

# Jotas y fandangos en el sudeste de Teruel

(Jotas and fandangos in the South East part of Teruel)

Ibor Monesma, Carolina

Univ. de Zaragoza. Fac. de Empresa y Gestión Pública. Plaza de la  
Constitución s/n. 22001 Huesca

cibor@unizar.es

Recep.: 19.10.2011

BIBLID [1137-859X (2012), 14; 147-186]

Acep.: 01.08.2012

---

*Desde hace tiempo en Aragón resulta muy difícil hallar testimonios sobre la jota como baile "popular" aprendido por tradición y al margen del ámbito escénico. Al sudeste de Teruel ha pervivido, en activo o en el recuerdo, integrada en los bailes de mayores o en los de las fiestas ordinarias y bureos. El estilo y ámbito interpretativos son comunes con la zona limítrofe de Castellón.*

*Palabras Clave: Jota. Guitarra. Rondalla. Baile. Tradición. Aragón. Reino. Fandango.*

*Aragoin aspaldidanik oso zaila da jota "herri" dantzari buruzko lekukotasunak aurkitzea, hots, tradizioz ikasi eta eszena eremutik kanpoko jotari buruzkoak. Jardueran edo oroitzapenean bizirik iraun du Terueleko hego-ekialdean, "de mayores" izeneko dantzetan edo ohiko jaietan eta olgetetan integraturik. Interpretazio estiloa eta eremuak komunak dira Castelloko mugaldekoekin.*

*Giltza-Hitzak: Jota. Kitarra. Errondaila. Dantza. Tradizioa. Aragoi. Reino. Fandangoa.*

*Il y a longtemps qu'en Aragon il est très difficile de trouver des témoignages sur la jota comme étant une danse "populaire" apprise par tradition et en marge su domaine scénique. Au sud est de Teruel elle a survécu, activement ou dans le souvenir, intégrée dans les danses de "mayorales" ou dans les fêtes ordinaires et les "bringues". Le style et le milieu interprétatifs sont communs avec la zone limitrophe de Castellon.*

*Mots-Clés : Jota. Guitare. Troupe de musiciens. Danse. Tradition. Aragon. Reino. Fandango.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Allá por 1947 señalaba el musicólogo y folklorista Arcadio de Larrea que “pese a la copiosa literatura que trata de este tema, el estudio de la jota, como en general el de toda la música popular aragonesa, está por hacer” (Larrea, 1947: 175). Creo que no pecho de exigente si considero que no hemos avanzado mucho en este particular. También apuntaba el chistavino que “a los intentos de llevarlo a cabo debía preceder una amplia recogida de material” (Larrea, 1947: 175). En efecto, para formular tesis y elaborar teorías de marco amplio o “macro”, como las que sugieren las preguntas planteadas en la convocatoria de estas jornadas, es necesario contar con abundante y detallada información de ámbito “micro”.

En Aragón, pese a diversas campañas recopilatorias que se han desarrollado –muy pocas antes y algunas más después de los tiempos de Larrea– con mayor intensidad desde finales de los ochenta, todavía no disponemos de demasiados datos sobre esa “música popular” a la que él se refería en general. Sobre la jota en particular ya no va a ser fácil obtenerlos a día de hoy a partir de la importante fuente que constituye la tradición oral. Seguramente resultarán curiosas estas afirmaciones para quienes no viven en Aragón, pues como es bien sabido, desde mediados del s. XIX se ha venido sublimando el baile de la jota, así como el canto y la música de rondalla hasta convertirlos en símbolo regional. La, digamos, “jota escénica” o “académica”, estilizada para subirla a un escenario, bien vigente en nuestros días y pletórica de salud, todavía requiere un estudio pormenorizado. La jota bailada al margen de los ámbitos académicos o escénicos está prácticamente perdida, pasó su moda: ha ido desapareciendo del repertorio “popular” desde principios del s. XX con mucha más rapidez e intensidad que en otras regiones españolas, supongo que en parte debido –como asimismo señalaba Larrea (1947: 188)– al modelo de prestigio en que se fue convirtiendo la jota escénica, quedando así este baile confiado a los virtuosos profesionales; es por ello que, como digo, prácticamente no contamos con tradición “popular”, lo cual dificulta enormemente su estudio. Otros derroteros ha llevado la jota cantada llamada “de estilo”, que debió configurarse a partir de la jota de ronda (Ibor y Escolano, 2003: 236) estableciéndose como género autónomo y escénico desde finales del XIX y que, en esos caminos de idas y vueltas, subidas y bajadas del escenario a la reunión, que siguen tantos géneros y repertorios, goza hoy en día de gran vigencia “popular”, además de sobre los escenarios, en cualesquiera rondas, sobremesas y demás reuniones familiares y de amigos.

En la década de los noventa, junto con mis compañeros Diego Escolano y Úrsula Solaz, iniciamos una campaña de entrevistas sobre músicas y bailes a informantes de cierta edad en varios pueblos al este de la provincia de Teruel, dispersos en una sierra limítrofe con la provincia de Castellón, aproximadamente la zona que hoy se conoce como Comarca del Maestrazgo<sup>1</sup>. En estas

---

1. La denominada Comarca del Maestrazgo se constituyó en 2003 en el marco de la nueva división administrativo territorial de Aragón y viene a corresponderse, aunque no exactamente, con

...

tierras, quizá por sus malas comunicaciones y relativo aislamiento, ubicación periférica... todavía hemos podido conocer a personas que bailan, cantan y tocan la jota aprendida a través de la tradición, al margen de los parámetros de lo escénico. Una práctica, insisto, excepcionalmente mantenida a lo largo del siglo XX, si bien con ciertas discontinuidades, que nos proporciona abundante información y material relacionados con la rondalla y la jota. Todo ello, junto con los testimonios y la vigorosa tradición local relativos a determinadas fiestas y bailes asociados a las mismas, que vamos a ir viendo, creo que no sólo da cuenta de la cultura musical de la zona, sino que también permite mejorar la comprensión de determinados hechos musicales de la tradición en el resto de Aragón, en lugares donde ya tan solo se conocían escasos vestigios.



Fig. 1. Situación de la zona en que hemos desarrollado el trabajo de campo y de otros lugares que se mencionan. Geoter Consultores S.C. [www.geoterconsultores.com](http://www.geoterconsultores.com)

...

el área en que desarrollamos inicialmente nuestros trabajos, que comprendía las localidades de Tronchón, Mirambel, La Cuba, Cantavieja, La Iglesia, Mosqueruela, La Cañada de Benatanduz, Villarluengo, Montoro de Mezquita, Pitarque, Fortanete, Villarroya de los Pinares, Miravete de la Sierra. Parte de nuestra labor se financió con una ayuda del "XV concurso de Ayudas a la Investigación" del Instituto de Estudios Turoleses (1997) y la "Beca de Investigación en Folklore" (también de 1997) que convocan anualmente con carácter nacional el Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes (CIOFF) y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM). Posteriormente extendimos nuestra campaña a otras localidades hacia el sur (sierra de Gúdar) y el sudoeste de las anteriores, como parte del proyecto que comenzamos Diego Escolano y yo misma sobre "La música de rondalla en Aragón", para el que obtuvimos en 2003 y 2004 sendas becas del "Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y Musical" del Gobierno de Aragón.

Por el contrario y por poner un ejemplo, en la actualmente denominada Comarca de Valdejalón (Zaragoza), en la cuenca media del río Jalón, próxima a la capital, cuna de grandes cantadores de jota y donde he realizado entrevistas entre 2005 y 2010, la jota –al margen, insisto del repertorio académico-escénico– ya no la ha bailado ninguno de los informantes, ni siquiera la mayoría de los padres de los hoy ancianos. Es más, el repertorio actual de rondalla y canto, con algunas excepciones, se corresponde ya con el habitual de los grupos folklóricos, generalmente difundido a través de sus actuaciones y de los medios de comunicación como una forma más de retroalimentación en el repertorio popular<sup>2</sup>. Es la tónica predominante en el resto de la comunidad aragonesa.

En las páginas que siguen sintetizaré las informaciones relativas a las mencionadas tierras turolenses que ya expusimos en otros lugares (Ibor, Escolano y Solaz, 2001; Ibor y Escolano, 2003 y 2005), añadiendo datos y reflexiones adicionales fruto de mis experiencias en los últimos años. No pocos de los comentarios musicales que aparecen en aquellos trabajos, en parte reproducidos aquí, se deben a la aguda observación de Diego Escolano durante nuestras temporadas de labor conjunta. Haré uso de la *cursiva* para introducir ciertos vocablos y expresiones locales.

Me referiré a los tipos de baile suelto que dan título a las presentes páginas: el fandango y sobre todo la jota, en esa zona de Teruel que venimos frecuentando desde los años noventa. Desarrollaré la exposición en torno a cuatro puntos:

1. El ámbito o contexto de interpretación
2. Su estado de vigencia en los años noventa y en la actualidad
3. Algunas de sus características
4. Su estrecha relación con el repertorio de la zona limítrofe en la provincia de Castellón

En los pueblos aragoneses de la zona que nos ocupa y sus vecinos castellanenses, esos viejos repertorios comparten unas características comunes tanto en los géneros y formas como en el estilo interpretativo. Si esto es algo lógico y natural entre cualesquiera territorios limítrofes, en este caso podría serlo más, dado el tipo de hábitat disperso de estas comarcas, donde muchas familias habitaban en explotaciones dispersas por el término: las

---

2. En cambio, sí que se mantienen en la zona, en el recuerdo o en activo, numerosas muestras de lo que en Aragón se conoce como “dance”, que incluye representaciones teatrales y danzas de palos, de espadas... También se recuerdan en alguna localidad de la comarca y se mantienen en otras cercanas, siempre asociadas a la celebración de determinadas fiestas, unos bailes sueltos que en Aragón suelen conocerse como “villanos” y se corresponden musicalmente con lo que en otras zonas de España se denomina “agudo”, “arin arin”, etc. IBOR (2011)

llamadas *masías*, *masadas* o *mases*<sup>3</sup>. Algunos de los bailes de los que nos ocuparemos han sido mantenidos especialmente por la población *masovera*. Una población en movimiento entre uno y otro barrio, término y lado de la raya al contraer matrimonio, en sus periódicas reuniones festivas o, por supuesto, cuando cambiaban de amo.

Con respecto a la primera cuestión, nos encontramos el baile de la jota, en activo o en el recuerdo, en dos ámbitos distintos: a) Inserta en los bailes que interpretaban los *mayorales* del santo durante la fiesta, al son de gaita (dulzaina) y tambor, y b) acompañada de rondalla como parte del entretenimiento en el baile de los domingos, de las fiestas ordinarias, de las bodas..., así como en los antiguos *bureos* o *folgas* de las masías, donde convivía con el fandango, las seguidillas y otros tipos de baile suelto –entre los que figuran diversos bailes-juego–, además de los correspondientes *agarraos*.

## 2. BAILES CEREMONIALES

Se trata de bailes en los que tienen una posición destacada los *mayorales* o *clavarios*, organizadores de la fiesta, que antiguamente se correspondían con los cargos presidenciales de la cofradía del santo en cuestión. Muchas de estas hermandades han desaparecido hace tiempo, en fecha que desconocemos (quizá tras las desamortizaciones del s. XIX, a principios del s. XX tras la última guerra civil...), de modo que pocas son las personas que relacionan con cofradía alguna los cargos de *mayoral*, *clavario* o similares.

En realidad, la relación de estos bailes con tales cargos es algo que en su día nos tocó averiguar: cuando comenzamos nuestro trabajo en aquellas tierras sólo se mantenían en activo dos de ellos, los llamados “Rolde de Mirambel” y “Reinao de Villarluengo”, que se consideraban en sus respectivos pueblos, y fuera de ellos entre los aficionados a la “cultura tradicional”, como “bailes de quintos”<sup>4</sup>. Los vecinos habían olvidado el antiguo y privilegiado papel que tenían en el baile los mayorales: según sus recuerdos el baile *siempre* había sido de quintos. Paradojas de la memoria. En cambio, al reunir información en el resto de las localidades, hallamos bailes similares ya desaparecidos y allí el testimonio de los informantes desveló el papel de dichas figuras. Obtenida esta información, pudimos corroborarla con nuevos testimonios de los ancianos de Mirambel y Villarluengo.

Estas piezas eran bailadas exclusivamente por los mayorales y sus parejas, o bien encabezadas por los mismos y engrosadas por sus parejas de *invitados* –familiares, amigos...–. Su carácter ceremonial, ha propiciado que

---

3. Explotaciones que incluyen vivienda, pajar, tierras, animales... Se denomina *masoveros* a sus habitantes y raras veces eran los dueños: normalmente eran *medieros*, es decir, iban a medias en la ganancia con el propietario. No era extraño que cambiasen varias veces de explotación a lo largo de su vida.

4. En la actualidad acompañan a los “quintos”, es decir, jóvenes en teórica edad de quintar, otras parejas de mozos.

mantuvieran antiguas formas musicales, antiguos atuendos vestidos por los participantes –sayas, mantones, capas...– o el acompañamiento musical de los gaiteros. La gaita (dulzaina) y el tambor era la formación instrumental que se ocupaba a principios del siglo XX de todos los eventos musicales en las fiestas importantes y se mantuvo acompañando estos bailes incluso después de que las modernas orquestas asumieran algunas de sus antiguas competencias, en particular la de hacer baile para todo el pueblo. Sin embargo, no siempre hay que interpretar los términos “gaita” o “gaiteros” en sentido demasiado literal: a veces designan una formación similar, configurada por lo general desde las primeras décadas del s. XX e integrada por clarinete y caja (de hecho los propios “gaiteros” en sentido estricto fueron sustituyendo la gaita por el clarinete), que acompañaron, por ejemplo, según apuntan los testimonios orales y los documentos gráficos, los *reinaos* de Villarluego y de Miravete. Con respecto al primero, los músicos de la figura 3a (creo que inédita, aunque conocida en el pueblo) probablemente son los “Gaiteros de La Hoz de la Vieja”. En el caso de Miravete, tocaban para el *Reinao* los “Gaiteros de Valdeconejos” con clarinete, saxofón y caja (Ibor y Escolano: 133, 148-fotografía, 188)

Del mismo modo, en alguno de estos bailes han quedado establecidas unas melodías fijas, que los vecinos reconocen como propias del mismo, probablemente debido de nuevo al componente ceremonial; en otros casos no se recuerda una melodía particular, sino que el gaitero elegía para la ocasión una tonada de entre su repertorio. Estos bailes de los mayoresales constituían la primera pieza de la sesión de baile, a la que a continuación se incorporaba el resto de los vecinos, de lo que cabe deducir que los mayoresales tenían el privilegio de abrir dicha sesión. Y su carácter ceremonial debió propiciar también que se fueran conformando como danzas independientes manteniendo esa denominación especial: *rolde*, *reinao*...

El término *rolde*, es decir, círculo, hace referencia a que las parejas se disponían de esta forma para bailarlo. El uso del término *reinao*, es algo más largo de explicar. Camps Cazorla (1927) menciona un edicto del obispo de Teruel, de 1745, que corrobora otro anterior en que condena y prohíbe una serie de “bayles”, en particular “los bailes nocturnos llamados ‘Reynados’ o ‘Juego de Rey y Reina’ (Camps, 1927: 137), al parecer por su carácter profano y procaz<sup>5</sup>. Dice el obispo:

A estos bayles públicos llamaban Reynados, porque se elegían Rey y Reyna de entre los cofrades de las Cofradías de la Iglesia del pueblo, y estos reyes eran recibidos a las puertas del Templo por los rectores y clerecías, sirviéndoles el agua bendita y acompañándoles hasta su asiento, que en algunas poblaciones era preferente al del Alcalde, que lleva la vara de V. M., en otras igual y en otras entre las Justicias, a lo que retengo en mi memoria [...] Y mandamos que ninguna cofradía pueda nombrar ni permitir a sus Cofrades y Cofradesas que acepten el nombramiento de Rey, Reyna, Duque o Conde, Duquesa o Condesa,

---

5. Mi agradecimiento a Carles Pitarch que me proporcionó este trabajo de Camps Cazorla –también citado por CARO BAROJA (1979: 343)–, así como el artículo de Julià PASTOR (1990) que se menciona más adelante.

Mayordomo o Mayordoma del Reynado (a quienes por los nombres más propios de su oficio llaman, a saber: al Mayordomo, Sácalastodas, y a la Mayordoma, Sácalostodos, que quiere dezir al Bayle)... Y assimismo no puedan los dichos Reyes o Emperadores de Juego de Reynado entrar en la iglesia con la mogiganga de corona de papel o de otro material en el sombrero o en la cabeza, ni el Duque o Conde con la del plumaje, ni el Mayordomo con disfraz, ni con alguna insignia de tales oficios, ni estos oficiales burlescos puedan sentarse juntos en la Iglesia en figura de Comunidad o cuerpo separado [...]. (Camps, 1927: 138-139).

Y continúa con prohibiciones similares para las “cofradesas” y para los clérigos que consienten y participan en esta farsa ciertamente carnavalesca. En efecto, en Pitarque, Montoro o Mirambel, se recuerda el nombre de *rey* para el cargo presidencial de la cofradía de San Antón –fiesta que, por cierto, se integra en el ciclo de carnaval–. En Montoro aún se conserva una corona real –sujeta a un sombrero– con la que se tocaba el *rey* para participar en los actos festivos; el de Mirambel iba provisto de corona y cetro<sup>6</sup>. Bailes con el nombre de *reinao* se recuerdan en otras localidades aragonesas no lejanas de la zona que nos ocupa (Estercuel, Gargallo, Plenas, Dos Torres, Mezquita de Jarque, Son del Puerto, Los Alagones...); del mismo modo los juegos en que se nombran *rey* y *reina* se encuentran o encontraban extendidos por toda la geografía española –y no sólo española–, así como los bailes de *mayorales* o *mayordomos* (Ibor y Escolano, 2003: 200–204). En particular, entran en esta categoría los “Ball pla” de las vecinas tierras catalanas y valencianas. Probablemente los testimonios recabados en nuestra zona de estudio sobre este particular, puedan arrojar luz sobre otros bailes de este tipo recordados –precisamente debido a su marcado carácter ceremonial– en Aragón y de los que se desconocía vinculación alguna con las correspondientes cofradías.



Fig. 2. El rey, la reina, los *mayorales* y *mayoralas*. Montoro de Mezquita. Fiesta de San Antón. Años sesenta.

6. Para más detalles acerca de estos protocolos v. IBOR y ESCOLANO (2003: 35 y ss, 200-204).

Volviendo al territorio que nos ocupa, en los años noventa el estado de estos bailes de mayores era el siguiente:

- Se mantenían en activo, como digo, el “Rolde de Mirambel” y el “Reinao de Villarluego”. El *Rolde* lo interpretan los mozos de Mirambel para la fiesta de San Lamberto, el segundo domingo de agosto; antiguamente se bailaba en noviembre y los casados tenían su fiesta y *Rolde* para San Antón. En Villarluego bailan los mozos su *Reinao* para San Juan (24 de junio) y antaño también lo interpretaban los casados al día siguiente en su fiesta de San Lamberto.
- En desuso, pero vivos en el recuerdo, los bailes del *Reinao* en Montoro y en Pitarque (ambos para San Antón, 17 de enero), en Miravete de la Sierra (San Cristóbal y San Roque: segundo domingo de octubre y lunes siguiente) y en La Cañada de Benatanduz (San Juan); el baile de *Las vueltas* en La Cuba (los casados para San Antonio y San Cristóbal el domingo y lunes siguientes al 17 de enero; los mozos para San Roque el primer domingo de noviembre); el *Rolde* en Tronchón (para la Virgen del Tremedal en septiembre y los mozos por San Lamberto el 28 de diciembre); el *Rolde* y la *Jota de San Lamberto* en Cantavieja (para la Virgen de Loreto los casados y por San Lamberto el 19 de junio los mozos, respectivamente); el *Baile de la Plaza* en Mosqueruela (el 13 de junio, San Antonio de Padua, fiesta de los casados por sus cuatro *clavarios* e *invitados*; los solteros en su fiesta de San Lamberto el 19 de junio).
- Se recordaba un baile de estas características en Fortanete, con pocos detalles sobre el mismo. Se interpretaba en la fiesta de San Cristóbal, San Lamberto y Santa Bárbara (en torno al 10 de julio).
- En La Iglesuela se recordaba que los mayores iniciaban el baile para San Antón (17 de enero), si bien al son de la rondalla.

En algunos de estos casos, como el de La Iglesuela, Pitarque o La Cañada, las nuevas modas en los bailables del siglo XX, es decir, el baile *agarrao*, sustituyó a formas anteriores como la jota. En otros casos las nuevas formas no han operado una sustitución, sino una suma, de modo que nos encontramos una sucesión de bailes formando parte de la misma danza, a modo de suite, que comenzaría con el más antiguo de todos y finalizaría con el más moderno.

Por lo general el acto empezaba y empieza con un pasacalle por el pueblo –práctica generalizada hasta hace relativamente poco tiempo como preludeo del baile en el medio rural– que desemboca en la plaza, donde comienza el *Rolde* o *Reinao* propiamente dicho. Ya el pasacalle iba encabezado por el o los mayores o clavarios que, con sus parejas –con o sin *invitados*, según los pueblos–, recorrían ciertas calles en fila y caminando al compás de la música, cogidos de la mano o del brazo (Miravete, Mirambel) o tocando palmas (Villarluego), al son de una música de ritmo binario (2/4, 6/8). En algunos lugares (Mosqueruela,

Fortanete, Cantavieja) el pasacalle formaba parte del propio baile: al son de la jota las parejas se detenían para bailar cuando sonaba la gaita y avanzaban por la calle adelante bailando en el interludio de tambor<sup>7</sup>.

Llegados a la plaza, los bailarores por lo general se disponían en *rolde* (círculo) para bailar la jota. En el transcurso de la misma, las mujeres iban cambiando de bailaror recorriendo el rolde en sentido contrario a las agujas del reloj. En otros lugares (Cantavieja, Mosqueruela) lo que hacen las parejas es ir dando vuelta al recinto, pero manteniendo la formación en fila del pasacalle, deteniendo su marcha para bailar la jota que toca la gaita y avanzando en el interludio del tambor, sin cambio de pareja. Como ocurre en todo el baile de la jota de esta zona, la mujer escogía la *pasada* o *mudanza* (paso de baile) y el bailaror debía seguirla. En los bailes que han permanecido en uso los pasos se han establecido y homogeneizado, de modo que todos los bailarores ejecutan el mismo. Por último, en buena parte de los casos, concluía esta danza protocolaria con un pasodoble. Como es lógico este último se debió incorporar en el s. XX y debió servir en esa época como enlace entre el baile de los mayores y el baile abierto a todo el pueblo, que venía a continuación. Un enlace que a buen seguro tiempo atrás lo proporcionaba la propia jota.

Con respecto a las tonadas de jota interpretadas por la gaita no se puede decir que exista un patrón común, al menos con los limitados ejemplos con los que contamos de las melodías que han quedado fijadas como parte del baile. En unos casos la gaita interpreta las partes de “copla” y un “estribillo”, a las que sucede un interludio de tambor que se aprovecha para avanzar por la calle, para cambiar de pareja...; en otros carece de estribillo, o quizá es que se recuerda tan sólo una de las partes (copla o estribillo)... En el *Rolde* de Mirambel parece que se ha producido una mezcla de dos jotas, en algún momento del pasado, pues llaman *La jota final* a la segunda que suena en cada repetición y denominan a la primera *El rolde*. Es decir, ambas se repiten alternadamente, primero suena *El rolde*, luego *La Jota final*, se cambia de pareja y otra vez *El rolde* seguido de *La jota final*. Así sucesivamente. Pero esa denominación de *Jota final* nos induce a pensar que en un principio quizá se interpretaban secuencialmente: primero *El rolde* en todos los cambios de pareja y en segundo y último lugar *La jota final*, también recorriendo todas las parejas, como cierre.

---

7. Dado que es la primera vez que escribo sobre este asunto desde que publicamos nuestro trabajo en 2003, aprovecho este espacio para realizar una puntualización. En aquellas páginas, al ocuparnos del *Rolde* y la *Jota de San Lamberto* de Cantavieja (IBOR y ESCOLANO, 2003: 191) hablábamos del pasacalle que le precede. En realidad, al margen de que se accediera a la plaza al son del gaitero para dar comienzo a la sesión, el pasacalle que describíamos, deteniéndose las parejas para bailar la jota en determinados lugares, como junto a la iglesia de San Miguel, la ermita de Loreto y en el Arrabal, se hacía después de haber bailado en la plaza y no antes. Es decir, a la manera de cómo se recordaba el acto en Fortanete y distinta a Mosqueruela, donde este tipo de pasacalle se hacía camino a la plaza.

Las melodías que han quedado fijadas y se consideran propias de un determinado baile en su día pudieron ser tonadas cualesquiera del repertorio del gaitero de turno. De hecho nos las encontramos en otros bailes de lugares cercanos en la provincia de Castellón: la de *Las Vueltas* de La Cuba en la “Entrada” del “Ball Rodat” en el Forcall o “El començament” del “Ball Rodat” en La Todolella, la jota del *Reinao* de Villarluego en el “Ball Rodat” de Xiva de Morella... Asimismo se da una coincidencia de melodías en el *Rolde* de Mirambel y el *Baile de la Plaza* de Mosqueruela.

Hemos expuesto el esquema general, que tiene sus variantes en cada pueblo. Por ilustrar con un ejemplo concreto, tomaré el de Villarluego, prototipo de la sucesión, en un mismo baile, de distintas formas, como mencionaba más arriba.

### 2.1. Ejemplo: el Reinao de Villarluego (vídeo 1)<sup>8</sup>

Se baila el día de San Juan (24 de junio) o fin de semana más próximo por parte de parejas de mozos, encabezados por los quintos. No obstante algún año también ha participado gente de más edad e incluso niños. Antiguamente era responsabilidad de los mayores de San Juan, que eran los mozos que se iban a casar ese año, si bien no se recuerda si participaban otras parejas de invitados. Al día siguiente lo bailaban los casados en su fiesta de San Lamberto. El documento de vídeo adjunto ofrece un fragmento de cada una de las partes del baile.

Las mozas van vestidas con sayas y mantón, los mozos buscan cierta uniformidad con pantalón negro y camisa blanca y se tocan con un sombrero que juega un importante papel en la danza. Las parejas llegan a la plaza al son de un pasacalle. Los últimos grupos de gaiteros que han acompañado este *reinao*, desde mediados del s. XX, tocan para el pasacalle la marcha de L. Araque conocida como “La tuna pasa”.

Una vez en la plaza –antiguamente rodeando el mayo plantado la víspera– las parejas se disponen en fila y comienza el baile con una pieza que llaman *El tiruriru*<sup>9</sup>, que se desarrolla en un ritmo cojo muy frecuente en esta zona y en la provincia de Castellón. Se trata del ritmo que en la vecina comarca de Els Ports de Morella llaman “ritmo de danza” –en la parte aragonesa, que sepamos, carece de denominación específica–, con cuatro pulsos asimétricos, ligeras diferencias entre los distintos pueblos y que ha

---

8. Baile del *Reinao*. Villarluego. Pasacalle y fragmentos de cada una de las partes del baile: 1. *El tiruriru*, 2. *La granadina*, 3. *La jota*, 4. *Pasodoble*. Fiesta de San Juan. Los gaiteros son Armando Ayora (nacido en Barcelona en 1976, descendiente de Tronchón) y Marcos Griñón (nacido en Villarluego en 1969). Grabación realizada por Carolina Ibor el 25 de junio de 2011. El baile completo (al margen del pasacalle) duró veintinueve minutos el día de la grabación.

9. Se recuerda el siguiente mnemotécnico para la melodía: *Tiro, riro, riro/ las cabras al trigo/ tiro, riro, riro/ y el pastor dormido*.



Fig. 3. Baile del *Reinao*. Villarluengo. Fiesta de San Juan. 3a. Bailadores y músicos una vez llegados a la plaza. El mayo asoma a la derecha. Los gaiteros, con clarinete y caja probablemente sean de la Hoz de la Vieja. Años cuarenta. 3b. Jota en rolde. Año 1950.

sido descrito de diversas formas en las tierras castellonenses<sup>10</sup>. El gaitero Camilo Ronzano (Las Parras de Castellote, 1913– Zorita, 2002), que acompañó el baile entre 1942 y 1978 llamaba a esta parte *El reinao*. Cada pareja lo baila dos veces (cuando han intervenido todas las parejas de la fila, el baile se repite).

A continuación viene una jota, también en fila, en la cual los hombres colocan su sombrero a las mujeres. Posteriormente éstas se lo devuelven. Esta parte se conoce en el pueblo como *La granadina*; ignoramos si tiempos atrás consistía en un fandango. En la actualidad la jota que suena es la que solía tocar Camilo Ronzano en toda su parroquia, que quedó fijada en Villarluengo como música propia de este *reinao*<sup>11</sup>. Y esta misma melodía es la que acompaña a la otra jota que se baila a continuación, esta vez en rolde con los hombres situados en la parte interior y las mujeres en la exterior (figura 3b). En el transcurso de esta última, los hombres se desplazan cambiando de pareja a lo largo del rolde<sup>12</sup> cada vez que bailan una copla con cada mujer, de modo que la pieza finaliza cuando los hombres han vuelto a

10. En Morella, según Antoni ORTÍ (1987), se ajusta a una métrica de 12/8 (3+2+3+4); Vicent TORRENT (1994: 113) sugiere el 11/8 (3+2+2+2+2), Xavier RICHART (1992: 117) el 11/16 (3+4+4). Existe cierta tendencia a la erosión que lo conduce hacia un ritmo regular ternario. En la zona de nuestro estudio este ritmo aparece en el baile del *reinao* en Villarluengo y Montoro, en el de *Las Vueltas* en La Cuba y en *La Pelegrina*, una de las danzas de gitanas y pastoras de La Iglesuela. Los *reinaos* de Pitarque y La Cañada es posible que incluyeran esa misma primera parte del de Villarluengo (IBOR y ESCOLANO, 2003: 109-110, 181-185). Pueden escucharse en IBOR, ESCOLANO y SOLAZ (2001: cortes 21 y 23 del CD I), IBOR y ESCOLANO (2003: cortes 3 y 10 del CD III).

11. Ya hemos comentado que forma también parte del “Ball Rodat” de Xiva de Morella, localidad de Castellón donde Ronzano acudía a tocar.

12. Cosa que no es lo habitual en las jotas en rolde de la zona, pues suele ser la mujer la que se desplaza pasando de bailaror en bailaror.

bailar con su pareja inicial. Después de cada una de las partes del baile, aprovechando la parada, los bailarines que lo desean echan un trago de algún botijo que anda por ahí cerca.

También del repertorio general de Ronzano es el pasodoble con que concluye el baile, cuya melodía ha quedado asimismo fijada como parte del mismo. Hoy por hoy ya no sucede al *reinao* el baile para todo el pueblo y con este pasodoble las parejas salen bailando de la plaza a modo de mutis, dando por concluido el acto.

## **2.2. Los bailes de mayores en la actualidad y otras consideraciones**

Cuando comenzamos a visitar estas tierras, permanecían en activo, como hemos mencionado reiteradamente, el “Rolde de Mirambel” y el “Reinao de Villarluego”, encabezados por los quintos. Los interpretan grupos de jóvenes voluntarios, vecinos del pueblo o descendientes de emigrantes, que ensayan con el gaitero momentos antes de su intervención. Como puede verse en el vídeo de Villarluego, la carencia de mozos bailarines, hace que las chicas, vestidas a la manera de ellos, desempeñen su papel. Lo cierto es que en algunos casos la falta de ensayo y de familiaridad de las jóvenes generaciones con los antiguos estilos de baile dificulta su correcta ejecución. En Villarluego los ancianos asumen que el *Reinao* hace ya tiempo que *perdió su gracia* porque la gente *no sabe bailar la jota como lo hacían los de antes*. Sin embargo, este aspecto no parece sustancial, sino que lo relevante es la indispensable celebración del acto cada año sin falta. Algunos de los participantes se desplazan ex profeso cientos de kilómetros desde sus lugares de residencia habitual.

Estos bailes han pasado de ser los “bailes de los mayores” a convertirse en una especie de “baile típico” de cada pueblo, constituyéndose en una seña de identidad, como sucede hoy en día con tantas manifestaciones de la llamada “cultura tradicional”. Ya no desempeña el papel de primera pieza del baile, sino que se ha emancipado del mismo y a su conclusión ya no se inicia el baile para todo el pueblo. De hecho, en Villarluego, el *Reinao* se ha llegado a interpretar como “acto folklórico” durante las fiestas de San Bartolomé y la Virgen del Monte Santo (24 y 25 de agosto) en los años noventa y sustituyendo al usual “grupo de jota” (que es como se denomina en Aragón a los grupos folklóricos aragoneses).

De todos modos, la categoría de “baile típico” ya hace tiempo que la fueron adquiriendo, pues nos han contado en algunos pueblos que estos bailes se interpretaron para agasajar durante su visita al obispo o a diversas autoridades civiles. Dicho sea de paso, yo sospecho que muchos de los “bailes folklóricos aragoneses” que se han “recopilado” por distintas entidades recuperadoras desde mediados del s. XX probablemente tuvieron este carácter de baile ceremonial confiado a los mayores. Habría que realizar una revisión de estos aspectos, caso de que sea posible –a la carencia de documentos escritos se suma hoy en día la desaparición de las fuentes orales–; me temo que los recopiladores se ciñeron en su momento a recabar

información sobre la melodía, los pasos e incluso la “indumentaria típica” sin atender a otros aspectos de su contexto interpretativo. Supongo que cada vez vamos hilando más fino y que en aquel momento sólo interesaban esas facetas porque se consideraron las necesarias y suficientes para la “recuperación”, entendiéndolo por tal la reproducción –e incluso “arreglo”– de la melodía o del baile para llevarlo al escenario o para interpretarlo convirtiéndolo en seña de identidad local<sup>13</sup>.

Pero volvamos a la zona que nos ocupa. Resulta muy revelador de ese cambio de función que han experimentado los *reinaos* y *roldes* el hecho de que a principios de la pasada década se organizaran en la comarca “encuentros de *reinaos*” donde se exhibían los bailes que han permanecido en activo y otros de reciente recuperación. Como suele suceder en estos casos, parece que nuestro interés por estas cuestiones funcionó, a final de los noventa, como una especie de catalizador moviendo a la revitalización del baile en algunas localidades. Sin embargo tan solo se ha consolidado en Miravete, donde se puso en activo gracias al empuje de Carmen Aguarod, Fernando Maneros y Ernesto Francés. En Montoro se bailó el *Reinao* un par de años no consecutivos. También surgió cierta iniciativa en La Cuba que hasta la fecha no ha llegado a cuajar. En Mosqueruela se ha vuelto a bailar el *Baile de la Plaza*, integrado principalmente por la gente mayor, si bien con discontinuidad. En Cantavieja, por iniciativa de los quintos del año 2007, se volvió a interpretar la *Jota de San Lamberto* con la colaboración del grupo folklórico local; pero no ha existido luego una continuidad en las quintas siguientes. Según cuentan, una de las razones por las que no llegan a consolidarse estos intentos de “recuperación” es lo complicado que les resulta a los jóvenes el baile de la jota.

### 3. BAILES EN LOS BUREOS

*Bureos* o *folgas* es como denominan en esta zona a unas reuniones festivas en las que la velada se entretenía con bailes, sencillas representaciones teatrales y juegos –a menudo subidos de tono–. Se trata de reuniones de carácter más bien privado, celebradas bajo techo y, en particular, reciben esos apelativos las que tenían lugar en las masías y a las que acudía buen número de vecinos de los mases cercanos. Se celebraban más frecuentemente durante el invierno y congregaban en la entrada o la cocina de la masía a los habitantes de la propia casa y de las vecinas, e incluso a gente del pueblo y de mases más lejanos que se acercaba hasta allí.

---

13. Si el “recopilador” se dirigió al informante preguntándole por el “baile típico” de su pueblo, lo lógico es que éste le hablara de esta clase de danzas y no de los bailes que le resultaran más ordinarios y cotidianos (como por ejemplo los que se interpretaban habitualmente en el baile de los domingos u otras reuniones vecinales o familiares y que carecían del tipo de ceremonia, protocolo, relevancia social, expectación e incluso antigüedad de las danzas de los mayores)

El repertorioailable de estas ocasiones venía a ser el mismo que podía formar parte del baile de los domingos, de las bodas o de las fiestas menos importantes (a las que no acudía el gaitero), que se interpretaba al son de la rondalla. No obstante, entre la población masovera nos encontramos, junto con los consabidos *agarraos* (pasodobles, mazurcas, vales llamados en la zona *corridos...*), una presencia más persistente de formas musicales de mayor antigüedad, como la jota, el fandango o las seguidillas. Formas y géneros antiguos que fueron abandonados con más prontitud por las gentes del pueblo, quienes a veces no tienen siquiera noción de algunas de estas piezas (en particular del fandango, de las seguidillas, del canto de las albadas...).

El estilo de vida de las masías estaba condicionado por su asentamiento disperso, más aún dada la abrupta orografía de estas tierras. Ello les obligaba a tener un carácter bastante autosuficiente o independiente en la satisfacción de sus necesidades cotidianas, a la vez que también alejaba a la población masovera del control de las autoridades eclesiásticas y civiles y se traducía en cierto distanciamiento, no sólo físico, sino también social, respecto al núcleo urbano del municipio, configurando al colectivo masovero como grupo diferenciado de los del pueblo (v. Porro Gutiérrez: 1982, 1985, 1989).

Quizá esa autosuficiencia, que afectaría asimismo al terreno de la diversión, acompañada de cierto carácter austero, debió favorecer esa pervivencia de un repertorio compuesto por piezas más antiguas que las que solían bailar los del pueblo, un repertorio algo más impermeable a las nuevas modas procedentes de los ambientes urbanos.

En la época de nuestro estudio (años noventa), en esta zona prácticamente ya no se celebraban bureos y mucho menos de la forma descrita (rondalla, baile, juegos), lo cual limitaba nuestras fuentes de información. Sí que tuvimos el placer de asistir a alguna de las reuniones de los jubilados en la cercana localidad castellanense de Villafranca del Cid, los sábados por la noche en su centro social, donde los asistentes, al son de la rondalla entretenían la velada con diversos bailes *agarraos* y con el de la jota. Villafranca es una localidad relativamente populosa, que a lo largo del siglo XX ha mantenido cierta actividad en el sector secundario (especialmente en la industria textil). Allí se ha ido afincando, a modo de aluvión, población procedente de otros pueblos cercanos, en particular población masovera. De hecho lo que nos condujo a Villafranca fueron nuestras entrevistas con antiguos masoveros de Mosqueruela residentes allí. Así, en el local de los jubilados de Villafranca pudimos presenciar el baile de la jota al estilo de la zona.

Otras ocasiones en que por aquella época pudimos disfrutarlo fueron las diversas demostraciones que nos ofrecieron varios informantes, en pareja o individualmente, pero en su propia casa, en reuniones familiares, a veces con acompañamiento instrumental propio y a veces proporcionado por nosotros mismos. El resto de referencias fueron verbales por parte de ancianos cuyo estado de salud ya no les permitía bailar.

Del mismo modo, aunque algunas formaciones antiguas de rondalla seguían reuniéndose periódicamente –por ejemplo en Miravete de la Sierra–, un buen número de tañedores a los que entrevistamos y grabamos, hacía tres o cuatro décadas que no tocaban su instrumento. En cambio, en los últimos años, sí que hemos tenido la oportunidad de realizar numerosas grabaciones de conjunto y de disfrutar de reiteradas reuniones de baile. De nuevo, como es habitual en este tipo de trabajos, parece que la publicación de nuestros estudios y grabaciones, de los que hemos hecho llegar ejemplares a los informantes, junto con otras intervenciones, ha animado a algunos grupos a retomar sus instrumentos y sus bailes. Es lo que sucedió, por ejemplo, a partir de 2004 con un grupo de tañedores y bailarores de La Iglesuela y Villafranca, que casi habían abandonado su actividad –pues en Villafranca, pasados los años noventa, la incorporación de una nueva generación al colectivo de jubilados ha supuesto un cambio en los gustos musicales que ha acabado por desterrar el baile de la jota del local social–. Algo similar se produjo en Mosqueruela<sup>14</sup>.

Por otro lado, en 2006 y a través de los informantes de Villafranca, tuve la suerte de conocer a los componentes del “Grup Ramell” de Castellón de la Plana, que hacia 2004 habían iniciado un trabajo con antiguas rondallas y bailarores de las mismas características que el nuestro pero al otro lado de la raya provincial<sup>15</sup>. Para mí ha sido muy enriquecedora esta posibilidad de compartir y conocer gracias a ellos distintas experiencias<sup>16</sup>. Me parece bastante significativo que en la provincia de Castellón todos estos bailes se encontrasen mucho más vivos que en la de Teruel. El “Grup Ramell” organiza anualmente, desde 2006, una “Trobada de rondes” itinerante por los pueblos del Maestrat, Els Ports, L’Alcalatén... con el fin de “mostrar la manera de tocar i de ballar tradicional que encara es manté viva a les comarques

---

14. Así por ejemplo, tres guitarristas de Mosqueruela, Dionisio Gil Prats (nacido en 1926), Aurelio Monforte Dolz (1929) y Amadeo Tena Tena (1927) comenzaron a reunirse para tocar en el invierno de 2003. Nunca antes habían tocado juntos porque cada uno procede de una partida diferente dentro del término de Mosqueruela y cuando llegaron a residir al pueblo ya habían abandonado la práctica instrumental. Una vez disponible este conjunto de tañedores, comenzaron a participar en reuniones en algunas casas para tocar y bailar. Posteriormente se animaron a hacerlo en el local de jubilados de Mosqueruela.

Parece que también obró su papel en estos procesos la muestra que organizamos en Zaragoza durante las fiestas del Pilar de 2004, junto con “Zaragoza Cultural” (sociedad municipal que programa, gestiona y produce espectáculos y diversas actividades culturales): el día 11 de octubre y bajo el título “Tradición musical en el Maestrazgo” congregó sobre un escenario a unas cien personas procedentes de estos territorios para bailar sus *reinaos, roldes* o *Baile de la Plaza*, cantar sus albas... Un grupo de tañedores y bailarores de Villafranca y La Iglesuela ofreció una muestra de distintas jotas al estilo local. Tuvo lugar en el mismo escenario donde se presentaban los espectáculos de los grupos folklóricos, en un lugar privilegiado: ante el templo del Pilar. Estos tañedores y bailarores se fueron consolidando como “grupo”, y al cabo de un par de inviernos impartieron clases de baile de la jota en La Iglesuela los sábados por la tarde. También participaron en aquella muestra bailarores de Mosqueruela mayores y algunos jóvenes interpretando el *Baile de la plaza* al son de la gaita y el tambor.

15. Parte de sus resultados han sido publicados en “Grup Ramell” (2006).

16. Debo mencionar en particular a los investigadores y queridos amigos Marta Valls y Antonio Navarro, a los que debo tantas experiencias y horas de buceo compartidas.

del nord”, así como “donar difusió al nostre folklore entre la gent jove d’aquestes localitats, per implicar-la en la conservació del nostre patrimoni cultural”<sup>17</sup>. En la edición de 2009 han participado músicos y bailarines de Mosqueruela<sup>18</sup>.

Veamos lo de la “gent jove” y por qué me refería más arriba a los jubilados, a las “formaciones antiguas de rondalla” y al abandono de esos viejos repertorios. La generación de músicos y bailarines objeto de nuestro trabajo, gente por lo general de más de setenta años, no ha encontrado en estos pueblos un relevo generacional, salvo contados y aislados casos de algunas personas que, a título individual, se han interesado por los modos de hacer de los mayores y que han aprendido de ellos<sup>19</sup> y a excepción asimismo de los músicos de Puertomingalvo, pertenecientes a la siguiente generación –en torno a los cuarenta o cincuenta años de edad– que tocan a la manera tradicional de la zona. Las rondallas y grupos de baile jóvenes de estas localidades se ajustan por lo general a los patrones académicos y escénicos estándar de este tipo de formaciones –orientadas principalmente a la actuación para el público espectador–, patrones que no responden a las formas de ejecución de los mayores. Estas antiguas formas de ejecución, que evidentemente habrán sufrido su evolución y transformación a lo largo del tiempo, se traducen en cualquier caso en una sonoridad de la rondalla –instrumentos y cantador– y en un modo de bailar muy característicos de la zona, aunque en cada pueblo o partida se perciben todavía algunas peculiaridades.

Como nos dijo en su día Esteban Porcar, de La Iglesuela, (nacido en 1915) los bailes antiguos eran la jota, la seguidilla, el fandango y *La currquina*. En la zona aragonesa la jota es conocida por todos; sobre el resto de esos bailes hemos encontrado menos testimonios, todos ellos procedentes de masoveros y relativos al área más cercana a Castellón (los términos de Mosqueruela, Cantavieja y La Iglesuela). Más al Sur, en lo que se corresponde con la actual comarca de Gúdar-Javalambre, disponemos de referencias adicionales: en la localidad de Puertomingalvo se conocían y bailaban las seguidillas y el fandango por algunos mayores hasta hace pocos años; la asociación cultural “Bengalvón” se ocupó desde la década de los ochenta de conservar y revitalizar la práctica y bailes de los bureos

---

17. Tomo la cita de la página web del grupo, en la sección “trobades”. <[http://www.grupramell.com/?page\\_id=95](http://www.grupramell.com/?page_id=95)>. [Consulta: 13 de septiembre de 2011].

18. Con posterioridad a estas jornadas sobre “Baile al suelto” de Eusko Ikaskuntza en 2011, también lo hicieron en la “VII Trobada de Rondes” junto a otros de Villafranca. Esta misma formación Mosqueruela-Villafranca tomó parte en la muestra “Bailes de Bureo en Teruel y Castellón” que organizamos Marta Valls y Toni Navarro (del “Grup Ramell”) y yo misma junto a “Zaragoza Cultural” en las fiestas del Pilar de 2011 y en la que también intervinieron veteranos músicos y bailarines de Puertomingalvo (Teruel), Culla (Castellón) y la “Ronda de San Juan” (Castellón de la Plana). V. <<http://www.grupramell.com/?p=512>>

19. Por ejemplo, son los casos, en Mosqueruela, de M<sup>a</sup> Jesús Alcón y de Teresa, que aprendieron a tocar las *postizas* (castañuelas) del tío Dionisio Gil (†2009) y M<sup>a</sup> Jesús a bailar al estilo local en muchas horas de bureo junto a la gente mayor.

y seguramente gracias a esa labor nos fue posible grabar a la rondalla interpretando estas y otras piezas en 2003. Asimismo hemos encontrado testimonios sobre el fandango en diversas localidades como Nogueruelas, Alcalá de la Selva, Rubielos de Mora o Mora de Rubielos<sup>20</sup>. Por Alvar (1983, vol. 9: mapa 1201 y 1202) sabemos que fandango y seguidillas se bailaban en Alcalá, Riodeva o Manzanera. En definitiva, la franja limítrofe con la provincia de Castellón. El tipo de fandango conocido en esta zona se presenta siempre enlazado con el baile de la jota, a la que sucede sin solución de continuidad. El cambio de uno a otro se produce a voluntad del cantador, quien al final de una copla de jota introduce la tonada de fandango.

Con respecto a *La Curruquina*, los recuerdos son todavía más limitados y se reducen a testimonios de masoveros del Barranco San Juan (Cantavieja) o La Iglesuela. Un baile con este nombre es muy conocido en la zona de Morella<sup>21</sup>. Nuestra información en la zona aragonesa es demasiado precaria como para extraer conclusiones. En lo que sigue me centraré en el baile de la jota y, en menor medida, dado que en la parte aragonesa tenemos menos muestras del mismo, del fandango.

### 3.1. Sobre la rondalla

La jota en la zona de nuestro estudio y la limítrofe de Castellón, y del modo generalmente conocido para su acompañamiento con rondalla en tierras aragonesas, alterna dos compases de tónica y dos de dominante (si escribimos en 6/8). Sobre este esquema se suceden partes cantadas e interludios instrumentales (variaciones). Como bien conoce todo el personal de la redolada, el tempo de las jotas de la parte aragonesa y las villafranquinas es mucho más vivo que las de la zona de Castellón.

El cantador (solista<sup>22</sup>) entra con la copla en anacrusa, en la segunda parte del primer compás de dominante, como también es práctica habitual en las rondallas aragonesas. Para acomodar los cuatro versos de la copla (abcd) a las siete frases musicales, en la zona suelen seguir el esquema aabccda (mucho menos frecuente es babcdda).

En la parte más bien norte de nuestra zona de estudio denominan *seguidilla* al interludio. Asimismo hemos recogido algunos estribillos o *seguidillas* (en efecto, métricamente lo son) para el canto después de la copla. Hoy por

---

20. La Sección Femenina de la Falange recogió y estandarizó a mediados del s. XX los fandangos de Rubielos y de Mora.

21. V. una descripción en PASTOR (1990). Según PARDO y JESÚS-MARÍA (2001: 429) se trata de “una mena de seguidillas que s’afegixen a una versió de fandango del nord que allà denominen folies”.

22. Una excepción es lo que sucede últimamente en la rondalla de Puertomingalvo: los cantadores ancianos se han ido retirando por el peso de la edad y los de la siguiente generación (de cuarenta o cincuenta años) no se arrancan a cantar en solitario, de modo que entonan las coplas varios de ellos a coro.

hoy, en el ambiente de rondalla tradicional de la zona sudeste que he frecuentado estos últimos años no se cantan estribillos, pero antiguamente parece que sí solían hacerlo, de modo que la secuencia consistía en copla, estribillo, interludio instrumental, copla, estribillo... De hecho, cuando había ganas de bailar pero no se disponía de tañedores, se recurría simplemente al canto, entonando secuencias de copla y *seguidilla*, acaso al compás de las palmas<sup>23</sup> –o acaso al de cualquier utensilio doméstico capaz de marcar el ritmo–.

Pero el modelo completo de formación instrumental que acompaña la jota en este contexto es la rondalla integrada por instrumentos de cuerda y alguna percusión. Sus componentes son hombres. Se suelen disponer en corro cerrado en algún extremo de la estancia donde se celebra la reunión. El elemento básico de la rondalla parece ser la guitarra, pues en realidad con una sola basta para montar un buen baile, dado que el estilo de ejecución conseguía con un solo instrumento proporcionar melodía y acompañamiento armónico y rítmico (como se aprecia en el documento de audio

adjunto: [audio 1](#))<sup>24</sup>: sobre los acordes rasgueados se ejecutaban sencillas variaciones ([audio 2](#))<sup>25</sup> y, para acentuar el ritmo, a modo de “ostinato”, los rasgueos alternaban con golpes sobre la tapa armónica del instrumento. Tales golpes se efectúan con los cuatro dedos, al tiempo que el pulgar hace sonar una o varias de las cuerdas graves. En la zona aragonesa hemos podido escuchar hasta hoy varios patrones de golpeo que aparecen descritos en la figura 4. El primero es el más sencillo y se limita a ejecutar el golpe en la parte fuerte del compás. Entre los otros patrones, algo más complejos, de acuerdo con las muestras que tenemos hasta la fecha –queda mucho por estudiar y precisar–, parece que el

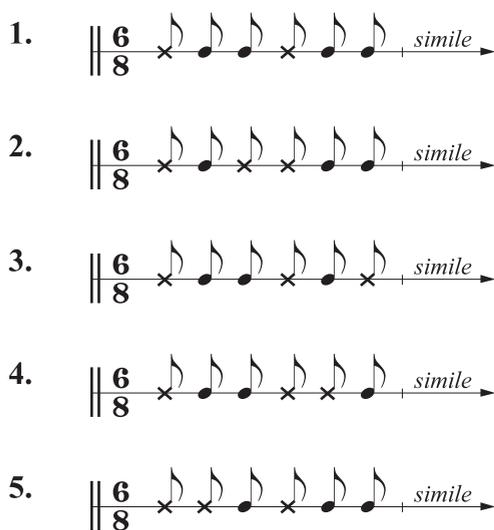


Fig. 4. Patrones de golpeo sobre la tapa de la guitarra practicados en distintos pueblos de la zona de estudio.

23. Y así lo hacían en particular las niñas en sus juegos, aprendizas de bailadoras, tal como recuerda en Mosqueruela María Monforte Alcón (nacida en 1940).

24. Jota tocada con la guitarra y cantada por Pedro Bono Tena (nacido en Miravete en 1938). Grabada el 20 de agosto de 1998 en el ayuntamiento de Miravete de la Sierra por Diego Escolano, Úrsula Solaz y Carolina Ibor.

25. Jota *repunteada* que tocó Aurelio Monforte Dolz (Mosqueruela, 1929) en su casa de Mosqueruela. Grabación realizada el 3 de julio de 1999 por Diego Escolano, Úrsula Solaz y Carolina Ibor.

más frecuente es el segundo. Asimismo, nos encontramos patrones de rasgueo que se describirían con dos semicorcheas en lugar de una corchea.

Para evitar el desgaste de la tapa con el golpeteo y a la vez con una función decorativa, se encolaba junto a la boca del instrumento una lámina de madera, generalmente con forma de corazón y a menudo profusamente decorada a navaja, en una exhibición estética y de habilidad del propio tañedor, que solía ser quien la labraba. En la misma línea de ostentación se trenzaba, con hilos y lanas de vivos colores, un cordel del que pendían vistosas borlas y pompones y que, sujeto por una de sus puntas al clavijero y por la otra al extremo opuesto de la caja, servía para sostener más cómodamente el instrumento sobre los hombros. La cuerda primera, o la primera y segunda, de la guitarra eran metálicas, lo que proporcionaba un sonido más brillante que el que producen en la actualidad las de nailon.

Así pues, la facultad de ofrecer la melodía –consistente en sencillas variaciones–, el acompañamiento rítmico y armónico hacía, como decimos, de la guitarra un instrumento bastante autosuficiente, máxime si el propio tañedor se encarga del canto. Dado que, quien más quien menos, muchos sabían trastearla algo, el baile estaba asegurado<sup>26</sup>.

Estas técnicas de ejecución sobre la guitarra que describimos estaban bastante difundidas por todo Aragón, es de suponer que con las correspondientes variantes, pero cayeron en franco retroceso en beneficio de la práctica estándar de la rondalla académica: los golpes<sup>27</sup>, la ejecución de melodías y distintas formas de acompañamiento forman parte de los recuerdos de los más ancianos de muchas comarcas aragonesas como práctica de la generación anterior. Salvo aislados casos de algunos tañedores dispersos por el territorio, tan solo en esta zona del este y sur de Teruel hemos podido observar, y por tanto estudiar, una muestra significativa de las mismas (Ibor y Escolano, 2003: 111-119). Ya Larrea en su citado trabajo sobre la jota (1947: 187) se lamentaba de su progresiva desaparición:

Piérdese de día en día por las dificultades de su aprendizaje y ejecución [...] Es de notar que a guitarristas viejos he oído acomodarse mejor a la variedad del ritmo y huir del uniforme ternario que muchas veces contra toda musical [sic] mantiene la rondalla, lo que simplificó la labor de recopiladores al precio de falsear en muchos casos la fidelidad debida.

Los tonos tradicionales de acompañamiento se corresponden con lo que hoy llamaríamos La y Re mayores atendiendo a las “posiciones” en que se

---

26. Algunos ejemplos de la multiplicidad de funciones de la guitarra pueden escucharse en IBOR, ESCOLANO y SOLAZ (2001: CD I, cortes 2 y 6, este último sin variaciones), IBOR y ESCOLANO (2003: CD III, corte 26).

27. El Mtro. MINGOTE, en su cancionero de la provincia de Zaragoza, transcribe el “Romance llamado Moro” (1981 [1950]: 137), interpretado por la rondalla de Sástago, incluyendo los patrones rítmicos de los golpes en la guitarra, que parecen corresponderse con el primero y el tercero de los que hemos representado en la figura 4.

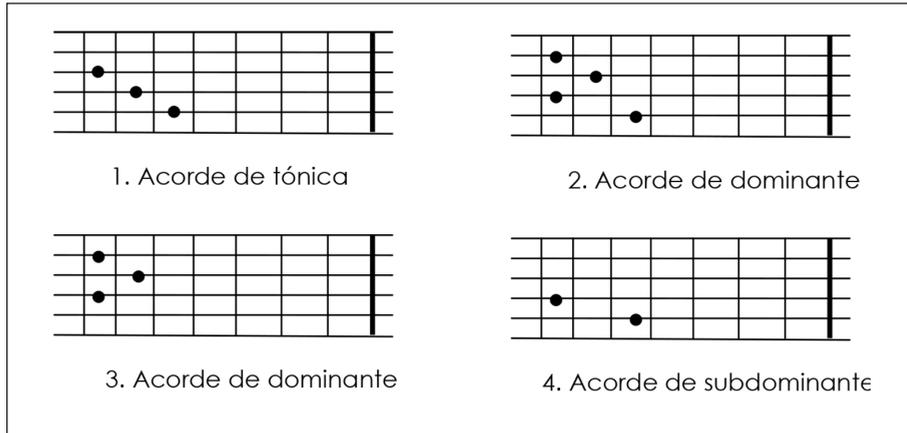


Fig. 5. Posiciones sobre el diapasón de la guitarra con los que se consiguen acordes de La M, dominante y subdominante.

ejecutan los acordes: la afinación relativa de las cuerdas de la guitarra es la que conocemos en la actualidad (cuartas justas ascendentes dos a dos, de la sexta a la prima, excepto, como es bien sabido, la tercera con la segunda), pero las notas de referencia no tenían por qué ser exactamente las mismas<sup>28</sup>. No obstante me referiré a tonos y acordes con los términos Mi, La, Re... por comodidad expositiva. Con respecto a la alternancia de dos compases de tónica y dos de dominante (en 6/8) algunos tañedores de la zona, no todos, adelantan el acorde de dominante en la última parte (corchea) del compás de tónica y a la inversa –práctica generalizada también en las rondallas “académicas” –.

La jota en La habitualmente se acompañaba ejecutando los acordes por la parte baja del diapasón, tal como se representa en la figura 5. Muchos llaman *tocar por bajo*<sup>29</sup> a hacerlo en esta posición. Era lo habitual no sólo en esta zona, sino por todo Aragón, como se puede comprobar en las antiguas fotografías de rondallas. La segunda opción para Mi mayor séptima descrita en ese gráfico permite dejar el dedo meñique libre para interpretar sencillas melodías; para el neófito en las artes de la guitarra, otra alternativa consistía, a partir del acorde de La mayor, levantar el dedo índice dejando la segunda cuerda al aire y procurando que en el rasgueo sólo sonaran la primera y la segunda para evitar disonancias.

Cuando concurrían varias guitarras, se podían combinar distintos registros: unos tocaban por la parte baja del diapasón, otros por la alta y otros la *requintaban*. En la zona recibe el nombre de *requintar* la operación con-

28. En la actualidad, en cambio, muchos de estos músicos disponen de afinadores electrónicos y afinan en las notas estándar.

29. *Per baix* en la zona valenciana.

sistente en subir las cuerdas un tono (a veces colocando una cejilla en el segundo traste), con lo que se consiguen los acordes de La mayor y su dominante con séptima con las “posiciones” correspondientes a Sol mayor y Re mayor séptima por la parte alta del diapasón. En Mosqueruela se conserva una guitarra denominada *tenor*, de dimensiones inferiores al modelo estándar, cuyo diapasón tiene las medidas adecuadas para conseguir una afinación un tono más alta que aquél y cuyo cometido era precisamente el de ser tocada del modo descrito (Ibor y Escolano, 2003: 115).

Para tocar en la tonalidad de Re mayor, usualmente se subía medio tono la segunda cuerda, lo que permite tocar en Re trasladando las posiciones correspondientes acorde de La mayor –y su dominante– “una cuerda más abajo” –cosa que suele hacerse, de nuevo, por la parte baja del diapasón–. Tal circunstancia nos llevó a deducir que esta forma de acompañamiento en Re era la llamada en general por todo Aragón *jota baja*<sup>30</sup>. También en la zona que nos ocupa algunos informantes le dan esta denominación genérica, pero otros en particular se refieren a ella como *Jota la prima* (Ibor y Escolano, 2003: 115), dotada de melodía<sup>31</sup>. Para la jota en Re mayor ejecutada por la parte alta del diapasón hemos recogido a algún tañedor de Mosqueruela la denominación *tocar de tres*<sup>32</sup>, en alusión a los tres dedos que entran en juego –aunque también sean tres los dedos para el acorde de La mayor y otros en ésta y otras posiciones–.

Prácticas complicadas, como puede ser la mencionada ejecución de melodías, que en la zona denominan *repuntear*, estaban reservadas a los *tañedores* más virtuosos. El resto se limitaba a desempeñar una función de acompañamiento.

Una pieza relativamente compleja a la vez que pintoresca es la conocida por algunos tañedores como *Jotica las monjas*. Miguel Daudén (nacido en 1925 en La Iglesuela) la tocaba del siguiente modo: se coloca el acorde de Re mayor en la I posición del diapasón y se golpean prima, segunda y tercera sobre el mástil con el dedo índice de la mano derecha a modo de baqueta; a la vez se ejecuta una sencilla melodía pisando con fuerza y de forma alterna, con la yema del mismo dedo, en los trastes III (sol), V (la) y VII (si) de la prima. Arcadio de Larrea, en 1947, se refería brevemente a ella en su mencionado artículo sobre la jota en Aragón. Tal como la describe, la ejecución parece algo diferente: “Otro estilo de jota para guitarra es la *jotica de las monjas* que se toca sin rasgueo y con la sola percusión de los dedos de la mano izquierda al pisar las cuerdas. Es de una gran finura” (1947: 187). Nadie nos ha sabido decir a qué se debe

---

30. Como ha confirmado recientemente la publicación de los papeles del P. MARGELÍ (1881-1936) (2008: 98), con valiosísima información etnográfica relativa a los principios del s. XX en La Codoñera y su redolada. Y como también pudimos luego corroborar a través de los testimonios de tañedores de otras zonas de Aragón.

31. También conocida en tierras valencianas como *per la prima*. En Castellón llaman *la aragonesa* a la jota en Re (PARDO y JESÚS-MARÍA, 2001: 448; “Grup Ramell”, 2006: 24).

32. Así también conocida en la provincia de Castellón (PARDO y JESÚS-MARÍA, 2001: 448).

el apelativo *de las monjas*. Me atrevo a especular que la forma de ejecución recuerda en cierto modo a las monjas en los conventos tocando el salterio.

Algunos informantes aseguran que en *el tocar masovero* la formación instrumental más frecuente consistía en guitarra y *guitarro*. Recibe el nombre de *guitarro* un instrumento de la familia de la guitarra, pero de menores dimensiones. En realidad están muy extendidos entre las rondallas aragonesas en sus dos versiones de cinco y cuatro cuerdas (éste último, de menor tamaño que el primero, es conocido en otros lugares de Aragón y en los grupos folklóricos actuales como *requinto*). No hemos podido conocer en la comarca a ningún tañedor del más pequeño en activo, pero sí del “de cinco cuerdas”, aunque en realidad algunos sólo colocan las cuatro primeras, dejando libres el resto de las clavijas<sup>33</sup>. Se afina una quinta por encima de la guitarra, pero la cuarta y la quinta cuerdas una octava más alta.

Ambos tipos de *guitarro* ejecutaban en la rondalla sencillas variaciones sobre un redoble continuo. De hecho probablemente su función melódica se fue abandonando en beneficio del papel protagonista que fueron cobrando instrumentos como la bandurria y el laúd, de incorporación relativamente reciente a estas formaciones: las antiguas rondallas estaban compuestas por guitarras y guitarros, a las que se sumaba alguna percusión. Como he comentado, en la zona que nos ocupa todavía hemos recabado sobre este particular testimonios orales –cosa difícil en el resto de Aragón– de ese antiguo *tocar masovero*, a base de guitarras y guitarros aún bien entrado el s. XX.

Para las rondallas aragonesas en general Cobos (2010: 112-117) documenta exhaustivamente la incorporación definitiva de la bandurria a finales del s. XIX: en su estudio sobre la figura del bandurrista Ángel Sola, da cuenta en concreto de la introducción de las bandurrias, por aquellas fechas, en el acompañamiento escénico de la jota, “tradicionalmente” confiada a guitarras y guitarros. Posterior debió ser la participación, en las formaciones escénicas y no escénicas, del laúd “español”, un instrumento creado hacia 1880 (Rey y Navarro, 1993: 79). En fin, incorporaciones recientes como ya señalara en su día Arcadio de Larrea (1947: 186).

Sea como fuere, en la actualidad los instrumentos de cuerda que componen las rondallas de la zona de nuestro estudio son guitarra, guitarro, *mandurria* y laúd, llamado también en estos pueblos *ud*. Una característica que hemos observado en los tañedores de púa es que tienden a hacer sonar varias cuerdas simultáneamente, a modo de acorde, a la vez que interpretan la melodía, un recurso que suelen emplear como énfasis rítmico (Ibor y Escolano, 2003: 119). Hemos hallado más ejemplares

---

33. Según me indica el investigador Antonio Navarro, en comunicación personal, esto es práctica habitual en la zona castellanense.

y tocadores de laúd que de *mandurria*. Muchos de los laúdes y guitarras antiguas que se conservan proceden del taller valenciano de Telesforo Julve. También llama la atención que en la “plantilla” de instrumentos en activo, las guitarras, bandurrias y laúdes se han ido renovando, mientras que los tañedores siguen tocando guitarros antiguos con el clavijero de madera.



Fig. 6. Guitarro, laúd y guitarra. Villarluengo.

Con respecto al fandango que se recuerda pero ya no se baila en la zona es del mismo tipo que en la limítrofe de la provincia de Castellón<sup>34</sup>. Se desarrolla en modo mayor, en tono de La (aproximadamente, como decimos), su tempo es más vivo que el de la jota y difiere armónicamente de ésta por la inclusión de subdominante, que se consigue también en la quinta posición del diapasón (un acorde de Re M con adición de mi, figura 5). Si esos acordes se combinan con un patrón sencillo de golpeo en la parte fuerte del compás, tal como lo tocaba Aurelio Monforte en Mosqueruela, la secuencia podría ser la de la figura 7.

---

34. Ejemplos de fandangos, jotas y seguidillas en el área castellanense pueden escucharse en la mencionada publicación del “Grup Ramell” (2006).



Fig. 7. Esquema de los acordes del fandango, tal como los tocaba Aurelio Monforte, nacido en Mosqueruela en 1929.

Los testimonios con respecto a este baile en la zona aragonesa son bastante precarios. Algo más precisos resultaban en Puertomingalvo, probablemente por la mencionada labor de la asociación “Bengalvón”. Nos referiremos a los ejemplos de esta localidad<sup>35</sup>. En las grabaciones de esta rondalla de las que disponemos se aprecian algunas guitarras en un patrón de golpeo algo más complejo, al modo del quinto que aparece en la figura 4. Tal como hemos comentado y como sucede en la zona castellonense, este fandango va precedido del baile de la jota, enlazado con ella sin solución de continuidad. Es el cantador quien decide el cambio de una a otro a lo largo de una copla que, a menudo, tiene una letra alusiva a tal hecho. Un par de ejemplos:

Hemos cantado tres jotas  
y con ésta ya van cuatro,  
a la otra que cantaremos  
ya cantaremos fandango.

Prepárate, bailador,  
que voy a cantar fandango  
y dile a la bailadora  
que se vaya preparando.

En la séptima frase de esta jota, que se corresponde con el primer verso de la copla, el cantador introduce la tonada de fandango, en la que añade otra frase con el segundo verso (en total ocho frases cantadas, seis de jota y dos de fandango). A la vez se acelera el tempo, más vivo en el fandango que en la jota. Ponemos como ejemplo un caso de Puertomingalvo: [audio 3](#)<sup>36</sup>.

---

35. En el pueblo editaron hace un par de años un disco de la rondalla con grabaciones de distinta antigüedad (de 1973 a 2003) en el que pueden escucharse jotas de ronda, de baile, fandango, seguidillas, albas y un par de *agarraos* (COSTA y MONFORTE, 2009).

36. Tocaron y cantaron: Isidoro Gimeno Benages (Masía La Griba, Puertomingalvo, 1932), guitarra y voz; Justiniano Solsona Gimeno (Puertomingalvo, 1928), guitarra y voz; Eduardo Albalate Alcrudo (Puertomingalvo, 1932), guitarra; Eladio Edo Alcón (Puertomingalvo, 1918), guitarra; Juan Luis Costa Monferrer (nacido en Castellón en 1961), laúd; Jesús Javier Solsona García (Puertomingalvo, 1962), laúd; Fernando Solsona García (Puertomingalvo, 1963), guitarra. Grabación realizada en Puertomingalvo el día 13 de agosto de 2003, por Diego Escolano y Carolina Ibor.

También en el fandango se alternan partes cantadas e interludios o variaciones instrumentales. En el canto el esquema de repetición de los versos de la cuarteta es distinto al de la jota. Según los ejemplos de Puertomingalvo, tenemos aabbcdab, aabbdcca ó bien abcdda. En el final de las frases el cantador adelanta en ocasiones dos sílabas del verso siguiente: *En tu puerta planté un pino - y en tu/ y en tu ventana una parra - y en tu/ y en tu ventana una parra*; este mismo esquema se repite con cada par de versos de la cuarteta.

Las melodías del canto de la jota (también las del fandango<sup>37</sup>) son sencillas y de reducida extensión. No hemos realizado un estudio pormenorizado, pero parecen pertenecer a una familia, una especie de sencilla base común. En cualquier caso, cada cantador sí que dispone en su repertorio de una o unas pocas tonadas básicas. Sobre cada una va acomodando las correspondientes coplas con ligeras variaciones melódicas. Alguna de estas melodías combina acentos ternarios y binarios de manera que se ajustan al “patrón de petenera”, tal como señala Manzano (1995: 413-416) –algo que sucede asimismo con diversas melodías generalmente conocidas e integradas en los repertorios de los cantadores de los grupos folklóricos aragoneses–.

Como tantos otros elementos de la rondalla que vamos mencionando, tampoco el tipo de voz de los cantadores de la zona que nos ocupa obedece ni mucho menos al estereotipo del “cantador de jotas aragonés”. Por otra parte, nos encontramos con unas voces un tanto agudas que no sé hasta qué punto tendrán que ver con cierto timbre agudo que, aunque no es algo generalizado, sí que me atrevería a decir que caracteriza o, al menos, que abunda en el habla local.

Ni tampoco el toque de castañuelas, denominadas en la comarca *postizas*, es el que estamos acostumbrados a escuchar en los grupos folklóricos aragoneses, pues el patrón de golpeo es diferente para cada mano. Las *postizas* se sujetan en los dedos centrales mediante cordones y se hacen sonar sacudiendo la mano de forma que choquen alternativamente en la palma y en los dedos. La de la mano derecha va marcando las corcheas y la de la izquierda se le suma ejecutando distintos tipos de repique cuya complejidad depende de la destreza del tañedor (figura 8. La línea inferior corresponde a la mano derecha. Puede escucharse en los documentos de vídeo 2, 3 y 5). Además la forma de cada *postiza* suele ser ligeramente diferente, de modo que la de la derecha suena algo más grave. Parece que en los últimos años han quedado relegadas a la rondalla, pero antiguamente las tocaban los bailadores (hombres), o algunos bailadores. Aún pudimos disfrutar de la elegancia de movimientos, tocando las *postizas* y bailando, de Celestino Dols, en los bureos de Villafranca a finales de los noventa. Los cordones se adornaban y adornan con cintas y borlas de colores que ondean vistosamente con el agitar de manos y brazos.

---

37. Con respecto al fandango, como ya he reiterado, no tenemos muchos ejemplos “de calidad” en la zona aragonesa de modo que me baso en lo escuchado procedente de la de Castellón (“GRUP RAMELL”, 2006).

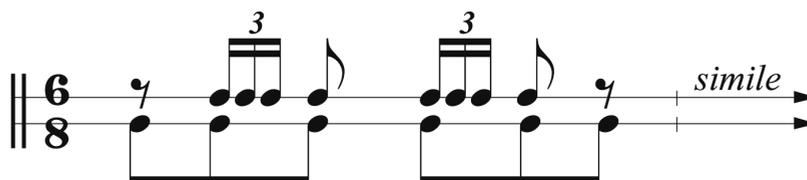


Fig. 8. Patrón sencillo de toque de postizas.

Sí que siguen tocando algunos bailarores los llamados *pitos*, unas castañuelas de pequeño tamaño que se sujetan al pulgar y se tocan con golpes del dedo corazón –como cuando se chasquean los dedos: los pitos proporcionan un chasquido amplificado–. Se hacen sonar por lo general alternando un chasquido con la mano derecha y uno con la izquierda con el patrón que puede escucharse en el documento de [audio 4](#) al tío Dionisio Gil, de Mosqueruela<sup>38</sup>.

Podían engrosar la formación alguna pandereta, unos *ganchets* o *hierros* (triángulo), la socorrida botella de anís rascada, dos vasos de cristal que se repiquetean entre sí... Poco podemos decir de panderetas y hierros puesto que no los hemos visto tocar en la zona: tan solo tenemos referencias orales. A finales de los noventa, en los bureos de Villafranca tomaban parte unas sonajas, de esas que van montadas sobre dos palos dentados que se chocan y frotan entre sí –nos hablaron de ellas en varios lugares– Como cosa, según parece, muy puntual y casos bastante aislados nos han hablado de violín y de acordeón. Podían sumarse al ambiente de los bureos, los *pitos* (en este caso flautas de pico) y las llamadas *gaitas de capolla* (rudimentario oboe). Se trata de instrumentos de construcción casera a partir, el primero, de una caña y el segundo del extremo superior, *capota* o *capolla* de un pino, ambos debidamente perforados con navaja o hierro candente (Ibor y Escolano, 2003: 120-122). También nos han hablado de alguna zambomba.

En fin, como vamos viendo, en esta zona hemos podido observar antiguas técnicas de ejecución en la rondalla –reitero que antaño extendidas con sus naturales variantes por todo Aragón– que la dotaban de unas calidades en el timbre y acentuaciones en el ritmo diferentes a las que se escuchan en las agrupaciones de formación académica actuales y en particular en los gru-

38. Tocaron y cantaron: Amadeo Tena Tena (nacido en La Estrella, Mosqueruela, en 1927), guitarra y voz; Aurelio Monforte Dolz (también de La Estrella, Mosqueruela, 1939), guitarra; Dionisio Gil Prats (masico Chuano, Mosqueruela, 1926), pitos; Juan Montoliu Gracia (La Estrella, Mosqueruela, 1934), bandurria; Paulino Gargallo Monforte (del Pinar Plano, Mosqueruela, 1929), voz. Grabación realizada en Mosqueruela, en casa del tío Aurelio Monforte, el día 17 de agosto de 2004 por Diego Escolano y Carolina Ibor. Este grupo de tañedores comenzaron a tocar juntos en el invierno anterior tras años de haber abandonado el instrumento. Se observan ciertos desajustes en el toque del tío Dionisio (†2009) en algunas partes de la copla, quizá se deban a tantos años sin practicar o quizá sea resultado de su intento de disminuir el volumen del golpe para permitir que se escuche bien la voz del cantor.

pos folklóricos. Ricas acentuaciones proporcionadas por el sonido simultáneo de postizas, pitos e instrumentos de cuerda, en particular las guitarras con el descrito golpeteo. A estos juegos rítmicos debía referirse Larrea en la cita que reproducíamos más arriba, cuando dice “a guitarristas viejos he oído acomodarse mejor a la variedad del ritmo y huir del uniforme ternario que muchas veces contra toda musical [sic] mantiene la rondalla” (Larrea, 1947: 187)<sup>39</sup>.

Los patrones complejos de golpeo (los números 2 al 5 de la figura 4) en la jota forman secuencias rítmicas que recuerdan a las del fandango. También guarda aspecto similar a él la secuencia de los dos primeros compases –prescindiendo de la estructura armónica– de una variación con la que comienzan la jota muchos de estos grupos de tañedores<sup>40</sup>. En los documentos de audio 3 y 4 que hemos ofrecido más arriba, se escuchan sendas versiones de Puertomingalvo y Mosqueruela; en el documento de vídeo 4, la de los tañedores de Villafranca.

La jota se inicia con esta variación y prescindiendo de los típicos cuatro acordes de tónica que estamos acostumbrados a escuchar, por ejemplo, a los grupos folklóricos aragoneses. Además, a diferencia del resto de variaciones, o no la repiten o bien –según pueblos– interpretan una especie de repetición que elimina estos dos compases sustituyéndolos por otra melodía –también algo diferente según pueblos– que encaja y mantienen el resto tal cual. Se interpretan asimismo variaciones pertenecientes a repertorios generalmente conocidos en Aragón (y difundidos por los grupos folklóricos) y algunas que aparecen en zarzuelas de ambiente aragonés.

Tanto el fandango como la jota –a no ser que vaya seguida por el primero– finalizan cuando la rondalla, más en concreto algún cantador, lo considera adecuado, tras interpretar un número variable de coplas, entonando *la despedida*: una cuarteta que en alguno de sus versos alude a tal hecho. Cierra la rondalla con unos acordes de tónica; en su número (tres o cuatro) y disposición también existen ciertas diferencias, según los lugares.

39. De hecho LARREA (1947: 188) transcribe el toque de pitos y “pulgaretas” (castañuelas) en 2/4.



40. MANZANO (1995: 184, 185, 407-413), en su estudio sobre esta forma musical, se ocupa de la presencia en algunas melodías de jota de la “plantilla rítmica del fandango”.

### 3.2. Sobre el baile

Como es bien sabido, la jota se baila por parejas –un hombre y una mujer– y suelta, con la excepción de los llamados *vals-jota*, que constan de una parte suelta (jota) y otra agarrada y valseada y son evidentemente un híbrido resultado de la difusión de los *agarraos* desde principios del s. XX. Tenemos referencia de los *vals-jota* en Tronchón y en Nogueruelas.

Lejos del ámbito ceremonial al que nos referíamos en la sección segunda, en este otro tipo de contexto, el del bureo y similares, no encontramos la fijación en pasos de baile propia más bien de las danzas ni por supuesto la participación limitada a unas determinadas personas en función de su cargo.

Así, el paso, *pasada* o *mudanza* es libre. En esta parte de Teruel en que hemos hecho el trabajo de campo, es la mujer quien se encarga de escoger una *pasadeta* a su gusto, de entre las de su propio repertorio, más amplio o exiguo en función de su calidad como bailadora, y el buen bailarín debe ser capaz de seguirla con limpieza de movimientos.

En cada pueblo, y hasta en muchos barrios, existía un estilo de bailar que se considera como propio (tanto por las gentes del lugar como por las de fuera), pero cada vez está más desdibujado porque todos los estilos se han ido mezclando con el tiempo y algunos hasta desapareciendo junto con la actividad de los bailarines. Teniendo en cuenta esos matices, sin embargo podemos identificar unos rasgos comunes a toda la zona (Teruel y Castellón). Veamos algunas de estas características.

Las mujeres llevan los brazos bajos y los hombres algo por encima de los de ellas, a la altura de los hombros o incluso mayor. No es una jota saltada o lo es mínimamente –de nuevo tenemos cierta variación local e incluso personal– muy en particular en el caso de las mujeres; lo es algo más en el caso de los hombres, pero en absoluto equiparable a la jota pensada para la exhibición sobre un escenario. Si lo comparamos con ésta diríamos que los bailarines casi no se mueven: lógicamente no se dan los grandes desplazamientos espaciales ni los amplios movimientos de piernas y brazos que acostumbramos a ver en la “jota escénica”. Es natural que así sea, pues los movimientos corporales de actores, bailarines y hasta oradores, pensados para mostrarse en grandes espacios, tienden a ser más aparatosos (“teatrales”) para atraer la atención del público y como recurso de expresividad. En cambio, el baile de que nos ocupamos está pensado para la diversión en un pequeño recinto, lo cual no obsta su carácter de ufana exhibición, pues los buenos bailarines gustarán de lucir sus habilidades, que siempre constituyen un importante atractivo personal.

Se trata, en definitiva, de un bailar menudo y contenido, algo más vivo en el caso del fandango que en el de la jota, dado que su tempo es más alegre. Según recordaba Juan Peris (nacido en el barrio La Estrella, Mosqueruela, en 1933) en el fandango, como *era más rápido que la jota*, algunos hombres

aprovechaban para hacer más *payasadas*, como pasar el brazo por encima de la bailadora, girando sobre sí mismos cuando ésta cambiaba de pareja de la forma que veremos.

Resultaría demasiado prolijo y complicado describir las *pasadas* de unos y otros, pero sí ofreceremos algunos comentarios generales. Por lo regular, parece que los pasos del fandango son algo más complejos que los de la jota –a la vista de lo observado también en la parte de Castellón, pues a este lado escasamente quedan unos pocos bailadores que puedan mostrarnos una corta serie de pasos–. Resulta patente que existen dos tipos de pasos (tanto en la jota como en el fandango): 1) los destinados a bailar durante la copla y 2) los destinados al interludio instrumental. No obstante, los bailadores de Villafranca comienzan en la primera copla de jota con un paso que forma típicamente parte del segundo grupo. En Villafranca, donde ya no se conoce el fandango, conservan y ejecutan en la jota complicadas *pasadetas* dotadas de unos característicos “cortes” que nos hacen pensar que fueron propias del fandango. Lo mismo cabría decir de una *pasadeta* generalmente extendida, aplicada al interludio instrumental de la jota y que hemos visto interpretar, además de en Villafranca, en Cantavieja, Mosqueruela, Morella...<sup>41</sup>

Para el baile de la jota, las parejas de bailadores se situaban según distintas estructuras coreográficas: fila, rolde, cuadro... con las correspondientes variantes (ilustraremos algunas con documentos de vídeo). Parece que con ello se trataba de dar al baile cierta variedad, alternando formas y distribuciones<sup>42</sup> y también adaptarse al número de bailadores participantes y al espacio disponible. En la zona aragonesa nos describen el baile de seguidillas y de fandango con las parejas formando un rolde.

Algunos antiguos masoveros de Mosqueruela, La Iglesuela y Villafranca, consideran propia de la vertiente castellanense la disposición de las parejas en fila (a un lado los hombres, a otro las mujeres) mientras que la colocación en forma de *rolde* sería más “aragonesa”. Sí que parece que la fila está menos presente en la zona de Aragón que el *rolde*, pero también nos encontramos a este lado con bailes en fila especialmente en la zona más cercana a la otra provincia. Y en realidad deben referirse a que la disposición en fila es frecuente entre los villafranquinos, porque en otras localidades de Castellón lo que abunda es el *rolde* (*rogle*, dicen allí). Otros testimonios, de quienes están familiarizados con ambas estructuras, afirman que bailar formando fila o rolde era una decisión que dependía del espacio disponible en el local: según Martina Sales (nacida en 1941 en Los Carrascales, Mosqueruela) si era estrecho resultaba más adecuada la fila, si corto más el rolde...

---

41. GARRIDO PALACIOS (1975) para el caso de Morella.

42. Pueden compararse las estructuras que describiremos con las observadas en la zona de Castellón que se muestran en “GRUP RAMELL” (2006).

Por lo general en toda la comarca se forma el rolde disponiéndose las parejas del modo indicado en la figura 10: M1 es la mujer que baila con el hombre H1, M2 con H2, etc. Comienza a tocar la rondalla y se inicia el baile cuando el cantador entra con la copla. Cada mujer baila con cada bailaror una copla y el interludio instrumental que la sucede: cuando comienza la siguiente *canción*, cambia de pareja bordeando a la anterior por la derecha (M1 bailará la siguiente copla con H2, M2 con H3...), de modo que las mujeres van recorriendo el rolde en sentido inverso a las agujas del reloj. Lógicamente el cambio no se hace caminando sin más, sino que las unas se desplazan y los otros las esperan con, digamos, “paso de vals”. Al final de cada copla, los bailarores dan una vuelta entera (giran sobre sí mismos) antes de comenzar la *pasada* del interludio; en cambio, el final del interludio y comienzo de la siguiente copla no requiere vuelta, sino que consiste tan solo en el cambio de pareja. Es el patrón general que se sigue en todas las versiones que suponen cambio de pareja.

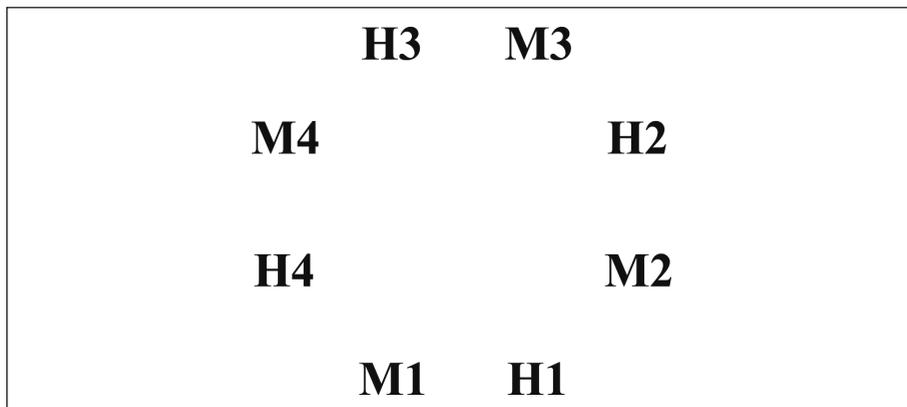


Fig. 10. Esquema de jota en rolde generalmente conocido

En Mosqueruela, Puertomingalvo y otros pueblos de la redolada, al menos en la parte aragonesa (Linares, Nogueruelas...), el rolde se organiza de la forma que aparece en el [vídeo 2](#)<sup>43</sup>: las mujeres en la parte de afuera y

43. Bailadores: Elías Gil García (Villafranca, 1937), Concha García (Mosqueruela, 1940), Eladio Benages Barreda (Puertomingalvo, 1936), María Monforte Alcón (Mosqueruela, 1940), Pilar Gual Peris (Mas de Celades, Vistabella, 1937), Recaredo Molés Belmonte (La Estrèlla, Mosqueruela, 1934), Consuelo Plaja Campos (La Estrella, Mosqueruela, 1938), Martina Sales Vicente (Los Carrascales, Mosqueruela, 1936). Rondalla: Amadeo Tena Tena (La Estrella, Mosqueruela, en 1927), guitarra y voz; Ramiro Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1935), guitarra; Vicent Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1939), guitarra y voz; Marta Valls (“Grup Ramell”), *postizas*; Antonio Navarro (“Grup Ramell”) laúd y voz. Grabación realizada en la antigua ermita de Santa Engracia, Mosqueruela, el 11 de septiembre de 2011 por Carolina Ibor. Aunque para la grabación de estos vídeos los bailarores “se preparan” todos en formación a la espera de que comience el cantador, en la práctica habitual la rondalla comienza a tocar e incluso a cantar y las parejas asistentes van incorporándose a la formación cuando les apetece. También debo señalar que en este y otros vídeos, pese a que se baila según estructuras conocidas en el término de Mosqueruela, algunas bailadoras emplean *pasadas* “típicas” de Villafranca, bien por...

los hombres en la de dentro (como también hemos visto en el *Reinao* en Villarluego). Cuando el cantador comienza con la primera copla, giran sobre sí mismos en una vuelta entera y comienzan con el paso de jota. Como en el caso anterior, al comenzar la copla se cambia de bailador y al finalizar giran sobre sí mismos para mudar a una *pasadeta* de interludio. Al menos en Mosqueruela y Puertomingalvo, al comenzar el interludio es costumbre de algunos cruzarse con la pareja moviéndose con “paso de vals” (la mujer se va hacia dentro del rolde, el hombre hacia fuera y uno frente a otro, luego deshacen el camino hasta recuperar la posición inicial); después continúan con un paso distinto al “de vals” el resto del interludio (vídeo 2). Según parece esta costumbre es un vestigio de la mencionada antigua práctica –hoy en desuso– de cantar un estribillo o seguidilla después de la copla, momento en que hacían ese giro el bailador y la bailadora; al finalizar el canto del estribillo emprendían con una pasada propia de interludio instrumental.

Vamos con las jotas en fila. Se considera muy de Villafranca la disposición de hombres a un lado, mujeres a otro e idéntico desarrollo descrito para el caso general, con la particularidad de que no se cambia de pareja, sino que al iniciarse la copla los componentes de cada una de ellas se cruzan por su derecha pasando la fila de los hombres a ocupar la posición en que antes estaba la de las mujeres y viceversa. Se continúa bailando la copla y así sucesivamente. (Puede observarse en las cuatro bailadoras que ocupan el fondo de la sala en el documento de vídeo 4).

Una variante de Villafranca es *El canut*: tras bailar la copla cada uno frente a su compañero, la pareja que ocupa un extremo de la fila se abre camino por el espacio comprendido entre las restantes avanzando hacia el extremo opuesto de la formación, seguidos ordenadamente por las demás parejas que bailan tras ellos formando así una especie de paseillo o culebrilla, todos con “paso de vals”, para regresar por la parte de afuera al extremo de partida, luego volver por la parte de dentro... Continúa así la operación hasta que el cantador entona otra copla, momento en el cual se detiene el desfile para bailar de nuevo frente al compañero o compañera, sea cual sea la posición que se ocupe en ese momento. Al finalizar la copla siguiente se organiza una nueva culebrilla pero ahora comenzando por el extremo opuesto al de la vez anterior. No hay cambio de pareja<sup>44</sup>.

En Mosqueruela recuerdan que una vez en la plaza se bailó en una disposición sencilla, en fila, a un lado los hombres y a otro las mujeres, pero sin el cruce de posiciones con la pareja descrito para Villafranca, de modo que ni se muda de pareja ni de lugar. En las partidas del Pinar Plano, Las Cañadas y La Estrella (Mosqueruela) se conocía la formación en fila pero con cambio

---

...

que es su lugar de residencia, bien porque las han aprendido de las villafranquinas estos últimos años en que se reúnen ocasionalmente en bureos.

44. Otros bailes de Villafranca, en particular el vistoso *Bal voltat* se describen en GRUP RAMELL (2006: 38).

de pareja, tal como se muestra en el [vídeo 3](#)<sup>45</sup>. A un lado se disponen los hombres y a otro las mujeres, excepto la pareja que ocupa un extremo de la formación, que lo hacen al contrario (llamémosle pareja M1 H1). Como es lo habitual, cada una baila junta una copla y un interludio. En el momento de cambiar de pareja, es decir, cuando se inicia una nueva copla, las mujeres pasan un lugar a la derecha, pero M1 rodea a H1 cambiando de fila para disponerse a bailar la copla con el hombre siguiente y la bailadora que ocupaba el último lugar rodea la fila de hombres para colocarse frente a H1, todos hacen el cambio, por supuesto, a “paso de vals”<sup>46</sup>.

Muy grato fue para nosotros encontrarnos extendido por toda la zona de estudio –y otros lugares de la redolada– un baile en el que participan dos mujeres y un hombre y recibe la denominación de *Pasatrés* o *Baile de tres*. En algunos casos había quedado reducido a juego de niñas, que se cruzaban entre sí canturreando al son de las palmas: *El pasatrés/ de María Inés/ lo canta uno/ y lo bailan tres*. En otros se trataba de una versión del baile de la jota. Tiene relación con el aristocrático “cruzado de a tres” que se menciona en algunas obras del Siglo de Oro<sup>47</sup> (Ibor y Escolano, 2003: 150–152). Dado que es el asunto que nos ocupa, nos referiremos a su versión en jota.

Los bailarines del *Baile de tres* se disponen en fila. El hombre se coloca entre las dos mujeres y al sonar la copla, baila alguna frase frente a una de ellas, luego frente a la otra dejando a la primera a sus espaldas y así alternativamente. Para el interludio instrumental, con “paso de vals” y sin vuelta previa, conocemos dos versiones. En la primera los tres participantes realizan unos cruces, describiendo una especie de ocho mientras cada uno recorre las posiciones de los otros dos (figura 11). En la otra, el único que se desplaza de su lugar trazando el ocho es el hombre, que va *voltando* alrededor de las mujeres; cuando gira alrededor de cada una ambos se enlazan por

---

45. Bailadores: Elías Gil García (Villafranca, 1937), Concha García (Mosqueruela, 1940), Eladio Benages Barreda (Puertomingalvo, 1936), María Monforte Alcón (Mosqueruela, 1940), Recaredo Molés Belmonte (La Estrella, Mosqueruela, 1934), Consuelo Plaja Campos (La Estrella, Mosqueruela, 1938). Rondalla: Amadeo Tena Tena (La Estrella, Mosqueruela, en 1927), guitarra y voz; Ramiro Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1935), guitarra; Vicent Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1939), guitarra y voz; Marta Valls (“Grup Ramell”), *postizas*; Antonio Navarro (“Grup Ramell”) laúd y voz. Grabación realizada en la antigua ermita de Santa Engracia, Mosqueruela, el 11 de septiembre de 2011 por Carolina Ibor. Consuelo, que reside desde hace muchos años en Villafranca, baila con alguna de las *pasadetas* que se consideran propias de los bailarines de ese municipio. Creo que procede señalar que esta disposición en fila, conocida en los mencionados barrios, no lo era por muchos bailarines mosquerolanos (algunos, que no descienden de esos barrios, aseguran incluso que es algo que se habían inventado últimamente), pero las estrechuras de espacio en el local social donde se reúnen ha hecho que estos años se impusiera esta forma de bailar; sin embargo se presentan en ella ciertas evoluciones que tal vez sean más propias del baile en rolde. En fin, que al menos en la práctica actual los movimientos, las vueltas o no vueltas, son mucho más libres, más resultado del estilo u opción personal, de lo que dan a entender nuestras clasificaciones.

46. Esta modalidad es conocida también en Culla (“GRUP RAMELL”, 2006: 35).

47. Por aquel entonces, lógicamente, no pudo tratarse de una jota. MENÉNDEZ PIDAL (1968, t. II, cap XIX: 3; 1973, t.XI: 440) ya puso de manifiesto el interés de este baile, su antigüedad y posible origen aristocrático.

los codos, de modo que obliga a la bailadora a dar vuelta sobre sí misma. Cuando el cantador vuelve a entrar con la copla se colocan de nuevo en fila para repetir la operación. La posibilidad del *Baile de tres* venía muy bien cuando alguna bailadora se quedaba desparejada.

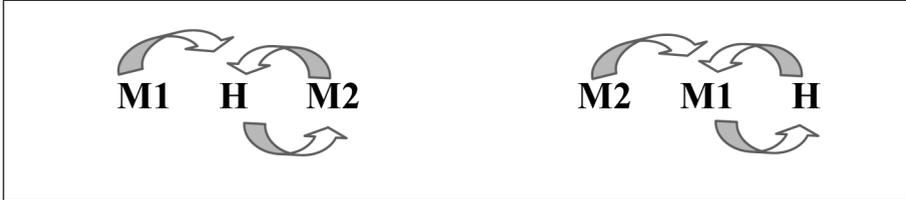


Fig. 11. Desplazamientos de los bailarines durante el interludio instrumental en el *baile de tres*.

Decía que fue una grata sorpresa porque, a pesar de ser el *Baile de tres* tan conocido entre las gentes de esta comarca no había sido documentado en los escasos trabajos que se han realizado sobre el baile popular en Aragón<sup>48</sup>.

Otra estructura coreográfica alternativa, con sus correspondientes variantes, es la *Jota de cuatro* o *Baile de cuatro*. Como su nombre indica, la interpreta un cuadro, o sea, dos parejas, dispuestas en paralelo o en diagonal (figuras 12a, 12b, y 12c). La copla, digamos que la bailan M1 con H1 y M2 con H2 en todos los casos. La diferencia estaría en el interludio, que parece que tampoco va precedido de vuelta por parte de los bailarines.

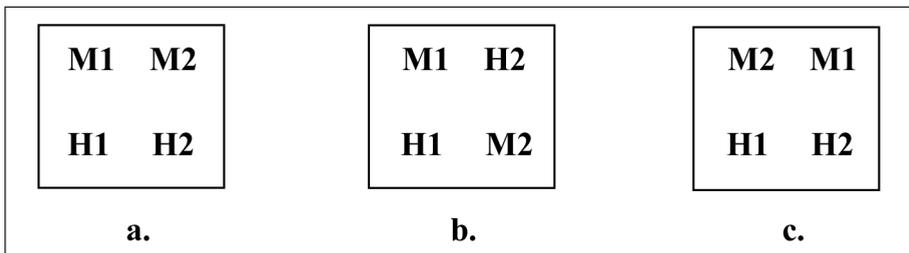


Fig. 12. Distintas disposiciones de las parejas para el *baile de cuatro*

48. No obstante, repararemos en el hecho de que el baile conocido como “Villano de Espierba” (en El Sobrarbe, Huesca) es también baile de tres –si bien no se ha interpretado como tal–, esta vez no a ritmo de jota, sino binario (CONTE, 1982 y comunicación personal del autor). Lo es asimismo la llamada en los ambientes folklóricos, aunque no muy conocida, “Jota de Miraflores”: según me informa el veterano bailarín y recopilador Juanjo Valencia en comunicación personal, a mediados del s. XX, en el barrio de Miraflores (Zaragoza) recabaron testimonios del antiguo baile de una jota con tres bailarines, pero nadie sabía en qué consistía exactamente; tan solo con ese dato de su existencia, la famosa bailarina de ballet María de Ávila y el no menos famoso bailarín de jota Andrés Cester Zapata, montaron la coreografía que luego se ha conocido como “Jota de Miraflores”.

En la versión conocida en Villafranca, se disponen de acuerdo con la figura 12b y cuando acaba la copla cada bailarador gira noventa grados para hacer la *pasada* del interludio con el miembro “de la otra pareja” (M1 con H2, M2 con H1). Cuando comienza la copla de nuevo cuarto de vuelta para volver a bailar con la pareja inicial y así sucesivamente.

La variante de Linares (video 4)<sup>49</sup> que nos enseñó Antonia Saura parte de la figura 12c. En el interludio cada cual se cruza diagonalmente con su pareja: primero M1 con H1, luego M2 con H2, así sucesivamente se alternan los cruces de las parejas hasta el inicio de una nueva copla.

Ancianos de La Estrella (Mosqueruela) nos lo describieron en su día de la forma representada en las figuras 12a y 12c. El interludio consiste en una especie de *canut* de dos parejas, con paso de vals, en el que una pareja entra por el espacio comprendido entre los componentes de la otra, a continuación ésta por entre la primera y así sucesivamente, de modo que unos y otros van cambiando su posición hasta que se inicia la nueva copla.

Parecida es la versión que nos ha referido Martina Sales, de la partida de Los Carrascales (Mosqueruela). A partir de la posición de la figura 12b, en el interludio instrumental se realizan los cruces a modo del *Canut* descritos en el caso anterior o bien el conjunto de los bailaradores gira en rolde cambiando de vez en cuando el sentido de giro a la orden de alguno de ellos. En fin, cruces o giros se detienen en cuanto comienza la copla, que vuelve a bailar cada uno con su pareja. Según cuenta Martina era más frecuente bailar en rolde, pero cuando sólo había dos parejas lo hacían de este modo (video 5)<sup>50</sup>. De todas formas, el mismo esquema se podía desarrollar, dice

---

49. Componen la rondalla: Amadeo Tena Tena (La Estrella, Mosqueruela, en 1927), guitarra y voz; Ramiro Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1935), guitarra; Vicent Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1939), guitarra y voz; Florencio Vives Salvador (La Estrella, Mosqueruela, 1938), guitarra y voz; Fernando Roig Albert (La Puebla de San Miguel, Villafranca, 1934); Antonio Navarro (“Grup Ramell”) laúd y voz. En primer término los bailaradores de la jota de cuatro: Eladio Benages Barreda (Puertomingalvo, 1936), María Monforte Alcón (Mosqueruela, 1940), Pilar Gual Peris (Mas de Celades, Vistabella, 1937), Domitila Adrián Gil (Pinar Plano, Mosqueruela, 1935), de acuerdo con las instrucciones de Antonia Saura Badal (Linares, 1941). No obstante poco conocemos acerca de las *pasadas* de Linares, por lo que estas bailaradoras mosquerolanas hacen uso de las de su propio repertorio. Al fondo, cuatro bailaradoras interpretan la jota en fila al estilo de Villafranca: Consuelo Plaja Campos (La Estrella, Mosqueruela, 1938), Felisa Tena Conejos (Partida de Arriba, Villafranca, 1942), Julia Bayot Albert (Torre Nicasi, La Iglésuela, 1935), Milagros Mafip Aznar (Valencia, 1952. Criada en Villafranca). Grabación realizada en la antigua ermita de Santa Engracia, Mosqueruela, en julio de 2011 por Carolina Ibor.

50. Bailadores: Martina Sales Vicente (Los Carrascales, Mosqueruela, 1936); Eladio Benages Barreda (Puertomingalvo, 1936), Recaredo Molés Belmonte (La Estrella, Mosqueruela, 1934), Consuelo Plaja Campos (La Estrella, Mosqueruela, 1938). Rondalla: Amadeo Tena Tena (La Estrella, Mosqueruela, en 1927), guitarra y voz; Ramiro Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1935), guitarra; Vicent Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1939), guitarra y voz; Marta Valls (“Grup Ramell”), *postizas*; Antonio Navarro (“Grup Ramell”) laúd y voz. Grabación realizada en la antigua ermita de Santa Engracia, Mosqueruela, el 11 de septiembre de 2011 por Carolina Ibor. Pese a que el vídeo ilustra una estructura de baile conocida en el mencionado barrio mosquerolano, dado que las bailaradoras en la grabación escogen pasos de su repertorio, Consuelo Plaja muestra algunos “propios” de Villafranca.

Martina, con un número mayor de parejas –ya hemos señalado que en una de sus posibilidades viene a ser como *El canut*<sup>51</sup>.

Otra alternativa para la jota con dos parejas que Martina recuerda de Los Carrascales, consiste en tejer unos cruces al estilo del *Baile de tres*, pero con cuatro personas. Los bailarores se disponen en fila: M1-H1-M2-H2. Los centrales, H1 y M2, bailan algunas frases de la copla frente a frente y en otras se giran para bailar con M1 y H2 respectivamente. Cuando acaba la copla comienzan los cruces al modo descrito para el *Baile de tres*, pero formando esta vez una especie de cadena de tres, digamos, eslabones (en el *Baile de tres* son dos “eslabones”, es decir, un “ocho”). Y cuenta asimismo que bailaban tres parejas tejiendo durante el interludio instrumental unos cruces en ocho como en el *Baile de tres*, pero en vez de cruzarse tres bailarores individualmente, lo hacen las tres parejas (cada pareja jugaría el papel de uno de los bailarores de la figura 11). Es decir, vendría a ser lo que llaman en Culla y algún otro pueblo castellonense *Ball de six*: (“Grup Ramell”, 2006: 29-30), que parte de dos filas con una disposición alterna de hombres y mujeres y es la pareja de en medio la que sale de la formación para comenzar el ocho (como hace, insisto, el bailaror central en el *Baile de tres*). No sabemos si la versión mosquerolana coincide en particular, en todas sus características, con alguno de los *Bailes de seis* del otro lado de la raya.

La diversidad de estructuras y evoluciones daba cierta variedad a un mismo baile de la jota: según recuerda de nuevo Martina Sales un buen aliante era lo que se reñan cuando alguien se embolicaba girando y *voltando*.

#### 4. COMENTARIOS FINALES

El baile y en general el bureo constituían una importante ocasión de relación social. Para acudir a tan esperadas reuniones se sacrificaban horas de sueño y de caminata, a menudo por intrincados caminos a la luz de la luna. Lo propio ocurría si se quería disfrutar de la fiesta del pueblo y luego cumplir de buena mañana con el obligado trabajo diario.

Los mayores de Mosqueruela todavía recuerdan con amargura a un cura que tuvieron hacia mediados del s. XX, quien prohibió todo tipo de baile, suelto o *agarrao*. Los mozos aprovechaban la peregrinación al santuario de La Estrella, en el barrio de masías que le da nombre<sup>52</sup>, para adelantarse a la carrera a la comitiva de peregrinos, llegar al destino antes que los curas y organizar un breve baile con las mozas del barrio y las villafranquinas que también acudían allí. En estos aspectos siempre han sido más afortunados

---

51. Y de nuevo nos encontramos con que en el “repertorio de bailes folklóricos aragoneses”, generalmente conocidos, hay una jota de cuatro: La llamada “Jota Hurtada de Albarracín” que también incluye cruces de los bailarores tomándose por las manos, por los codos...

52. Un barrio, dicho sea de paso, donde había muchos y excelentes tañedores y que, como sucedió con tantos otros, comenzó su decadencia tras la última guerra civil.

los masoveros que los del pueblo, pues su alejamiento del núcleo urbano les permitía burlar tales restricciones.

El afán por bailar, por aprender *pasadetas*, se refleja en montón de anécdotas muy similares sobre los procesos de aprendizaje, en particular el de las mozas: que si ensayar en casa en torno a una silla<sup>53</sup>, que si en torno a un enebro mientras guardaban el ganado, que si frente a un espejo, la que lo tenía, y la que no, frente al cristal de la puerta del balcón debidamente entreabierto... Son cosas que quizá llaman la atención a quienes vivimos en una sociedad saturada de música y con amplias ofertas de entretenimiento –previo pago– para las supuestas horas de ocio.

En los últimos años se han organizado en la zona algunos, digamos, “bureos institucionalizados”, convocatorias festivas locales de más amplio alcance que las reuniones domésticas de antaño, pero con menos envergadura que los “aplecs” de la parte valenciana. Suelen consistir en algún tipo de cena popular y luego sesión de baile, principalmente a base de jotas y similares, pues la música es de rondalla. Por ejemplo, en La Iglesuela, es una ocasión en que se reúne la gente mayor –veteranos bailadores– y los jóvenes que han ido aprendiendo a bailar estos últimos años.

Este tipo de encuentros, así como las “trobades” organizadas por el “Grup Ramell” y recientemente por algunos otros, tienen un efecto sobre el repertorio: al concurrir músicos y bailadores de distintos pueblos, los unos aprenden *pasadetas* y piezas de baile pertenecientes al repertorio de los otros. Es el caso de la exitosa *Carraspera* que bailan en Culla y Atzeneta (“Grup Ramell”, 2006: disco 1, pista 10; disco 2, pista 14). Se trata de una jota que tras cada copla incluye, a modo de estribillo, la famosa canción conocida en toda España como “Carrasquilla”, “Carrasqueña”. “Canastera” o similar. Los músicos y bailadores de Villafranca-La Iglesuela la han aprendido en estos encuentros y adaptado a su forma de hacer: su tempo es mucho más vivo que en la versión original de Culla. También están extendiéndose entre las bailadoras de Mosqueruela las complicadas *pasadetas* de las de Villafranca e incluso las de Culla.

Fenómeno distinto es el de los *reinaos* y similares, convertidos ya en una especie de seña de identidad y elemento patrimonial. Parece significativo que los casos que se han mantenido hayan tendido a la fijación en melodías y en pasos de baile. Y que los que se han revitalizado o intentado revitalizar sean precisamente los que tenían una melodía establecida, pues deben de resultar menos complicados de aprender, más “asequibles”, en una época en que ya carecen de sentido como bailes de los mayores de la cofradía.

---

53. Socorrido recurso generalmente conocido; recordemos, como curiosidad, las instrucciones que ofrece Juan Antonio Zamacola en el satírico librito que publicó en 1796 bajo su seudónimo “Don Preciso”: “*Elementos de la ciencia contradanzaría, para que los Currutacos, Pirradas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a baylar las contradanzas por sí solos o con las sillas de sus casas., etc, etc, etc.*”.

Ya he comentado que la generación de tañedores y bailadores de jota de la que tanto hemos aprendido, prácticamente carece de relevo generacional. No sé hasta qué punto la gente joven pueda tomarse todo esto como forma participativa de diversión, dado que ya de entrada el repertorio les resulta en general tan ajeno. Por otra parte, la pérdida de las descritas técnicas que dotan a la rondalla de una sonoridad tan rica en timbres y ritmos pensamos que supone un empobrecimiento por falta de diversidad. Como decía Larrea (1947: 187) algunas de ellas no son fáciles de aprender y ya en su época se lamentaba el musicólogo chistavino de su progresiva desaparición. Ni siquiera existe un método, una enseñanza organizada –quiero decir, a la manera de la situación de aprendizaje escolarizado a la que hoy estamos acostumbrados–, más allá de juntarse con los tañedores y tocar y tocar.

Con respecto a la rondalla, en Aragón, desde finales del s. XIX se fue imponiendo el modelo de la orquesta de pulso y púa, hacia allí parece haberse tendido. De todos modos, no se ha llegado a abordar todavía el estudio de la rondalla tradicional por parte de los investigadores. Quizá tampoco ha ayudado en las últimas décadas cierto rechazo a la jota y la música de rondalla que se asociaban con determinados valores políticos venidos a menos. Un rechazo que ha sufrido en particular la “jota escénica”, aunque nunca por parte de su público más fiel, pero que, como si obedeciera a la ley del péndulo, se ha reconvertido en los últimos años en éxito fulgurante de audiencia en la televisión autonómica<sup>54</sup>. Así, el medio televisivo está actualmente difundiendo los entresijos, valores y parámetros del mundo de la “jota escénica” hasta el último rincón de la comunidad autónoma. Habrá que valorar en los próximos años los efectos que esto tiene sobre las tradiciones locales. Del mismo modo, habrá que valorar cómo afecta a estos hechos musicales locales a los que nos hemos referido en estas páginas, la “patrimonialización” a la que muchos estamos contribuyendo con nuestro interés por ellos, con publicaciones y exhibiciones, algo que puede tener efectos de distinto signo, incluso de algún signo indeseado, que habría que calibrar.

## 5. INFORMANTES

Aurelio Monforte Dolz (nacido en La Estrella, Mosqueruela, en 1929), María Monforte Alcón (en Mosqueruela, 1940), Paulino Gargallo Monforte (Pinar Plano, Mosqueruela, 1929), Juan Peris Salvador (La Estrella, Mosqueruela, 1933), Francisco Peris Salvador (Vistabella, 1925), Amadeo Tena Tena (La Estrella, Mosqueruela, 1927), Juan Montoliu Gracia (La Estrella Mosqueruela, 1934), Dionisio Gil Prats (Mosqueruela, 1926), Otilia Alcón Altaba (Mosqueruela, 1930), Anunciación Monforte Monforte (Mosqueruela, 1934), Dorotea Tena Monforte (Mosqueruela, 1926), Daniel Tena Peris (Villafranca del Cid, 1987), Mercedes Peris Salvador (Vistabella 1922), Ricardo Vicente Edo (Mosqueruela, 1923), Antonia Saura Badal (Linares, 1941), M<sup>a</sup> Jesús Alcón Pitarch (Mosqueruela, 1956), Eladio Benages Barreda (Puertomingalvo, 1936),

---

54. A partir de la iniciativa pionera del programa “Se escribe con jota”, de la productora Arguilai Audiovisual S.L., que comenzó a emitirse en septiembre de 2009, ha crecido y cundido de forma insólita el tiempo dedicado al género en los medios de comunicación, particularmente en los espacios televisivos, y la atención que despierta entre el público en general.

Martina Sales Vicente (Los Carrascales, Mosqueruela, 1936), Aurelio Vives Salvador (La Estrella, 1941), Florencio Vives Salvador (La Estrella, Mosqueruela, 1938), Felisa Tena Conejos (Partida de Arriba, Villafranca, 1942), Miguel Tena Conejos (Partida de Arriba, Villafranca, 1936), Felipe Tena Conejos (Partida de Arriba, Villafranca, 1934), Gloria Monfort Roy (El Llosar, Villafranca, 1935), Ángeles Gargallo Monforte (Las Cañadas, Mosqueruela, 1942), Recaredo Molés Belmonte (La Estrella, Mosqueruela, 1934), Consuelo Plaja Campos (La Estrella, Mosqueruela, 1938), Luisa Artola Gil (Las Cañadas, Mosqueruela, 1943), Santiago Roig Albert (La Puebla de San Miguel, Villafranca del Cid, 1940), Fernando Roig Albert (La Puebla de San Miguel, Villafranca del Cid, 1934), Francisco Gil Edo (La Iglesuela del Cid, 1935), Domitila Adrián Gil (Pinar Plano, Mosqueruela, 1935), Miguel Soligó Prades (Villafranca del Cid, 1929), Silvina Pons Mestre (Villafranca, 1934), Celso Tena Prados (El Llosar, Villafranca, 1935), Julia Bayot Albert (Torre Nicasi, La Iglesuela, 1935), Pilar Gual Peris (Mas de Celades, Vistabella, 1937), Ramiro Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1935), Vicent Barreda Monfort (Los Mollates, Villafranca, 1939), Natalia Vicente Vicente (Mosqueruela, 1932), Esteban Belmonte Vicente (La Estrella, Mosqueruela, 1915), Victoria Gil (La Estrella, Mosqueruela, 1915), Narciso Gazulla Salvador (Hoyica Mor, Mosqueruela, 1923), Julia Monforte Alcón (Pinar Plano, Mosqueruela, 1927), Felipa Bellés Molinos (Barranco de San Juan, Cantavieja, 1913), Ana María Sales (Barranco de San Juan, Cantavieja, 1970), Manuel Monserrate Altaba (Masía Monserrate, Cantavieja, 1933), Genoveva Vidal Camañes (Cantavieja, 1914), Mercedes Plana Bellés (Barranco de San Juan, Cantavieja, 1935), Emerenciana Fabregat Bono (Barranco San Juan, Cantavieja, 1936), Pilar Fabregat Bono (Barranco San Juan, Cantavieja, 1938), Segundo Daudén Ayora (Cantavieja, 1926), Antonio Gascón Escorihuela (Cantavieja, 1935), Genaro Buj Buj (La Cañada de Benatanduz, 1930), Fidel Chulilla Escuín (La Cañada de Benatanduz, 1931), Wenceslao Iranzo Gascón (La Cañada de Benatanduz), Miguel Tena Plana (La Cuba, 1926), Esteban Porcar Guerola (La Iglesuela, 1915), Miguel Daudén Tena (La Iglesuela, 1925), Esperanza Saura Monfort (Alcalá de la Selva, 1931), Domingo Saura Monfort (Alcalá de la Selva, 1927), Máximo García Simón (La Iglesuela, 1929), Juan José Herrera (Miravete, 1931), Pedro Bono Tena (Miravete, 1938), Juan Ariño Guitarte (Miravete, 1924), Esmeraldo Sangüesa Julián (Miravete, 1929), Luis López Bea (Miravete, 1927), Antonio Prades Zaera (Miravete, 1936), Ramón López Bea (Miravete, 1936), José Bayot Albert (Torre Nicasi, La Iglesuela, 1942), Avelina Andrés Gil (Miravete, 1915), Angelina Conesa Conesa (Tronchón, 1910), Milagros Ferrero Torres (Tronchón, 1910), José Ferrer Mateo (Tronchón, 1923), Plácida Centelles Jarque (Villarluengo, 1922), Juan Luis Costa Monferrer (Castellón, 1961, de la rondalla de Puertomingalvo), Justiniano Solsona Gimeno (Puertomingalvo, 1928), Jesús Javier Solsona Gracia (Puertomingalvo, 1962), Fernando Solsona Gracia (Puertomingalvo, 1963), Eduardo Albalate Alcrudo (Puertomingalvo, 1932), Eladio Edo Alcón (Puertomingalvo, 1918), Isidoro Gimeno Benages (Puertomingalvo, 1932), Pedro Antonio Castillo Castillo (Puertomingalvo, 1939), Rafael Rivera Garcés (Puertomingalvo, 1934), Federico Alegre Albalate (Rubielos de Mora, 1925), Timoteo Boné Besante (Rubielos de Mora, 1925), Joaquín Palacín Val (Rubielos de Mora, 1957), Emilio Pérez Edo (Mora de Rubielos, 1930), Andrés Blesa Sebastián (Mora de Rubielos, 1922), Ángel Catalán (Cabra de Mora), Luis Górriz Izquierdo (Nogueruelas, 1928), Eliseo Górriz Izquierdo (Linares de Mora, 1923), José María Górriz Izquierdo (Linares de Mora, 1921), Agustín Peña Baselga (Nogueruelas, 1937), Antonio Izquierdo (Olba), Joaquín Ferrer Redón (Teruel, 1952. Rondalla de Nogueruelas), Benilde Górriz Izquierdo (Nogueruelas, 1931), Domingo Nebot Arnau (Castelvispal, 1927), Celestino Saura Corella (Linares de Mora, 1927), Julio Lizandra Tomás (La Puebla de Valverde, 1935), Joaquín Blesa Izquierdo (Valbona, 1933), Benito Edo Mor (Castelvispal, 1934). Y en general todos los buenos bailadores de Mosqueruela, El Puerto, Villafranca, Cantavieja y La Iglesuela.

## 6. REFERENCIAS

- ALVAR, Manuel. *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y la Rioja* (12 vol.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 1979-1983.
- CAMPS CAZORLA, Emilio. “Bailes y juegos populares de Teruel en el siglo XVIII”. En: *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria: Actas y Memorias*. t. 6, cuad. 1-2, Madrid, 1927; pp. 135-140.
- CARO BAROJA, Julio. *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1979; 398 pp.
- COBOS SANCHO, Fernando. 2010. *Ángel Sola. El gran bandurrista de la jota. 1859-1910*. Zaragoza: Diputación, 2010; 139 pp.
- CONTE CAZCARRO, Anchel. “As danzas Folklóricas d'o país d'o Sobrarbe”. En: *Pirineos, revista de estudios pirenaicos*, nº 115, 1982. Zaragoza: CSIC, 1982; pp. 43-54.
- COSTA MONFERRER, Juan Luis; MONFORTE ESCRICHE, Santiago. *Rondalla de Puertomingalvo. Música tradicional*. Puertomingalvo (Teruel): Ayuntamiento. Disco compacto y cuadernillo, 2009; 12 p.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel. “Bureo en una masía morellana”. En: *Raíces*. Colección: *Programas para la educación. Formación interdisciplinaria*, n.5; Videocasete (VHS). Madrid: Radiotelevisión Española, 1975.
- “GRUP RAMELL”. *De rondes i bureos. Música dels valencians de secá*. Castellón de la Plana: Associació cultural “Grup Ramell”. 2006; dos discos compactos y cuadernillo de 48 p.
- . *Grup Ramell* [en línea]. Página web de la Asociación Cultural “Grup Ramell”. Disponible en <http://www.grupramell.com/>. [Consulta: 13 de septiembre de 2011]
- HERNÁNDEZ SESÉ, Ángel (coord.). *Mases y masoveros*. Zaragoza: CEDDAR y Asociación de Desarrollo del Maestrazgo, 2005; 332 p.
- IBOR MONESMA, Carolina. *Músicas y palabras en Valdejalón*, La Almunia de Doña Godina (Zaragoza): Asociación Cultural “L’Albada”. 2011. En prensa.
- ; ESCOLANO, Diego; SOLAZ, Úrsula. *Música y literatura populares en la sierra del Maestrazgo turodense (primera mitad del s. XX)*. Discos I y II. Zaragoza: CIOFF España, Rolde de Estudios Aragoneses, 2001; 38 p.
- ;—. *El Maestrazgo turodense. Música y literatura populares en la primera mitad del s. XX*. Libro y disco III. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza. 2003; 357 pp.
- . “Sobre la música popular en la memoria de cinco localidades de Teruel”. En: *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turoldenses*, vol. 88–89, nº.2, 2000–2002; pp. 277-313. Disponible en línea: < [http://www.revistateruel.org/Convenios/IET/Revista.nsf/F9091D82E42C6B7DC12571E7002D4402/\\$FILE/Teruel\\_88-89\\_II\\_12.pdf](http://www.revistateruel.org/Convenios/IET/Revista.nsf/F9091D82E42C6B7DC12571E7002D4402/$FILE/Teruel_88-89_II_12.pdf) >
- . “La música en las masías”. En: *Mases y masoveros. Pasado, presente y futuro*. HERNÁNDEZ SESÉ, A. (Coord.), Zaragoza: CEDDAR y Asociación de Desarrollo del Maestrazgo, 2005; pp. 269-299.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de. “Preliminares al estudio de la jota aragonesa”. En: *Anuario Musical*, vol. II, 1947; pp. 175-190.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid: Alpuerto. 1995; 473 p.

- MARGELÍ LORENZO, Antonio. *La Jota en el Bajo Aragón y especialmente en la villa de La Codoñera, con todas sus formas, variedades y ocasiones en que se ejecuta*. Incluye: TURÓN LANUZA, A. "Estudio sobre la Jota Aragonesa y contexto histórico del cancionero de Margelí". La Cañada de Verich (Teruel): Instituto Cultural del Bajo Aragón. 2008; 178 p.
- MINGOTE, Ángel. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. 1981 [1950]; 409 p.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. "Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia". 2 vol. En: *Obras Completas*. Tomos IX y X. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- . "Estudios sobre el romancero". En: *Obras Completas*. Tomo XI. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- ORTÍ, Antoni. *Fonoteca de Materials. Vol VII, Morella, Tocs de Dolçaina*. Cuadernillo adjunto. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- PARDO, Fermín; JESÚS - MARÍA, José Ángel. *La música popular en la tradició valenciana*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2001; 487 p.
- PASTOR i AGUILAR, Julià. "La corroquina". En: *Au!: Revista comarcal dels Ports*, Año V, nº 21, 1991; pp. 18-21.
- PITARCH ALFONSO, Carles. "Anar de ronda y fer bureo". En "GRUP RAMELL". *De rondes i bureos. Música dels valencians de secà*. Castellón de la Plana: Associació cultural "Grup Ramell", 2006; pp. 8-19.
- PORRO GUTIÉRREZ, Jacinto Manuel. "Aproximación al estudio de los masoveros como grupo de identidad (Mora de Rubielos). En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las V jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982; pp. 117-122.
- . "Grupo 'Masoveros'. Aproximación a la identidad cultural desde la Antropología". En: *Kalathos*, n. 5-6, Teruel: Seminario de Arqueología y Etnología Turolese, 1985-86; pp. 367-376.
- . *Aspectos antropológicos de la identidad en el área rural de Mora de Rubielos. Los salabrosos*. Proyecto interdisciplinar de Mora de Rubielos. Teruel: Seminario de Arqueología y Etnología Turolese. 1989; 63 p.
- REY, Juan José; NAVARRO, Antonio. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Alianza, 1993; 219 p.
- RICHART, Xavier. *Estudiant la dolçaina*. Valencia: Rivera Mota, 1992; 90 p.
- TORRENT i CENTELLES, Vicent. "Ritmes amalgamats en la Tradició Valenciana". En: *Actas del col·loqui sobre cançó tradicional*. Reus, septiembre 1990, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994; pp. 551-568.