales de las comarcas de Daroca y Calamocha también reciben el nombre de bolero, aunque su estructura y función son diferentes.

En el dance de Cutanda de 1885 se decía:

*Pero dime, Rabadán, / ¿Sabrás bailar el bolero?
Pues ¿no tengo de saber?; / pues, como dice el proverbio,
son los hijos bailadores / cuando el padre es gaitero.*

Hay referencias a nombres antiguos, que se ignora si describen una peculiaridad del baile (*paradetas*, de Yebra, o el *Marizápolis* del mismo dance —hoy perdido— que puede aludir al *Marizápalos* del XVII) o que carecen de relación con lo que enuncian (como *La española*, de Bielsa, que no es una “española” como las de los vihuelistas del siglo XVI, sino una “moderna” polca).

EL FONDO COMÚN EUROPEO Y AMERICANO

El repertorio de baile de salón presenta un ingente caudal de ritmos y melodías difundidas por los músicos y maestros de danzas: vals, polca, mazurca, chotis, pericón,

varsovia (convertida en *valsurriana*), contradanza, rigo-dón, habanera, americana y, más modernamente, otros como el pasodoble, el tango, el *fox-trot* o la rumba, que han llegado a formar parte del repertorio de los músicos tradicionales. También son reseñables otros híbridos, como el vals-jota.

Los músicos populares deben conocer e interpretar las piezas antiguas y rituales del patrimonio local junto a todo tipo de innovaciones al gusto de los oyentes, adaptándose a cada momento del ciclo festivo. De esta forma, los repertorios adquieren un aspecto sedimentario, como compuestos por capas de épocas diversas. Lo cierto es que,



Acordeón diatónico, en Biel (Foto: F. Paricio)

en nuestros días, numerosos bailables, en su mayoría de origen o difusión decimonónica, forman parte de repertorios tenidos por tradicionales y, en muchos casos, se consideran preciados objetos del folclore local, como sucede con la *Mazurca de las flores*, de Bielsa; *Los rigodones* de Sarrión; *La habanera del Tío Tieso*, de Alcañiz; la *Contradanza* de Cetina, y tantos otros. Curiosamente, ha sido usual que los músicos tocaran piezas de ritmo bailable —pasodoble, chotis o vals— en momentos tan solemnes como el de la consagración, en la misa del día de la fiesta.

Muchas piezas se han convertido en populares por ser anónimas, o bien porque, aun teniendo autor conocido, no lo es para el pueblo, que pronto hace suyas las composiciones y las transmite oralmente. Otras han sido directamente importadas y asimiladas, como algunas de las danzas de los altos valles del Cinca y Cinqueta, procedentes de Francia y que, en cualquier caso, adquieren forma local: el *cadril* (*quadrille*), la *ixigoleta* (*gigouillette*) o *zicután*, el *tintán* (mezcla de una polca picada con la anterior, también conocida como la *gigue* —giga— o la *meunière* —molinera—), la *polca bibí*, etc.

DANZAS—JUEGO

Entre las danzas—juego figuran algunas tan difundidas como la *canastera*, las *corrosquillas* o *carrasquiña*, las *gachadicas* o los *bailes de la escoba*, en diferentes adap-

taciones. Hay versiones del *Yan Petit* gascón y *Joan Petit* catalán, como ésta de Fraga:

*Lo Jan Petit, quan balla,
balla, balla, balla;
lo Jan Petit, quan balla,
balla en lo dit.*

En Monroyo y su comarca hay un baile similar llamado *Lo moixó de Montpellier*. Ramón J. Sender había oído a su abuelo una versión que comenzaba: «Al Musiu [*monsieur*] de Montpellier...»; es posible que una *mampullé* citada por Arcadio Larrea sea el mismo baile.

Estas danzas pueden pertenecer al ámbito infantil, aunque en ocasiones también son bailadas por adultos. El repertorio infantil muchas veces se alimenta con lo que los mayores abandonan. Un aire más misterioso presenta el *caramortero*, especie de juego en el que las mujeres chis-tabinas bailaban agachadas y con las manos agarradas bajo las piernas. Las mujeres bailan en Plenas el *baile del cangrejo*, con connotaciones pícaras o eróticas, y el más antiguo *del monico*, ambos al terminar el juego de las birlas.

Una apariencia infantil, por ser de corro, tienen los *seme-rendrones*, *chimilindrones* o *somerondones*, de Illueca y otros pueblos de la cuenca del río Aranda.

OTRAS MÚSICAS CEREMONIALES



Existen solemnes *toques de procesión*, entre los que destacan los ejecutados por la dulzaina y el tambor, quizá los más hermosos y enérgicos. Se conocen en todas las zonas donde se emplean estos instrumentos, en especial en el tercio sur de Aragón. Los *toques de caballerías* acompañaban el desfile de éstas en la fiesta de San Antón.

En varios lugares de los Monegros, los ofertorios en la misa de la fiesta se realizan con la presencia de los danzantes y al toque de la gaita de boto. En el momento de la consagración o de alzar la Hostia, se interpretaba un toque que, según ya se ha explicado, solía ser alguna pieza bailable de época o una música que pareciera al tañedor lo suficientemente solemne, como el chotis que tocaba *El Tío Caramba*, gaitero de Cutanda, o el fragmento de la marcha wagneriana *Bajo la doble águila*, de los gaiteros de Las Parras de Castellote. En otros casos se oía la *Marcha Real*.

Con el mismo fin, los músicos de Acumuer se colocaban con sus guitarras y violines junto al altar, para intervenir cuando se procedía a la adoración.

Otros momentos para los que la tradición reserva determinados toques, en ciertos pueblos, son los de la salida de

misa, el anuncio de fiesta, la entrada de la gaita o *tonada d'arribada*, las dianas y pasacalles, las corridas y otros juegos, y las *llegas* o *plegas*.

Muy conocidos son los toques de tambor y bombo relacionados con la Semana Santa, así como los de carraclas, matracas, dobleras y tabletas, también usados en diversos momentos de dicha fiesta. Las campanas, que en esos días deben enmudecer, son todo un capítulo aparte dentro del universo sonoro tradicional. Gran parte de su lenguaje se está perdiendo debido a la desaparición de los campaneros y a la electrificación de las sonerías.



*Matracón en la torre de San Pablo de Zaragoza
(Foto: Ú. Solaz-La Charamella)*

LA JOTA



Por su gran difusión y lo que representa en la actualidad para el folclore aragonés, es obligado dedicar un epígrafe a un género que, de otra manera, podría haber sido tratado como una variedad más de danza o canto. Precisamente una de sus peculiaridades es que constituye, a la vez, un tipo de baile y de canción que puede presentarse unido en ambas facetas o por separado. Dentro de los tres tipos comúnmente considerados —de baile, de ronda y ocasional o de estilo— hay diversas combinaciones: el baile acompañado por el canto (con o sin instrumentos), el baile acompañado sólo por instrumentos y el canto sin baile, sea con el mismo esquema que para la danza (rondaderas) o en una forma tan peculiar como el de la llamada “jota de estilo” (con un *tempo* más lento que las otras). En cualquier caso, es necesario recordar que, como manifestación popular, la jota no está sujeta a normas estrictas y posee gran variedad de formas.

El tema de los orígenes y la antigüedad de la jota ha despertado encendidas interpretaciones dentro y fuera de Aragón. Cualquier opinión sobre la jota encontrará en territorio aragonés un eco difícilmente desapasionado. Es imposible resumir aquí el ingente caudal de opiniones e ideas que se ha publicado acerca de ese asunto a lo largo de más

de un siglo. El más reciente y completo trabajo, que recapitula casi todo lo dicho con anterioridad y se atiene ante todo a los hechos musicales, es obra de Miguel Manzano, quien, al igual que importantes musicólogos aragoneses (Arnaudás, Larrea) y no aragoneses (Olmeda, Pedrell), sostiene que la jota cantada como acompañamiento del baile precede en el tiempo a las instrumentales, y que ambas son anteriores a la llamada “jota de estilo”. Manzano considera el género como propio del acervo musical hispánico, sin que ningún territorio pueda arrogarse el privilegio de su invención, a la vez que señala que en Aragón es donde ha arraigado y se ha desarrollado con mayor pujanza; lo que tiene un aspecto positivo y otro negativo, por cuanto ha marginado a otros muchos géneros de música y canto populares.

Los documentos musicales más antiguos en los que se recogen jotas, al margen de otros posibles antecedentes, más polémicos, son de principios del siglo XVIII; en general, se desestima la supuesta vinculación del género con la música árabe. Su gran desarrollo en Aragón ha hecho que los estilos más arcaicos hayan ido desapareciendo en beneficio de sonoridades más brillantes y modernas, sometidas al sistema tonal, a diferencia de lo ocurrido en otras zonas del noroeste peninsular, donde se conocen formas aparentemente más antiguas. Ese tipo de jota más primitiva existió también en Aragón, como demuestran algunas melodías todavía conservadas o recuperadas.

La especialización del canto y el baile de la jota —fenómeno ya antiguo, avalado por concursos más que centenarios y la creación de los grupos folclóricos— ha influido en gran medida en su situación actual. La jota ha abandonado el dominio popular y el suelo de la plaza pública para subirse a los escenarios y convertirse en un espectáculo, por lo que ha perdido su carácter de canción y danza lúdicos. Ciertamente es que los orígenes de la jota, como los de otros bailes similares (bolero, fandango, etc.), parecen pasar por los tabladillos de los escenarios, de la mano de la tonadilla y otros géneros teatrales; y que, además, siempre han existido diversos niveles de calidad y de reconocimiento popular, como demuestra el hecho de que en determinadas fiestas tradicionales se contratara a un cantador de prestigio para la ronda. Se trata de uno de los casos más complejos de relación entre los ámbitos popular y académico, como revela su incorporación a la zarzuela y a la obra de grandes nombres de la historia de la música. Sin embargo, siempre es preciso diferenciar las formas legadas por la tradición como acto lúdico y funcional de las creadas expresamente para la escena.

No es muy conocido, ni aun en Aragón, que la jota se expresa en formas mucho más variadas que las que muestran los estereotipos más extendidos. En su ejecución instrumental, además del conjunto conocido como “rondalla” (que en su origen no aludía a una combinación de determinados instrumentos, sino al grupo de músicos y cantores



Laúd y laudín, de la rondalla deValderrobres

que hacía la ronda), la jota se ha interpretado e interpreta en Aragón con dulzaina y tambor (al sur del Ebro, en general), gaita (como la *Jota de la calle baja*, de Bujaraloz, o las que incluían en sus repertorios los gaiteros sobrarbenses), instrumentos de banda (*Ronda de San Pedro*, en Mora de

Rubielos; *Ronda de los Quintos*, en Aguarón) o solamente con percusiones domésticas. Una guitarra sola o únicamente acompañada de una pandereta también ha servido para hacer bailar jotas. Dentro de los instrumentos de cuerda ha sido común el empleo del violín, además —o en lugar de— bandurrias y laúdes, así como grupos constituidos sólo por la familia de las guitarras (guitarra, guitarrico y requinto). Lo mismo cabe decir respecto del acordeón, instrumento muy difundido en las músicas tradicionales de todo el mundo. Pero también se pueden acompañar las jotas de baile sólo con el canto, sustituyendo los intermedios instrumentales (las *variaciones*) por estribillos cantados; buenos ejemplos de jotas con estribillos son la llamada *del Tío Maroto*, de Atea, o las muchas *folíes* con aire de jota que se cantan y se han recogido en la cuenca del Matarraña y en otras zonas catalanoparlantes de Aragón.

La jota se ha cantado y se canta en las diferentes variedades lingüísticas propias de Aragón: aragonesas, catalanas y castellanas. La jota espontánea, sea en situaciones festivas o de trabajo, no requiere ningún acompañamiento especial, lo que la libra de la atadura del compás, y permite al cantador, mejor o peor dotado, expresarse con plena libertad.

Las jotas instrumentales se incorporan al repertorio de los dances. Muchos paloteados incluyen una pieza de este género entre sus mudanzas. En algunos casos se danza con

palos, marcando o no los pasos de la jota (Bulbueite, Ambel, Remolinos, Plasencia de Jalón), mientras que en otros se baila una jota, con o sin castañuelas, como una mudanza más del dance (Tauste, Jorcas —*Jota del gracioso*— y Alcalá de la Selva —*Jota del santo*—). También se integran aires de jota en bailes que tienen una denominación y una función concretas, como en algunos *reinaus* y *bailes del pollo*, o incluso como parte final de una danza con otro ritmo, como, por ejemplo, el antiguo *Bolero de Caspe* que recoge Mingote.

Las diferentes variedades de este género han sido reiteradamente clasificadas bajo criterios musicales y extramusicales. Para un mejor conocimiento del tema, y para profundizar en aspectos históricos y biográficos, se aconseja consultar la amplia bibliografía existente; aquí sólo se señalarán algunas denominaciones de uso popular, extraídas de la tradición oral. Así, se habla de la “jota punteada”, de la “jótica las monjas” o de la “jota Morales” para referirse a formas características de interpretación con la guitarra; de la “jota baja”, para lo mismo que las anteriores y para un estilo de canto; o de la “jota del diablo”, galimatías de muchos cantadores entonando a la vez estilos diferentes. Para las *bailaderas* o jotas de baile se aplica el nombre del lugar de donde se supone que son más características (de Albalate, de Ansó, etc.) y también algún adjetivo (*burtada*, de Albaracín; *cruzada*, de Aso de Sobremonte; *revolvedera*, de Tobed; *alta*, de Bujaraloz; *pura*, de Jaraba, etc.). En las

jotas cantadas, sus denominaciones no suelen aludir a características musicales, sino a las funcionales (*segadoras, trilladoras, oliveras, femateras, de quintos*), e incluso legendarias (*fieras*).

El acto de la ronda no está obligatoriamente ligado a las jotas, pero sí es una costumbre extendida cantarlas en este tipo de recorridos. Algunas rondas pueden ser improvisadas, pero otras se fijan como un acto de la fiesta y reciben, a veces, una denominación específica: por ejemplo, las *de la cabra* (Santolaria de Gállego), *de la bandeja* (Labuerda), *de la mula* (Fonz) o *del último casado* (El Grado). Aunque es común llamar “rondaderas” a las jotas que, cuando se interpretan durante este acto, mantienen el mismo *tempo*



Ronda en Broto (Foto: P. Amorós)

en el canto que en las variaciones (como las de baile), también durante una ronda se suelen interpretar “jotas de estilo”.

En definitiva, no es de extrañar que un género que ha calado tan hondo y con tanto apasionamiento en la sensibilidad de un pueblo haya dado como fruto páginas brillantísimas junto a otras llenas de tópicos y falsos populismos.

ORGANOLOGÍA



LOS INSTRUMENTOS

En el folclore aragonés se emplean familias de instrumentos similares a las usadas en otras áreas del sur de Europa y del Mediterráneo, en general. Entre ellos figuran los usados por los danzantes: palos, espadas, broqueles o escudos, espedos, castañetas y cascabeles. Los hay que poseen elementos vegetales: tricolotraco (con tallos de cardo), rascadores (de caña), carracletas (con cáscara de nuez); y otros están trabajados en madera (carracclas, matracas y dobleras), mientras que el metal presta su sonoridad a campanas y esquilas. Con piedra se hacen una especie de castañuelas llamadas *recholetas*, *telletas*, *pizarretas*... También se utilizan variados utensilios domésticos no concebidos originalmente para producir sonidos, como coberteras, almireces y morteros, cucharas, etc.



Matraca, de Abella

Hay membranófonos (que suenan por su parche) de fro-
tamiento, como la zambomba; de percusión, como el bom-
bo; o combinaciones de ambos, como las panderetas y los
panderos, muy variados en formas y tamaños. No faltan
tampoco ejemplos de empleo de utensilios fabricados para
otros fines, como cernedores y porgaderos de piel, el *tem-
pan*, que habitualmente acompañan al canto y a la danza.
El tambor es un instrumento de múltiples usos, desde el
acompañamiento tanto de pregones como de otros instru-
mentos, como la dulzaina, hasta los difundidos toques de
la Semana Santa, originalmente en el Bajo Aragón y, en la
actualidad, cada vez más extendidos.



Tambores y bombos en Semana Santa, en Calanda (Foto: J. Urioz)



Violín, en Fonz

Entre los cordófonos (que suenan por cuerda) destaca el violín, que, aunque marginado por la generalización de las rondallas de pulso y púa, fue muy usado en la tradición popular aragonesa. Se tocaba en combinación con la guitarra o con el acordeón; también en conjuntos más numerosos y, antiguamente, con la gaita o con chiflo y salterio.

La guitarra es, sin duda, uno de los instrumentos de cuerda más difundidos en el acompañamiento de cantos y bailes. De menor tamaño y también muy populares son el guitarro, el guitarrico y el requinto. La bandurria, el laudín, el laúd y la mandolina componen la familia de los tocados con púa, que en nada se diferencian de los utilizados en el resto de España, como no sea en detalles propios de cada

fabricante. Todos estos cordófonos se combinan aleatoriamente; el conjunto denominado “rondalla” no responde, en rigor, a ninguna norma estricta, pues en el medio popular siempre se ha utilizado, simplemente, lo que se ha tenido a mano.



Salterio de la Cofradía de Santa Orosia, en el Museo Diocesano de Jaca (Foto: J. Cobos-La Charamella)

A la familia de las cuerdas se pueden sumar distintos tipos de cítaras, encontrados esporádicamente en diversos lugares, y un sonador muy especial, el llamado salterio o chicotén, ligado a la flauta de tres agujeros.

Entre los aerófonos (que sueñan por aire) figuran las flautas de caña de pico y bisel, así como las traversas (que se tocan de través, y no de frente). Reciben diversos nombres (fabiol, pifaino, pito...) y tienen un número variable de agujeros. Las hay con la misma digitación que la dulzaina, para poder practicar sin tanto esfuerzo y con un volumen moderado. También se construyen de madera y con diversos materiales

reciclados. En este grupo se incluyen algunos clarinetes primitivos hechos con un tubo de caña en el que se coloca una lengüeta, todo tipo de silbatos, flautas policálamas (a base de varias cañas) o de tubos tallados en una pieza de madera (“chiflo de capador”, “siulet de crestador”, “piulet de Sanador”, etc.), los zumbadores o brama-deras y botelletas o pajaricos, entre otros instrumentos.

“Chiflo” es una voz genérica que sirve para designar cualquier silbato. Cobran especial interés los chiflos de corteza, juguete infantil muy difundido: se construyen aprovechando el momento en que las plantas *zaban* o *sudan*, es decir, cuando la circulación de la savia primaveral da flexibilidad al vegetal y permite separar con facilidad la corteza. Se conocen cantinelas, muy curiosas, que se recitan como ritual mágico para “animar” a la corteza a que salga.

También se llama chiflo a la flauta de tres agujeros que se ha mantenido en uso en algunos lugares del Biello Aragón (cabeceras de las cuencas del Aragón y el Gállego). Es el representante aragonés de una gran familia conocida



Dulzaina, en Albarracín



*Chiflo,
de Yebra de Basa*

en medio mundo: la flauta y el tambor tocados por un mismo instrumentista. En Aragón se asocia con un tamborino de cuerdas conocido como salterio o chicotén. Esta última combinación conoció una gran difusión en el pasado, aunque en los últimos siglos ha ido quedando relegada al ámbito pirenaico occidental.

La “gaita de boto”, así llamada para distinguirla de cualquier otro aerófono —en especial, de la dulzaina—, se tocaba, a principios del siglo XX, por todo el cuadrante nororiental de Aragón. Existe una tipología de gaita aragonesa diferenciada de otros modelos, como la gaita gallega, la asturiana, la catalana o los muchos tipos vigentes en Francia. Entre sus características más destacadas figuran la presencia de un tubo melódico y dos bordones (productores de las notas graves fijas), uno de ellos paralelo a aquél; el odre hecho a base de un pellejo entero de cabra y cubierto con un vestido estampado, y los tubos forrados con piel de culebra. Sin embargo, la existencia de un tipo común en lo esencial no supone uniformidad, sino que se puede hallar

una gran variedad de soluciones estéticas y técnicas. La decadencia de este instrumento, que casi llevó a su desaparición en los años setenta, dio lugar a curiosos procesos de adaptación. Cada vez había menos gaiteros con instrumento autóctono y menos posibilidades de adquirirlo, al haber desaparecido los artesanos que los construían, pero seguía existiendo la necesidad de ese característico sonido continuo e infinito; así, pues, con frecuencia se recurrió a la adquisición de piezas sueltas e instrumentos completos en donde era posible conseguirlos: la vecina Cataluña o las tiendas que tenían gaitas gallegas. En la actualidad, se ha recuperado notablemente su uso y práctica.

La dulzaina es un aerófono de lengüeta doble que ha sido y es un instrumento fundamental en todas las comarcas del sur del Ebro y en algunas del norte, siempre acompañada por el tambor. Está relacionada con las antiguas chirimías y encuentra equivalentes por toda el área mediterránea. En el siglo XX se han ido fijando ciertas formas regionales, pero con unas características comunes.

El inventario de instrumentos utilizados por los dulzaineros aragoneses antes de los años ochenta, cuando se reanuda la construcción de dulzainas a partir de modelos antiguos, muestra gran variedad. Además, para los dulzaineros nunca ha supuesto un problema la utilización de instrumentos hoy identificados como navarros, valencianos, castellanos o catalanes.



Dulzainas y “donzaina de capota de pino”, de Alcañiz y Puente el Vado

De la misma familia instrumental son los clarines de pastor monegrinos y sobrarbeneses, las *donzainas de capota de pino*, del Maestrazgo y otras zonas, y los *gralls* ribagorzanos. En Ribagorza fue tradicional un tipo de gaitas o *trompas* de mayor tamaño que las dulzainas.

El acordeón se difundió con rapidez por Aragón como instrumento muy apto para los repertorios “modernos” de baile. La armónica, conocida en la zona nororiental de Aragón como *sanfoina*, destaca por el “papel intermedio” que desempeñó,

en el mundo pastoril, entre la flauta de caña y el transistor de pilas. Su difusión fue general, más como instrumento de disfrute personal que en relación con músicas colectivas, aunque tampoco de esto último falten ejemplos.

La música de los nombres

Los instrumentos populares, además de las características morfológicas que los individualizan, poseen nombres

autóctonos que acrecientan el carácter de bien patrimonial que la sociedad les otorga. Frente a denominaciones ampliamente conocidas —la palabra “gaita” designa diferentes artefactos en medio mundo, y el término “gaitero” es, en muchos lugares, sinónimo de músico—, existen nombres locales que pueden parecer una invención aleatoria o una incorrección y que, sin embargo, presentan un desarrollo etimológico tan coherente o más que los tenidos como normativos: *mandurria*, *bando-lín*, *chuflaina*, etc.

Los usos particulares también pueden dar lugar a confusiones. Por ejemplo, lo que en unos lugares se denomina *guitarro* o *guitarrico* en otros es *requinto*, y viceversa. Si la tipología es variada en cuanto a estética y elementos funcionales, no lo es menos en cuanto a los nombres. Una flauta de caña puede ser llamada *pinfano*, *pifaino*, *pinfaino*, *pifano*, *fabiol*, *fabirol*, *flariol*, *floriol*, *fabriol*, *furiol*, *fapiol*, *pito*, *chiflo*... La gaita de odre puede ser el *boto*, *bot* o *chinflaina*, y sus piezas sonoras son el



Fabiol de caña.
Abella (Ribagorza)

clarín, clarinete, mediana o grill; el bordón o tenor y la bordoneta o tenoreta. La dulzaina también puede ser conocida, entre otros nombres, con los de *gaita, donzaina o dolzaina.* Un zumbador es un *zurumbiador*, en Guadalupe; *zemburio*, en Echo; *forrumbia*, en Ansó; *corbetas*, en Sariñena; y *bruñidera*, en Monzón. En torno a Teruel, los cencerros son: *tafillo de burón, chiquico, boretaú, piquete y pedreño*, entre otros; y en otras zonas, *cañón, crabunera, truco, talaca, quartizo, tringola o tafil.*

Algunos documentos antiguos ofrecen nombres hoy en desuso, como *botiella o cornamusa; charamella, charamins, charamillo, jaramela o jaramiellos; rabén, rabet, rabeu o rabiquete; çinfonya; tamborino de cuerdas; ruyseñor; cindria y azamara.*

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA



Cancioneros y textos con transcripciones musicales

ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel: *Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel*. Teruel, 1927 (2ª ed. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1982).

MINGOTE, Ángel: *Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1950 (2ª ed. 1981).

MUR, Juan José de: *Cancionero Altoaragonés*. Huesca, 1970.

—*Cancionero Popular de la Provincia de Huesca*. Diputación General de Aragón, Barcelona, 1986.

GARCÉS, Gregorio: *Cancionero de Huesca* (inédito). Algunas de sus piezas aparecen publicadas en recopilaciones como: *Villancicos Populares Aragoneses*. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1982; el *Libro de la Dulzaina* (vid. infra), etc.

COSCOLLAR SANTALIESTRA, Blas: *El libro de la dulzaina aragonesa. Método y Repertorio*. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1987.

BORAU, L. y SANCHO, C.: *Lo Molinar. Literatura popular catalana al Matarranya i Mequinensa. Vol. II*. IET, Associació Cultural del Matarranya, Carrutxa. Teruel, 1996.

BORAU, L. y FRANCINO, G.: *Bllat Colrat. Literatura popular catalana del Baix Cinca, La Llitera i Ribagorça. Vol. II*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institut d'Estudis del Baix Cinca, Institut d'Estudis Ilerdencs, DGA. Teruel, 1997.

CESTER, A., VALDOVINOS, M. J. y VILLANUEVA, M.: *Así se cantó la jota*. Zaragoza, 1983.

GALÁN CASTAÑ, J.: *Les cançons de la nostra gent*. Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1993.

V.V. A.A.: *Gaiteros de Aragón. Boletín de la A.G.A.*, números 1 al 12, y *Pliegos. Monografías de la A.G.A.* (1991–1998).

Otros textos y estudios

ADELL, J. A. y GARCÍA, C.: *La Fiesta en el Altoaragón*. Ed. Diario del Alto Aragón, Huesca, 1994

BAJÉN, L. M. y GROS, M.: *Tradición oral en las Cinco Villas*. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1994.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio: *Introducción al folclore Aragonés* (Vol. II). Guara Editorial, Zaragoza, 1980.

—«Folclore y música». Vol. I. de la *Enciclopedia Temática de Aragón*. Ediciones Moncayo, Zaragoza, 1985.

BLECUA, M. y MIR, P.: *La gaita de boto aragonesa*. Edicions de L'Astral y Asociación de Gaiteros de Aragón, Zaragoza, 1999.

DÍAZ VIANA, Luis: *Música y culturas*. Eudema Antropología, Madrid, 1993.

GALÁN BERGUA, Demetrio: *El gran libro de la jota aragonesa*. Tipografía Línea, Zaragoza, 1966.

- GONZÁLEZ, C., GRACIA, J. A. y LACASTA, J.: *La sombra del olvido. Tradición oral en el pie de la sierra meridional de Guara*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1998.
- LARREA PALACÍN, A. de: «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», en *Anuario Musical*, del Instituto Español de Musicología, vol. II, 1947, p. 175–190.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como forma musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.
- PELLICER, Alberto: *Bajo Aragón. Fiestas y tradiciones*. Ediciones Certeza, Zaragoza, 1997.
- VERGARA, Ángel: *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón*. Edicions de L'Astral, Zaragoza, 1994.
- VV. AA.: *Temas*. Revista del Instituto Aragonés de Antropología. Huesca, 1983–95 (núms. 1-5) y Zaragoza, 1995–97 (núms. 6-7).
- ZAPATER, Alfonso: *Historia de la jota Aragonesa*. Zaragoza, 1988.

Sobre discografía

Una reseña amplia de discografía, tanto de trabajos de campo como de elaboración musical, se puede encontrar en:

- VERGARA, Ángel: «Discografía de música popular en Aragón», en *Rolde, revista de cultura aragonesa*, nº 82–83. Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza, 1998.

Del mismo autor, otra reseña ampliada, por aparecer casi un año después, en «Discografía de música popular en Aragón», libretto adjunto al disco *Chicotén II*, Colección “Aragón LCD” nº 1, Editorial Prames, Zaragoza, 1999.



1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui
3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100
4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
9. **La Navidad en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieta
11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
15. **Marcial** • Concha García Castán
16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
18. **La cerámica aragonesa** • M^a Isabel Álvaro Zamora
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello - José Ramón Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán

26. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla
27. **El reino de Saraquista** • M^a José Cervera
28. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia
29. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
30. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer
31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara



33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos de Aragón** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano
36. **La techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel** • Gonzalo Borrás
37. **Los balnearios aragoneses** • Fernando Solsona
38. **Emprender en Aragón** • Benito López
39. **Francisco Pradilla** • Equipo de Redacción CAI100
40. **Obras hidráulicas en Aragón** • Carlos Blázquez y Tomás Sancho
41. **Las Órdenes Militares en Aragón** • Ana Mateo
42. **La moneda aragonesa** • Antonio Beltrán
43. **Los montes, patrimonio natural** • Ignacio Pérez-Soba
44. **Lucas Mallada y Joaquín Costa** • Eloy Fernández Clemente
45. **Los palacios aragoneses** • Carmen Gómez Urdáñez