

# Contribución al estudio del paloteado: Dances próximos de Borja, Ainzón y Tauste

MIKEL ARAMBURU URTASUN

*«Es el paloteau un baile y juego  
que lo canturriamos entre los diez  
si hemos agradáu al vecindario  
lo cantaremos otra vez»*

*(Paloteado de Murchante)*

## INTRODUCCION

El afán de recuperar el repertorio de los desaparecidos paloteados de la Ribera de Navarra motivó que, en el seno del grupo de folklore Ortzadar de Pamplona, se iniciase en 1976 un ambicioso programa de investigación en base a la aplicación de un cuestionario etnográfico cuyos frutos, que vieron la luz en esta misma publicación (Aramburu, 1986, 35-90), permitieron fijar los cimientos de una venidera reconstrucción del dance navarro. Posteriores estudios, propios y ajenos, me obligan a contribuir en esta tarea de restauración mediante la aportación de algunos materiales recogidos por los alrededores y de ciertas pautas o criterios técnicos aprendidos de distintos especialistas.

Los resultados de aquellas investigaciones confirmaron la existencia de paloteados en, al menos, nueve localidades navarras. En algunas con mayor consistencia que en otras. Cortes ha mantenido vivo hasta nuestros días su Dance de San Miguel. El resto dejó de celebrar sus paloteados a principios de siglo, o aún antes. Murchante contó con una completa función que incluía danzas de palos, de arcos, de cintas, castillo humano, ángel y diablo y *pastorada*. Los paloteados de Fustiñana, Ribaforada, Monteagudo y Cabanillas se asemejaban al actual cortesino con danzas de palos y de cintas, *pastorada* y enfrentamiento de ángel y diablo. De Ablitas, Cintruénigo y Corella poseemos únicamente referencias y testimonios aislados.

La hipótesis de partida del trabajo de Ortzadar, como ya se dijo, consistió en considerar un área común y de recíproca influencia, en cuanto a los elementos integrantes del paloteado, la región comprendida por la ribera meridional tudelana y la vecina comarca de Borja y Tarazona, que se conoce como el Somontano del Moncayo. La región presenta quizá la más alta densidad de dances, diversos pero homogéneos, de la geografía del paloteado.

La convicción de que el estudio sistemático de los dances vivos de esta comarca podría aportar materiales para la reconstrucción de los navarros fue lo que me ha impulsado, nueve años más tarde, a recorrer de nuevo aquellos caminos, aprovechando el fuerte resurgir actual, que se advierte en todo Aragón, de esta manifestación popular, ante el cual sus instituciones oficiales no permanecen impasibles. Sería deseable que el Gobierno de Navarra tomase la iniciativa, en el marco de un proyecto global en pro de la cultura tradicional, de la recuperación de los viejos paloteados riberos en cuanto son valiosas piezas de nuestro rico patrimonio cultural.

## CONTRIBUCION AL ESTUDIO DEL PALOTEADO

La diversidad estructural del dance obliga a que su estudio sistemático sea emprendido desde un punto de vista pluridisciplinar. Este estudio debería comprender aspectos históricos, literario-lingüísticos, antropológicos, etnomusicales, coreográficos, teatrales, etc. Obviamente los diversos autores que han trabajado sobre el dance lo han hecho desde su especialidad. Será la compilación de estos estudios la que dará una visión íntegra del mismo.

El trabajo de campo, puramente etnográfico, tiene importantes limitaciones de índole temporal, por lo que la búsqueda de bases físicas con las que reconstruir los paloteados debe complementarse con los imprescindibles estudios archivísticos mediante los cuales es factible obtener, como se está demostrando, evidencias documentales que posibilitan la configuración de un mosaico testimonial cuyas piezas pueden alcanzar una antigüedad de hasta cinco siglos.

Hubo entre nosotros cierto infundado convencimiento de que los dances navarros fueron copia ocasional de los vecinos aragoneses, sin poseer excesivo arraigo y limitándose su existencia a la época de su mayor esplendor, es decir, finales del siglo pasado. En efecto, existen pruebas que demuestran cómo algunos dances o partes de los mismos fueron enseñados en Navarra, en determinados momentos, por maestros de danza de la zona del Moncayo. Estos datos aislados constatan, a mi juicio, el hecho conocido de la existencia de mutuas y recíprocas relaciones culturales en torno al dance, que atañen a todos sus elementos, en un área de común influencia en la que no podemos trazar con seguridad su exacto sentido ni fijar sus fechas concretas.

Investigaciones recientes de nuestro amigo Jesús Ramos en el archivo del Ayuntamiento de Pamplona han demostrado la presencia en Pamplona, por las fiestas de San Fermín, de los «danzantes de Tudela, Casacante o Corella viniendo a bailar con palos desde el siglo XVII», en la misma comunicación presentada a la Jornada sobre las Danzas de Palos en Navarra (Ramos, 1985) el investigador aporta setenta y siete citas testimoniales y documentales de danzas de palos bailadas en Pamplona en el período comprendido por los siglos XVI al XIX que evidencian la «existencia, ya en el siglo XVII, de

danzas de paloteado, de arcos y de cintas en la Ribera Navarra (...) Y su esquema teatral se corresponde enteramente con la teatralidad del referido siglo». He creído oportuno aclarar este fundamental aspecto puesto que, en buena manera, refuerza el interés del trabajo que realizamos.

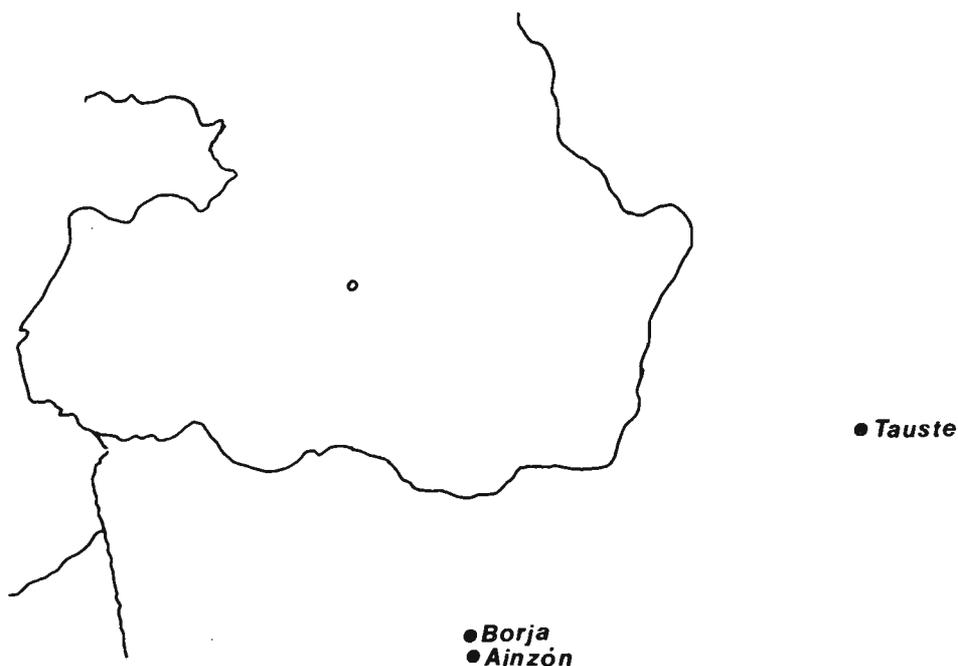
Por mi parte, la presente contribución, motivada como digo por el acopio de materiales con los que reconstruir los paloteados navarros, y que no podrán ser hallados en archivo alguno, consta de dos partes: a) un estudio etnográfico de tres inmediatos y semejantes dancés zaragozanos en el que hago hincapié, naturalmente, en los elementos etnomusicales y coreográficos sin perder de vista otros aspectos conexos imprescindibles para la comprensión de la función; y b) un esbozo antropológico del dance en general fundamentado casi por entero en lo que otros investigadores han dicho o escrito.

### DANCES PROXIMOS DE BORJA, AINZON Y TAUSTE

Razones de eficiencia y de oportunidad nos llevaron a recoger los dancés que estudiamos aquí. Los tres forman un conjunto representativo del dance en el área de nuestra atención, pues globalmente nos presentan todos los elementos de la función tradicional: la estructura y composición semejante a la de los navarros del dance borjano, el combate de moros y cristianos que incluye el de Ainzón y la riqueza coreográfica del taustano, a lo que hay que añadir, en todos ellos, la alta estima y valoración social del pueblo que asiste mayoritariamente a las representaciones y las apoya con su atención y aplauso sincero. Anteriores visitas, efectuadas años antes con motivo del inicial trabajo de campo, nos permitieron conocer algunos significativos detalles y, lo que es más importante, trabar relación con sus protagonistas.

La descripción etnográfica de los dancés que ofrezco a continuación está referida a las funciones a las que asistimos en la correspondiente festividad, así en el año 1985 la de Tauste, y en 1986 las de Borja y Ainzón. Puede pensar el lector que, aunque se tomen fotografías y notas y se hagan grabaciones, una única visita es un tiempo escaso para captar con fiabilidad el entramado de la fiesta. Y efectivamente lo es. No obstante debo confesar que buena parte de la información la obtuve de labios de quienes han sido, y son, los responsables del dance, amantes y profundos conocedores de la fiesta, gracias a lo cual ha sido posible redactar estas páginas que, por otra parte, no pretenden ser sino fiel reflejo de lo que en aquellas tres plazas aragonesas aconteció ese día. Estos hombres, que pertenecen a esa categoría especial de personas entusiastas y entregadas a mantener las tradiciones de sus antecesores, son el Mayoral D. Angel Lagranja de Tauste, que ya en 1976 dedicó varias tardes a enseñarnos los bailes del dance taustano; D. Serafín Lacleta, de Borja, *alma mater* del dance de San Bartolomé, hijo de danzante y maestro de danzantes, ha sido, cómo no, danzante y «de todo lo que ha hecho falta», hasta hoy que preside la Comisión de Fiestas y se ocupa de escribir los versos de anual variación y vigilar atentamente las evoluciones de actores y bailarines; y D. Justo Serrano, que junto a su hermana, mantiene, con renovado brío, el dance ainzonero.

Quiero agradecer especialmente la colaboración de Amaia Aguirre, mi compañera, que se ocupó de las grabaciones y de las notas relativas a la indumentaria, a Javier Madoz, *Txiki*, autor de las ilustraciones y a Fermín



Garaikoetxea que supervisó las partituras que transcribí de las cintas magnetofónicas.

## EL DANCE DE SAN BARTOLOME DE BORJA

Borja, histórica ciudad situada a las orillas del río Huecha, cuenta con casi 4.000 habitantes. Sus más de cien kilómetros cuadrados del término municipal se dedican al cultivo de la vid, el olivo y los cereales y, más tardíamente, de la remolacha y la patata. La ganadería, ahora de secundaria importancia, fue un gran soporte económico merced a la institución de la trashumancia que no debe ser olvidada en un estudio antropológico del Dance o Paloteado.

El dance borjano es propiamente el dance del Barrio de San Bartolomé, o mejor el de la Cofradía del mismo nombre. Presenta, como queda dicho, evidentes concomitancias con los dances vecinos del somontano del Moncayo y, en Navarra, con el de Cortes cuya similitud es palpable y clarificadora. Tiene lugar el día 24 de agosto, festividad del santo, en la plaza de D. Vicente Casanova del citado barrio borsauense. Anteriormente se hacía a las puertas de la propia Iglesia parroquial, cercana a la plaza, en un tablادillo instalado al efecto. El escaso espacio disponible, apenas unos metros, hizo que se trasladase a la señalada y más amplia plaza que de nuevo, a juzgar por la representación que presenciamos, se ha quedado pequeña para albergar al numeroso público que se aglomera alrededor del tablado, al que se encaraman los chavales en detrimento del espacio escénico y de la visibilidad general.

La solemne misa se celebra a las doce en la reformada, con poco acierto,

Iglesia parroquial y a la misma asisten, junto al público y las autoridades, en lugar preferente, los personajes protagonistas de la representación. Tras el acto religioso, sobre la una de la tarde, da comienzo el plato fuerte de la fiesta: el Dance.

Esquemáticamente el dance borjano cuenta con el siguiente programa:

1. Cortesías de los danzantes
2. Saludo del Mayoral
3. Vida de San Bartolomé (Mayoral)
4. *Sainete*: 4.1. Mayoral- zagal  
4.2. Diablo- ángel
5. Dichos y cortesías de los danzantes
6. Discurso crítico y despedida del zagal
7. Danzas: 7.1. De palos (seis)  
7.2. De cintas (dos)

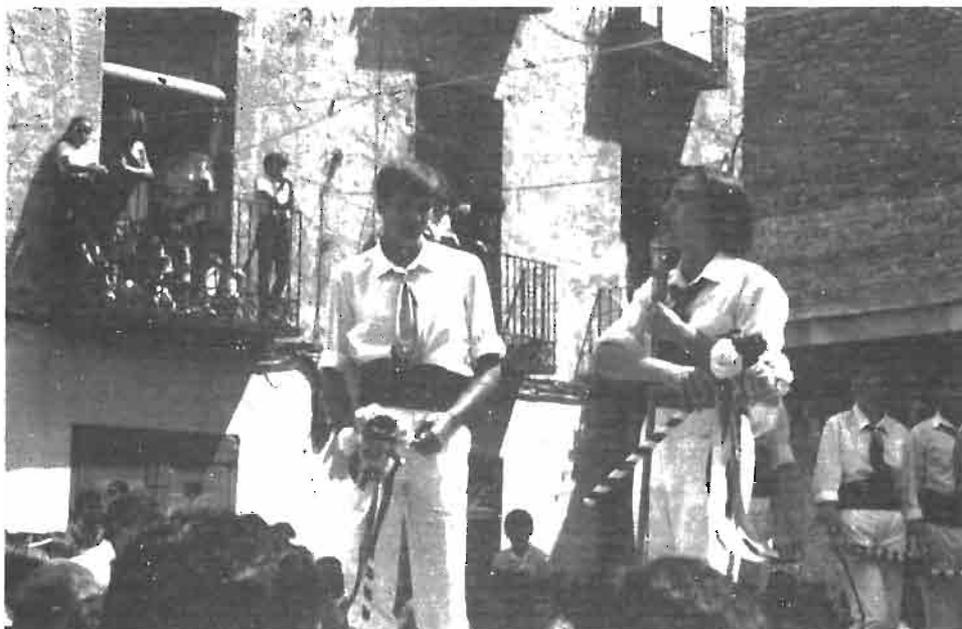
Antes de entrar en la descripción de los distintos números de la actuación, me interesa dar una referencia acerca de la terminología propia de los mismos. Es sabido que las denominaciones *dance* o *paloteado* se emplean indistintamente en toda el área con predominio de la primera. En Borja prefieren la primera para designar la función completa y consideran la segunda como propia o específica de los bailes de los paloteadores. La parte versificada no recibe globalmente un nombre y se conoce, simplemente, como los *dichos* –de los danzantes al santo– o *competencias* –las respuestas que reciben– que, como en tantos otros lugares, corren a cargo del mayoral y del rabadán. Al rabadán se le llama también *zagal*, término no exclusivo de Borja. La figura coreográfica, común a la mayoría de los dances que hemos estudiado, que sigue a las cortesías y a muchas danzas de palos y que permite a los danzantes, girando en círculo, cambiar su posición y recuperar la formación inicial, o la precisa para la siguiente estrofa, se llama en Borja *rodeada* y se repite en numerosas ocasiones separando las distintas escenas del acto. La función dramática que protagonizan el mayoral y el zagal y en la que intervienen el diablo y el ángel, con el conocido desenlace, recibe el nombre de *sainete*.

La Banda de Música, compuesta por más de treinta músicos de la Agrupación Musical de Borja, se dispone tras el tablado, y sobre éste los danzantes forman frente a la imagen del Santo, que preside la fiesta, desde el lado del público, en lugar preferente, iniciando la función con las *cortesías* a modo de salutación al patrono y a los asistentes.

El Mayoral, papel que interpreta una moza, dirige su saludo versificado al Santo haciéndolo extensivo al cura párroco, al predicador, al alcalde, a las autoridades y al público en general para concluir anunciando la fiesta. A continuación es el propio Mayoral el encargado de narrar en verso la vida, milagros y martirio del santo apóstol en cuyo honor se celebra la fiesta.

Una nueva *rodeada* da paso al *sainete* que se inicia con la espontánea entrada del *zagal* sorprendido por la algarabía festiva que encuentra a su llegada del monte. Se entabla un diálogo con el mayoral lo que permite a éste explicar la razón y el porqué de la fiesta, subrayando el honor y la gloria de San Bartolomé.

El diablo, casi un crío en esta ocasión, irrumpe en la escena amenazador arremetiendo con furia contra los festivos propósitos del mayoral y del zagal



Borja. Diálogo del Mayoral y el Rabadán.

al tiempo que pregona su grandes poderes, superiores a los de Dios y los santos. Su breve intervención, que el público sigue con interés, más atento a descubrir la identidad del muchacho que a sus palabras tantas veces escuchadas, es interrumpida por la aparición del ángel —una niña— que rápidamente derrota dialécticamente a su infernal oponente provocando su huida y permitiendo que «siga la fiesta en paz».

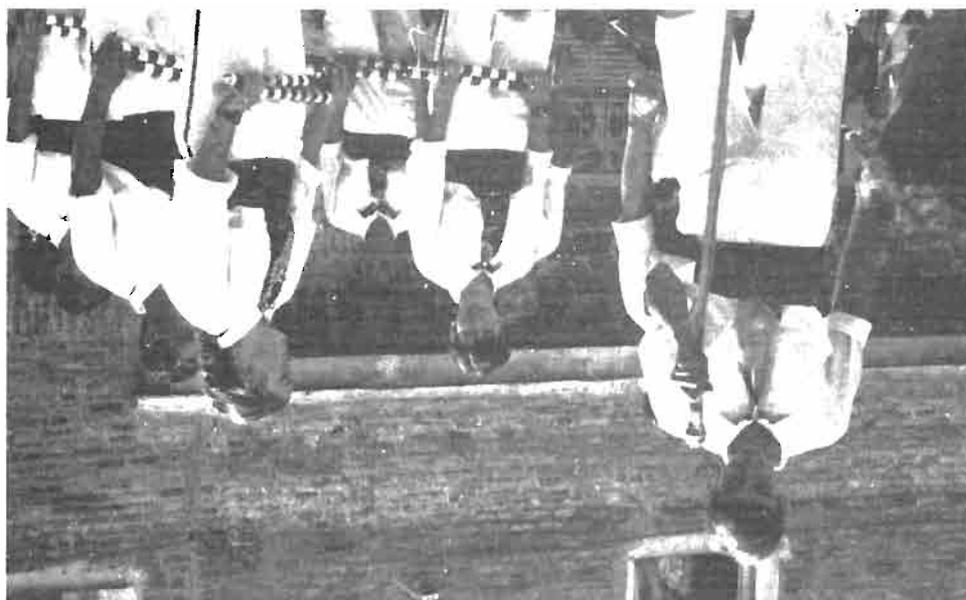
Y la fiesta sigue con la intervención hablada de los danzantes y sus *dichos* de alabanza y vasallaje al Santo que recibirán la punzante y particularizada réplica del mayoral y del zagal. Es, sin duda, la parte que mayor regocijo causa al público ansioso de escuchar las invectivas, desconocidas hasta por los propios destinatarios, que el mayoral y el zagal dedican a los paloteadores, y de ver su reacción de sorpresa y rubor, mal disimulados por una forzada sonrisa, al ser desveladas en público algunas de sus intimidades. Como fenómeno sociológico del dance, me interesa resaltar de qué manera la reciente participación, mayoritaria incluso, de las chicas en el grupo de paloteadores, y la juventud del conjunto, hace que buena parte de las *matracadas* se refieran a secretos amores adolescentes cuya publicidad enciende las mejillas del paloteador/a. Ello supone un considerable cambio temático, y de estilo e intencionalidad, que se suavizan, respecto de las *puyas* habituales en tiempos pasados según manifiestan viejos informantes.

Toma después la palabra el zagal dirigiendo su discurso festivo al santo patrono en el que, tras honrar brevemente su memoria, extiende su perorata a la crítica social y, muy particularmente, la sátira hacia el sexo femenino, constante repetida en diversidad de dances. Considera a las mujeres como una plaga, arremete contra las modas, la coquetería, las conquistas amorosas, etc. En la ocasión que estudiamos, el discurso se cebó en las jóvenes solteras librándose de los vituperios las casadas y las viudas, cuyas costumbres este-

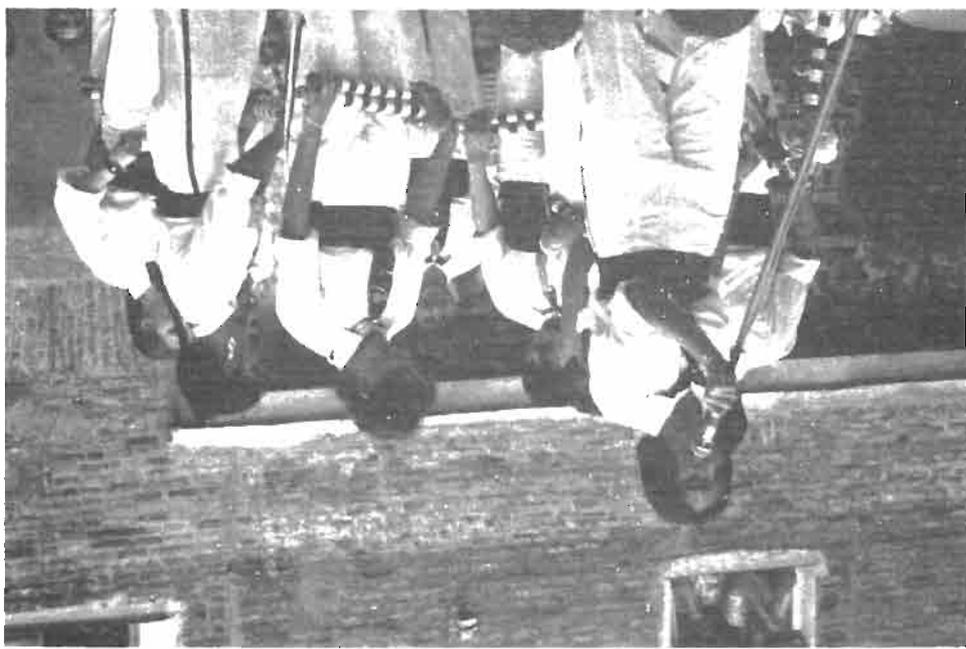
riopadadas por el tamiz masculino suelen ser generosa fuente de inspiración en otras ediciones del dance.

Termina sus *dichos* el zagal mediante unas estrofas de despedida con alusiones al mayoral, al parroco, al Ayuntamiento, y a los forasteros visitantes agradeciéndoles su participación y dedicación a la fiesta y deseándoles

Borja. *Competencias* del Rabadán.



Dance de Borja. *Competencias* (Mayoral).



felicidad al tiempo que pide disculpas en nombre del grupo por las posibles equivocaciones habidas.

Culmina la función con la actuación de los paloteadores que bailan, en esta ocasión, seis danzas de palos y dos trenzados. Su interpretación es brevemente interrumpida para repartir, entre los músicos y algunos afortunados espectadores, un cesto de bollos o panecillos. El trenzado doble pone punto final a la representación.

### Otros actos

Por la mañana, antes de la misa, tiene lugar el llamado «baile del roscó» o del *roscón*. Lo baila por las calles del pueblo la encargada de llevar el *roscón*, bendecido la víspera en casa del mayordomo de la cofradía, ataviada con traje tradicional y sosteniéndolo en sus manos, en gesto de ofrenda, acompañada por la banda de música y los danzantes. El roscón será colocado en la peana del santo donde permanecerá todo el día incluido el trayecto procesional.

Por la tarde del mismo día de San Bartolomé, y sobre las ocho horas, tiene lugar la Procesión en la que los danzantes participan desfilando al son de una marcha y portando espadas y broqueles. En determinados momentos efectúan un sencillo juego con las espadas al compás de la citada melodía y que no tuvimos oportunidad de recoger.

El Dance completo, con sus dichos y bailes, se repite enteramente al siguiente día, 25 de agosto, en el santuario o ermita de Ntra. Sra. de la Misericordia en honor, en este caso, de la Virgen de la Misericordia. La ermita se halla a unos cinco kilómetros de Borja en dirección a El Buste. Acuden los vecinos en romería, y hasta no hace muchos años lo hacían a pie transportando a lomos de un burro los alimentos y útiles necesarios para la comida colectiva y popular. La romería se sigue celebrando en la actualidad. El origen de la misma, relativamente reciente, data, al parecer, del año 1887. El dance se inicia, según Beltrán, con un saludo y alabanza del *rabadán* y una petición del *mayoral*, además de los dichos y competencias de los danzantes y del mayoral y rabadán respectivamente, terminando con la arenga final del rabadán, con vituperios contra las mujeres.

Según nos indica D. Serafín Lacleta el Dance volvía a repetirse, hace muchos años, el domingo siguiente a la festividad de San Bartolomé en un determinado paraje del término municipal al que el pueblo acudía en una suerte de romería y en el que celebraban una merienda. Nuestro propio informante no llegó a conocer tal fiesta por lo que su pérdida debió suceder a principios de siglo.

### Notas complementarias

Actualmente el Dance se representa, sin interrupción, todos los años. Puede afirmarse que se encuentra vivo y en auge. Ha habido, sin embargo, unos años, hace una década —que coincide con la primera visita realizada por el equipo de investigación del grupo Ortzadar en 1977—, en que dejó de hacerse. El esfuerzo de viejos paloteadores, y entre ellos D. Serafín, posibilitó

la reconstrucción del Dance al enseñarlo a los más jóvenes, sus actuales protagonistas, y redactar cada año con paciencia los fragmentos variables del sainete y los discursos y dichos. El resurgimiento del Dance borjano ha supuesto un apreciable cambio de imagen: en la función de 1986 el mayoral, el ángel y cinco de los ocho paloteadores son chicas jóvenes. La presencia de las mujeres en el dance, aunque fuese motivada por la falta de muchachos, es hoy, en Borja, considerada como costumbre arraigada. Probablemente la media de edad del conjunto no supera los diecisiete años. Tradicionalmente fueron hombres únicamente los que encarnaban todos los personajes. Incluso entrados en años, pues si bien se iniciaba de joven en el aprendizaje había que esperar a tener un puesto fijo del que no se separaba el danzante fácilmente. Hace poco tiempo fallecía en Borja, ya octogenario, un danzante que representó el papel de diablo hasta los sesenta años. Las danzas al no ser saltadas permiten, como se explica más adelante en el caso de Ainzón, la permanencia de danzantes adultos carentes de la agilidad propia de la juventud y necesaria en otros dances.



Dance de Borja. Paloteadores, músicos y estandarte.

El Dance se integra hoy en un más amplio programa de festejos que la Comisión de Fiestas del Barrio de San Bartolomé organiza con periodicidad anual. El presupuesto total del programa en 1986 ascendió a casi medio millón de pesetas. Los personajes y paloteadores nada cobran por su actuación, pero sí lo hacen los músicos de la banda que pertenecen a la Agrupación Musical de Borja entidad independiente que cobra treinta mil pesetas por cada una de las tres salidas que efectúa en este día: por la mañana, en el Dance y en la procesión vespertina. Los gastos se cubren mediante las aportaciones voluntarias de los vecinos, bares y comerciantes del barrio entre los que los organizadores distribuyen a tal fin y semanas antes unos sobres para los

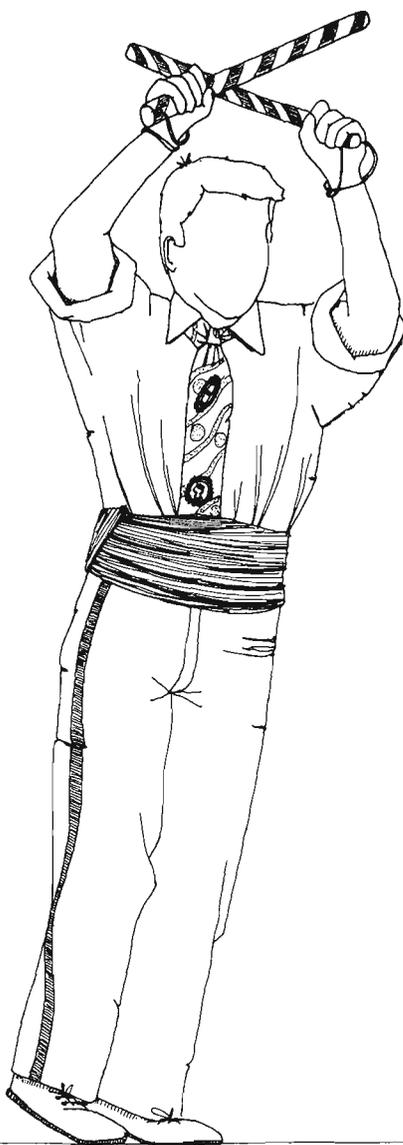
donativos. Durante la representación del dance, se pasa la bandeja pidiendo la voluntad del público asistente. A lo anterior hay que añadir la subvención que pueda provenir del Ayuntamiento y de la Diputación General de Aragón que en cualquier caso los organizadores tienen que gestionar no sin esfuerzo.

### Personajes e indumentaria

Para contar con todos los elementos del dance-tipo, al de Borja le falta, como a los navarros, la función de *moros y cristianos*. Carece por tanto de este elemento de tardía anexión al dance que sí es parte básica o fundamental en funciones tan cercanas como la de Ainzón.

Como se deduce de la precedente descripción, los personajes del dance borjano son: el mayoral, el zagal, el ángel, el diablo y los paloteadores. Hubo otro personaje, el *cipotegato*, que al decir de D. Serafín «no lo sacan por falta de gente». Vestía al parecer un traje arlequinado multicolor y portaba un látigo de cuero. No podemos asegurar su concreta función en el dance pero estimamos que no diferiría de la desempeñada por similares personajes en otros lugares como un espíritu fustigador de la conciencia social. Véanse en este sentido los textos de su participación que publicamos. Este personaje presenta un gran interés simbólico. Podemos encontrarlo en varios de los dances del Somontano del Moncayo así como en los paloteados de la ribera de Alava donde recibe el nombre de *cachimorro* o *cachirulo*. Su parentesco con nuestro *Bobo* de Otsagi es evidente. El traje, multicolor y arlequinado, es característico y general. Su función, en cambio, controvertida. Como anota Urbeltz (1978, 156), el *cachimorro* es a un tiempo autoridad, impone el orden en el público, y bufón que se humilla ante el ondear de la bandera del Síndico. Urbeltz, en su obra *Dantzak* (1978, 165-174), ofrece un interesante ensayo interpretativo de las danzas de Otsagi donde relaciona al *Bobo* con el dios Jano y su simbología universal. El *cachimorro* y, por ende el *cipotegato*, habría perdido la máscara bifronte, elemento definitorio del personaje. El mismo autor cita a Caro Baroja que sitúa al personaje en un bufón medieval adscrito a determinados ayuntamientos o también relacionado con las fiestas de locos (Urbeltz, 1985). No debemos olvidar que, además de las funciones descritas, el *cipotegato* interviene con su propio papel en numerosos dances. El nuevo Paloteado de San Juan de Tudela incluye este personaje con el nombre de *tarambana*. Uno de los artífices de esta afortunada recreación, Pedro Miguel Sánchez Eguialde, define al *tarambana*, en una amplia interpretación que recoge todos estos aspectos simbólicos, como una «mezcla de bufón y adivino, brujo o visionario, el *Tarambana* quiere ser la voz de nuestras conciencias, oráculo del futuro, testigo del pasado, voz del presente, es decir, el principio y el fin, el todo y la nada. De ahí su doble máscara, inspirada en el bifronte dios Jano, conocedor del pasado y el futuro, con reminiscencias de antiguos ritos y fiestas paganas en las que el Paloteado tiene su origen» (1986). El estudio más completo que conozco acerca del *cipotegato* se debe a Francisco Roda Hernández y puede verse en el número 37 de estos *Cuadernos* (Roda, 1981).

Los danzantes de Borja visten pantalón blanco, de tergal, con cinta roja cosida al costado, desde la cintura al pie. La camisa es blanca, con las mangas recogidas hasta el codo, y calzan playeras, asimismo, blancas. Llevan al cue-



Borja. Danzante de Borja.

llo, a modo de corbata que acaba sujetándose en la faja, un pañuelo estampado en vivos colores. La faja es ancha y de color rojo. Cada danzante, para palotear, usa dos palos de casi medio metro de longitud pintados en franjas paralelas rojas y blancas.

La comparsa utiliza un estandarte, de factura reciente, que ocupa un lugar preferente en la función y representa, en el anverso, la imagen del Santo rodeada de las palabras bordadas «Dance de San Bartolomé» sobre fondo rojo, y en el reverso, el escudo bordado de la ciudad.

El Mayoral viste como un danzante. Se distingue de éstos en la cinta del pantalón que es de color azul.



Borja. Danza de palos.

Análogamente, el atuendo del Rabadán se diferencia de los anteriores en el color de la banda longitudinal de su pantalón que, en su caso, es de color verde.

Ambos personajes, Mayoral y Rabadán, utilizan como distintivo de su condición un palo, similar al de los danzantes, pintado en este caso a bandas rojas y blancas en espiral y rematado por un ramo de rosas de plástico del que pende un haz de cortas cintas de seda de distintos colores.

El diablo va todo de negro cubierto por una especie de túnica de una sola pieza que ciñe al cuello mediante cuerdas y a la cintura con una cadena. Las mangas son ajustadas y terminan en puño cerrado. Usa una máscara o careta de cartulina negra que no llega a cubrirle el rostro. Completan su figura unos cuernos de macho cabrío, un sarde tridente con las puntas teñidas de rojo y el rabo enhiesto que sale de su cintura.

El ángel viste una larga túnica de raso blanco que se ciñe a la espalda y permite, mediante un almohadillado forrado de la misma tela, sujetar las alas blancas de unos 40 cm. Adorna su cabeza con una diadema de florecillas azules y rosas.

### **Función dramática**

Incluimos los textos de la función parlamentada del dance borsaunense de acuerdo al siguiente guión:

1. Saludo del Mayoral
2. Vida del Santo, narrada por el Mayoral



Dance de Borja. Desafio del Diablo.

3. *Sainete*: Intervención del zagal  
Diálogo del mayoral y el zagal  
Intervención del diablo  
Escena del diablo y el ángel
4. Dichos de los danzantes. *Competencias*
5. Discurso del zagal y despedida
6. Antiguo texto del cipotegato
7. Estrofas del Dance de la Virgen de la Misericordia.

## TEXTOS DEL DANCE

### 1. SALUDO DEL MAYORAL

Es costumbre en este día  
de tiempos inmemoriales  
venerar a nuestro Santo  
con festejos populares.

Costumbre tan arraigada  
muy dentro del corazón  
porque en ella damos gloria  
a nuestro Santo Patrón.

Pues es tan grande el ejemplo

tan pura la devoción  
que nos inspira esta fecha  
que mi pobre inspiración  
y las de mis compañeros  
de esta representación  
y la alegría del barrio  
y toda la población,  
se exaltan, se multiplican,  
en este día de hoy  
día solemne y gozoso  
para Borja y Aragón.

Empezaré saludando  
a nuestro buen señor cura  
que con celo y caridad  
a nuestras almas ayuda.  
También quiero saludar  
al señor predicador  
que difunde en sus palabras,  
las palabras del Señor.

A nuestro reciente Alcalde  
que con tantísimo ardor  
nos anima en esta fiesta  
en la que ha puesto su amor.

A todas autoridades  
y público en general  
que ha venido venerando  
a su Santo Patronal.

Y al objeto de la fiesta,  
gran San Bartolomé  
para quien se inunda de gozo  
y de piedad nuestro ser.

A nuestro Santo rogamos  
de fe y esperanza llenos  
para llevar adelante  
esto que nos proponemos.

Ensalzar con nuestros dichos  
su virtud y su humildad  
para que cunda el ejemplo  
en toda la Humanidad.

Así es que empiece la fiesta  
¡Prepararse compañeros!  
¡Aclarad bien las gargantas!  
¡Ensanchad bien vuestros pechos!  
¡Que se oigan altos, muy altos,  
los milagros y los hechos  
de nuestro Santo Patrón  
y que suban hasta el cielo  
nuestras voces reunidas  
en este día supremo,  
que el Santo junto al Señor  
paice que está sonriendo!

## 2. VIDA DE SAN BARTOLOME

Mi cuerpo está espiritado  
y mi corazón se ensancha  
como podré yo pagar  
esta misión tan engrata.

Fue este Santo galileo,  
pescador era su oficio,  
muy respetable a sus padres  
de carácter humildizo.

Hacía ya mucho tiempo  
que al Señor acompañando  
corría muchas ciudades  
y los pueblos predicando.

Este fue Bartolomé  
Santo en el Apostolado  
sin cesar de noche y día  
no perdiendo la ocasión

de anunciar a los judíos  
lo que era el Reino de Dios.

El curaba a los enfermos  
El daba vista a los ciegos  
restituyendo a millares  
la salud a los hebreos.

Un día al ver el concurso  
de gente que le cercaba,  
se mostró muy condolido  
de ver allí tantas almas.

Preso el Salvador del mundo  
que lo fue por los judíos  
fue tal la consternación  
que estuvieron prevenidos.

Tanto le sobrecogió  
la pena a Bartolomé  
que estuvo tres días encerrado  
metido en Jerusalén.

Hasta la Ascensión estuvo  
con los demás en la escuela  
y el día de Pentecostés  
empezó su vida nueva.

Ya salieron de misión  
recorriendo las ciudades  
y tocó a Bartolomé  
en las Indias Orientales.

Llevó a ellas,  
el evangelio en hebreo  
que por su saber profundo  
dejó escrito San Mateo.

Llegó a una de las principales ciudades  
y entró en el templo donde el demonio  
daba oráculos por boca de Artaros  
y lo enmudeció a éste  
echando su bendición.

Quedándose admirado el pueblo  
de ver este testimonio  
obliga de Dios y a su pesar  
ahuyentarse al demonio.

Este Santo fue a Albania  
a la Armenia fue lo mismo  
llegando a la Licaonia  
donde fue más distinguido.

Lo llama el Rey Polemón  
el cual está afligido  
por una hija que tenía  
en el más triste conflicto.

Este ahuyentó a Satanás  
dejando aquel cuerpo limpio  
de aquella noble princesa  
y éste fue un solo testigo.

En el cual millares de almas  
fueron todas convertidas  
y así que llegó a la corte  
Astiajes ensoberbecido  
a nuestro Santo Patrón  
lo mandó desollar vivo.

Una horrorosa maldad  
que nunca jamás se ha oído  
mandó cortar su cabeza  
y de este modo conseguido  
lograr la gloria y la palma  
y así el cielo ha merecido.

3. SAINETE

Zagal. Recién llegado de esos montes  
de apacentar mis ovejas  
entro en Borja y me la encuentro  
toda animada y de fiesta.  
Es tanta la zarabanda  
con que la música sueña  
que paice que tengo cuetes  
estallando en la cabeza.  
Y no sé si es mi ignorancia  
la que me atonta y marea  
o es que la gente de Borja  
ha perdido la chaveta.

Mayoral. ¿Qué vas rumiando, zagal  
pa dentro tus entretelas  
con esa cara pasmanda  
y ese acento de tristeza?

Zagal. Usted perdone señor,  
mi tontez y mi estrañeza,  
pero vengo de los montes  
y todo este ruido y fiesta  
me da en la curiosidad  
y al caletre le doy vueltas  
por saber qué día grande  
hoy en Borja se celebra.

Mayoral. Grande es zagal, tu ignorancia  
porque siendo de esta tierra  
no debías ignorar  
la magnitud de esta fecha.

Zagal. Perdone usted mayoral  
que de triscar por las peñas,  
se me ha esfumao la memoria  
de tanto andar con ovejas.

Mayoral. Pues es San Bartolomé  
el día que hoy se celebra  
por quien se viste de gala  
toda la ciudad entera.  
Los jóvenes y los viejos,  
las mocicas y las viejas  
se reúnen este día  
junto a estas sagradas piedras,  
porque es el templo del Santo,  
donde por nosotros vela.

Zagal. ¿Y qué fue, buen mayoral,  
pues no me alcanza la testa  
pa recordar ni pa nada,  
Mártir, Obispo u Profeta?

Mayoral. ¡Ay zagal, que tonto eres!  
Ya puedes ir a la Iglesia  
y pedir perdón al Santo  
por tu falta de prudencia.  
Aunque pienso que es tan dura

tu descomunal cabeza  
y tanta la caridad  
sobre todo en esta fecha,  
del gran San Bartolomé  
que en cuantico que te vea  
perdonará tus descuidos  
por tu extremada miseria.

Zagal. ¿Es que San Bartolomé  
se apiada de la pobreza?

Mayoral. Claro, zagal, que se apiada,  
y la mira con terneza.  
No ves que Nuestro Señor  
dormía sobre las piedras?  
Jesucristo amó a los pobres  
con todas sus santas fuerzas  
y para amarlos mejor  
y vivir de ellos más cerca,  
nunca poseyó más lecho  
que el cielo lleno de estrellas,  
ni tuvo más blanda cama  
que un rincón sobre la hierba.  
Y siendo Apóstol el Santo  
y amándole con firmeza,  
¿No iba entonces a querer  
en su paso por la tierra  
imitar a su Maestro  
en toda su santa entrega?  
Ese amor a los humildes  
le consumió de impaciencia  
y fue empujando su vida  
por desiertos y praderas,  
atravesando países  
donde la fe verdadera  
estaba allí condenada  
a las más horribles penas.  
Pero a pesar del peligro  
abriendo ruta en las selvas,  
con su cruz de redención  
que amansaba hasta las fieras  
a combatir la ignorancia  
con sus palabras eternas  
caminó Bartolomé  
hasta el confín de la tierra.

Zagal. Y con tantísimos trabajos  
¿No le fallaron las fuerzas?

Mayoral. No, zagal, no le fallaron  
porque combatió sus penas  
con la fe en su apostolado  
y con el amor al Señor  
y una voluntad de piedra  
que convertía a su paso  
hasta a las mismísimas hienas.

Zagal. Ahura veo, mayoral  
que una persona tan buena  
bien merece que en su día  
se organice tanta fiesta.  
Yo que soy tan poca cosa  
y aún siendo medio tonteras  
honraré su devoción  
de las mejores maneras.

Hay que ver qué cosas hace  
el tener buena conciencia!  
Ya veo yo que en la vida  
merece mejor la pena  
ir con la frente muy alta  
mirando hacia las estrellas  
que no bajando la vista  
hacia las cosas terrenas.

Mayoral. Dices muy bien, buen zagal,  
que el caminar en la tierra  
con la vista fija en Dios  
te ayuda a llevar las penas.  
Eso hizo San Bartolomé.  
Caminar siempre a derechas  
con la verdad en la frente  
y el corazón en la lengua,  
para escarnio y confusión  
de esos que tienen vergüenza  
de que los labios sostengan  
lo que hay en su corazón.  
A los enfermos cuidó  
sin temor a sus dolencias,  
la injusticia combatió  
con valentía suprema  
y con sangre generosa  
dejó firmado el amor  
con que consagró su vida  
al servicio del Señor.

#### ENTRA EL DIABLO

Diablo. ¡Mil relámpagos y truenos  
cien mil tormentas y rayos!  
Ese nombre que pronuncias  
me hace salir de mis cados  
para sembrar en el mundo  
la confusión y el espanto.

Zagal. ¿Y quién es este individuo  
con pinta de espantapájaros?

Diablo. Yo soy más grande que nadie  
analfabeto insensato.

Mayoral. ¡Calla, Satanás maldito!  
miserable gusarapo  
Tu soberbia y tu maldad  
más que miedo me dan asco.

Zagal. ¿Asco dice, mayoral?  
A mí, con sólo mirarlo  
con esos cuernos de choto  
y esa cola de gazapo,  
y esa cara de chorlito  
negra de alquitrán barato,  
me entra una risa tan grande  
que me duele hasta el hígado.

Diablo. Calla, idiota... ¡Qué se ría!,  
Que siga así bromeando,  
que entre bromas y entre risas  
poco a poco, sin notarlo,  
le haré beber mi veneno  
de ambición y de pecado.  
Que yo conquisto más almas

divirtiéndolas y holgando  
que vuestro Dios, Jesucristo,  
con penitencias y llanto.  
Y si he de decir verdad,  
más que los truenos y rayos  
son mis argucias mejores  
el ofrecer buenos ratos.  
Así la gente del mundo,  
en los bailes y teatros,  
mientras que ríen y ríen  
mejor se van condenando.

Mayoral. ¡Vete lejos, Belcebú  
hacia tus sórdidos antros!

Diablo. En cuanto a ti mayoral,  
ya te seguiré esperando.  
Parece que tienes fe  
y que eres hombre sensato,  
pero grande es mi poder  
y mis argumentos tantos,  
que con mis trampas iré  
tu confianza minando.  
No te dejaré dormir  
con pensamientos malvados,  
ni te dejaré en la vida  
un minuto de descanso.  
Verás como venceré  
tus misas y tus rosarios  
con todas mis tentaciones  
de placer y de pecado.

#### ENTRA EL ANGEL

Angel. ¡Basta ya, Satán odioso!  
Desde su augusto palacio  
Dios escucha tus denuestos  
y por eso me ha enviado  
para echarte y confundirte  
en tus llameantes sótanos.  
¡Fuera de aquí! ¡Te lo ordeno  
en nombre del cielo Santo!  
Vete al infierno de nuevo  
y continúa rabiando  
que Dios jamás abandona  
a los justos en tus lazos.

Diablo. Ya me voy, porque tengo prisa  
en seguir organizando  
en mis ocultos dominios  
más artimañas y engaños... SE VA

Angel. Huye, Satanás maldito  
y procura no olvidarlo.  
Contra el Señor nada pueden  
tus artimañas de Diablo.  
Jesucristo predicaba  
con cariño sacrosanto  
que cuidaba a las flores  
y protegía a los pájaros,  
y añadió a continuación  
que si hacía tal milagro  
con más motivo guardaba  
a sus hijos bien amados.

Si alguna vez en la vida  
 Satán os quita la luz,  
 mirad hijos las heridas  
 de Jesucristo en la Cruz.  
 Y esa sangre derramada  
 para nuestra redención,  
 será la luz encantada  
 que aleje la tentación.  
 Y siga la fiesta en paz,  
 con música y alegría  
 que hoy es San Bartolomé  
 y es un magnífico día.

### CRITICA DEL RABADAN

San Bartolomé patrón,  
 santo de tanto mérito  
 ya sabemos que tú fuiste  
 un gran apóstol de Cristo.

Apártanos de estas plagas  
 que nos tienen aburridos.  
 El gusano a las patatas,  
 el mildew y el mosquito.  
 Te lo pido por favor,  
 pero en especial te pido,  
 esta plaga de mujeres  
 no la echés en olvido.

No se puede salir de casa  
 si no vamos cuatro o cinco  
 que si vamos uno solo  
 nos hacen hincar el pico.

Por ver si les sale novio,  
 harían mil desatinos.

Van y vienen a la fuente  
 con el cántaro vacío.

Esta plaga de las mozas,  
 se ha propagau más que el lino,  
 más que las livianas blancas  
 y más que los lechacinos.

No goso salir de casa.  
 Me salen por los caminos  
 a bandadas como toridas  
 de bardales y de olivos.

Esta plaga de las mozas  
 ya no se podrá apurar  
 si no las echamos todas  
 a la sima de Bocacha  
 en el término el Parral.

Con el pelo a lo «guasón»  
 y los morros de chorizo  
 y medias de telarañas  
 todo lo llevan postizo.

En cuanto les sale un novio  
 ya se lo llevan a casa.

La pobrecica de su madre,  
 la tiene que llevar agua,  
 así que quedan solicos  
 y se echan buenas charadas.

Estando su madre en casa

se ponen retiradicos,  
 pero si se va su madre  
 ya se ponen bien junticos  
 ¡Qué no se apague el brasero,  
 que esté siempre encendidico!

Si las madres las reprenden  
 para que quieras más lío.  
 A la primera le dicen  
 Usted sería lo mismo.

Las que van a la fábrica  
 aunque ganen buen jornal,  
 con tanto lujo que llevan  
 no tienen para empezar.

A las pobrecicas madres  
 las llevan atropelladas  
 pa guisarles la comida  
 y las faenas de casa.

Por Dios, San Bartolomé,  
 defiéndenos cuanto puedas  
 de esta peste que tenemos  
 de Borja y las forasteras.

Esto pasa de solteras.

Si las viérais de casadas,  
 no saben freír un huevo  
 ni pelar bien las patatas.

Si alguna vez hacen migas  
 siempre salen socarradas.

Nunca fregan la sartén,  
 le pasan una rodilla,  
 que en vez de limpiarla un poco  
 la llenan de porquería.

Ni por dentro, ni por fuera,  
 nunca fregan los pucheros,  
 así que llevan la tripa  
 igual que los carboneros.

No saben guisar garbanzos,  
 no saben más que aldraguiar  
 por las calles y los patios.

Si compras alguna cosa,  
 todo se lo zampan ellas  
 y a los maridos les guardan  
 patatas con col o acelgas.

Aunque sea por encima,  
 ellas se limpian un poco  
 y a los maridos los llevan  
 con esgarrones y polvo.

Si tienen alguna cría  
 para qué queremos más,  
 el pobrecico marido  
 se las tiene que apañar.

Con la excusa de la cría  
 llevan la comida tarde.  
 El pobrecico marido  
 está muriéndose de hambre.

Si cogen algún capazo  
 se le enfría la comida.  
 ¡Poca lana y con carruchos!  
 ¡Maldita sea tu tía!

Hasta que no tienen hambre  
no se quieren levantar  
así que el pobre marido  
va siempre sin almorzar.

Un poco más sí presumían  
cuando eran recién casadas  
aún peor que  
Todas las lechuzas de Borja  
las van siguiendo detrás  
a chuparse el aceite  
que llevan por delantal.  
Pobrecitos los maridos  
cuanto tienen que aguantar  
cuanto mejor estarían  
metidos en un zizar.

También a las pobres viudas  
que han tenido ese trabajo  
de perder a un marido  
les tengo que decir algo.  
Esta plaga sí que es grande,  
no tiene comparación,  
con las mozas ni casadas.  
Esto es una maldición.  
Cuando se muere el marido  
y va la gente a rezar,  
igual que los jornaleros  
no paran de relojar.  
Si se muere la mujer  
de alguno que a ellas les gusta,  
van y le dan el pésame.  
Es por ver si ya se ajustan.  
Después de los sentimientos  
que están haciéndole al viudo,  
ya le ponen por delante  
que tiene empeltres y un burro.  
Con estas cosicas y otras,  
al viudo le han engañado  
y a los nueve meses justos  
el cura los ha casado.  
Antes de pasarse el mes,  
ya relucen el caldero,  
ya se tiran con los platos  
y también con los pucheros.

«El otro pobre marido  
que Dios lo tenga en la gloria,  
en vez de romper vajilla  
me hacía mil carantoñas».

El pobrecico marido  
ya tiene que andar a pie  
porque le han vendido el burro  
y la cebada también.  
El marido que se entera  
se ha preparado el divorcio.  
Ahora sí que ha sido grande,  
se queda sin uno y otro.

Con las palabras que tiene  
al marido lo convence  
y con palabras fingidas  
de esta manera le dice:

«No prepares estas cosas  
que te lo pido por Dios,  
porque estas cosas en Borja  
llaman mucho la atención».  
«Ya venderé los empeltres  
y compraremos un burro  
para irnos a la Virgen  
el día de San Bartolo».

Esta plaga de las viejas  
se ha propagado de tal modo.  
No hay Santo que lo remedie  
más que Dios que puede todo.  
Con esa barba que ponen  
cuando van a criticar  
parecen a las zoquetas  
que emplean para segar.  
Cuando se dan en la barba  
con la punta la nariz  
paicen que hacen...  
igual que la codorniz.  
Van con las orejas gachas  
que parecen moscas muertas  
y se calientan más veces  
que la burra de Costera.  
Cuando se casan los nietos  
no se pueden aguantar.  
No duermen en toda noche  
de la envidia que les da.  
No hacen más que revolver  
festejos y matrimonios.  
Eso no paicen mujeres  
parecen unos demonios.  
Siempre que se van a misa  
se ponen junto a la puerta  
y solamente por ver  
el que sale y el que entra.  
Las que tienen sus maridos  
no hacen más que renegarles  
que si cobran tres pesetas  
quieren que les den veinte reales.  
Con excusa del marido  
siempre están en las tabernas  
a comprarle vino al hombre  
y se lo beben todo ellas.  
Todo el día están gruñendo  
parecen a los tocinos  
nunca las tienen contentas,  
los pobrecicos maridos.

Dichoso tú, Apóstol Santo  
que gozas inmensa gloria  
nosotros aquí entretanto  
honraremos tu memoria  
y si tú eres nuestro guía  
tendremos el gran consuelo  
de acompañarte algún día  
a las mansiones del cielo.

4. DICHOS DE LOS DANZANTES

Te saludo con fe viva  
en nombre de mi cuadrilla  
y en nombre de tus cofrades  
que te obsequian este día.

Con orgullo te queremos  
valiente Bartolomé  
que eres la gloria del barrio  
y tan bien nuestro protector.

Ahora os digo cofrades  
que imitéis a nuestro Santo  
adorarlo con fe viva  
y seréis recompensados.

Pide por tus mayordomos  
que se han sacrificado  
en servirte todo el año  
y llevarte alumbrando.

Los danzantes se disponen  
con muchísima ilusión  
hacer el dance de espada  
para mayor esplendor.

Conque ánimo muchachos  
que ya podéis empezar  
a hacer el dance de espada  
que os manda el mayoral.

Y ahora todos compañeros  
con entusiasmo y afán  
diremos a una voz  
Viva San Bartolomé.

COMPETENCIAS

Tú quieres ser camarero  
por librarte de la azada  
si hicieran todos igual  
arreglada estaba España.

Para seguir este oficio  
tendrás que ser servicial  
y aunque no te den propina  
tener siempre buen genial.

Con la vespa te subió  
don José Antonio a Morana.  
y fustéis buscando té  
sin hallar ninguna mata.

Ya que no cogiste té  
vete un día con más tiempo  
que si encuentras buen chordón  
te bajarás más contento.

Para subir al castillo  
tienes que dar mil rodeos  
pues con esto de las aguas  
te han partido por medio.

Te tapabas los oídos  
cuando tiraban barrenos  
y de casa te salías  
todo muertico de miedo.

Venías siempre al ensayo  
o tarde o con mucha prisa  
yo no sé si es que tu padre  
te mandaba a llevar sillas.

Tú tienes cara muchacho  
de ser algo espabilado  
el oficio de sillero  
te lo doy por aprobado.

Si sigues iendo a la poma  
por las tierras de Bureta  
para hacer más pronto el viaje  
cómprate una comioneta.

Si sigues cogiendo pomas  
yo te aseguro muchacho  
que en jamás de los jamases  
llegarás a millonario.

A ver si a otro año muchacho  
tienes más formalidad  
y haces caso a lo que diga  
el Sr. Manuel Bernal.

Por la noche en los ensayos  
no cesabas de enredar  
y siento tú tan pequenito  
vaya si nos dabas mal.

Con la bici te rompiste  
los pantalones vaqueros  
y en la caseta el Butano  
les echastes buen remiendo  
y no vayan a creer  
que lo hizo con jilo fino  
que los cosió con alambre  
que se encontró en el camino.

5.6. DESPEDIDA

Es cosa muy natural  
en todas las despedidas  
el ponerse un poco triste  
porque es una ley de vida.

Y ahora me toca a mí  
echarles la despedida  
pero sin ponernos tristes  
ni dejar correr las lágrimas  
porque pa el año que viene  
con más tesón y alegría  
volveremos todos juntos  
a festejar este día.

Con el máximo respeto  
quisiéramos despedirnos  
de toda la población  
que ha venido para oírnos.  
De nuestro querido Alcalde,  
del señor predicador  
y el resto de autoridades  
que nos han hecho el honor  
con sus aplausos amables.  
Y no quisiera olvidar

a los autores del dance,  
a todos los forasteros,  
a los chicos, a los grandes,  
a todos en general  
en este día memorable  
que tengan, un buen recuerdo  
de las fiestas patronales.

Y a ti San Bartolomé  
recibe la despedida  
que con fe y devoción  
te damos el corazón  
y te ofrecemos la vida.

### 7. SALUDO DEL MAYORAL A LA VIRGEN DE MISERCORDIA

Quién será tan ignorante  
que las glorias de María  
con júbilo no las cante  
en este festivo día.

Sois de Jericó la rosa  
que en el campo de Israel  
por lo pura y por lo hermosa,  
saludó el ángel Gabriel.

A vos Virgen Soberana  
me dirijo con fervor  
porque al veros tan hermosa  
me concedáis un favor  
y es que salgamos brillantes  
y sin dar un tropezón  
la cuadrilla y el danzante  
que ha dicho esta relación.  
Pues ahora creo oportuno  
como es cosa de sabido  
despedirse el rabadán  
que así lo tiene ofrecido.

### DESPEDIDA DEL RABADAN

Virgen de Misericordia  
orgullosa puedes estar.  
También nosotros lo estamos  
de venirme a saludar.

¡Oh Madre del afligido!  
¡Estrella del caminante!  
¡Consuelo de todo el mundo!  
¡Patrona de los danzantes!

Mis antepasados fueron  
los primeros en venir  
a pasar aquí este día,  
este día tan feliz.

Eres la Reina en la tierra  
Eres la Reina en el mar  
Eres la Reina en el cielo  
por toda la eternidad.

Esta colonia que viene  
dos meses a veranear  
de tenerte tan cercana  
que contenta que estará.

Nosotros siempre los mismos  
igual este año que antaño  
nos lo enseñaron los padres  
y no lo hemos olvidado.

En tu poder confiamos  
Madre de Dios celestial  
en tu poder confiamos  
los hijos de esta Ciudad.

### 6. CIPOTEGATO

¡Yo soy el Cipotegato!  
persona formal y honrada,  
necesario en tó los puestos  
en que algo importante pasa,  
y como tal, no hi podido  
escusame d'esta danza  
ande soy más necesario  
qu'el aceite en la ensalada.

Y ya qué ésta vez me toca  
el dirigir la palabra  
ante un público como éste  
que hay mayoría de faldas,  
aprovecho la ocasión  
pá dales a las muchachas,  
sean, u no güenas mozas,  
estén, u no estén casadas,  
vistan mal, u vistan bien,  
sean, u no san guapas,  
un repaso, porque hay muchas  
que les hace güena falta,  
y enseñales la manera  
y la forma en que se para  
el lazo, pá pescar novio  
antes de media semana.

Las mujeres sobre todo  
deben ser mu recatadas,  
y *exibisen* en las fuentes  
paseos, calles y plazas,  
naturales, sin postizos,  
sin mejunjes para la cara,  
sin hacer esas figuras  
y esos momos, que cuando andan  
no paicen másque moñacos  
que con un resorte marchan;  
¡Nada de tiñise el pelo,  
ni de metese toballas  
por el seno, pá paicer  
en vez de churros gigantas!  
¡Nada de polvos de arroz,  
ni féculas de patata  
ni de caldos de colonias  
ni d'ocultasen las faltas!  
La mujer, pá que s'aprecie  
su figura y su fachada,  
si es guapa, y si paice un perro,  
si está gorda, y está flaca,  
debe d'empezar por ir  
como el tomate en las latas,  
es decir al natural,  
y así es como más agrada. -

D'esta es como hoy  
ya que la gente es tan rara,  
podrais conseguir que alguno  
miestres llenis la tenaja  
se os acerque, y sus diga  
con frases entrecortadas:  
«eres tú pá mí más dulce  
que un pera confitada;  
yo sin tú sería igual  
que una burra con tres patas»  
y otras así pol estilo  
que sus ponen más inchadas  
al oílas, que una bota,  
y que sus saben a magra.

Y como por otra parte,  
dicho sea en confianza,  
abundais hoy las mujeres  
más que la col en la plaza,  
y eso de pescar un novio  
es una cosa más rara  
qu'el oír hablar a un mudo  
u painase un calvo raya,  
debía de tener quinqué,  
malicia astucia y palabras  
pá que siempre esté contento  
y no se enfade por nada;  
evitando d'este modo  
el que con otra se vaya,  
y el que estéis a los treinta años  
sin ser aún dueñas de casa.

Así pues que ya sabís  
de que manera se para  
el lazo pá pescar novio  
y como hay ser la muchacha,  
pá no quedase soltera,  
poder llegar a casada,  
ise aldraguiar cuando quiera  
y tener hijos a manta.

Y cumplida la misión  
que me propuso, aura falta  
el que hagáis cuanto sus dije  
con mi desenvuelta charla,  
pá que no tardando mucho  
antes de media semana,  
al ver que tenéis ya novio  
vengáis bailando a mi casa,  
pá dame por mis consejos  
un beso en metá la cara  
y decime pá la fecha  
que la boda está acordada;  
cosas que yo no pondré  
reparos para aceptarlas  
y de las cuales sus doy  
por adelantau las gracias.

4 (bis) DANCE SAN BARTOLOME  
DICHOS AL SANTO

1.º  
Querido Bartolomé,  
a tus pies nos presentamos

nosotros, diez compañeros,  
que con cariño te amamos.  
Y yo, como primer danzante,  
hoy te vengo a suplicar  
que mires por tus cofrades  
y del pueblo en general.

2.º  
Hoy, día de nuestro Santo  
tenemos que celebrarlo  
y nos sentimos distintos  
donde quiera que vayamos,  
El 24 de agosto  
nos mira con alegría  
y piensa que sus cofrades  
lo quieren más cada día.

3.º  
Querido Bartolomé,  
que martirizado fuiste;  
por cumplir la ley divina  
tu sangre la redimiste.  
Yo te venero y te adoro  
por tu santa devoción,  
y seguiré tus doctrinas  
hasta la eterna mansión.

4.º  
Con sacrificios y penas  
el altar has conseguido,  
pero en cambio yo me veo  
en este mundo aburrido.  
Y yo te vengo a pedir  
con grande pesar, auxilio,  
que me libres de estas penas  
que hay en el mundo maldito.

5.º  
En el mundo hay una falta,  
grande no puede ser más,  
y es que vamos contra Dios  
casi toda cristiandad.  
Y yo, como hermano tuyo,  
a ti me quiero humillar  
pidiendo que me perdones  
todo pecado mortal.

6.º  
El mundo se encuentra ahora  
como cuando fue tu muerte,  
que castigan al cristiano  
y premian al insolente.  
Pero yo te seguiré  
con una voluntad muy fuerte  
defendiendo a tus cristianos  
aunque me cueste la muerte.

7.º  
Mira por nuestra Ciudad,

acógela en tu regazo,  
que siga la fe de Cristo  
no vaya a caer en el lazo.

Tampoco a los forasteros  
no debemos de olvidarlos  
que estamos agradecidos  
por venir a acompañarnos.

8.º

Yo te pido, Santo Apóstol,  
que nos des luz y consuelo  
a todos los ciudadanos  
que te amamos con anhelo.

Pide a Dios que nos dé lluvia  
para nuestros sementeros,  
y a todos nos dé salud  
hasta el año venidero  
para poder explicarte  
un cariñoso recuerdo.

5 (bis) DANCE DE SAN BARTOLOME  
RABADAN  
CRITICA

Querido Bartolomé  
que en el cielo estás sentado  
disfrutando del placer  
que Dios tiene preparado.

Intercede por nosotros  
los que aquí en la tierra estamos  
que nos libres de estas plagas  
que nos tienen asediados.

Pero muy en especial  
de la que está asolando  
a los mozos de este pueblo  
que causa grandes estragos.

La plaga de las mujeres  
ha tomau tal incremento  
que amenazan con la ruina  
a casi todo universo.

Se han aliado con la moda  
y atacan a la moral,  
si no les paras los pies  
no sé donde van a llegar.

Apenas tienen quince años  
que tienen ganas de novio  
y tratan de conquistarlos  
aunque sea a precio de oro.

Aún no saben trabajar  
en las labores de casa,  
y ya saben arreglarse  
las pestañas y la cara.

La moda de los vestidos  
es cosa muy depurada  
siempre a la última moda  
como si fueran millonarias.

La culpa es de las madres  
por no poner atención,

porque quieren que su chica  
sea siempre la mejor.

Entre el paquete de Winston  
la discoteca y el bar  
gastan las mocicas de ahora  
la paga de un general.

En casa se aburren mucho,  
ya no se «puen» aguantar.  
Se marcha a la piscina  
pa mayor comodidad.

Sin contar las permanentes,  
las colonias y pinturas,  
porque con todas estas cosas  
emplean una fortuna.

Las que van a la fábrica  
son una calamidad,  
aún no han cobrado el sábado  
y ya lo van a gastar.

Visitan casa Sangüesa  
y otras tantas tiendas más  
a comparse los perfumes  
que el Domingo han de llevar.

Para eso de las tertulias  
son todas aficionadas,  
en especial las sirvientas,  
forasteras y borjanas.

Y las que van a los sastres  
es una barbaridad,  
no han más que cortar trajes,  
cosa que es muy natural.

Apenas divisan a uno  
entre el toldo de la puerta,  
ya len han tomao la medida  
de pantalón y chaqueta.

Para eso de los capaces  
tienen mucha habilidad;  
en cambio para guisar  
no saben cómo empezar.

Esto lo suelen hacer  
con bastante maestría,  
en la Plaza las Canales  
una cuadrilla de amigas.

De la calle de Escarate,  
Barrio Verde y San Francisco,  
también suelen acudir  
hasta alguna del Castillo.

Un punto muy importante  
es el de las forasteras  
que se vienen a servir  
y son las más aldragueras.

Al principio cuando vienen  
paicen todas medio tontas,  
pero pronto se espabilan  
y se hacen las dueñas de Borja.

Las que en su pueblo no han hecho  
más que atar trigo y alfalce,

después, al llegar a Borja,  
se hacen las dueñas del baile.

Y aquí dejo a las mozas  
porque voy a terminar.  
Para casadas y viudas  
este año las dejo en paz.

##### 5. DANCE DESPEDIDA DEL RABADAN

Mayoral, hora es ya  
de terminar nuestro dance  
y despedirnos de todos  
los que mi memoria alcance.

Tú, predicador insigne,  
que cual la más docta lengua  
del Patrón Bartolomé  
has contado sus grandezas.  
En tu alrededor verás  
compañeros de la infancia  
que juntos con ti pasaron  
los años de la ignorancia,  
mas hoy que ya tu destino  
es tan solo el presbiterio,  
ensalzar todos pretenden  
tu sagrado ministerio.

Y a ti, Párroco de nuestra Iglesia,  
que nos diriges atento,  
sabes que te queremos todos  
con alegría y afecto.

Tú remozas nuestra Iglesia  
decorando sus altares,  
donde gozosas ofrecen  
a Dios sus hijos las madres.

No dudes que esta Parroquia  
te idolatra y te venera  
y por padre espiritual  
tenerte siempre quisiera.

Tú, preclaro Ayuntamiento,  
de la Ciudad tienes las riendas,  
regir en vuestros destinos

con justicia y con clemencia.  
Aquí tenéis vuestra Ciudad  
que os escogió muy amable,  
cumplid pues con rectitud  
vuestros cargos concejales.

No imitéis la dirección  
de nuestros altos poderes  
que abandonarán la nación  
por darse vanos placeres.

Y vosotros, forasteros,  
que honráis con vuestra presencia,  
que con familia y amigos  
paséis alegres las fiestas.  
Aceptad de estos pastores,  
de amor las piadosas muestras.

Sólo me resta decir  
a todos los concurrentes  
que deseo en otro año  
veros a todos presentes.

Y que por esta ocasión  
nos valga de despedida  
un adiós que a todos gusta  
hoy voy a dar a porfía:

Adiós Párroco de nuestra Iglesia,  
insigne Predicador,  
Ayuntamiento ilustre,  
adiós también al autor.

Adiós solteros, solteras,  
adiós jóvenes y agüelos,  
adiós danzantes y músicos,  
adiós a los Mayordomos,  
borjanos y forasteros.

Pido que al autor del dance  
perdonéis sus grandes hierros  
y la cortedad inmensa  
de estos jóvenes mancebos.

Y nuestro Bartolomé  
dé a nuestras almas consuelo,  
nos conceda venerarle  
todos juntos en el cielo.

## Danzas y melodías

No es éste el medio idóneo para emprender un análisis coreográfico de las danzas que requiere, como es obvio, otros instrumentos de técnica más apropiada. Resumiré algunas de sus características más relevantes de acuerdo con el enfoque global de este trabajo. En Borja, como en tantos otros lugares, los danzantes palotean sin saltar y no ejecutan paso de baile alguno salvo en muy contadas excepciones. Es una común característica de los paloteados de esta zona que sorprende a quien está habituado a las airosas evoluciones de otros pueblos. Varias de las danzas de palos presentan una muy sencilla coreografía limitada a los golpes consigo mismo y con el compañero y la correspondiente rotación por todos los puestos hasta volver al inicial. Otras incluyen figuras en *tunbilla* o *turbina* en las que los danzantes, en dos grupos, giran en dos

círculos concéntricos y en sentido contrario batiendo sus palos con el opo-  
nente respectivo. En uno de los bailes, los danzantes golpean el suelo con sus  
palos, figura que encontramos a menudo en otros paloteados incluso distan-  
tes (Otsagi/Ochagavía). Por último se advierte cómo el cambio de música  
obliga, en algún caso, a los danzantes a efectuar forzadas adaptaciones.

Es evidente en el dance borjano el cambio de melodías que han experi-  
mentado las danzas que, muy probablemente, han influido en la transforma-  
ción de su coreografía. Nuestros informantes lo admiten abiertamente aun-  
que consideran que las actuales son «muy viejas». Como ilustración de lo que  
digo puede comprobarse que entre las partituras actuales del Dance de San  
Bartolomé hay aires de vals, de mazurca, de habanera, de jota y de pasodoble,  
cuya antigüedad es conocida. Sin duda alguna estos nuevos aires fueron  
introducidos en el dance al ocuparse la banda de Música de tocarlo. Es más  
fácil adaptar las danzas a la nueva música que armonizar para ésta las viejas  
melodías que tocaban los gaiteros y que el director de la banda, en su afán  
profesional, consideraría musicalmente pobres. Es éste un fenómeno consus-  
tancial e inseparable de la evolución del folklore etnomusical. Nuestros infor-  
mantes afirman, sin embargo, que las coreografías no han sufrido modifica-  
ción alguna desde que las aprendieran, en su día, de sus antecesores.

Al decir de D. Serafín, el Dance cuenta con más danzas que las contem-  
pladas en la presente edición y que no se preparan por falta de tiempo y  
ensayo suficientes. Los números de danza ofrecidos en la representación de  
1986 son los siguientes:

1. *Cortesías y Rodeada*: se trata de las más extendidas y probablemente  
también las más antiguas del dance borjano. Hemos explicado repetidamente  
su función que se corresponde con la de otros muchos dances. En la partitura  
se señala con la letra A a las *Cortesías* y con la letra B a la *Rodeada* que se  
toca, además, después de diversas danzas.



2. *Danza de Palos I*: melodía sencilla y alegre en 3/4 con 16 compases  
divididos en dos subpartes de ocho, como ocurre en buen número de melo-  
días de paloteados. Al final salta al estribillo o *rodeada*.



3. *Danza de palos II*: es una mazurca cuya segunda parte se toca a ritmo un poco acelerado. Cuenta también con 16 compases en los que se aprecian las dos subpartes de ocho. Tanto ésta como la anterior danza son las de más sencilla coreografía.

$\text{♩} = 176$

salta, para terminar, a la "rodeada" (B)

4. *Danza de palos III*: es la misma habanera que bailan en Ainzón también como danza de palos con el nombre de *el pilón*, y que en Borja denominan *los palillos*; es evidente su transmisión entre los dos cercanos pueblos aunque desconocemos en qué sentido. Es éste el baile en el que los paloteadores golpean, en determinada mudanza, el suelo con sus palos.

5. *Danza de palos IV*: melodía en 2/4 con la estructura habitual de 16 compases que encierra dos partes de ocho compases.

$\text{♩} = 126$

6. *Danza de palos V*: es una jota/vals de melodía más elaborada que cuenta con 32 compases que temáticamente puede dividirse en dos partes con sus respectivas subpartes de ocho compases (8x2 + 8x2). Se encadena con la rodeada.

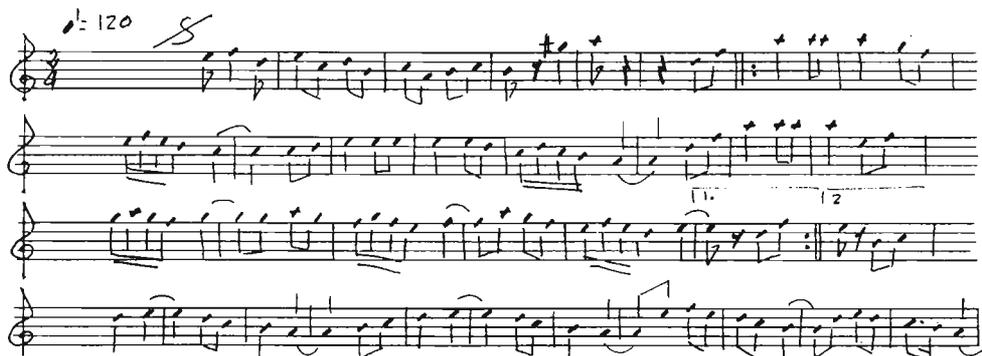
$\text{♩} = 200$



7. *Danza de palos VI*: se trata de una completa jota aragonesa con su introducción y tres partes diferentes, una de ellas, la copla o vals es tocada a un aire más vivo que el que le corresponde por así requerirlo el paloteado. Su primera parte es muy común y bastante generalizada, por ejemplo Justo del Río la recoge en la Jota de los danzantes de Burgos (1959). En general la adaptación de algunos pasos a la música se muestra obligada y poco natural.



8. *Trenzado sencillo*: Se ejecuta igual que en otros lugares alrededor de un palo/mástil de unos dos metros de altura y que debe ser sostenido en alto por un mozo. Del palo cuelgan las cintas multicolores que según nos informan corresponden cada una a un danzante y la de color negro al primero de ellos. Se baila al son del pasodoble titulado «El clavel rojo» que los músicos aceleran cuando los bailarines deshacen el tejido multicolor.





Borja. Trenzado.

9. *Trenzado doble*: Su variación, como en Cortes o Ainzón, consiste en el giro que efectúan, en su momento y por parejas, los danzantes, añadiendo complejidad a la figura coreográfica. Se toca a continuación del sencillo y con la misma melodía de pasodoble que la banda repite hasta su culminación. Con él se da por finalizado el Dance.

## EL DANCE DEL SANTO CRISTO DE AINZON

Las primeras horas de la tarde del 14 de setiembre, día de la Santa Cruz, transcurren apacibles en Ainzón que celebra la jornada más importante de sus fiestas patronales dedicadas al Santo Cristo. Los hombres juegan, entre copas y puros, a las cartas en los bares, mientras las mujeres ultiman sus quehaceres domésticos y se prestan para salir a la plaza donde, a las seis, y ante todo el pueblo congregado, se representará el Dance del Santo Cristo, conocido también como Dance del Moro. Las estrechas y tranquilas calles contemplan, de vez en cuando, la figura de un joven paloteador, impecablemente ataviado, que sale de casa para reunirse con el grupo a las puertas de la Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Piedad distante apenas cien metros de la plaza del Ayuntamiento. Sobre una silla del presbiterio se apoya con descuido un

estandarte de lienzo con la imagen del Santo Cristo, en espera de salir a la plaza y ocupar el lugar de honor en la representación.

Situado en el somontano del Moncayo, muy cerca de Navarra, y perteneciente al partido judicial de Borja, Ainzón cuenta con más de mil quinientos habitantes dedicados al cultivo de la vid, cereales y olivos que riegan con las aguas del Huecha, a la manufactura de hilados y tejidos, cerámica y a la industria licorera.

Minutos antes de las seis, mientras el público comienza a llenar la plaza consistorial, los danzantes y músicos se preparan ante la Iglesia. Al abrigo de su pequeño pórtico, el jefe moro, representado por un muchacho, y el jefe cristiano, encarnado por una chica, ensayan por última vez las escenas más comprometidas de la obra, como la del simulado duelo a espada, sin dejar de apretar en su mano izquierda las arrugadas páginas del manuscrito con los textos del dance.

A las seis en punto, con el lanzamiento de cohetes anunciadores, el cortejo se pone en marcha hacia la cercana plaza Mayor seguido de un pequeño grupo de curiosos. Los músicos, tres clarinetes y la caja redoblante, tocan el *tralarí* a cuyos sonos los dos grupos de paloteadores, chavales y mayores, desfilan paloteando precedidos de la estampa del Santo Cristo que encabeza la comitiva. El público, en la plaza, abre un pasillo para permitir el acceso del grupo al tablado donde se sitúa el estandarte en el lugar central. A un lado, los músicos acomodados en sillas y al otro, el grupo de danzantes que no interviene. La función bailada es, en cierta manera, doble. Las danzas son interpretadas en primer lugar por el grupo de chavales y repetidas a continuación por el de mayores. Esta necesaria duplicación permite, al mantener viva la afición de los críos —que no deben esperar años para actuar en público—, asegurar la conservación del dance mediante el oportuno relevo de sus protagonistas.



Dance de Ainzón.

Veamos esquemáticamente el desarrollo del acto:

- A) Intervención del grupo infantil de danzantes
1. *Lairo*: danza de palos y cortesías
  2. Saludo rimado al público y a las autoridades por parte de un danzante.
  3. *Tralarí*: danza de palos. (Es la misma melodía que la empleada en el desfile inicial)
  4. *Tralarí cambiando*: danza de palos
  5. *El pilón* danza de palos
  6. *La calle*: danza de palos



Dance de Ainzón. Grupo infantil.

B) Intervención del grupo de mayores

7. *Lairo*
8. *Tralarí*
9. *Tralarí cambiando*
10. *El pilón*
11. *La calle*
12. *La cabaña*: danza de palos

C) Dance del Moro

13. Dance del Moro: función versificada
14. Dichos de los paloteadores y réplicas de los jefes

D) Final

15. *Trenzado sencillo* danza de cintas interpretada por el grupo de chavales

16. *Trenzado sencillo* interpretado por los mayores
17. *Trenzado doble* danza de cintas bailada por los mayores
18. *himno nacional* o *Marcha real* danza de palos interpretada por el grupo de mayores.

El grupo de chavales o grupo infantil está integrado por críos de diez a doce años. Todos ellos varones, lo cual es cuando menos significativo en tanto que el grupo de mayores lo componen jóvenes de ambos sexos de alrededor de los dieciocho años de edad. Ha sido frecuente en toda la geografía del paloteado que algunos dances hayan sobrevivido gracias al esfuerzo de viejos paloteadores que han reconstruido el grupo incluyendo en él a mozas que, mostrándose menos retraídas y más hábiles que los varones, han participado con mayor entrega que los mozos. Cuando el dance se consolida en nuestros días y se asegura su futuro preparando la cantera de chavales, se forman estos grupos con varones exclusivamente, en un retorno purista a la tradición. En Ainzón incluso la preparación de los grupos en los últimos años corre a cargo de una mujer joven. Hemos observado que la incorporación de las chicas a los dances ha permitido su conservación o reconstrucción. Los ejemplos son numerosos en Aragón, en Navarra el más claro testimonio lo tenemos en el Dance de San Miguel de Cortes, único que ha pervivido, con altibajos, hasta hoy. En todo ello subyace un cambio sociológico e intelectual respecto del papel de la mujer en la sociedad. Insisto en la observación del grupo infantil de Ainzón que, en pleno y renovado auge del dance, vuelve a ser de «hombres» plantándose la semilla de un futuro dance masculino. Esta organización hace pensar que la mujer ha sido útil en los momentos de depresión y desinterés para mantener encendida la llama que una vez reavivada se encomienda de nuevo al varón.

La edad de los danzantes es otro aspecto sintomático del grado de apreciación popular del dance. Ser danzante cuando la fiesta se halla en su plenitud de valoración social es un honor que no se cede o abandona con facilidad. De ahí que fuese frecuente encontrar, en los antiguos dances, paloteadores adultos con su responsabilidad de padres de familia. El asentamiento en los puestos conlleva la lenta renovación de los mismos y el envejecimiento progresivo del grupo, limitado tan sólo por la condición física requerida por las danzas. Ciertamente muchos dances poseen números que se bailan sin saltar, a pie plano, lo que no precisa un excesivo esfuerzo por lo que el paloteador podía seguir actuando hasta ser visto por sus nietos. Evidentemente, esto no ocurre en aquellos dances cuyos bailes son duros, largos y numerosos como en Tauste que exige facultades casi atléticas.

## Personajes

El dance ainzonero carece de la función denominada pastorada, muy corriente en otros lugares con intervención del mayoral y el zagal y el enfrentamiento del bien y el mal en los papeles del ángel y el diablo. Se limita, el fresco teatral que estudiamos, al duelo entre los dos bandos contendientes, moros y cristianos, encabezados por sus jefes que serán los únicos personajes con intervención hablada. Cuenta el dance con los ocho paloteadores divididos en dos bandos a los que se añaden sus respectivos jefes que protagonizan el enfrentamiento dialéctico pero que no participan en las danzas.

## Indumentaria

### *De los danzantes:*

La indumentaria de los paloteadores es la misma en ambos grupos, mayores y chavales, salvo algún detalle que se advertirá. Calzan modernas zapatillas deportivas de color predominantemente blanco. El pantalón es largo y recto de color blanco. Alguno de corte «vaquero» y otros de corte más clásico. A los costados del pantalón corre, de la cintura al dobladillo, una delgada cinta cosida. El color de la cinta es rojo o negro según sea el danzante «moro» o «cristiano» respectivamente. Cuatro danzantes, por tanto, llevan la cinta roja en sus pantalones y los otros cuatro la llevan negra.

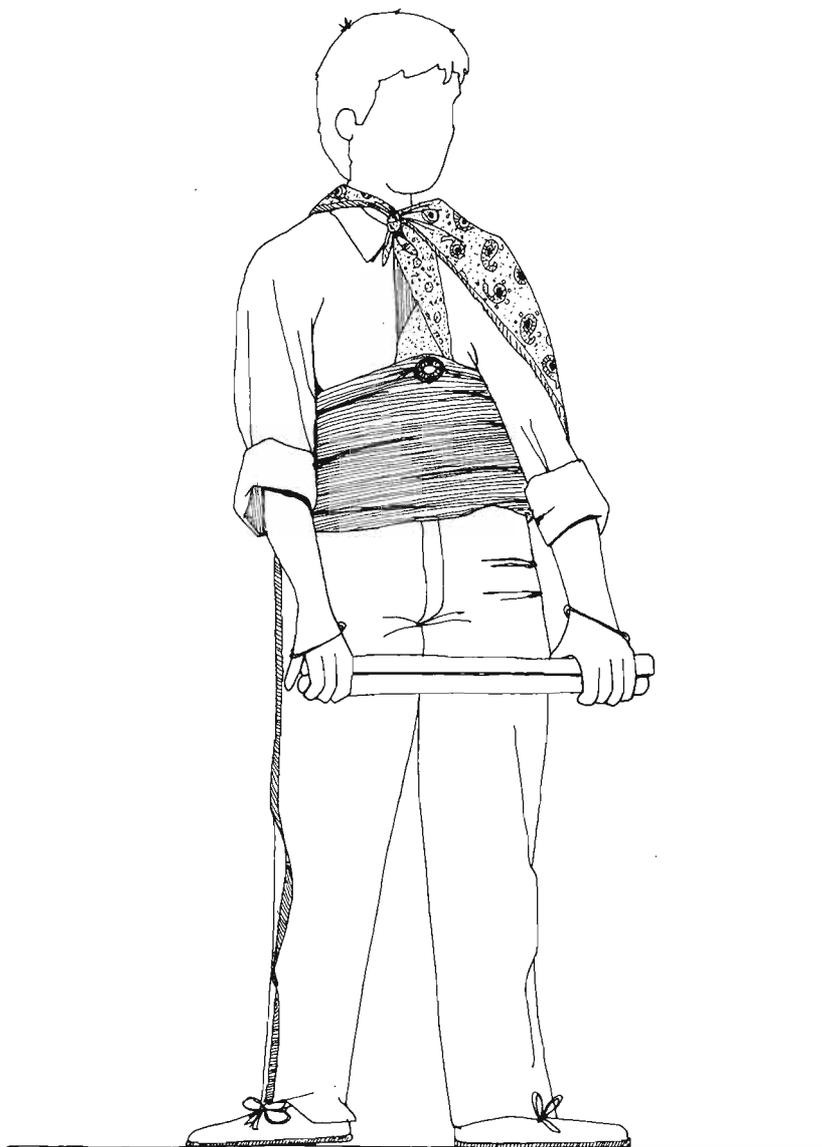


Dance de Ainzón. Paloteadores.

La camisa es también blanca, aunque el modelo varía según los danzantes pues, como ocurre con el pantalón o el calzado, no hay uniformidad absoluta en estos extremos. Así las camisas pueden ser de tergal, llevar o no bolsillos, etc. Todos llevan las mangas recogidas hasta el codo.

Una ancha faja sujeta a los riñones la camisa y el pantalón. El color es asimismo distintivo del bando: faja negra para los cristianos y roja para los moros. En este caso los chavales sustituyen la faja por una cinta que, a modo de cinturón, pasa por las travillas del pantalón y deja los cabos colgando a un lado. Mantienen la diferencia de los dos colores identificadores del bando a que pertenecen.

Anudado bajo el cuello de la camisa, llevan un pañuelo de seda estampado a modo de corbata que desciende amplio por el pecho hasta quedar sujeto por la faja. La sujeción se asegura mediante un broche o camafeo en la cintura que



Danzante de Ainzón.

sirve a un tiempo de vistoso adorno. Lucen otros broches, a voluntad, en cuello o garganta.

Otro pañuelo, grande y también estampado en colores vivos, colocado al cuello cuelga libremente a la espalda como si de una pequeña capa se tratase.

La cabeza va descubierta; no utilizan zorongo.

Los palos, dos por cada danzante, miden cerca de 40 centímetros y presentan su color natural sin pintura alguna. Un cordel atraviesa el extremo inferior del palo mediante el cual se sujeta a la muñeca impidiendo que, en un momento de la danza, pueda caer al suelo.

El JEFE CRISTIANO viste igual que los danzantes de su grupo –color negro en la faja y en el pantalón– y en lugar de los palos –puesto que no interviene en la danza– porta un largo sable con su correspondiente vaina al cinto.



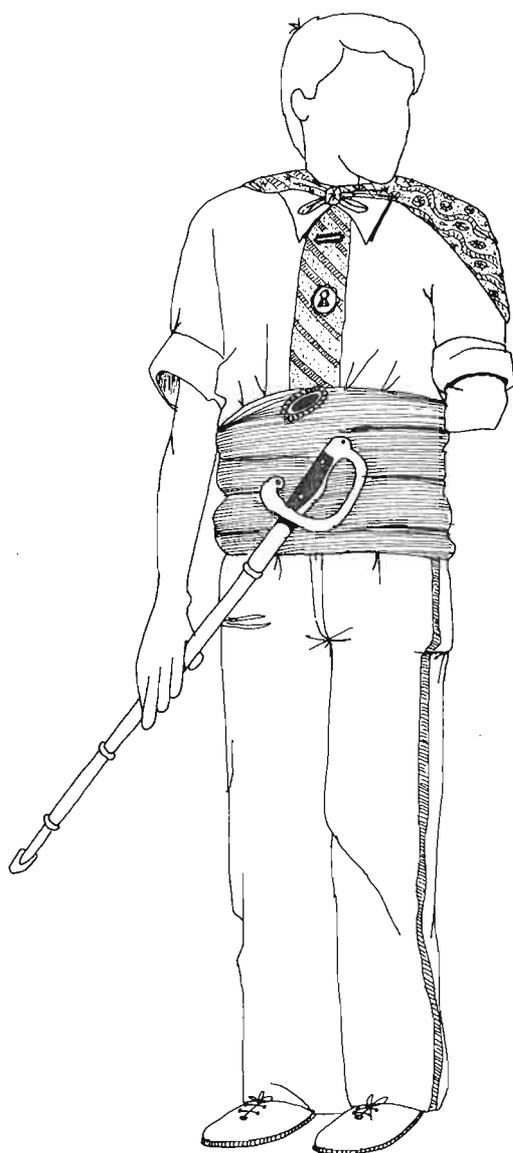
Ainzón. El jefe cristiano ante la imagen del Santo Cristo.

Análogamente el JEFE MORO viste como el Jefe Cristiano pero con el atributo distintivo de su condición: el color rojo.

El estandarte con la imagen del Santo Cristo es de lienzo-tela pintada y representa a Cristo crucificado custodiado por dos ángeles con sendas velas. El portaestandarte, que es una chica, viste pantalón y camisa de color blanco.

### Las danzas y su música

El dance ainzonero cuenta con siete danzas de palos y dos danzas de cintas o trenzados. Es, por tanto, bastante rico con un total de nueve números coreográficos diferentes. Quisiera, antes de examinar cada uno de ellos, destacar dos características generales, aunque no exclusivas, que presentan las danzas de palos de Ainzón. En primer lugar, y como hecho muy común en gran número de dances y que ya se ha advertido en el borjano, los paloteados no se bailan *saltando*, sino *andando*, sin separar los pies del suelo. Los danzantes evolucionan en las posiciones y palotean sin efectuar ningún paso de baile. En otras ocasiones nos hemos referido a esta forma de bailar denominándola *a pie plano*. En segundo lugar, los paloteadores ainzoneros no repiten las mudanzas precisas y propias de cualquier paloteado para, tras rotar por todos los puestos, volver a la formación de partida. Se limitan a efectuar dos o tres repeticiones dando mayor agilidad a la función. Sin duda



Dance de Ainzón: Jefe Moro.

este recorte se ha introducido, en perjuicio de la autenticidad, para evitar la excesiva duración de la representación que supondría la realización completa de todas las danzas por duplicado pues, recuérdese, éstas son interpretadas sucesivamente por los dos grupos. La solución ha sido frecuentemente usada por grupos de danza urbanos en el montaje de sus espectáculos folklóricos que requieren un ajustado *tempo* escénico.

En lo restante, las danzas de palos ainzoneras obedecen al esquema de golpes –consigo mismo o con el compañero–, cruces y giros habitual: por *calles*, en *tunbilla* o *turbina*, en *cuadro*, etc.



Ainzón. Danza de palos.

Los trenzados, simple o sencillo y doble, responden a la estructura común de la zona. En el sencillo, los danzantes trenzan las cintas alrededor del mástil girando en dos grupos en sentido contrario y alternando los cruces. En el doble, se realiza, en un momento dado de cada frase musical, un doble giro por parejas enfrentadas que complica y da vistosidad al trenzado. Es peculiaridad de Ainzón el hecho de que el mástil, más delgado que en otros pueblos, no sea sujetado por nadie manteniéndose por la propia tensión de las cintas lo que confiere una aparente inestabilidad al conjunto.

Pasaremos a comentar, brevemente, las melodías empleadas en los bailes cuyas partituras, que son rudimentaria transcripción del autor, publicamos.

#### 1. Danza de palos I: *tralari*

Se trata de una tonadilla muy extendida en amplias zonas. En particular, como melodía de danza y como copla, es muy popular en diferentes pueblos del país vasco. Se repite en cantinelas y juegos infantiles. En Corella se empleó en una danza de palos que Ortizadar reconstruyó en base a la que comentamos (Aramburu, 1986).



#### 2. Danza de palos II: *lairo*

Melodía muy simple que cuenta tan sólo con ocho compases y se encade-

na, con el cambio de tonalidad a sol mayor, con las denominadas *cortesías* y con el cambio de filas o *rodeada*. Estas últimas son comunes a la mayoría de los dances de la región. En Navarra se encuentran en los dances de Murchante y Cortes.



### 3. Danza de palos III: *tralari cambiando*

Es otra muy conocida melodía usada con distinto fin en los paloteados próximos. En el de Cortes se emplea para bailar el trenzado sencillo, mientras en Borja es una danza de palos de distinta coreografía a la ainzonera. Existe una fuerte interrelación entre músicas de danza en los dances que no necesariamente se corresponden con las mismas figuras coreográficas. Este hecho da idea de la independencia de ambos elementos, música y danza, y su permanente sustituibilidad en estos bailes.



### 4. Danza de palos IV: *el pilón*

Música de habanera para un paloteado. En Borja, que también se baila como danza de palos, se la conoce como *la habanera* o *los palillos*. Cuenta con dos partes de ocho compases. Como se verá hay más que fundadas razones para afirmar que las músicas de las danzas han ido adaptándose a los aires de moda que introducían, generalmente, los músicos. La habanera es, como se sabe, un baile de pareja popularizado en el siglo XIX.



5. Danza de palos V: *la calle*

Se trata de una melodía más compleja que las anteriores, y en general que las habituales en los paloteados, con un cambio de tonalidad y de línea melódica que indica una probable fusión de temas distintos. Sus 24 compases pueden dividirse en tres fragmentos temáticos sucesivos.

Su denominación puede provenir de su principal figura coreográfica en la que los danzantes abren un pasillo o calle por el que pasan. En otros casos, como se habrá observado, los nombres de las danzas obedecen a recursos homomatopéyicos utilizados por los paloteadores para recordar las melodías a través de sus primeras notas o fragmentos destacados.



6. Danza de palos VI: *La Cabaña*

Otra melodía compleja, mezcla de marcha y *biribilketa*, con 38 compases que indican un desajuste, a efectos del paloteo, probablemente entre las partes segunda y tercera. Toma seguramente el nombre, por el mismo motivo que *la calle*, de su principal imagen coreográfica. Algunas de sus mudanzas resultan forzadas o más bien desacompañadas. El grupo infantil no la baila por su dificultad, al decir de los mayores.



7. Danza de cintas I: *Trenzado sencillo*

El trenzado sencillo se baila al son de esta tonadilla de 16 compases en 2/4 que los músicos repiten las veces que sea preciso para tejer y destejer las cintas alrededor del mástil que mide unos dos metros y medio de longitud y

poco más de cinco centímetros de diámetro. Está rematado por un ramo de claveles. Como queda dicho nadie lo sujeta cuando baila el grupo de mayores, pero uno de éstos lo hace cuando lo trenzan los chavales. Las cintas son de color rojo y amarillo dispuestas alternativamente.



#### 8. Danza de cintas II: *Trenzado doble*

Se baila a los sones de una de las más populares melodías conocidas en el ámbito del dance y que en Cortes la conocemos como *la patatera* y se emplea, asimismo, para bailar este trenzado que coreográficamente es casi idéntico. La única diferencia con los cortesinos radica en que los ainzoneros no se agarran de la cintura para efectuar el giro que da nombre al trenzado.



#### 9. Danza de palos VII:

Se trata de un paloteado interpretado, como despedida, al son del Himno Nacional español o Marcha Real. Su música es frecuentemente empleada en distintos paloteados de Aragón, véase por ejemplo la partitura del dance de Tauste correspondiente a la danza de espadas y broqueles II.



### Dance del Moro. Función versificada

El *Dance del Moro* tiene lugar después de las danzas de palos que los dos grupos de danzantes bailan sin interrupción. Se representa el enfrentamiento entre los dos jefes antagonicos, el Moro y el Cristiano, con el triunfo del segundo mediante la derrota y posterior conversión del musulmán. Acto

seguido los danzantes ofrecen sus versos de alabanza al Santo Cristo siendo respondidos, por los jefes respectivos, con *puyas* o *matracadas* sobre su vida particular. En ocasiones el danzante replica, a su vez, al Jefe con alusivos versos personales. Será ésta, como en Borja, la parte que logra captar la máxima atención e interés del público que celebra tales invectivas con risas y aplausos.

El texto del Dance del Moro, que reproducimos íntegro, es siempre el mismo al menos desde que se escribiera el actual que parece ser una versión actualizada de un texto anterior. A juicio de D. Antonio Beltrán (1982, 129) es posterior a la guerra civil española y se debe a una cultivada pluma que conoce los fundamentos del islamismo.

Resumidamente la función dramática discurre de la siguiente manera:

I. El Jefe Moro amenaza a los cristianos advirtiéndoles que conquistará su castillo precisamente en la fecha de la celebración del Santo Cristo. Cumpliendo su amenaza desenvaina la espada y arremete contra el supuesto castillo, simbolizado en la estampa del estandarte, con aire retador.

II. Interviene el Jefe Cristiano dándole el alto y defendiendo a la Virgen María al tiempo que elabora un discurso panegírico del cristianismo sin dejar por ello de vituperar al Islam.

III. Se sucede un breve diálogo o disputa entre ambos jefes que culmina en el reto del cristiano a duelo al ver que por las buenas el moro no abandona sus pretensiones.

IV. Combate de los dos antagonistas en medio de mutuos retos y bravuconerías. En la lucha a espada vence el cristiano cayendo el moro mortalmente herido.

V. El vencedor concede al herido la última oportunidad de abrazar la verdadera fe: el cristianismo. El musulmán se convierte y el cristiano invoca a Dios que devuelve la vida al converso por la imposición de la estampa del Santo Cristo sobre su cuerpo yacente. El Jefe Moro, resucitado, alaba al Santo Cristo de Ainzón en acto de profesión de su nueva devoción. El cristiano expresa su gozo aclamando y dando vivas a Dios y a Jesucristo.

## DANCE DEL MORO

MORO: Por Alá y su Profeta,  
que habita en el quinto cielo,  
el valor y la osadía  
que en los cristianos observo,  
he de castigar en breve  
con este cortante acero,  
si se ponen al alcance  
de mi brazo sarraceno.  
Yo segaré sus cabezas  
como si fueran corderos;  
no dejaré uno con vida,  
sea joven, sea viejo,  
y esta sed de mi venganza  
a los míos dará ejemplo,  
y entraremos en batalla

con tal coraje y denuedo,  
que no habrá quien nos resista,  
y de todos triunfaremos,  
quitando toda esa raza  
de cristianos que aborrezco.

(Con tono suave)

Antes de que salga la aurora  
coronada de jacinto,  
quiero como general,  
y como invicto caudillo,  
recorrer mis centinelas,  
por si acaso se han dormido;  
que el general que no vela  
al frente del enemigo,  
él podrá ser valeroso,

arrogante o entendido,  
 más se expone (a) que algún día,  
 lo pillen desprevenido.  
 Mas dormir sin precaución,  
 no entra nunca en mi designio.

*(Se da una vuelta por sus soldados)*

Hoy, que celebra el cristiano  
 con fiestas y regocijos,  
 a aquel que nació en Belén,  
 que ellos llaman Dios divino,  
 ese profeta de Alá,  
 que llamamos Jesucristo,  
 he de llegar por si tiene  
 en este fuerte castillo  
 algún cristiano valiente  
 que quiera luchar conmigo  
 y si no, a su general,  
 pues que a él le toca a su brío  
 el salir a la batalla  
 y si humillarle consigo,  
 yo reprimiré su orgullo  
 y haré que su regocijo  
 se le vuelva en gran pesar  
 por el grave desatino  
 de estar en mis propias barbas  
 alegres y divertidos.

*(Desenvaina el sable y toca el castillo)*

*(Con fuerza)*

¡Ah de este fuerte castillo!  
 ¡Salid cuantos estéis dentro, que a  
 todos os desafío!  
 ¡Salid si quereis batalla,  
 y si no, huid y dejad el sitio  
 que os aguarda un león  
 en volcanes encendido!  
 ya que tuvisteis valor  
 y tan osado brío,  
 de tener en mis reales  
 ésta a quien culto no rindo,  
 tomadla para salir  
 a la batalla conmigo.  
 Y sino quereis salir  
 en este retrato mismo  
 en que tanta estima tenéis  
 me he de vengar altivo,  
 convirtiéndolo en pedazos,  
 de coraje enfurecido.

*(Va a la estampa con el sable en alto.)*

*El Cristiano le detiene el brazo).*

CRISTIANO: Detén tu mano sacrílega,  
 detente bárbaro impío,  
 que si en tu loca arrogancia  
 llegaste tan atrevido  
 a desafiar a cuantos  
 defienden la ley de Cristo,  
 no es posible por más tiempo

oír tanto desatino  
 que tu boca impía lanza  
 arrogante y atrevido.

*(Con voz persuasiva)*

¿Tú no sabes que María  
 es más pura que el arminio,  
 es una virgen sin mancha,  
 es un caudal cristalino,  
 el consuelo y la esperanza  
 de todos los afligidos?  
 Pues a esta Reina suprema  
 de los ángeles divinos  
 le pido me dé su amparo  
 para que sea cuchillo  
 de cuantos turcos infieles  
 ultrajan su ser divino.

*(Con fuerza)*

Y ya cansado de oírte  
 tan soberbio y tan altivo  
 vengo a que sepas, tirano,  
 que pronto hallarán castigo  
 esas bárbaras razones  
 que me has lanzado atrevido.

*(Con tono persuasivo)*

Más antes quisiera hablarte  
 como si fueras amigo,  
 y dejar de para más tarde,  
 los dos este desafío.  
 El cristiano nunca tiene  
 a nadie por enemigo,  
 más bien quisiera sacarte  
 de las tinieblas y olvidos  
 en que vives desgraciado  
 por no conocer a Cristo.  
 Vuestra ley no es ley divina,  
 que es odio y rencor altivo,  
 por eso sois tan crueles,  
 feroces y vengativos,  
 y sólo africanos odios  
 enseñais a vuestros hijos.  
 La nuestra por el contrario  
 nos enseña desde niños  
 a levantar al caído  
 y no mirar en el mundo  
 a nadie por enemigo,  
 pues todos somos hermanos  
 y por todos murió Cristo.  
 Nuestra ley, es ley de honor,  
 abnegación, sacrificio...  
 La vuestra, rencor y muerte,  
 ¿Cuál es la mejor, amigo?

MORO: No contesto a esa pregunta  
 porque aquí, por lo que veo,  
 tratas de huir del combate  
 por que vas cogiendo miedo.  
 Yo sólo creo en Mahoma  
 que es profeta verdadero,  
 y él hará que esta espada  
 que empuño con ardor fiero,

triunfe de Cristo y los suyos,  
a quien odio y aborrezco.

seré fiel hasta la muerte  
a ese Dios en quien ya creo.

CRISTIANO:(*Con fuerza*)

¡Puesto que lo quieres, sea!  
Pronto tu orgullo soberbio  
se ha de ver humillado  
para que sirva de ejemplo  
al mundo, y, en especial,  
a los hijos del desierto,  
que viven en el error,  
como tú, moro perverso.  
¡Oh Jesús, Padre amoroso,  
Señor y Dios verdadero,  
en ti pongo mi esperanza  
en este trance tan fiero,  
guía mi brazo y mi espada  
y, cual otro Macabeo,  
no haya fuerza que resista  
y caigan mis enemigos  
orgullosos y altaneros.

(*Desvaino la espada y se vuel-*  
*ve*)

¡Ea, moro, ponte en guardia,  
o te mato como a un perro!

MORO: Acércate, si eres hombre,  
que te aguardo sin miedo.  
(*Luchan con la espada*).

CRISTIANO: Habla menos y obra más,  
que me enojan tus razones.

MORO: Hablar y obrar  
son como rayos en las ocasiones,  
más...  
¡Ay de mí, falló la tierra en que  
pisaba!  
(*Cae al suelo*)

CRISTIANO: Ya estás vencido, tirano,  
y castigada tu infamia,  
y si a Dios no te conviertes  
y de tu senda te apartas,  
te he de cortar la cabeza,  
y en la punta de esta espada  
la he de llevar por bandera  
como triunfo de mi hazaña.  
¡Ea moro ruega a Dios  
y a su madre soberana!

MORO: ¡Oh valeroso cristiano,  
acércate, que me muero,  
no desoigas del vencido  
las súplicas y lamentos  
que, aunque tarde, reconozco  
todos mis pasados yerros,  
y quisiera convertirme  
a Cristo Dios verdadero,  
abjurando mis desatinos,  
en este trance postrero.  
Ruégale por mí cristiano,  
que de veras te prometo

CRISTIANO: ¿De verdad hermano mío,  
así prometes hacerlo?

MORO: ¡Pronto, pronto, que me muero!

CRISTIANO: ¡Santo Dios omnipotente,  
que mirais desde el cielo  
este caso sin igual  
que a mí me trae suspenso,  
que tanto os pide  
en este horrible momento  
que al tocar tu santa imagen  
este moribundo cuerpo  
quede sano y se levante!  
¡Hacedlo así Dios eterno!

(*Le pone la estampa encima. El  
moro se levanta*).

MORO: ¡Oh Santo Cristo de Ainzón!  
a vista de tal portento,  
¿Quién habrá que no conozca  
dentro de tu fuero interno  
que sólo Dios es capaz  
de resucitar a los muertos?  
Yo me sentía morir,  
hace tan solo un momento,  
mis ojos ya se nublaban,  
faltábame el aire en mi pecho,  
más al sentir esa imagen  
posarse sobre mi pecho,  
invadió todo mi ser  
un resplandor tan inmenso  
que disipó las tinieblas  
que envolvían mi cerebro.  
A ti sólo, Jesús mío,  
a ti solo te lo debo,  
porque tú eres la salud  
y el camino verdadero,  
y sin ti la vida es muerte,  
y contigo todo es bueno,  
y, por eso, desde ahora,  
con el corazón confieso,  
que eres el hijo de Dios,  
Omnipotentes y eterno.

CRISTIANO: Al oírte hablar así,  
tal gozo inunda mi pecho,  
que tu conversión sincera  
de todas veras celebro.  
Ya que Dios ha querido  
que sirviera de instrumento  
para obrar este milagro  
tan grandioso y estupendo  
Ven a mis brazos hermanos  
coge la espada primero  
y ante esta imagen bendita  
gritemos todos a un tiempo:  
¡Gloria a Dios en las alturas!  
¡Viva Jesús Nazareno!

Derrotado y convertido el Jefe Moro, y tras los vivas a Jesús Nazareno, el grupo de danzantes forma de nuevo para iniciar sus dichos al Santo Cristo. Los danzantes se sitúan de cara a la imagen que preside, desde el fondo del escenario, el acto. La posición del grupo es, por tanto, de espaldas al público al contrario que en muchos otros lugares donde, al colocar la imagen del santo patrono al frente, los danzantes se dirigen simultáneamente a ambos. Las loas al santo y la posterior respuesta al paloteador siguen el esquema general. Cada danzante recita su estrofa de alabanza y recibe la réplica del Jefe cristiano o moro, o de ambos, pudiéndose dar el caso de que exista contrarréplica por parte del primero. A los compases de la popular melodía, conocida como las *cortesías*, el grupo de danzantes evoluciona y cambia de posición para permitir el acceso al frente a la siguiente pareja hasta completar las cuatro.

La función, que dura en total sesenta minutos, termina con las danzas de cintas, trenzado sencillo y doble, y, como ya se ha dicho, con una danza de palos a los sonos del Himno Nacional español.

## EL DANCE A LA VIRGEN DE SANCHO ABARCA DE TAUSTE

Situado en la margen izquierda del Ebro, Tauste es un importante núcleo rural, con más de siete mil habitantes, perteneciente a las *Cinco Villas* y al partido judicial de Ejea de los Caballeros. El canal de Tauste y las acequias del Arba hacen fértiles las tierras taustanas del término municipal, colindante con la ribera meridional de Navarra, que excede de los cuatrocientos kilómetros cuadrados. Su economía, de índole agroganadera, cereales, remolacha, hortalizas, olivo, vid y ganado lanar –tradicionalmente vinculado a la trashumancia con los valles pirenaicos (Roncal, Ansó, ...)– se ve apoyada por la industria alimentaria, metalúrgica y de materiales de construcción. En este entorno, el pueblo taustano ha mantenido vivo, con inusitada fuerza, uno de los dances más peculiares de la zona, pese a la carencia de los elementos teatrales, por la variedad y vistosidad de sus figuras coreográficas.

El dance de Tauste está dedicado a la Virgen de Sancho Abarca, aparecida en 1559, que se venera en una ermita cercana a la localidad. El día más importante de sus fiestas patronales, el dedicado a la Virgen, es el 21 de abril, fecha en que tiene lugar la representación del dance. Después de la Misa, los doce danzantes, número poco frecuente en la zona, precedidos del Rabadán y del Mayoral, desfilan hasta la plaza del Ayuntamiento donde el público rodea el espacio reservado para el dance que se desarrolla en el propio suelo, sin tablado. Las autoridades y algunos invitados lo contemplan desde el balcón del Ayuntamiento.

Debe advertirse, como ya he apuntado, que la función es exclusivamente bailada, salvo una breve intervención del rabadán, puesto que no existe pastorada, ni enfrentamiento angel/diablo, ni moros y cristianos. Es más que probable que alguno de estos elementos, en concreto la *pastorada*, habría formado parte del dance, de lo cual dan testimonio directo la permanencia de los personajes Mayoral y Rabadán con sus papeles reducidos casi a lo meramente protocolario y ornamental. El Mayoral preside y dirige atentamente las evoluciones de los paloteadores participando en alguna de ellas. Su papel

se corresponde más que nada al de un Maestro de danza –que es lo que en realidad es el actual Mayoral, D. Angel Lagranja. El Rabadán conserva, en cierta manera, sus funciones, si bien limitadas al discurso y a los vivas que lanza desde la cúspide de las torres humanas. Interviene también, de acuerdo con su carácter informal, en alguna de las danzas.



Tauste. Desfile de los danzantes, en primer término, el Rabadán.

Un aspecto que refuerza los hilos de ese haz de relaciones entre los dances navarros y los aragoneses, y que intentamos desmadejar, lo constituye la presencia en Tauste, desde principios de siglo, de los gaiteros de Estella. Tres generaciones consecutivas de la familia de músicos Elizaga se han encargado, después de que lo hicieran los gaiteros de Tabuena, de interpretar anualmente las melodías del Dance. Su intervención no se limita al dance sino que participan en diversos actos propios de la fiesta patronal. Me consta que el grupo taustano ha intentado en varias ocasiones formar su propia banda de gaiteros, acudiendo a los educandos de la banda local de música, con el fin de dotar de mayor autonomía al conjunto en sus, cada vez más frecuentes, compromisos para actuar fuera de la villa.

El Dance cuenta con dos danzas de espadas, dos de palos, cuatro de arcos, dos danzas sin herramienta y cuatro castillos humanos diferentes. A los catorce números anteriores podríamos añadir un paseo o desfile de inicio y final, y el baile mixto conocido como *bolero antiguo* que se suele bailar por la tarde, fuera ya del contexto propio del dance. Con todo, es sin duda el paloteado que posee un más rico y variado repertorio de los estudiados en la zona aragonesa limítrofe con Navarra. De ahí nuestro interés por él.

Todas las danzas son bailadas con un paso propio y característico que los danzantes ejecutan levantando alternativamente las piernas, al compás de la música, y que les obliga a adoptar una esforzada postura en semiflexión. El número de bailes y su duración hacen que el dance taustano requiera a sus protagonistas una mayor preparación física que en el resto de dances de la zona. Por añadidura, la extensión del repertorio y la complejidad de algunas de sus mudanzas exigen del grupo una mayor dedicación a los ensayos que se prolonga, semanalmente, durante todo el invierno. No obstante, la continuidad está asegurada con el mantenimiento de un grupo de chavales que ensaya asiduamente. Como anécdota, que ratifica lo anterior, diré que el grupo de



Danzantes de Tauste desfilando hasta la Plaza.

danzantes que intervino en la función que presenciamos en 1985 estuvo integrado en gran parte por jóvenes que componían el grupo infantil en nuestra anterior visita, nueve años antes, y con los que habíamos aprendido los bailes. El grupo taustano ha solido actuar en varias ocasiones en otras localidades a la manera en que lo hacen los grupos folklóricos urbanos estables y otros que denominamos autóctonos, lo que les confiere una especial dimensión a tener en cuenta en el estudio de los bailes populares y su actual resurgir.

Los números coreográficos del grupo en la mañana del día de la patrona se desarrollan con arreglo al siguiente guión:

1. Desfile de saludo del grupo
2. Danza de espadas y broqueles I
3. Danza de espadas y broqueles II
4. Danza de palos I
5. Danza de palos II
6. Danza de arcos I
7. Castillo humano I
8. Danza de arcos II
9. Castillo humano II
10. Danza de arcos III
11. Castillo humano III. Discurso del Rabadán
12. Danza de arcos IV
13. Castillo humano IV
14. Danza sin herramienta I
15. Danza sin herramienta II
16. Desfile/ saludo de despedida (igual al núm. 1).

## Indumentaria

El cuidado aspecto que presenta el vestuario de los danzantes taustanos da idea del rigor con el que el pueblo mantiene la tradición, en detalles como la indumentaria en la que no admiten improvisación ni alteración.

El danzante calza alpargatas conocidas como «valencianas» que son blancas con cintas negras. Utilizan medias negras de lana y amplios calzoncillos blancos abullonados y bordados que asoman generosamente bajo el calzón y caen sobre la rodilla. El calzón es negro y corto. Tiene una gran abertura lateral muy alta y en general presentan finos bordados con hilo y pedrería de color negro. Una ancha faja de color morado sujeta el pantalón y la camisa blanca que llevan con los puños en su sitio. Cubre parcialmente la camisa un chaleco negro, del mismo tejido que el del calzón, con cuatro o cinco botones y cuello de *smoking*, alto y abierto, con bordados muy trabajados en su remate, similares a los del calzón. El tocado de la cabeza es un *zorongo* de seda estampada en colores diversos, pero no chillones.

Los utensilios utilizados por los danzantes en su función ritual son: el arco, pesado y reforzado con un travesaño horizontal, forrado todo él en tela azul abullonada y profusamente adornado con flores de papel, de tela y de plástico entre las que se asoma una pequeña imagen de la Virgen; los palos son dos por cada paloteador, miden unos cuarenta centímetros y están pinta-



Danzante de Tauste.

dos con purpurina plateada; y un fino sable con un broquel o escudo de pequeño tamaño –no más de treinta centímetros– que se empleará en dos de los bailes. Salvo el escudo, los danzantes desfilan con el resto de herramientas entrechocando, por parejas, sus espadas.

El Rabadán, representado por un niño, viste igual que los paloteadores aunque su *zorongo* es de cuadros negros y blancos. Porta, como símbolo de su función, una vara forrada en tela de raso de colores azul y rosa, muy abigarrada, rematada por un penacho de flores y una pequeña imagen de la Virgen similar a la que los danzantes llevan en sus arcos.



Dance de Tauste. Presentación o saludo.

En nada difiere la indumentaria del Mayoral de la empleada por los danzantes.

Para evitar ensuciarse la ropa en los castillos humanos, en los que deben trepar y apoyarse unos sobre otros, los paloteadores, al disponerse para su ejecución, cubren sus hombros y espalda con amplios pañuelos, del tipo que



Dance de Tauste. Grupo infantil «de blanco» bailando por la tarde.

conocemos como «de hierbas», que llevan al efecto. Hecho de por sí significativo del valor que se concede al traje del danzante.

Existe una variante del traje descrito que se emplea en la función de la víspera y, en el propio día de la patrona, por la tarde. Predomina en ésta el color blanco asociado a las danzas rituales. El traje es sustancialmente el mismo, tan sólo las medias, la faja y el zorongos son enteramente de color blanco. Este cambio de color modifica considerablemente el aspecto del conjunto cuya estética descansa en el fuerte contraste blanco/negro.

Las mujeres que bailan el *bolero*, niñas en la actuación que presenciamos, visten medias caladas blancas y alpargata valenciana, enaguas con puntillas



Tauste. Mayoral «de blanco».

con cintas rojas enlazadas y falda negra de mucho vuelo con dibujos en rojo. La blusa es blanca con puntillas en las mangas que asoman bajo el corpiño negro también con puntillas en los puños. Se cubren con un chal o mantón grande con flecos y adornan el moño con un lazo de terciopelo negro.

### La música de danza

#### 1. *Presentación o paseo:*

Melodía en 4/4 que los músicos tocan tres veces con aire lento y señorial. Cuenta con 12 compases divididos en dos partes iguales. En la segunda, los gaiteros hacen un dúo de acuerdo con la tradicional dualidad consistente en dos terceras paralelas. Salvo en esta parte, apenas tocan a dúo los gaiteros en el dance de Tauste, puesto que su duración exige a los gaiteros la alternancia en la primera voz que realizan en las repeticiones de las piezas o de determinadas frases musicales.

En esta primera figura los danzantes desfilan en grupo evolucionando pausadamente en una ceremonia de presentación o saludo con el Mayoral a la cabeza, que al final se repetirá, de idéntica forma, como despedida.



#### 2. *Danza de espadas y broqueles I:*

La música, en 2/4, tiene una estructura regular de 24 compases que contiene tres partes de ocho compases. Los paloteadores realizan varias mudanzas golpeando con su espada el escudo del compañero.





Tauste. Danza de espadas y broqueles.

### 3. *Danza de espadas y broqueles II:*

Presenta la misma estructura y ritmo que la anterior. La segunda frase musical se caracteriza por recoger los primeros compases del Himno nacional español que, como se sabe, forma parte de los temas musicales de algunos dances aragoneses. Se toca dos veces y termina, a la tercera, donde se indica en la partitura.

Esta es la melodía del desfile, tras la misa, desde la Iglesia a la plaza y con la cual los danzantes intercambian leves golpes con las espadas.





4. *Danza de palos I:*

Puede decirse que la estructura de la música tradicional de danza del mundo occidental se basa en frases de ocho compases y esto es una constante en las danzas que estudiamos. Sin embargo alguna de ellas no muestran esta forma regular por causas diversas. La melodía de este paloteado es una de ellas con una parte de ocho compases y una segunda parte, troncada, de sólo seis que se enlaza con la popular coda, estribillo o *rodeada*, con la que los danzantes giran en círculo para volver a su posición de partida.

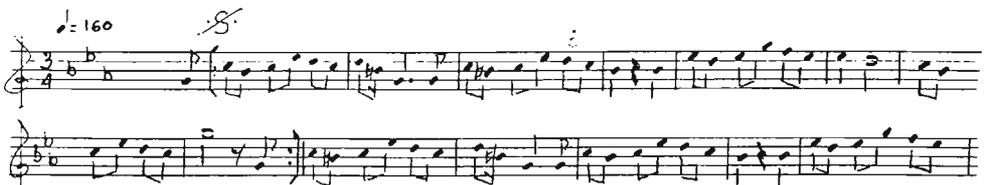
El *paloteo* dura tres minutos y presenta la peculiaridad de que los dos palos son asidos conjuntamente por ambas manos como si de uno sólo se tratase.



5. *Danza de palos II:*

Una primera parte de ocho compases se repite tres veces para enlazar con una segunda de sólo seis tal y como ocurre en la anterior. Al final se funde con la coda o *rodeada*. Los músicos aceleran el aire de la danza en la repetición.

Tanto en éste como en el anterior paloteado, los danzantes efectúan cruces por parejas pasando unas sobre otras sin dejar de palotear tal y como se hace en danzas de Cortes o en Otsagi.





6. *Danza de arcos I:*

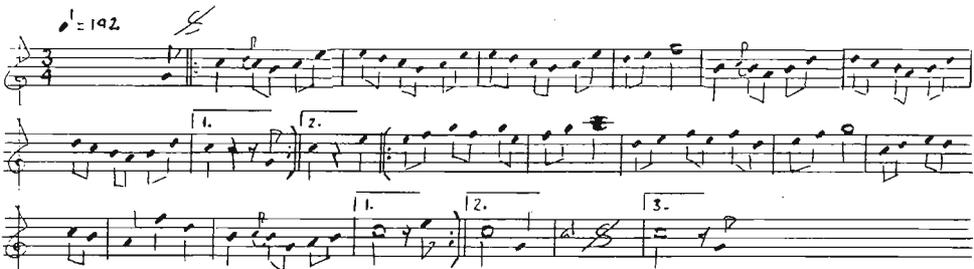
Si el conjunto del Dance de Tauste es rico en figuras coreográficas, sus cuatro danzas de arcos –con sus torres– constituyen la parte más vistosa y de más evolucionado estilo coreográfico, llegando, en algunos momentos, a la filigrana más propia de las recreaciones escénicas que de los sencillos y viejos bailes pastoriles. No me cabe duda de que hubo en algún momento en Tauste una mano experta responsable de tanta simetría y tan armónico diseño.

Esta primera danza de arcos se baila con música en 2/4 de estructura regular (8x2) y sencillez melódica.



7. *Danza de arcos II:*

En 3/4, presenta la composición habitual de dos partes de a ocho compases que se repiten las veces precisas para completar las evoluciones de los danzantes.



8. *Danza de arcos III:*

De estructura semejante a la anterior, cuenta con una breve introducción de la que otras carecen, aunque lo normal es que los gaiteros comiencen la

pieza por sus últimos compases precisamente a modo de introducción. En ésta el aire de la segunda parte es llevado más pausadamente, en alguna de las repeticiones, para permitir la ejecución de los *puentes*.



Tauste. Danza de arcos.

9. *Danza de arcos IV:*

Melodía en 3/4 que mantiene la regular composición en 16 compases (8x2).



10. *Danza sin herramienta I:*

La melodía en 3/4 cuenta con tres partes de ocho compases cada una pero presenta una curiosa y compleja combinación en su interpretación. Designando con distinta letra a cada frase musical de ocho compases, la estructura habitual de las danzas es AABB, o en las tripartitas AABBCC, en ésta el peculiar esquema sería AAABBACBB.

También la coreografía, sin herramienta alguna, es original entre los dances.



Tauste. Danza sin herramienta.





11. *Danza sin herramienta II:*

Es una muy breve melodía, de peculiar y sinuosa línea, en 6/8, tipo pasacalle o *biribilketa*, que se repite numerosas veces mientras los danzantes juegan más que bailan en individuales intervenciones en las que zarandean al Rabadán y provocan al Mayoral que replica con golpes y empellones.



Tauste. Danza sin herramienta.

12. *Bolero antiguo*

Como ya se ha advertido, por la tarde después de la procesión y de la intervención del grupo de chavales, con la indumentaria blanca descrita, suelen tocar los gaiteros el llamado *bolero antiguo* aunque no es un número del dance y ni siquiera es fijo, puesto que depende de la disposición de alguna pareja para bailarlo. En la fiesta de 1985 lo bailó una pareja de niños. Es un baile social mixto, «de salón», que estuvo de moda en las plazas y en los bailes cerrados de principios de siglo.

La melodía en 3/4 presenta una gran semejanza con la pieza homóloga *las boleras* que se baila en el popularizado Baile de la Era, o *Larrain dantza*, de Estella. La presencia de los gaiteros estellese en Tauste invita a buscar una posible transmisión en esa línea.



## Castillos humanos

Después de cada una de las cuatro danzas de arcos, el grupo construye las torres o castillos humanos que caracterizan y añaden vistosidad al Dance taustano. Los castillos humanos parece que han sido un elemento vinculado a los dances con carácter bastante generalizado, aunque de no muy antigua incorporación. Sin embargo, muy pocos los conservan. En Navarra tenemos referencias directas de uno de ellos en el desaparecido Paloteado de Murchante (Aguado, 1972); algunos de nuestros informantes consideraban, estimo que con poco fundamento, que se trataba de una costumbre navarra. Pese a la complejidad de algunas de ellas, v.gr. las taustanas, ninguna de las torres humanas de las que hemos tenido noticia en los dances, navarros o aragoneses, llegan a la arriesgada arquitectura de las catalanas. En Tauste son cuatro distintos castillos los que se levantan con distinto grado de complejidad y diferente estructura. Según Beltrán (1983, 83) reciben los nombres de *cucuño*, *del pulso*, *de caballos* —o *del caballo* según nos dijeron—, y de *San Miguel*. Para el mismo autor, las torres taustanas tienen cierta semejanza con las de la «contradanza» de Cetina, con las de Hajar y con los *castillos* del grupo de Sariñena. En este sentido el Dance de Tauste se orienta sobre todo hacia el Este. Y no debemos olvidar que la composición del grupo, con doce danzantes, permite un mayor barroquismo que el factible con sólo ocho miembros.

En todas ellas el Rabadán trepa hasta la cima y lanza un fuerte ¡Viva la Virgen de Sancho Abarca! mientras que en la tercera de ellas, más sólida, pronuncia un breve discurso, que no llega a los dos minutos, de salutación a la patrona, a las autoridades y al público en general. Durante el tiempo que

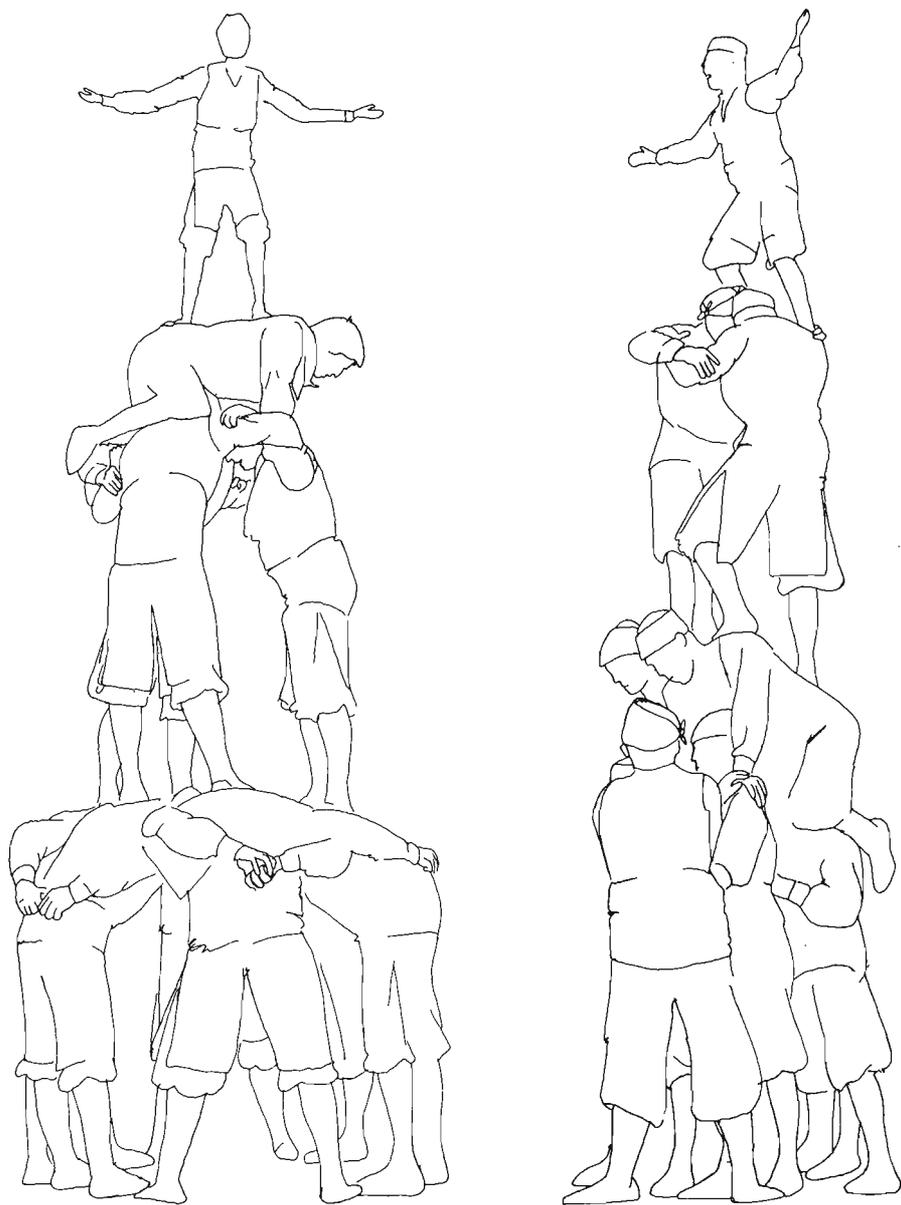


Tauste. Castillo humano.

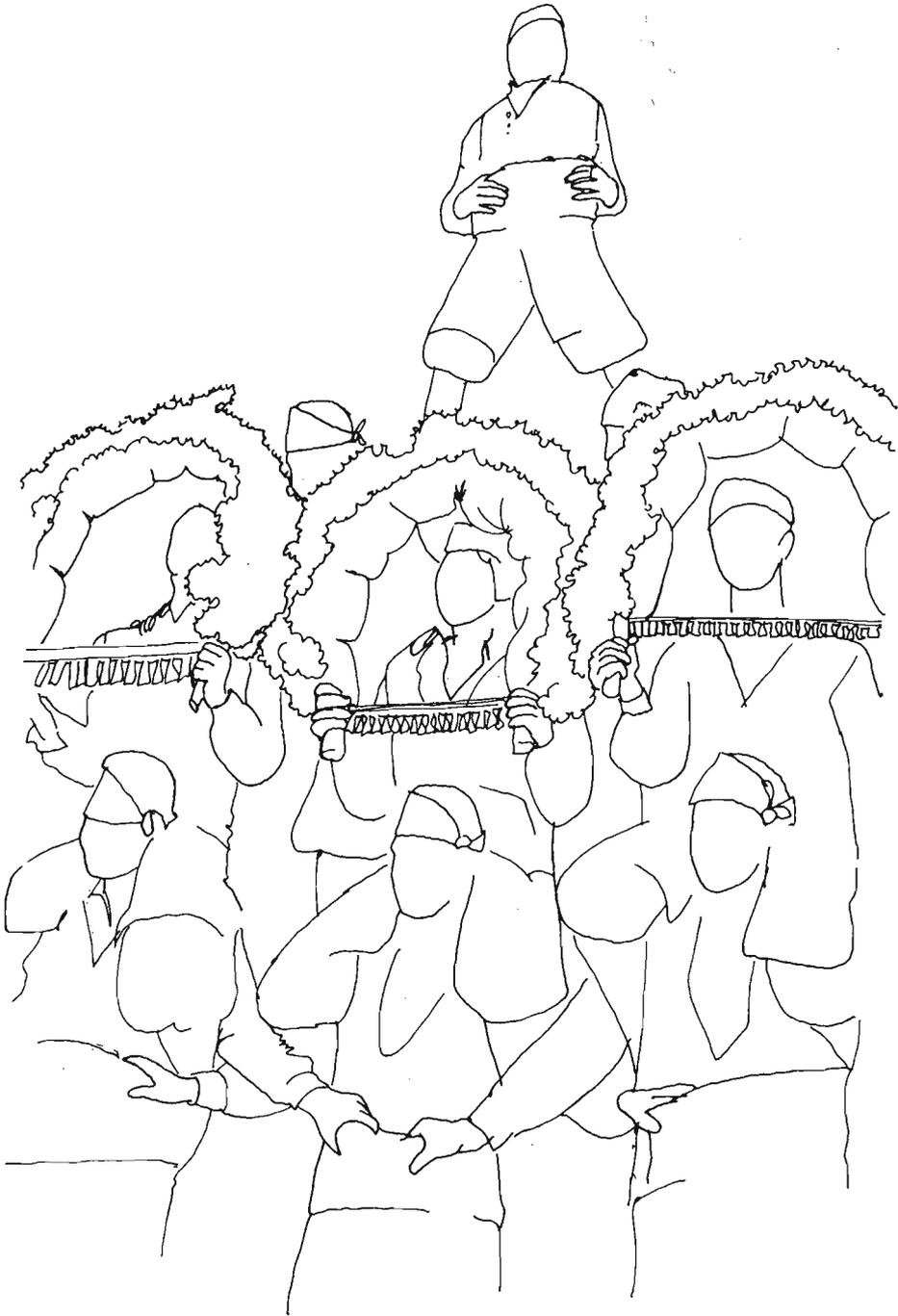
los danzantes invierten en montar y desmontar la torre, y sólo interrumpidos para la proclama del Rabadán, los gaiteros interpretan una singular y específica melodía con abundancia de notas tenidas mientras el castillo se alza, y seis compases más vivos, en 3/4, en su destrucción (véase la partitura que transcribimos). La línea melódica de esta pieza, con abundancia de intervallos que descienden, para mantenerse en ella, a la nota pedal ha sido considerada por el folklorista Juan Antonio Urbeltz, en sus investigaciones sobre la cornamusa o *xiolarru* (1983), como un ejemplo más, de los varios que cita, que apoyaría la tesis del uso de este instrumento en un tiempo anterior en determinadas zonas.



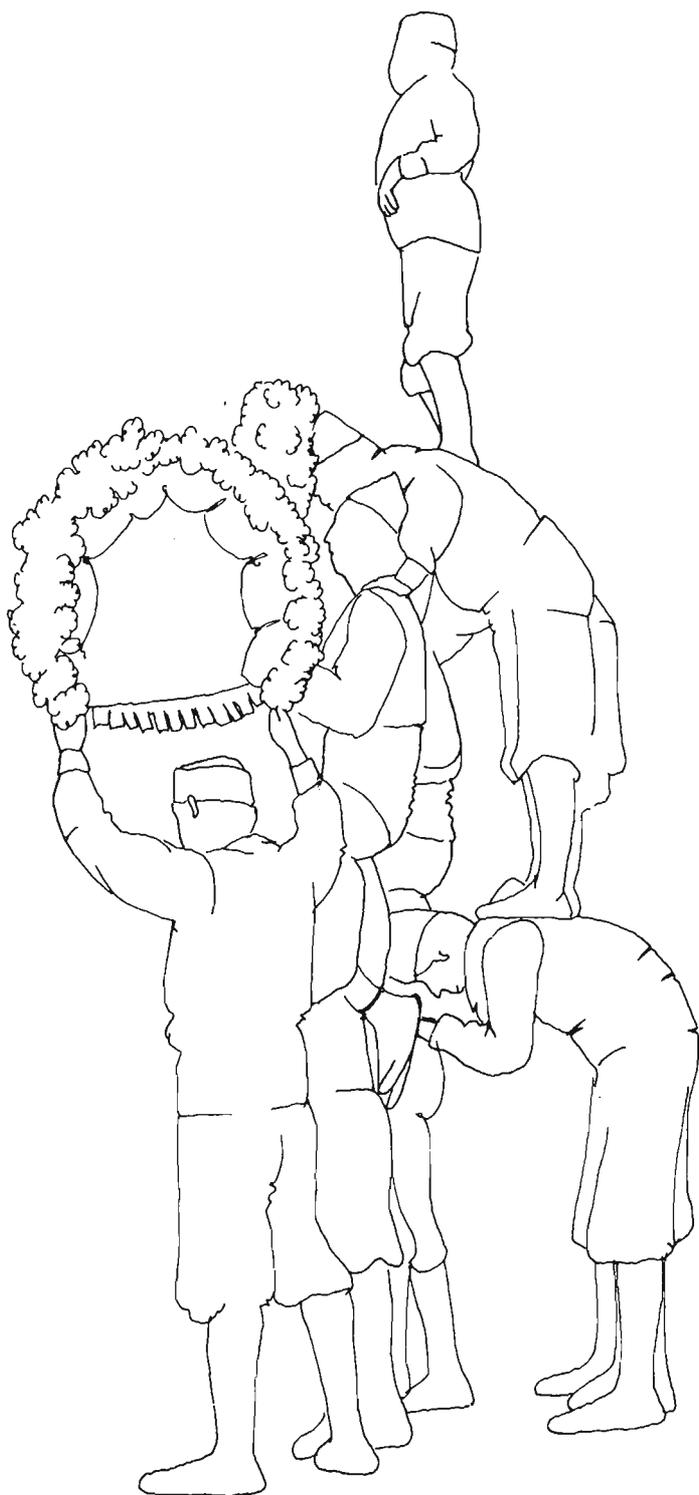
La construcción de las torres, cuya estructura es distinta para cada una, varía desde la clásica formación de una base de seis danzantes con un segundo piso de tres en el que se apoya un cuarto y sobre el que trepa el Rabadán, hasta la que se levanta sobre un único danzante apoyado en el suelo con manos y pies que sujeta un segundo piso de tres personas (una de ellas cabeza abajo) y un tercer piso con otro danzante que sirve de soporte al Rabadán, es decir cinco personas sobre los hombros, vientre y rodillas de un fornido paloteador (véanse las fotografías).



Tauste. Castillo humano.



Tauste. Castillo humano.



Tauste. Castillo humano.

## EL DANCE O PALOTEADO: APROXIMACION ANTROPOLOGICA

Las precedentes descripciones de las funciones de Borja, Ainzón y Tauste dan idea de la estructura y contenido del complejo escénico popular que denominamos dance. Llegados a este punto puede resultar ocioso formular una definición del dance. Es cometido de la Antropología completar la visión que la Etnografía nos proporciona. La repetida diversidad de elementos, de sus orígenes y significados, nos aconseja emprender esta aproximación, supuesta ya una concepción global de la fiesta, analizando aquéllos por separado. En las páginas que siguen trataremos independientemente de los diferentes bailes, de los diálogos del Mayoral y Rabadán o *pastoradas*, del enfrentamiento entre el bien y el mal y de los combates entre ejércitos cristianos y musulmanes.

Conviene tener presente, en un estudio antropológico, el entorno festivo en el que tiene lugar el dance. La importancia de la fiesta en el mundo rural se explica por la necesidad que el pueblo tiene de sentirse comunidad y reforzar sus señas de identidad. En este punto juega un papel esencial la figura del santo patrono fuertemente asociada también, como hemos visto, al dance. Para el antropólogo Carmelo Lisón (1983, 60) «en la topografía religiosa cada pueblo es una circunscripción espiritual presidida por un santo patrono o advocación tutelar que conecta a los vecinos con la divinidad (...) su *patrocinium* su alteridad, aura sagrada, atemporalidad y humanizada incorporación a los sucesos locales, le han convertido por siglos en el exponente y simbolizador *par excellence* de la identidad comunitaria». Obsérvese hasta qué punto son aplicables estas consideraciones en el entorno festivo que estudiamos, e incluso en otros supuestamente más neutrales, como los urbanos, donde frecuentemente se repite este sentimiento colectivo en las fiestas patronales. Eliseo Serrano (1981) define el dance como «un drama sagrado con cierto sentido ritual y litúrgico» y cita a Arcadio de Larrea para el cual «los danzantes son auténticos oficiantes o sacerdotes». No son, ciertamente, gratuitas estas aseveraciones para un atento observador de los paloteados. Si bien hoy las fiestas vienen reguladas por el calendario litúrgico de la Iglesia católica y su santoral, no debemos perder la perspectiva pretérita de un substrato mágico de los rituales coreográficos que el hombre primitivo representaba con fines concretos e inmediatos y que son origen lejano de algunas de nuestras pautas culturales.

Antes de acometer su estudio pormenorizado, haré un resumen cronológico de la evolución del dance tal y como mayoritariamente la han entendido sus más prestigiosos investigadores, en particular Antonio Beltrán y Mercedes Pueyo. La tesis que defienden estos autores habla de la total independencia de las danzas, elemento más viejo, del resto de la función dramática. Así para Beltrán (1985) «los bailes o mudanzas que se añaden a la pieza teatral no tienen la menor integración en la representación ni marcan transiciones o cambios, sino que se incluyen de modo artificioso, interrumpiendo los diálogos o quedando totalmente desligados del contexto literario (...). Los dances no obstante, tuvieron siempre baile añadido a los diálogos», hasta el punto de que la pieza original es precisamente las danzas, y en particular las de palos. A las primitivas danzas se les unió, a través del canto y la poesía lírica, la función de la *pastorada*. Ambas para Mercedes Pueyo tienen un origen pire-

naico por lo que su difusión se produce de norte a sur (1961). El dance en una primera fase contaba, por tanto, con estos dos elementos. De los Misterios y Autos sacramentales proviene el enfrentamiento del ángel y diablo que representa una lucha primigenia en la mente humana. A un tiempo las danzas de espadas vienen a incrementar el repertorio bailado. El conjunto se consolida y ajusta definitivamente en el siglo XVII con las representaciones de moros y cristianos y las danzas de arcos, cintas y los castillos humanos (Pueyo, 1961). No me cabe duda, tras conocer el entorno festivo del dance, vivo aún en muchos lugares, que la función se habría ido adaptando, en un proceso natural y lógico, a los gustos de cada época incluyendo novedades y abandonando aquello que aburría al pueblo. Este proceso, aplicable a todos sus elementos, ha permitido, aún a costa de una presunta autenticidad, mantener el interés de la función y, por consiguiente, su propia existencia.

### Las danzas de palos

Las danzas de palos constituyen, sin lugar a dudas, el elemento más antiguo del combinado escénico popular que conocemos también como paloteado, denominación que proviene; precisamente, de ellas. Hay práctica unanimidad en los autores al situar el origen de las danzas de palos en el Neolítico, simultáneamente al desarrollo de la agricultura y en función de determinadas funciones reflejadas en las pinturas rupestres de la época. Se vinculan a ritos agrarios de fertilidad de los campos y fecundidad de la tierra, junto a rituales mágicos profilácticos o propiciatorios. Lucile Armstrong (1984, 245) se pregunta «¿por qué se emplean los palos en tantas danzas rituales de hombres? Porque en los tiempos primitivos, antes de la invención del arado, se empleaban los *palos para plantar* (...) Por lo tanto los palos se convierten en objetos sagrados, representando el falo penetrando en la madre tierra. Golpeando los palos los unos contra los otros crean un ruido que atrae la atención de los espíritus de la Tierra y así éstos favorecen la germinación de la semilla. Algunas danzas rituales incorporan la figura en la que se golpea con los palos la tierra para despertar a los espíritus de ésta». Figura que, como ya hemos comentado, es habitual en varios de nuestros paloteados (Otsagi, Murchante), y de los próximos citados en este trabajo (Borja). Curt Sachs (1933, 143) distingue dos tipos de danza de palos: a) una misma persona bate los dos palos que lleva, y b) dos, o más, personas diferentes que los golpean entre sí. Para el eminente investigador alemán, la primera de ellas corresponde a un estadio más antiguo, de amplia difusión y propio de una civilización inferior. El segundo tipo pertenece a una civilización más reciente y se encuentra en Hawai, Indonesia y Europa. En nuestros dances es corriente que se combinen ambos tipos de movimientos aunque, evidentemente, la estructura grupal de las danzas confiere prioridad al segundo de ellos. En esta línea debe rechazarse la generalización de considerar estas danzas como guerreras por simular enfrentamientos entre bandos. El propio Curt Sachs (1933, 134) advierte que estas danza «no deben confundirse con juegos de guerra», y añade que el «palo es una prolongación de las manos que inicialmente se baten una con otra (...) El palo amplifica, en una segunda época o estadio evolutivo, los golpes primitivos realizados por el propio cuerpo del danzante (pies, manos)». Se habría evolucionado, según esto, de batir una mano con

otra a golpear con los palos. En el mismo sentido Eliseo Serrano (1981, 38) cita a Caro Baroja que admite el parentesco de ciertos ritos que se ven en las danzas de palos con una mitología más propiamente agraria que guerrera. Se cree, dice Josep Crivillé i Bargalló (1983, 100) «que los palos fueron los primeros instrumentos que sirvieron al hombre para realizar sus tareas de explotación de los productos en las sociedades denominadas preagrarias. En efecto, mediante los palos o pequeños bastones de mando, el hombre de aquel tiempo removía la tierra, la golpeaba, la labraba a fin de enterrar luego en ella las semillas que habían de germinar. No son de extrañar, pues, las correspondencias de tipo simbólico y mágico que aquellos útiles aún conllevan, ni raras tienen que parecer las creencias que aceptaban el hecho de que las cosechas crecían con mayor prontitud y exuberancia si se danzaba, cantaba o tocaban instrumentos en los lugares de laboreo».

Refiero esta extendida teoría por su general aceptación y el interés de su respuesta antropológica al tema que estudiamos, aunque estimo que, el origen neolítico de las danzas de palos y su simbología, pese a lo sugestivo y la coherencia de su planteamiento, se presenta como tesis de difícil contrastación o confirmación científica.

Detrás de estos movimientos coreográficos, y estrechamente vinculado a la idea psicomotriz que subyace en ellos, hallamos presente en la danza de palos el concepto de ritmo. El ritmo es fundamento básico de la expresión primigenia del alma humana y surge en el hombre primitivo con anterioridad a la música y diríamos incluso que es anterior al propio sonido, pues el ritmo se halla implícito en la Naturaleza y es observable por el hombre que examina con atención sus periódicas transformaciones.

Las figuras que las danzas de palos presentan en los paloteados navarros y aragoneses son diversas. El número mínimo de danzantes preciso es de ocho y se colocan en dos filas de a cuatro conformando el esquema más repetido y característico. A partir de ahí pueden integrar el grupo un número variable múltiplo de cuatro siendo, en este caso, posible encontrar conjuntos de doce paloteadores (Tauste, Vera de Bidasoa) e incluso de dieciséis o veinte pero fuera ya del entorno de nuestro estudio. El grupo de cuatro es la célula mínima que permite efectuar las mudanzas habituales. En los paloteados encontramos normalmente diversas figuras que se combinan entre sí, sin ánimo de ser exhaustivos podemos enumerar las más significativas: a) el danzante bate los palos consigo mismo haciéndolos entrechocar en tijera o golpeando uno sobre otro (en particular el derecho sobre el izquierdo); b) el danzante intercambia sus golpes con el compañero de la otra fila, puede hacerlo con un solo palo o con los dos juntos; c) análogamente con el inmediato anterior o posterior de la propia fila; d) esporádicamente el intercambio de golpes puede hacerse en diagonal con el compañero del danzante contiguo, para ello la otra pareja del cuarteto modifica su postura pegando por bajo o por alto evitando el encuentro de los cuatro (Otsagi, Tauste); e) alternativamente, en una misma figura, puede golpearse con un palo por alto con el compañero y con el otro por bajo y de revés con el danzante contiguo; f) una pareja pasa golpeando sus palos bajo el arco que forma la pareja contigua al hacer lo propio por arriba; g) los danzantes de los extremos rompen la formación encontrándose entre sí, recomponiéndola de nuevo pero alterando en noventa grados su sentido; h) los danzantes de los extremos giran, a favor de las agujas del reloj, en torno a los del centro, quienes a

su vez lo hacen en sentido opuesto, golpeando sus palos al cruzarse, esta frecuente figura recibe en Cortes el nombre de *turbina* y el P. Gaizka de Barandiarán la interpretaba como, la voz euskérica, *tunbilla*. A esta pequeña muestra de las figuras más habituales que hemos citado habría que añadir los golpes en el suelo, por debajo de la pierna, por detrás de la espalda, y muchas otras evoluciones complementarias, algunas de muy curiosa composición como la que consiste en colocar el palo entre las piernas y recibir de esta forma el golpe que propina el compañero, que refiere Antonio Beltrán (1980, 202) en el dance de Yebra de Basa con el expresivo nombre de *el pichadero* y que se realiza también en una de las *makil-dantzak* de Vera de Bidasoa (éstas al margen del paloteado).

Es verdaderamente difícil determinar la antigüedad de las danzas en base a su morfología, aunque aún lo sea más desde el examen de otros componentes. Podemos aventurar que las de más sencilla factura y de mudanzas más simples –golpes consigo mismo, con el compañero y en el suelo– son probablemente las más antiguas. Hemos comprobado que en algunos dances, Cortes, Borja, Ainzón... las danzas más sencillas se bailan en primer lugar y las más complicadas, junto con los trenzados o danzas de arcos, sin duda posteriores, se hacen al final de la intervención. Esto puede responder a una mera táctica, corriente en el mundo del espectáculo, de organizar el programa en un *crescendo* hasta alcanzar el *clímax* al final, o bien puede deberse a un proceso de sedimentación temporal según la cual los números de más reciente incorporación al dance lo han hecho a continuación de los anteriores respetándose un natural orden cronológico. Abonan esta tesis la realización de las dieciochescas danzas de cintas y arcos al final de las representaciones, y, como observa Javier Lacunza (1985), los paloteados con música de jota –más recientes y de mayor filigrana– también se encuentran al final de los respectivos grupos de danzas de palos. De acuerdo con lo anterior encontraríamos algunas danzas de palos de gran antigüedad e indudable arcaísmo junto a otras de posterior creación o adaptación aun cuando ésta cuente con cientos de años. En otras, por último, se advierten arreglos ornamentales de hechura reciente, a veces obligados por los cambios musicales.

Un aspecto de las danzas de palos que presenta un interés autónomo y complementario es el estudio tipológico de los propios palos que sirven a los danzantes en sus evoluciones y que presentan una estrecha relación con la clase de danza y con el entorno ecológico del lugar. Hallamos, entre los datos que poseemos, distintos materiales y formas para esta herramienta cargada de simbolismo. En la zona pirenaica o prepirenaica suelen ser de acacia, material que los *dantzaris* aprecian por su bello sonido, o de boj, elemento que aporta un contenido mágico-ritual puesto de manifiesto en distintas tradiciones religiosas y profanas. En las áreas meridionales se emplea la *carrasca* o encina. Son también maderas habituales el acebo, *gorosti*, o el roble. Las dimensiones oscilan entre los 35 y 50 cm. de longitud y los 3 y 5 cm. de diámetro. Pueden verse torneados o simplemente desbastados, pintados en franjas de colores, rojo, verde, azul, sobre fondo blanco o con purpurina plateada. Se sujetan, en ciertos casos, a la muñeca mediante un cordoncillo que atraviesa el extremo del palo. Este cordón puede adornarse con pompones de lana. Aunque la norma general es que cada danzante use dos palos, hay excepciones donde es un único palo por bailarín. Existen diversas teorías especulativas que tratan de la sustitución de la espada por un palo en danzas de espadas, e inversamen-

te, de la evolución de las danzas de palos en danzas de espadas. Cabría aplicar la primera de ellas en aquellas situaciones en que los paloteadores manejan un sólo palo que, incluso, su plateada pintura parecería imitar el aspecto del arma presuntamente sustituida. Insisto en la precaución con que deben ser consideradas esta clase de hipótesis.

### Danzas de espadas

Las danzas de espadas, pese a la creencia generalizada, no son parte consustancial del *dance*, y mucho menos llegan a adquirir la importancia relativa que poseen las danzas de palos. Sin embargo, desde una concepción amplia de las danzas de espadas, tal y como las estudia Curt Sachs, cabría incluir entre éstas algunas figuras que consideramos como paloteados. Advierto de entrada que se trata de una cuestión de método en el estudio de la Danza. Para Curt Sachs (1933) el «arma marca el tiempo (...) es un sustituto del palo», sería la sonoridad del metal el efecto más pronunciado y buscado puesto que al ser más intenso incrementa el resultado perseguido en el empleo del ruido como defensa contra los espíritus; «es evidente —afirma— pues, que en la ronda de espadas europea puede cambiarse a voluntad el palo de madera y la espada». El mismo autor al estudiar los motivos y antigüedad de las danzas de espadas establece la siguiente clasificación de sus elementos, donde incluye, con carácter específico, la danza de palos (1933, 145): 1. El juego de batalla o lucha; 2. El arma como defensa de los espíritus hostiles; 3. El arma como conjuro o magia fálica de fecundidad; 4. El juego del palo o juego antagónico; y 5. Las danzas en círculo con figura. Considera los dos primeros como los más antiguos por significado y extensión, calificando las danzas correspondientes como protoneolíticas. El tercer motivo se refiere a la etapa miolítica y de culturas totemistas. Las últimas, más recientes, serían propias de la cultura neolítica plena.

Son ciertamente escasas las danzas de espadas en el grupo de dances que estudiamos. Las únicas reseñables corresponden al de Tauste que cuenta con dos números de espadas y broqueles. No tenemos noticia de ellas en los paloteados de la ribera tudelana.

En cuanto a su significado, las danzas de espadas comparten con las de palos un sentido fálico y protector. Añaden, por su asociación al fuego, un componente purificador y solar propio de la cultura metalúrgica. Muchos autores al estudiar la similitud de las danzas de espadas europeas, estiman que puede hablarse de una única especie o forma de danza primigenia común en el continente. Entre ellos Mullenhoff (citado por Bizen d'O Rio, 1985) que ya en 1871 estableció tales similitudes.

### Danzas de arcos

Su presencia en el dance es reciente, muy probablemente desde el siglo XVIII. Los danzantes portan unos arcos floridos con los que evolucionan conformando distintas figuras. En unos casos se mantiene la formación clásica de los paloteados y las mudanzas se efectúan por parejas y cuartetos (caso de Tauste), pero en otros el grupo adopta la forma de cadena, eslabona-

da por los arcos, que serpentea y reconstruye composiciones propias de las danzas de espadas (Murchante). En el entorno de nuestro estudio hay arcos floridos en Murchante, Vera de Moncayo y, estructuralmente distintas, Taus-te. Son frecuentes en otros puntos de la geografía aragonesa del *dance*. Así Antonio Beltrán (1985) cita danzas de arcos en Graus, Pradilla de Ebro, Veruela, Salillas y Alcalá de la Selva. Es el mismo Beltrán quien afirma que las danzas de arcos son «comunes a amplias zonas europeas y españolas, desde el siglo XVIII».

Junto a las geométricas y cuidadas danzas de arcos taustanas destaca, por sus peculiaridades, la que Inocente Aguado describió en el trabajo sobre el Paloteado de Murchante y que dio pie a su recuperación por Ortzadar. La morfología de la danza de arcos de Murchante, felizmente descrita por Aguado, ofrece dos aspectos de interés coreográfico: el primero, consiste en el ejercicio, casi gimnástico, que los danzantes efectúan recorriendo el arco por su cuerpo al tiempo que lo atraviesan abatiendo el aro, pasando una pierna, girando los brazos en torno al tronco y pasando la otra pierna para volver a la posición inicial. Esta cabriola se repite varias veces, mientras se cambia de posición, y es de gran efecto plástico por la rapidez y precisión de movimientos que requiere. El segundo, es una figura que el grupo, tras serpentear en cadena, compone en forma de jaula o pérgola alrededor del conductor de la danza, normalmente el *Mayoral*, que sostiene con un *sarde* los arcos que le rodean dejándole dentro de la cúpula florida. Los danzantes resuelven la figura deshaciendo la jaula y recuperando la cadena. Veamos el interés de estas figuras. En el primer caso hay una interpretación simbólica que identifica el arco/aro con el sol constituyendo el paso a su través un rito de purificación. Lucile Armstrog (1984, 245) describe en el Trawanteldanz de Flandes una figura de acrobacia con el aro que se hace pasar por el cuerpo del bailarín y añade que «los bailarines decían que el aro representa al sol y que cada hombre se purifica pasando a través del sol». En el segundo caso encontramos una réplica exacta a la figura conocida como el *degolláu* en muchas danzas de espadas y en distintos dances de Aragón. En el *degolláu* los danzantes traban sus espadas en un movimiento envolvente alrededor del cuello de un personaje central, *rabadán* o *mayoral*, deshaciendo la figura mediante un similar movimiento lineal. La similitud con la danza de arcos descrita es palpable así como con otras danzas de espadas -v. gr. la de *Xemein*-. Reside en esta coreografía la representación de un primitivo sacrificio del jefe y su posterior regeneración de muy extendida presencia en las tradiciones europeas y de indudable interés antropológico. La danza murchantina parece ser que fue aprendida, a fines del XIX, de un maestro de danza de Tarazona en un mutuo y constante intercambio cultural propio de la zona. Encontramos una descripción semejante, aunque no idéntica en la danza de arcos *los aros* de Burgos que hace Justo del Río (1959, 32).

Emparentada a la anterior encontramos en Euskal Herria las danzas de Lanestosa (Encartaciones). Otras bellas danzas de arcos se conservan en Oñate, Danzas del Corpus, y en la *ezpatadantza* guipuzcoana, *Uztai dantza*. Urbeltz en su obra *Dantzak* (1978, 179) da noticia de antiguas danzas de arcos en la Merindad de Durango y en la Barranca navarra.

En general las danzas de arcos deben estudiarse en estrecha conexión con las danzas de espadas de las que, en algunos casos, podrían ser versiones evolucionadas. Abundando en lo dicho traigo una cita de la folklorista Violet

Alford para la que en varias de las danzas de aros que estudia «los aros se usan como en las figuras de espadas, y en lugar de una rosa se forma una pérgola o *hüsli* con las guirnaldas arqueadas» y considera que, en general, las danzas de aros son «una alternativa para las danzas de espadas» (Armstrong, 1984).

### Danzas de cintas

Buena parte de los dances que estudiamos culminan con una o dos danzas de cintas o *trenzados*. En ellas cada danzante sujeta el extremo de una cinta que pende de un mástil central coronado de flores y sostenido por una o dos personas, el mayoral y rabadán a menudo. El grupo de ocho o más bailarines, dispuesto en círculo alrededor del palo del trenzado y distribuidos sus miembros alternativamente en dos subgrupos, evoluciona girando en torno al mismo, de forma que cada subgrupo lo hace en sentido opuesto, y de tal manera que al realizar los cruces alternativamente por encima o por debajo del danzante que viene de frente las cintas tejen un multicolor trenzado en el mástil. Repitiendo el baile en sentido contrario el trenzado debe, si no hay error, deshacerse completamente haciéndose los danzantes, en este caso, acreedores del aplauso del público.

Esta danza, universal y extendida por toda Europa, se incorpora al dance tardíamente, al parecer en el siglo XVIII según Antonio Beltrán. Suele ser un baile mixto cuyos orígenes deben buscarse en danzas alrededor de árboles o troncos de primavera también relacionados con ritos de fertilidad de la tierra. Son, en definitiva, danzas de carácter agrícola. Según Karl Horak (1984) hablando de las danzas del Tirolo la danza de cintas, o *bandltanz*, «se bailaba siempre, en tiempos remotos, alrededor de un árbol natural con la finalidad de que no faltara la cosecha del año siguiente». En el mismo sentido, Curt Sachs (1933, 76) habla de danzas de fertilidad o fecundidad que se efectúan en las noches de verano alrededor del *mayo* y cita numerosos ejemplos en todo el mundo y especialmente en Europa donde incluye a los «bailarines vascos de la espada que rodean el “mayo”».

La coreografía de estas danzas, por sus limitaciones materiales intrínsecas, es constante en todos los dances. Como ha quedado recogido en la parte etnográfica de este trabajo son dos los trenzados que bailan los danzantes cortesinos, aizoneros y borsaunenses: el *sencillo* y el *doble* que incorpora una doble vuelta de los danzantes en el cruce con su compañero. La especificidad de cada lugar reside en pequeños detalles como los colores de las cintas, y su posible adscripción a determinado danzante, por ejemplo al primero, o a cada uno de ellos según el color, o bien, como nos indicaba un informante navarro, cada danzante podía tener su propia cinta de seda bordada con sus iniciales. También varía considerablemente el tamaño del mástil central cuya altura oscila, habitualmente entre los dos y los cuatro metros aunque hay dances en los que el palo del trenzado alcanza enormes proporciones como en Graus.

### Castillos humanos

Es un número asociado al dance aunque no se da en todos, ni mucho menos. Los danzantes subidos unos sobre otros, en precario equilibrio, com-

ponen diversas figuras. Suelen rematar la función o, como en el caso de Tauste que posee varios distintos, son intercalados entre los bailes. Desde la cima, un danzante o el rabadán lanza vivas o breves proclamas de exaltación al santo patrono. Las más complejas y vistosas torres humanas son las que levantan los doce danzantes taustanos y su rabadán y que ya han sido descritas en páginas anteriores. En Navarra tenemos noticia de ellas en Murchante, por el trabajo de Inocente Aguado (1972).

Las torres taustanas, al igual que las afamadas de los *Xiquets* de Vals, se construyen al son de una música especial y llegan a la altura de cuatro *pisos*. Son por tanto más altas que sus vecinas de la comarca de Tarazona y Borja pero no alcanzan la altura de las de los *Xiquets*.

### La música de danza

Si diversa es la procedencia y morfología del elenco de danzas en los paloteados, mucho más lo son las melodías que las acompañan y dan vida. La música es en la danza el elemento más inestable. Son muchos en cada pueblo los hombres que, con esfuerzo, aprenden unos pasos que luego transmitirán a nuevas generaciones de danzantes. Es difícil, aunque no imposible, que las coreografías sean alteradas rápidamente. Su propia rigidez estructural lo impide en muchos casos. Por su parte, el vestuario se utiliza pocas veces al año. Tras la fiesta patronal se guarda en el arca hasta la próxima ocasión. Un traje de danza ritual puede durar muchos años y al renovarse lo más natural es que se reproduzca el viejo modelo. Sin embargo la música descansa en los músicos y en sus instrumentos. Y unos y otros pueden variar más fácilmente de un año a otro. Unos gaiteros sustituyen a otros, a su vez clarinetes o quintetos, incluso bandas, desplazan a aquéllos. Las modas musicales que se adaptan a los nuevos aires son rápidamente asimiladas por los músicos populares que, como sabemos, no limitan su función al dance, sino que se encargan además del baile y de la diversión festiva, lo que les exige estar al día en cuanto a los gustos del público. Los músicos, en su itinerante actividad, son el más evidente elemento transmisor de las melodías de danza. Obsérvese que la danza se apoya siempre en bases rítmicas y no melódicas, por lo que manteniendo aquéllas pueden éstas modificarse sin que ello suponga una transformación de la primera. La melodía sirve a los danzantes y maestros de danza para recordar la danza. Pero, como sabe cualquier *dantzari*, no todas las melodías proporcionan una inmediata representación mental de la danza. En efecto, una clase de melodías, a las que los bailarines suelen adaptar coplillas silábicas, marcan con precisión los puntos de la danza e incluso indican determinadas evoluciones. Son melodías regulares y nítidas con invariable base en ocho compases en los que los cuatro primeros presentan el tema y los cuatro siguientes lo resuelven. No es extraño que sean éstas las más extendidas por la geografía del dance aunque la coreografía que animan sea diferente. Ejemplo de lo que decimos lo tenemos, entre las citadas en este trabajo, en la célebre *Patatera* y el *Ay Ay Ay D. José*.

Insistiendo en la idea de la estratificación ya expuesta, encontramos en el dance bailes de una mayor sencillez melódica con unos ritmos cadenciosos en compás binario y escalas tonales que los musicólogos califican de arcaicas. Junto a éstos, existen otros más modernos adaptados a los aires de moda de

épocas relativamente próximas y que son la mayoría. Es así frecuente hallar música de *chotis* (Cortes), *habanera* (Borja, Ainzón), *bolero*, *cachucha* (Otsagi), *mazurca* (Borja), *vals* (Cortes, Borja), *jota* (Cortes, Borja), *pasodoble* (Borja), etc. Estos bailes tienen en común su relativa actualidad habiéndose popularizado a partir de finales del XVIII y especialmente durante el siglo-XIX, aunque alguno, como el pasodoble, sea de nuestro siglo.

En ocasiones son los propios músicos populares los que alteran la línea melódica al darle su particular forma de tocar o a causa de las condiciones físicas del instrumento o de la técnica de su ejecución –hemos visto cómo la digitación de algunos gaiteros convierte un mordente en una corchea dando lugar a un tresillo donde no lo había–. Pero la transformación radical suele producirse al cambiar de músicos e instrumentos. La dificultad de contratar gaiteros hace que muchos pueblos se arreglen con los músicos locales. También, como en Borja, el mayor realce que una completa Banda de música da a la función exige la adaptación de las melodías a los *papeles* disponibles para ella.

La conclusión de todo ello es que el actual inventario musical de los dances abarca una gran diversidad de aires de distintas épocas entre los que predominan los más recientes sobre los más antiguos que, en buena parte, hay que dar por definitivamente perdidos.

### Instrumentos musicales

Para Josep Crivillé i Bargalló (1983, 330) «las melodías tradicionales interpretadas mediante el concurso de instrumentos se presentan en dos grandes grupos: las ejecutadas mediante un instrumento homófono, y que pueden mostrarse en dualidad o triplicidad melódica o aquéllas interpretadas mediante un instrumento provisto de bordón armónico o rítmico». Al primer grupo pertenecen las parejas de gaiteros que han tocado habitualmente los paloteados, o la que hoy conocemos como banda de txistularis tradicional –2 txistus y silbote–; y al segundo las denominadas orquestas mínimas primitivas en las que un solo músico toca una ancestral flauta de pico (*txistu*, *txirula*, *chicotén*) y se acompaña de tamboril, salterio o tambor de cuerdas. En los dances han sido tradicionalmente los gaiteros, y el *chicotén* en el Pirineo oscense, los encargados de interpretar las melodías. El estudio de la música del dance está estrechamente vinculado al de su instrumento soporte: La gaita o dulzaina, gralla, chirimía, bombardas, clarí... que Javier Lacunza la define (1985) «como un instrumento de doble lengüeta, hecho que le condiciona un timbre característico, de tubería ancha, con un diámetro mínimo alrededor de los 9 mm., y corta, de unos 330 mm. de longitud. Su gran volumen interior genera un alto nivel que, en el caso de la gaita navarra, supera los 110 decibelios. Su medida física implica una tesitura cuya nota más grave se sitúa en torno al LA4 = 880 Hz. a partir de la cual, y con frecuencias crecientes, se sitúa su registro practicable».

Si la gaita es el instrumento de más amplia difusión en la geografía del dance, no hay que perder de vista a su probable predecesor en muchos casos: la cornamusa o gaita de fuelle que según Beltrán (1982, 69) tuvo una difusión en todo Aragón, sobre todo en Huesca y Zaragoza. El estudio del probable uso de la cornamusa en los dances navarros, y en Euskal Herria en general,

excede del objeto del presente trabajo por lo que me limito a apuntar la existencia de argumentos que apoyan tal tesis desde el punto de vista histórico-difusionista, etnomusical o iconográfico, como los realizados por M.<sup>a</sup> del Carmen González Novoa (1980) o Juan Antonio Urbeltz (1983).

Otros instrumentos sonoros utilizados en los dances son las castañuelas que tañen los danzantes de Otsagi y Yebra de Basa, y los *pitos*, de madera de boj que se colocaban en el pulgar reforzando el sonido del espontáneo estrechocar de los dedos, conocidos en Navarra y según Beltrán (1980) empleados en el *bolero antiguo* de Tauste. Junto a éstos pueden incluirse un variado surtido de utensilios tales como almireces, coberteras, y las propias herramientas de la danza: palos, espadas, broqueles... Merecen especial referencia los cascabeles que los danzantes llevan sujetos a las pantorrillas o cosidos a la ropa (calzón, zorongo...) y que poseen un originario sentido protector de los malos espíritus y, como advierte Urbeltz (1978, 152), un valor funcional al ayudar a los danzantes a sostener el ritmo de la danza.

### Funciones versificadas

Siguiendo el esquema de estudio propuesto por Mercedes Pueyo en base a la diversidad genética y cronológica de los elementos del Dance, estudiaremos brevemente, después de los bailes, las distintas partes parlamentadas que lo integran: la pastorada, la lucha del Bien y del Mal y la función de moros y cristianos.

No todos los dances presentan estos elementos de forma completa, como ya se ha dicho. En relación con los dances de la zona que estudiamos se observa que Cortes, salvo en esporádicas ocasiones en que se hicieron y que hablan de la versatilidad de la estructura del paloteado, carece de los enfrentamientos entre moros y cristianos al igual que sus vecinos de la ribera tudelana y del Somontano del Moncayo, como Borja; otros presentan junto a las danzas únicamente el duelo de los cristianos y los infieles como en el caso del Dance del Santo Cristo de Ainzón que carece de Pastorada, Angel y Diablo; en otros casos, como Tauste, puede faltar toda función hablada, aunque los personajes que restan nos indiquen una anterior existencia de pastorada.

Los versos, dichos y discursos se presentan según Beltrán (1982, 46) en forma de romance octosílabo, con rima asonante y se transmiten de forma mixta: oral y cuadernos manuscritos. Hemos visto conservar en hogares navarros pequeñas y ajadas libretas donde se copiaron los versos que el padre o el abuelo, protagonistas de un paloteado desaparecido, recordaba. También se conservan antiguos cuadernos originales con las estrofas que autores de más ágil pluma escribieron un día. La mayor parte de los textos conservados pertenecen al siglo XIX, siendo los más antiguos que se conocen a juicio de Gonzalvo Vallespi (1984) del XVIII. La calidad literaria de algunos de ellos habla de la preparación cultural de sus autores, que en algunos casos son conocidos. Se sabe que los monjes del Monasterio de Veruela prepararon los textos de dances vecinos, Beltrán en su citada obra da referencia de los autores de varios dances aragoneses. En Navarra, Jimeno Jurío (1985) destaca al jurista de Fustiñana, Juan Esteban Chavarría y al conocido Joselico Jarauta Fuentes autor del famoso texto del dance monteagudano del año de la Gamazada. Es fácilmente constatable cómo las sucesivas copias y transmisiones

orales desvirtúan un original y poético texto hasta vaciar de sentido alguna de sus estrofas.

El contenido de los parlamentos es variado: desde versos de alabanza y loor al santo patrono a las ácidas críticas del rabadán o del diablo pasando por las breves cortesías de los «danzantes-poetas» y los diálogos de los representantes del bien y del mal. Buena parte del drama rimado se repite siempre invariablemente conservándose los mismos textos. Las innovaciones anuales afectan, sobre todo, a las intervenciones de contenido crítico o denuncia de comportamientos cívico-sociales o políticos. Me interesa subrayar, por su interés antropológico, el carácter satírico de estas intervenciones. Es el rabadán, y eventualmente el diablo, quien por regla general se ocupa de repasar públicamente ciertos acontecimientos locales, privados o colectivos, para escarnio de unos y solaz de la mayoría. El momento festivo es concepto clave para comprender la actitud tolerante del vecindario. Con gran regocijo unos vecinos celebran las *puyas* o *matracadas* que otros padecen y viceversa, en definitiva es el pueblo el que se ríe de sí mismo. Como apunta Jeanine Fribourg (1983) esta costumbre debe relacionarse con diversos fenómenos de catarsis colectiva en los que la necesidad de reírse juntos de los propios defectos se manifiesta de muy distinta manera en la cultura tradicional, y pone como ejemplos, aparentemente dispares, las fallas valencianas o las pancartas de las peñas sanfermineras, y todo ello bajo el hilo conductor de la tesis según la cual las fiestas patronales en España han adoptado elementos propios del Carnaval. En Navarra quedan restos aislados, pero significativos, de este fenómeno. Además de las que estudiamos, fueron importantes las representaciones teatrales cuasi-improvisadas que los mozos de la merindad de la Baja Navarra organizaban con el fin de exponer a la luz pública actos privados que chocaban con la estricta moralidad vigente, y que reciben el nombre genérico de *tobera moustrak*. En el otro extremo del viejo reino Jimeno Jurío nos explica (1985) cómo «la denuncia pública de travesuras locales tuvo un ámbito mayor dentro de Navarra, extendiéndose singularmente por el área occidental de la merindad de Estella, concretamente por el valle de Aguilar, donde fue costumbre sacar a relucir las fechorías cometidas por los mozos a lo largo del año, acusando como autor de ellas al Judas, por la Pascua de Resurrección».

### La pastorada

Los personajes clave de la *pastorada* son el serio y responsable Mayoral y el revoltoso y dicharachero Rabadán. Corresponde habitualmente al primero presentar al grupo, saludar al público y a las autoridades y pronunciar el discurso de alabanza al santo patrono. El rabadán hará su entrada posteriormente haciendo ver que llega del campo donde cuidaba al ganado, al que por tanto abandona, acercándose al pueblo porque sabe de la celebración de la fiesta y, a menudo, se presenta asustado por haber visto una fiera terrible y fantástica que le ha amenazado y afirmaba ser el mismo diablo. Entre ambos suele desarrollarse un diálogo en el que el Mayoral recrimina al joven por sus fantasías, su descuidado comportamiento y la dejadez en sus quehaceres, mientras el rabadán se excusa como puede no sin comprometer inocente o irónicamente la buena imagen del mayoral. El rabadán, a lo largo de la

función, se ocupará, en su papel cómico y satírico, de criticar a las autoridades civiles y religiosas, al propio Mayoral, a los danzantes –especialmente en las *competencias*, *chistes* o *matracadas* que les lanza como respuesta a sus dichos al Santo– y, sobre todo, arremete, invariablemente, contra las mujeres ya sean éstas solteras, casadas o viudas. Será sin duda una de las partes más esperadas y celebradas de la función que, como es natural, varía cada año.

Unas notas tomadas del muy completo trabajo que Violant i Simorra publicó sobre el Pirineo (1949, 385 y ss.) nos permitirán aproximarnos al origen de los protagonistas de la *pastorada*:

«El pastor tradicional era un hombre lleno de creencias supersticiosas. En efecto, pocos eran los pastores que no hubiesen visto brujas y diablos, en forma de cabras o bucos, y otras visiones de seres fantásticos...»

«En el valle del Roncal y Ansó, cuando están en los puertos, cada rebaño *largo*, o sea de 800 a 1.300 cabezas de ganado, tiene por lo regular dos pastores: el mayoral y el rabadán, aumentando el número de rabadanes siempre que aumenta el número de reses del rebaño...».

«El Mayoral: Las casas que tenían varios pastores nombraban a uno de ellos mayoral o primer pastor. Este solía ser siempre el más antiguo y experimentado de la casa, y, por lo tanto, el más entendido en todas las enfermedades y remedios y modo de vivir el ganado (...) En la trashumancia el mayoral tiene a su cargo a todos los demás pastores y rebaños agregados al de su dueño, cuidando de pagar los derechos de paso, gastos de hospedaje y todos los demás gastos».

«El rabadán es el pastor ayudante del primer pastor o mayoral».

Esta cita pone de manifiesto la estrecha relación entre la vida y organización pastoril y la personalidad y función de los personajes de la *pastorada* cuyo protagonismo es siempre atribuido a éstos, aunque la mayoría de la población fuese campesina.

La *pastorada*, después de las danzas que son anteriores e independientes, es el elemento más antiguo del dance. Tiene su origen, según Mercedes Pueyo (1961) en la lírica de tipo religioso que en los siglos XII y XIII se ocupaba de moralidades y de la vida de los santos. Se admite que la difusión de las danzas y de la *pastorada* en la geografía del dance ha seguido un eje Norte/Sur desde el Pirineo al Ebro. Las representaciones teatrales con intervención de personajes del mundo pastoril han tenido en los valles pirenaicos, a ambos lados de la frontera, peculiar vigencia que sobrevive en distintas manifestaciones. Son interesantes, aunque escapan del alcance de este estudio, las analogías que podemos establecer entre los dances que estudiamos y las *pastorales* ultrapirenaicas de Xuberoa. Creo que, como he apuntado páginas antes, es importante tener en cuenta la institución de la trashumancia como vía de relación entre las culturas pirenaicas y las ribereñas del Ebro. Los pastores montañeses del Roncal, Hecho, etc. pasaban el invierno en los pastos de la Navarra meridional y la vecina comarca zaragozana dando lugar a una relación humana estable y permanente que puede explicar los intercambios culturales que observamos. Nuestras primeras aproximaciones al estudio del dance aragonés fueron emprendidas en Tauste de la mano de una amable y ejemplar familia vinculada a dicha institución y, por tanto, roncalesa y taustana al mismo tiempo.

## El Bien y el Mal: el Angel y el Diablo

Corroborando la asustada advertencia del rabadán el diablo irrumpe en la escena amenazando con suspender la fiesta, arrasar las cosechas, destruir vidas y haciendas y ocasionar toda clase de calamidades al pueblo si éste no sigue sus instrucciones abandonando la devoción al santo patrono contra el que descarga su diatriba. Con mayor o menor parafernalia pirotécnica y excesos interpretativos, la actuación del Diablo suele ser semejante en todos los dances; puede alterar anualmente algunos versos para arremeter contra hechos o situaciones de actualidad y en general su papel es más extenso que el del Angel. Es frecuente que ataque a la iglesia o a sus ministros lo que no deja de ser celebrado y, cómo no, muchas veces censurado. En ocasiones sus ataques van dirigidos contra los propios dogmas católicos con una crudeza cuya permisividad sólo se explica de acuerdo con la índole festiva del entorno en que se produce. Cito por ejemplo el verso del diablo de Visiedo a propósito de la virginidad de María y que recoge Gonzalvo Vallespi (1984 b): «parir y quedarse virgen / se lo cuentas a tu abuela». Al margen de las bravatas, guapezas y amenazas, las críticas y consejos del diablo suelen presentarse con una cierta argumentación lógica. De pronto, un Angel-infante aparecerá en la escena y blandiendo su espada derrotará al diablo rápidamente, con gran ahorro de recursos dialécticos, en una intervención breve en la que no se molesta en rebatir los argumentos de su enemigo.

Para Mercedes Pueyo (1961) el enfrentamiento entre los poderes del bien y del mal es una antiquísima lucha mediante la cual el pueblo solucionaba, ingenua y sencillamente, sus problemas filosóficos. La lírica erudita se habría inspirado en el pueblo dando lugar a los Autos Sacramentales. Por su parte Caro Baroja (1985) considera, desde otro enfoque, que el aspecto cómico del diablo con que el pueblo lo representa en muchas de las tradiciones es una forma de desmitificación, puesto que «en un mito puede coexistir un elemento de terror con un elemento de risa o de burla (...) Pensemos en lo que es el diablo para la Iglesia y para el esquema general del cristianismo: es el símbolo del mal, que quiere producir terror, asco, es decir toda clase de sentimientos de repulsión. Y, por el contrario, en el folklore popular y en algunas expresiones de tipo literario, el diablo es una figura cómica».

## Moros y cristianos

En algunos dances aragoneses, como el ainzonero, y extraordinariamente en el navarro de Cortes, los danzantes se dividen en dos bandos, con o sin atuendos distintivos, representando el uno al musulmán y el otro al cristiano. La función incluye enfrentamiento verbal entre sus jefes o generales y combate de los dos grupos, o de los capitanes, con la victoria de los cristianos y la inevitable derrota, y posterior conversión, de los infieles. En la escena pueden llegar a intervenir el ángel y el diablo en defensa del ejército correspondiente.

Esta función alcanza gran esplendor teatral en determinados dances aragoneses orientales, superior al empaque de los que estudiamos. Para Beltrán (1982, 33) es un elemento incorporado al dance cronológicamente en segundo lugar, es decir, añadido al núcleo primitivo de las danzas y el diálogo de pastores. Por su parte Mercedes Pueyo (1961) lo considera el último elemen-

to añadido al dance, después de la lucha del ángel y el diablo, y establece su origen en los simulacros de guerras o batallas que se escenificaban en el mundo rural no mucho después de acaecidos los acontecimientos. Ambos autores coinciden en matizar que no se trata, por lo general, de soldados moros sino turcos.

Su sentido y especificidad antropológica no se apartan mucho, a mi juicio, de las líneas generales trazadas en la primitiva lucha entre el bien y el mal.

Dibujos: Fco. Javier Madoz

Transcripción musical y fotografías: Mikel Aramburu

## BIBLIOGRAFIA

- AGUADO AGUIRRE, Inocente: 1972, «Paloteado de Murchante» en *Dantzariak*, 4 boletín de Euskal Dantzarien Biltzarra, San Sebastián.
- ARAMBURU URTASUN, Mikel: 1985, «Experiencia de recuperación por el grupo Ortzadar de algunas danzas del folklore ribero». Comunicación a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra*, Pamplona, 20.4.1985.
- 1986, «El Dance o Paloteado en la Ribera meridional de Navarra». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 47 enero-junio 1986, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, Pamplona.
- ARELLANO, Pedro: 1933, «Folklore de la Merindad de Tudela» en Anuario de *Eusko Folklore*, tomo XIII, Vitoria.
- ARMSTRONG, Lucile: 1984, «Apuntes sobre el folklore vasco» en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, año 32 tomo XXIX, 2 julio-diciembre, Ed. Eusko Ikaskuntza, Donostia.
- 1986, «Algunos ritos de fertilidad» en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, tomo XXXI, 2, Donostia.
- BARANDIARÁN, S.J., Salvador: 1959, «Danza de San Miguel de Cortes» *Revista Príncipe de Viana*, 76 y 77 Diputación Foral de Navarra, Pamplona.
- 1961, «El dance de Cortes», *Príncipe de Viana* 82 y 83, Diputación Foral de Navarra, Pamplona.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio: 1980, *Introducción al folklore aragonés*. Vol. II *Cantos y bailes*. Guara Editorial, Zaragoza.
- 1982, *El Dance aragonés*. Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza. Barcelona.
- 1985, «Bailes de palos en el Dance aragonés». Ponencia presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra*, Pamplona 20.4.1985.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: 1977, *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*. Librería General, Zaragoza.
- CARO BAROJA, Julio: 1984, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus Ediciones S.A., Madrid.
- CARO BAROJA, Julio y TEMPRANO, Emilio: 1985, *Disquisiciones antropológicas*. Ediciones Istmo. Madrid.
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep: 1983, *El folklore musical*. Col. Historia de la música española, Alianza editorial. Madrid.
- EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA (NAFARROA): 1981, «El dance de Kortés» en *Dantzariak*, 17 ekaina.
- FRIBOURG, Jeanine: «La fiesta patronal en España como sustitución del Carnaval» en *Narria*, 31-32, Madrid.
- GAITEROS DE PAMPLONA: 1980, «Dance de Kortés» en *Dantzariak*, 15 abendua.
- GELLA ITURRIAGA, José: 1972, *Cancionero Aragonés*. Zaragoza.

- GONZÁLEZ CASARRUBIOS, Consolación: 1977, «La romería a Santa Orosia», *Narria*, 7 p. 11.
- GONZÁLEZ NOVOA, M. del Carmen: 1980, *La gaita y la cornamusa en Galicia y en Francia*. Ed. Castro.
- GONZALO VALLESPI, Angel: «El Dance en Teruel», *Narria*, 34-35 Madrid.  
«El Dance una manifestación de nuestro pasado y nuestro presente», *Aragón Cultural*, 4 Diputación General de Aragón, Zaragoza.
- HORAK, Karl: 1984, «Danzas populares del Tirol-Austria», *Txistulari*, 119.
- IRIBARREN, José M.: 1946, *De Pascuas a Ramos*, Pamplona.
- JIMENO JURIO, José M.: 1973, «Paloteado de Monteagudo» *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 15, Diputación Foral de Navarra, Pamplona.  
*Paloteados de la Ribera*. Temas de Cultura popular, 217. Diputación Foral de Navarra. 1985, «Paloteados riberos». Ponencia presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra*. Pamplona 20.4.1985.
- LAKUNZA, Javier: 1985, «Acerca de las melodías e instrumentación de algunos paloteados», Comunicación presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra*. Pamplona 20.4.1985.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo: 1983, *Antropología social y hermenéutica*. Fondo de Cultura Económica. Madrid.
- PÉREZ GARCÍA OLIVAR, Lucía: 1983, *El dance de Jorcas*. Instituto de Estudios Turolenses. C.S.I.C. Zaragoza.
- PORRO, J.: 1984, «La fiesta como fenómeno cultural» *Aragón Cultural*, 4. Diputación General de Aragón.
- PUEYO ROY, Mercedes: 1961, «Origen y problemas estructurales del Dance en Aragón», *Cesaraugusta*, 17-18. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- RAMOS MARTÍNEZ, Jesús: 1985, «Acercamiento al análisis histórico de las danzas de paloteado en Navarra. Testimonio de los danzantes que han regocijado los festejos de Pamplona durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX». Comunicación presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra*. Pamplona 20.4.1985.
- RÍO MARTÍNEZ, Bizen d'O: 1985, *El dance laurentino*. Diputación Provincial de Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca.
- RÍO VELASCO, Justo del: 1959, *Danzas típicas burgalesas*. Burgos.
- RODA HERNÁNDEZ, Francisco: 1981, «El Cipotegado de Tarazona y personajes similares». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 37 Diputación Foral de Navarra, Pamplona.
- SACHS, Curt: 1933, *Storia della danza*. T. Tulio de Mauro. Ed. Il Saggiatore. Edición 1980. Milano.
- SÁNCHEZ EGUALDE, Pedro Miguel: 1986, «El Dance de Tudela» *Dantzariak*, 35 uztaila.
- SÁNCHEZ SANZ, M.ª Elisa: 1976, «La morisca: baile de Gerri de la Sal» *Narria*, 2. Madrid.
- SANZ BOIXAREU, Isabel: 1976, «El paloteo en la provincia de Guadalajara», *Narria*, 1. Madrid.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo: 1981, *Tradiciones festivas zaragozanas*. Ayuntamiento de Zaragoza.
- URBELTZ NAVARRO, Juan Antonio: 1978, *Dantzak* Edición de la Caja Laboral Popular. Donosti.  
1983, «Notas sobre el Xiriolarru en el País Vasco» *Cuaderno de la sección de Folklore*, 1 de Eusko Ikaskuntza. Ed. Eusko Ikaskuntza. Donosti.  
1985, «Danzas de palos en la Navarra norte: Danzas de Otsagi». Ponencia presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra*. Pamplona 20.4.1985.
- VIOLANT i SIMORRA, Ramón: 1949, *El Pirineo español*. Ed. Alta Fulla reedición 1986 2 vol. Barcelona.

