

EN TORNO AL ALACAY

ÁLVARO DE LA TORRE

1. ANTECEDENTES

En el valle de Ansó dejó de bailarse, a finales del siglo pasado, una danza peculiar: el *Alacay*, al ser sustituida en el marco de la romería anual a la ermita de la Virgen de Puyeta por una adaptación local del ritmo de Jota —la actual *Jota Anso-tana*— siguiendo la moda generalizada en la época.

El *Alacay* ha sido tan reiteradamente citado, por su singularidad, como poco estudiado. De hecho, la única descripción cercana a la danza es la que hiciera D. Ricardo del Arco al tratar sobre el traje ansotano (1), copiando otra información recabada a su vez por el entonces médico de Ansó D. José L. Alcay. Sin embargo, a pesar de que Del Arco prestó, obviamente, más atención a la indumentaria propia de la danza que a su coreografía, de que sólo conocía ésta de manera indirecta y de que en sus posteriores *Notas de Folklore Altoaragonés* (2) abrevió aún más

aquella descripción, es esta última la única referencia que ha ido pasando posteriormente de un autor a otro a la hora de tratar sobre el folklore de la zona. Existen, claro está, otros indicios esporádicos que pueden matizar aquella descripción: anotaciones de artistas y visitantes que, como Lucile Armstrong, recreándose al dibujar sus trajes imagina los danzantes que nunca vio (3), pero, dado el largo período de tiempo transcurrido desde el abandono de la danza, y la propia naturaleza de estas referencias, muchas de ellas resultan confusas y aún contradictorias: cuando Sorolla plasma en 1912 el baile y la romería en Ansó sólo algunos danzantes mantienen aún su indumentaria propia, y la guitarra acompaña ya a la nueva Jota...

Los comentarios que se exponen aquí son un intento de analizar todas estas referencias, completando, por extraño que pueda parecer, un trabajo de selección de referencias orales recogidas en el invierno de

(1) Ricardo DEL ARCO, *El Traje Popular Altoaragonés*. Ed. V. Campo, Huesca, 1924.

(2) Ricardo DEL ARCO, *Notas de Folklore Altoaragonés*, CSIC, Madrid, 1943, p. 487.

(3) Dibujó «*The Alacay. Gala Costumes of Ansó*» en una colección de láminas para los Paradores Nacionales.

1988 (4). En la búsqueda de aspectos concretos hemos mantenido siempre, como se observará, una visión global sobre el propio entorno natural del valle, y en lo que respecta al estudio de la danza, hemos seguido el análisis de elementos que J. A. Urbeltz propone en sus obras más recientes (5).

2. UNA VISION GENERAL: LAS FUENTES.

2.1. El ámbito.

Geográficamente, el valle de Ansó es la cuenca del río Veral, que desde las cumbres axiales de los Pirineos afluye hacia la cuenca del río Aragón—*La Canal*—, alcanzándolo cerca de Berdún. En este curso se encuentran la villa de Ansó, Biniés y el despoblado de Santa Lucía, y otros lugares han desaparecido desde

(4) De una veintena de informantes, tan sólo tres personas recordaron datos concretos sobre la propia danza: D.^ª María Puyó (c. *Cherón*), D.^ª Juana Mendiara (c. *Soro*) y D.^ª Josefina Mendiara (c. *Achés*) entonces alcaldesa, aunque todos los informantes aportaron interesantes indicaciones sobre la cofradía de la Virgen, la organización de la romería, los instrumentos, etc. El trabajo no habría sido posible sin la ayuda de D. Dámaso Lapetra, párroco, D. J. Fco. Aznárez, Enrique Ipas, el Sr. Blanes, médico de la villa, y el Sr. Moreau, de la Universidad de Pau.

(5) J. A. Urbeltz, «Reflexiones sobre el Folklore Coreográfico Vasco», en *Cuadernos de Sección*, Folklore-1, de la Sociedad de Estudios Vascos, Zarauz, 1984, pp. 283 y ss.

la época medieval hasta nuestros días. En cuanto al término de Ansó, con una ubicación muy especial, más propio sería hablar de *los valles*, pues ocupa varios parcialmente y no completamente su propio valle geográfico. Limita al Norte con los términos bearneses de Lescún, Accous y Borce, en el valle de Aspe; al Este con las cabeceras de los valles de Echo, Aragüés y Aísa, y en un pasado no lejano también con el de Canfranc; hacia el Sur integra al lugar de Fago, limitando por tanto con Biniés, Huértalo (hoy integrado en Berdún y prácticamente despoblado), y Majones; y al Oeste con Isaba, Urzainqui, Garde, Burgui y Salvatierra de Esca, todos ellos del valle de Roncal, si bien Salvatierra pertenece administrativamente a la provincia de Zaragoza y a la Diócesis de Jaca.

A menos de una hora de camino al oeste de la villa de Ansó se encuentra, en un alto, la ermita de la Virgen de Puyeta, a cuya romería y ciclo festivo pertenecía la danza del *Alacay*. El origen del santuario es remoto y desconocido, como aún se complacen en recordar sus populares *Gozos*:

*No alcanza tu antigüedad
ni aún la más prolija historia
y esta falta de memoria
fue sobra de voluntad...*

Alguna idea de su antigüedad puede darnos la indicación que Fr. R. A. Faci hace en 1739: «*los S. S. Ros-tros de (la Imagen) Madre e Hijo eran muy morenos, y de pocos años a esta parte se volvieron a encar-*

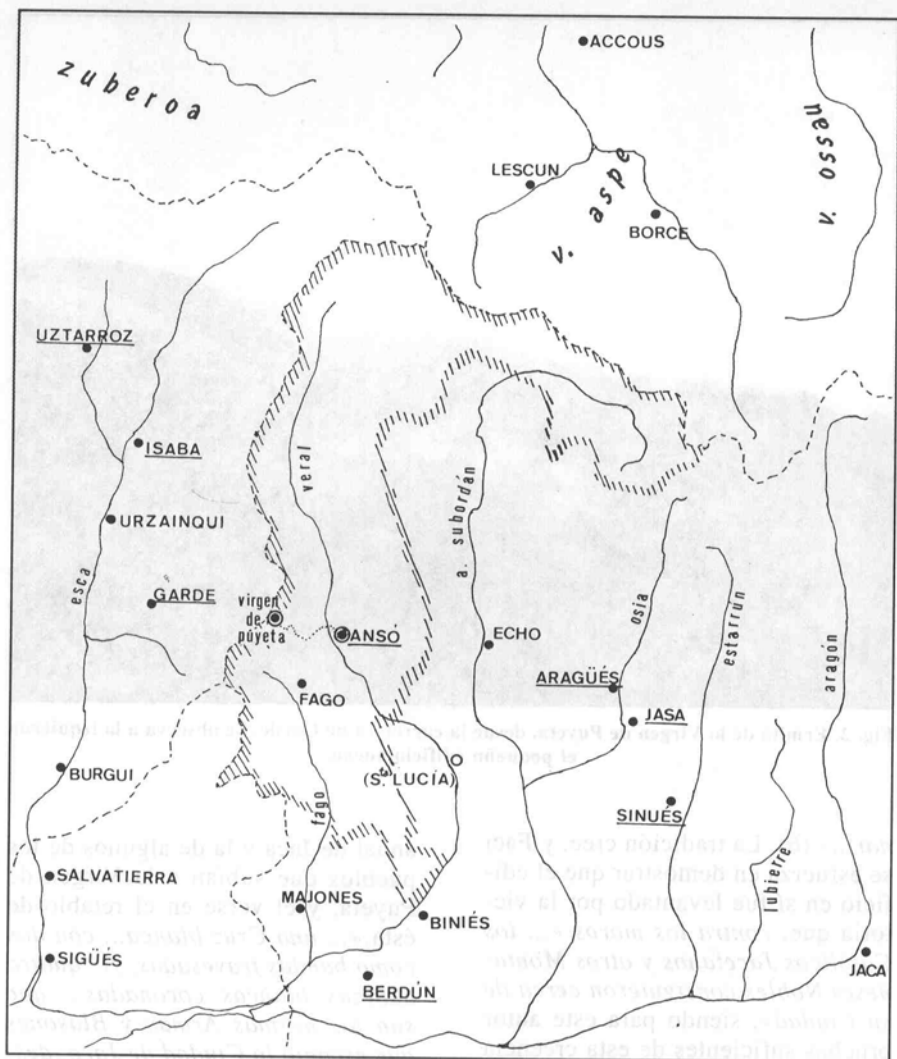


Fig. 1. Localización del Valle de Ansó y la ermita de Puyeta.

- Límites administrativos, dividiendo el Departamento de los Pirineos Atlánticos, y las provincias de Navarra, Zaragoza y Huesca.
- //// Límite del término del Valle de Ansó.
- ~ Principales corrientes fluviales (fondos de valles).

Sólo aparecen señaladas las localidades mencionadas en el texto, y están subrayadas aquellas que han conservado alguna referencia a danzas de pañuelos.

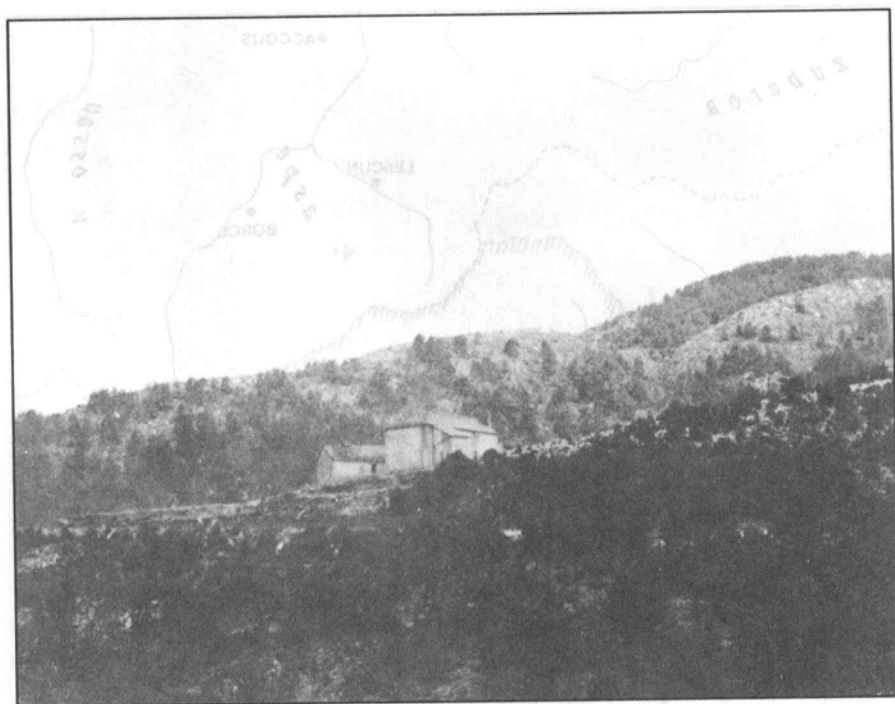


Fig. 2. Ermita de la Virgen de Puyeta, desde la carretera de Garde. Se observa a la izquierda el pequeño edificio anexo.

nar...» (6). La tradición cree, y Faci se esfuerza en demostrar que el edificio en sí fue levantado por la victoria que, *contra los moros «... los Católicos Jacetanos y otros Montañeses Nobles consiguieron cerca de su Ciudad»*, siendo para este autor pruebas suficientes de esta creencia la coincidencia de fechas —principios de mayo— entre la romería

(6) Fray Roque Alberto FACI, *Aragón, Reyno de Christo...*, Zaragoza, 1739 y 1750, reed. D.G.A. 1979. El testimonio de Faci es hoy de gran ayuda, pues la ermita fue incendiada setenta años después, en la retirada de las tropas napoleónicas.

anual de Jaca y la de algunos de los pueblos que subían a la Virgen de Puyeta, y el verse en el retablo de ésta «... una Cruz blanca... con dos como bandas travesadas, y... quatro cabezas blancas coronadas... que son las mismas Armas y Blasones que escogió la Ciudad de Jaca, después de su dichosa Victoria» (7).

Por último da Faci los pueblos y fechas que entonces acudían a la ermita en romería: Majones el primer

(7) Jaca conmemora esta batalla en la Virgen de la Victoria, cada primer viernes de mayo.

sábado de mayo; Fago, con Ansó, el segundo día del mismo mes y Ansó en general celebraba la Natividad, Anunciación y Asunción de María, dándose la antigua costumbre de subir, en la Natividad de la Virgen, gran parte de la villa a velar toda la noche (hasta la prohibición general de las Vigilias en todo el obispado) existiendo ya entonces el edificio de la Cofradía anexo a la ermita. Aunque en la actualidad las fechas se han trastocado por diversos motivos, las tres localidades siguen subiendo tanto en la romería anual como en excepcionales rogativas.

Para la organización de éstas y velar por el mantenimiento del santuario, la Hermandad o Cofradía elegía anualmente un *mayordomo*, que guardaba el Libro de la Cofradía para la anotación de las cuentas, la inscripción de nuevos miembros y, en su caso, la organización de las complejas costumbres obituarías que aún hoy día rigen en todas las hermandades locales. Llegada la festividad de la Asunción, los cofrades se reunían en casa del mayordomo repartiéndose pan, vino, queso y cordero, pactando las cantidades necesarias para llevar a la ermita en su día y eligiendo a los que ocuparían los puestos de *mayordoma* y las demás *mozas de Cofradía*, los *mozos sirvientes* y *mozo asador*. Llegado el día de la romería, en la Casa de la Cofradía, junto a la ermita, se preparaban cinco grandes bancos para veinte cofrades cada uno, mas otro para los curas oficiantes y/o autoridades civiles. En total: un grupo de cien cofrades, más *la autoridad*, servidos por el grupo de *sirvientes*: los

dos mayordomos y diez mozos y mozas de Cofradía, más el asador (8).

Este grupo de mozos sirvientes eran quienes, durante la romería y en lugares muy precisos, danzaban el *Alacay*.

2.2. La Danza.

La danza presentaba una compleja trama coreográfica con algunos puntos imprecisos que es necesario comentar más adelante, siendo en síntesis como sigue:

La mañana del día de la romería el mayordomo y los sirvientes salían del pueblo, ataviados con el rico *Traje de Cofradía* y portando las *picas*, el estandarte de San Sebastián y la Cruz Parroquial, adornadas con las cintas, llamadas también de San Sebastián y un Ramo atado en la punta. Llegados a la Cruz de piedra junto al puente del Veral esperaban a la mayordoma y mozas de Cofradía, también con la indumentaria propia de la ocasión. A una señal de los mayordomos, las cinco parejas formaban delante del estandarte y las picas, sujetando entre mozo y moza los extremos de los grandes pañuelos de *Boda*, al son del *Chiflo* y *Tamborín*. «... *Formaban corro, y al terminar el baile, el mayordomo y la mayordoma levantaban los brazos su-*

(8) Sobre la organización de la fiesta y Cofradía de Puyeta es interesante lo recogido por J. L. Alcay y publicado en la revista *Aragón* en mayo de 1926. Este y otros artículos de interés sobre Ansó se encuentran a su vez recogidos en F. NAGORE LAIN, *Replega de Testos en Aragónés Dialectal de o sieglo XX*, Tomo I. D.G.A., Zaragoza, 1987.



Fig. 3. Cruz de piedra junto al río Veral, vista desde el oeste, antiguo lugar de reunión de mayordomos, danzantes y sirvientes en la romería a la Virgen de Puyeta.

jetando otro pañuelo, por debajo del cual pasaban todas las parejas» (9). Después el grupo continuaba hasta la Cruz de Piedra, más arriba y ya cerca de la ermita, repitiendo la danza siempre en lugares concretos y durante el resto del día en la *Era de Puyeta*. Al atardecer, ya de vuelta, se repetía el baile en la Cruz del Veral y después «puyaban cantando t'o lugá, rondando asta que después s'i-

(9) El fragmento entrecomillado pertenece a la descripción literal de Del Arco.

ban t'a casa de os sirvientes a zená y bailá» (10).

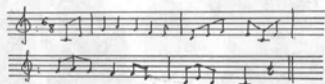
Parece que, al margen de la danza ceremonial, otros tipos de danzas lúdicas se encontraron esporádicamente ligadas a este día festivo: existió durante un tiempo un baile de trenzado de cintas y/o otra referencia confusa a un baile llamado *zarragolla*. A principios de este siglo, la *Jota An-sotana* había sustituido definitivamente al *Alacay* en la romería.

(10) El fragmento entrecomillado pertenece a las notas debidas a D. J. L. Alcaay (nota 8).

2.3. La música.

En lo que respecta a las melodías, no existen referencias a partir de las fuentes citadas. De la tradición oral sólo hemos recogido dos fragmentos diferentes que, según los informantes, pertenecían a la danza.

De ellos, el más claro, y el único que conserva melodía, hace referencia al Ramo que llevaban los danzantes en las picas:



*Alacay, Alacay, O baile d'o Ramo,
Alacay, Alacay, Morenita del ay!* (11).

El segundo fragmento, mucho más extraño, nos fue recitado sin música:

*Chandemingorra, tu me a mí,
Tícolo-Taco, lo churrumpí!* (12).

En cuanto a los instrumentos musicales que pudieron acompañar al *Alacay*, las citas son numerosas pero confusas. Del Arco apuntó que la danza se acompañaba con «*un tambor y el chiflo*», Paco Puchó (13) habla de que «*tocaban con chirula y tambor, que yera o qu'allí b'istaba allora pa fé o baile*», mientras que

J. Vignau-Lous, mucho más explícito, recoge la siguiente versión:

«*Interpretaban delante de la Imagen de San Sebastián, San Mateo o la Virgen de Puyeta, a los sonos del 'chirulo' o 'chiflo' y del 'salterio', una danza de origen vasco, el 'alacay'. Esta antigua danza fue reemplazada a fines del siglo pasado por la 'jota ansotana' (más lenta) ejecutada a los sonos del 'chiflo' y del 'tamboril' ...*» (14).

Las referencias orales no han permitido confirmar la versión de J. Vignau-Lous, que parece la más probable, y determinar si el *Alacay* se acompañó con la pareja instrumental compuesta por flauta de tres agujeros y tambor de cuerdas (los populares *chiflo* y *salterio* de toda la comarca de Jaca), si esta flauta se unió a un tambor de parche, o si, como recoge Vignau-Lous, el tambor de parche sustituyó al antiguo *salterio* en una última época, al igual que sucedió en el vecino valle de Roncal.

Estas referencias orales hablan indistintamente de *Chiflo* o *Chirula* para nombrar a la flauta (*Chirula* es el nombre que recibe la flauta de tres agujeros en la vecina Zuberoa), recordando además que la última persona que la tocó en Ansó fue, de joven, Domingo Gorría «*Poli*», sastre de oficio, ya antes de la última

(11) Cantó D.^a María Puyó, natural y vecina de Ansó, que lo recordaba de su madre.

(12) Recitó D.^a Josefina Mendiara, que lo recordaba de un tío suyo.

(13) Francisco Bejarano, *Paco Puchó*, en una entrevista recogida por F. NAGORE, op. cit.

(14) Jean VIGNAU-LOUS, «Le Costume Traditionnel Féminin de la Vallée d'Ansó (Haut Aragon)» en *Costumes Populaires Traditionnels des Pyrénées*, catálogo de la exposición del mismo nombre. Musée Pyrénéen, Lourdes, 1987, p. 80.



Fig. 4. «Aragonaies d'Anso», óleo de A. Antigna, de 1872, conservado en el Museo de Bellas Artes de Orleans.

Fotografía: Combien Imprimeur Maçon. Gentileza de Marcell Gaztellu.

guerra civil, siendo ésta «*como una flauta de palmo y medio que se tocaba con una sola mano*», pero que Domingo Poli tocaba ya sin ningún tipo de tambor, sino que gustaba más de juntarse con otros músicos tocando solamente la flauta. Al margen de este músico concreto, recogimos igualmente las voces *Tambor*, *Salterio* y *Tamborín* en relación al tambor, e incluso una antigua expresión en relación a este nombre:

«*Toca, toca, tamborín,
¡Que la villa te paga!*» (15).

(15) Recitada por D.^a Juana Mendiara Na-

varro. Término que no hace sino acrecentar más el problema etimológico, ya que *Tamborín* aparece exhaustivamente en documentos de la Corona de Aragón de los siglos XVI, XVII y XVIII para citar indistintamente a tambores de cuerdas o de parche, además de su similitud con el nombre bearnés del tambor de cuerdas (*Tambourin*) (16). No hemos

varro. Era muy común al jugar las madres con los niños pequeños.

(16) Sobre el tambor de cuerdas en los Pirineos, sus áreas, nombres, variantes y problemas tratamos en A. DE LA TORRE, «Chiflo y Salterio en el Altoaragón», donde se da una lista bibliográfica y, con M.^a Pilar GON-

constatado en Ansó sin embargo el nombre *Ttun-ttun* o *Chun-chun*, que fue el más popular para el tambor de cuerdas en los valles de Roncal y Zuberoa, y aparece también, más esporádicamente, en la comarca de Jaca.

Por lo que respecta a fuentes documentales, en el Archivo Municipal aparecen cuentas a *músicos* (sin más) tañendo junto a los *dançadores* en las procesiones del Corpus y San Sebastián desde principios del siglo XVII, en las que en ningún momento se cita al *Alacay*; sólo es a partir de un contrato de 1651, donde se especifica el tipo de instrumento:

«A diez y siete días del mes de octubre del año mil seyscientos cincuenta y uno, en la villa de Anso los señores (...) Justicia (...) Jurados de dicha villa y valle de una parte. Y Bonifacio de setta mussico de flauta y salterio, natural del lugar de fago de dicha valle de la otra, hizieron la Capitulación siguiente...

(...) desta manera que en cada uno de dichos tres años a de tañer en las festibidades del Corpus Christi, San Pedro, la Confradía de San Sebastián del día del sitio, San Matheo y día de San Sebastián, en Anso, y en fago el día de la Confradía de San Sebastián, San Christobal y San Andres, y mas queda combenido que si en

ZALVO VAL, «Más Notas sobre el Tambor de Cuerdad de los Pirineos», en *Revista de Folklore*, n.º 70, pp. 109 y ss., y n.º 109, pp. 2 y ss., Caja de Ahorros Popular, Valladolid, 1986 y 1990 respectivamente.

Anso, o fago, los moços quisieren hazer Reynado concertandosse con ellos no queda hir a otra parte...» (17).

Documento interesante y explícito en el que, sin embargo, no se cita el *Alacay* ni la romería a Puyeta.

Posteriormente se multiplican las referencias a otros «*gaiteros de flauta y salterio*» procedentes del mismo Ansó y otros lugares de los valles de Echo y Aragiúes del Puerto.

Existe otra importante referencia, esta vez iconográfica, sobre el uso del *Chiflo* y el *Salterio* en Ansó durante el pasado siglo. Se trata de un óleo de A. Antigna (1817-1877) que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Orleans, su ciudad natal, con el título «*Aragonaises d'Anso*» (fig. 4). En él se ven, efectivamente, dos mujeres ansotanas (con pañuelo a la cabeza, pero una indumentaria un tanto imaginativa) y dos muchachos que parecen mendigar, uno de los cuales tocando flauta y tambor de cuerdas. Sorprendentemente este *Salterio* es muy similar al que hoy se conserva en Biota (encontrado en Sos del Rey Católico pero de procedencia anterior desconocida): a pesar de la posición que toma el instrumento en el cuadro se observan bien la extraordinaria anchura del puente

(17) Este documento aparece como «Capitulación del mussico Bonifacio» y ya fue catalogado por el Sr. Blanes, médico de la villa. Son interesantes los datos a fiestas ya desaparecidas en Ansó, como el baile del «*Reinado*» que aún se conserva en otros lugares de la comarca. Sí que existe aún, sin embargo, casa «*Seta*».

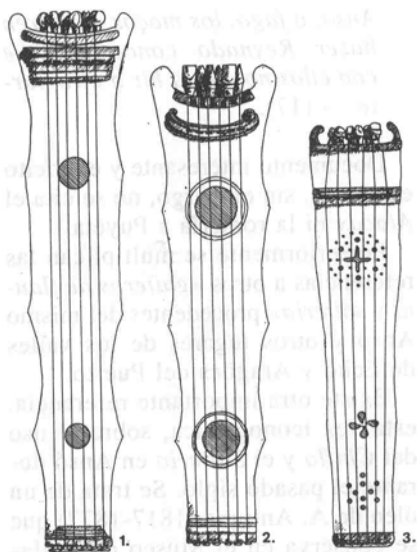


Fig. 5. Algunos tambores de cuerdas de la región pirenaica:

1. «Saterio» encontrado en Sos del Rey Católico.
2. «Salterio» de Jaca, conservado en la Catedral de esta ciudad, similar al de Yebra de Basa.
3. «Tamborin» del valle de Ossau, Bearn. Ejemplar que perteneció a Robert Bréfeil.

superior, la gran distancia entre los oídos de resonancia y el reducido tamaño de éstos, y el color amarillento de su cara anterior (18).

(18) El óleo nos fue dado a conocer recientemente por M. Gaztellu. El tambor de cuerdas de Sos es ampliamente descrito y comentado por «Biella Nuey» en «Un salterio en Biot», periódico *Andalán* n.º 466-7, Zaragoza, 1987, p. 43.

2.4. La Indumentaria.

Al contrario de lo que ocurre con otros aspectos del *Alacay*, la indumentaria propia de la danza o *Traje de Cofradía* se conoce hoy perfectamente. Fue detenidamente estudiada en las encuestas de Del Arco, para los dos sexos, y más recientemente por J. Vignau-Lous en el caso femenino. Además de su conservación gracias a la celebración anual del día de Exaltación del Traje, en Ansó, se conservan ejemplos antiguos de estos trajes en los Museos Etnográficos de la propia villa y *La Casa Ansotana* del Museo de Zaragoza.

Para los mozos, el *Traje de Cofradía* consistía en añadir al traje cotidiano algunos elementos peculiares, resultando: camisa y zaragüelles (calzas) blancos, de lino; sobre la camisa, el elástico blanco adornado con ribetes de cordón negro, y sobre éste, el chaleco de pana, sobre los zaragüelles, el calzón, al igual que el chaleco, de pana oscura, sujeto por una faja ancha, normalmente morada, medias blancas de labor (*de peladillas*) en las piernas, calzando alpargatas abiertas, y en la cabeza el sombrero *de bástago* de ala corta, sobre el *cacherulo* de seda atado a la cabeza, cubriéndola casi completamente (19). Como elementos propios del

(19) Cuando se describe el traje «cotidiano» parece claro que se debe a un momento muy preciso en la evolución de la indumentaria. Así por ejemplo, y a pesar de la extensión geográfica actual del traje de calzón de tipo ansotano, Del Arco refiere como antiguamente el elástico era de lana y durante un tiempo fue rojo, el calzón era algo más largo y, como

Traje de Cofradía se añadían al traje descrito: una banda de seda, normalmente morada, cruzada al pecho sobre la camisa y bajo el elástico, de la cual pendía un escapulario; sobre la faja ancha un gran pañuelo de seda (*de Boda*) doblado en triángulo y atado alrededor de la cintura; adornando el sombrero un llamativo cordón de pasamanería y sujetando las medias con cintas de seda de distintos colores.

El *Traje de Cofradía* masculino no presenta ninguna diferencia con el traje masculino *de Boda*.

Para las mozas el *Traje de Cofradía* consistía en añadir al traje conocido como *Saigüelo*, algunos elementos y detalles propios. El *Saigüelo* es: camisa de lino de cuello alto o *gorguera* y falda de *estopazo*; sobre ésta se vestía la típica *basquiña* verde, de una sola pieza, con tirantes negros ribeteados, y aún sobre ésta, una pieza similar de color negro —el *saigüelo* propiamente dicho—. Los adornos propios del *Traje de Cofradía* eran las sobremangas blancas de *fustón* o *piqué* (luciendo los *bullones* de la camisa en los hombros) adornadas con una cinta de dibujos encarnada o amarilla hasta las muñecas, de donde pendían los *colgallos* o haces de cintas multicolores. Otra cinta ancha, normalmente encarnada y adornada de amarillo, sustituía a la *cuerda* habitual, uniendo los codos por detrás; en el escote se lucía el *sofocante*, sobre el pecho la gran *escarapela* de cinta roja, sobre un hombro el escapulario, y, ro-

el chaleco, de paño, y el sombrero de alas más anchas.

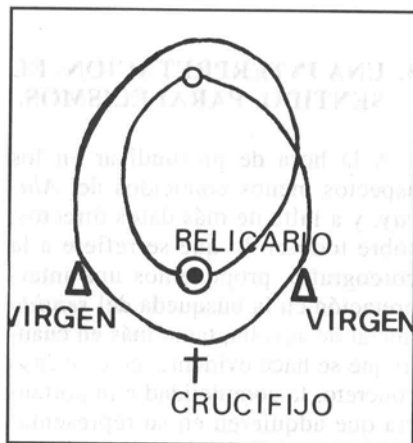


Fig. 6. Isabel Añaños, joven ansotana, luciendo el *Traje de Cofradía* femenino, descrito en el texto. En el recuadro, esquema de unión de «la plata» a la cadena que rodea el busto, según Vignau-Lous. (Fotografía y gentileza de Joaquín Villa, «Día del Traje» de 1988).

deando el busto, la *plata* o conjunto de joyas sujetas por una cadena circular: dos figuras de la Virgen, un relicario y un Crucifijo. Completaban el traje el peinado de *churros* entrenzado con cinta roja, los pendientes de oro y los zapatos, añadiendo al *saigüelo* un ribete blanco bajo.

El *Traje de Cofradía* femenino coincide con el *de Boda* en llevar la cinta ancha en lugar de la *cuerda*, *sofocante*, *escapulario*, *escarapela* y la *plata*. Se diferencian sólo en las sobremangas (negras en el *de Boda* y sin *colgallos*) y lucir la *basquiña* sin *saigüelo*.

En palabras de J. Vignau-Lous «*vestir semejante arreglo necesitaba la asistencia de una tercera persona...*».

3. UNA INTERPRETACION: EL SENTIDO. PARALELISMOS.

A la hora de profundizar en los aspectos menos conocidos del *Alacay*, y a falta de más datos directos, sobre todo en lo que se refiere a la coreografía, proponemos una interpretación en la búsqueda del *sentido* inicial de aquélla, tanto más en cuanto que se hace evidente, en este caso concreto, la complejidad e importancia que adquieren en su representación los elementos simbólicos. Todo, desde el proceso de elección de los danzantes, los lugares concretos donde ejecutar la danza, la excepcionalidad de la indumentaria... hasta su inclusión precisa en el transcurso de la romería, se da con una minucio-

sidad poco habitual. Esto hace necesario observar detenidamente todos sus matices, por poco significativos que pudieran parecer inicialmente, pero que, como se verá, son de una gran importancia a la hora de sugerir la idea final.

Uno de los aspectos que intervienen en la danza más confusos y difíciles de precisar es la existencia de esas *picas* que los mozos ceden a las mozas al inicio de la danza. Las referencias orales hablan de la presencia, como se ha dicho, de la bandera de San Sebastián, ante la cual se danzaba, y la existencia de otra u otras *picas* con diversos adornos. Los objetos mismos no se han conservado. Del Arco, que cita igualmente el estandarte, dice que las *picas* consistían «*en palos altos, cruzados de tres palos más pequeños, que iban adornados de cintas multicolores*» llamadas también de San Sebastián por ser las que adornan la imagen del Santo —patrón de Ansó— en su procesión anual. Se trata quizá de algún tipo de cruz, o la que Faci describe *con dos como bandas travesadas* al referirse al retablo de la ermita de Puyeta, y tan frecuentes en toda la comarca de Jaca (20). Lo que sí parece claro es la presencia de, al menos, una cruz, ya que según una informante, al encontrarse los mozos y mozas, se tomaba el pañuelo (la *toca*) de la mayordoma para

(20) La cruz patriarcal, o de Lorena, que aparece en los escudos de Jaca o Aragüés está, en efecto muy extendido por toda la comarca. Los romeros de Santa Orosia llevan esta misma cruz clavada en sus bastones, y muchas antiguas veletas de campanarios la ostentan aún.

engalanar esa cruz (21). Sea como fuere, parece que son esas peculiares *picas* las que dieron su nombre al *Alacay*.

En efecto, si *Alacay* tuvo significado en ansotano, ya lo ha perdido, donde *bailar Alacay*, al igual que *zarragolla* sólo ha quedado como sinónimo de *estar de fiesta o algarbía*, como consecuencia de la danza.

Alacay no se trata sin embargo de un nombre formalmente extraño, al contrario, contiene un sufijo relativamente frecuente en la zona (Abay, Javierregay, Tebarray...). *Alcay* existe también como apellido y es el nombre de una pequeña localidad del vecino valle de Zuberoa (vascoparlante). En el dialecto de este mismo valle *Alagay* es el nombre común para herramientas consistentes en largos palos, como las perchas de las barcas, y lo mismo sucede con el término bearnés *Allaca* con que se denominan, por ejemplo, los largos palos empleados para varear árboles frutales. *Alagai-Dantzca*, por fin, fue el nombre común, hasta el siglo XVIII, de una danza entonces extendida por algunas localidades de Guipúzcoa, y bailada con *picas* engalanadas con cintas en recuerdo de una supuesta batalla victoriosa. Ampliamente documentada bajo ese nombre, se baila aún hoy en Tolosa

con el nombre de *Bordon-dantzca* (22).

Por último, lo que no nombra Del Arco en relación con las *picas*, y sí sin embargo con gran insistencia las referencias orales, es la particularidad de que la pica adornada con las cintas de San Sebastián llevaba también atado en su punta lo que en Ansó se conoce simplemente con el nombre de *O Ramo*, y al que hace también referencia, como se ha visto, la canción de la danza. Este *Ramo* tiene, en nuestra opinión, una importancia fundamental en el sentido de la danza.

En Ansó, *O Ramo* es el arbusto más comúnmente conocido como *buxeta* o *buxareta* (*Ruscus Acuelatus*), protagonista de costumbres muy extendidas por todo el Alto Aragón. Se confunde fácilmente con el *buxo* o *boj*, y, como él, adquiere una vez seco un llamativo color dorado. Generalmente se corta y bendice el Domingo de Ramos y se coloca en las ventanas de las casas o en medio de los campos sembrados como elemento protector. La tradición cristiana los ha sustituido en algunos lugares por ramas de olivo, mientras que en otros, más localmente, se emplean ramas de tejo, ciprés o auténtico boj con el mismo fin (23). Sir J. G. Fra-

(21) Este aspecto concreto fue recordado por D.^a Juana Mendiara Navarro.

Aún es muy frecuente en toda la comarca que los pueblos engalanan las *picas* de sus cruces parroquiales con grandes pañuelos —blancos en las rogativas y rojos en ocasiones festivas—, pero el hecho de que sea precisamente el de la mayordoma es un hecho excepcional y significativo.

(22) J. A. URBELTZ, *Dantzak*, Caja Laboral Popular, Bilbao, 1987, pp. 130-135, opina que ocupó todo el Beterri Guipuzcoano. También el Grupo de Danzas UDABERRI, de Tolosa, en «La Bordon-dantzca de Tolosa», en la revista *Dantzariak*, marzo de 1980, pp. 25-41.

(23) El trabajo colectivo *Plantas Medicinales del Pirineo Aragonés y demás tierras oscenses*, Instituto Pirenaico de Ecología-

zer en *La Rama Dorada* (24) cita costumbres similares en Bretaña, Alta Baviera y Bohemia, asignándole un simbolismo claramente solar. Sabemos también del uso de la misma *buxeta* en la República de Montenegro.

O Ramo parece ser en todo momento el centro del *Alacay*. Así parece corroborarlo la letra de la canción. Dos informantes afirmaron que el *Alacay* se bailaba *alrededor* de la pica que portaba las largas cintas y el ramo, e incluso uno de ellos (25) nos aseguró que la única ocasión en que se bailaba el *Alacay* —fuera de la romería a la Virgen de Puyeta—, era allí donde se cortaba *o Ramo*, clavándolo en la tierra y alrededor de él, existiendo la costumbre de remojar con vino la rama recién cortada. Por extraño que pueda parecer este hecho no se trata, en absoluto, de una costumbre aislada. Juli Soler, que en 1915 presencié en Gistaín una danza de similar sentido, la describe así:

«Enseguida son nombrados los que el año siguiente tienen que ejercer como tales (mayordomos), y al tercer día de la fiesta, y en señal de sus atribuciones, se les entregan unos ramos de flores artificiales que son rociados con vi-

no, y de los que los mayordomos elegidos hacen donación a las mozas, las cuales por este hecho quedan nombradas también mayor-domas para el siguiente año» (26).

Y Violant i Simorra, que en su magna obra cita varias especies de arbustos empleados como símbolo de protección a lo largo de los Pirineos, recoge la misma costumbre en varias versiones:

«Cuando los segadores aragoneses, estando en su labor, encontraban el ramo colocado el Domingo de Ramos en medio del campo, rodeaban el símbolo denbito y rezaban un padrenuestro y un avemaría... Después bebían un trago de vino y reanudaban el trabajo (Alquézar). En Ansó lo rodeaban bailando y le echaban vino encima, ceremonia ritual que recibía el nombre de 'o baile o ramo'... En Gistaín, al encontrarlo los peones, si no ha granizado sobre el campo, riegan el ramo con vino; después beben ellos y rezan un avemaría. De forma parecida se hacía en todos los pueblos del valle de Noales hacia el Pallars occidental» (27).

Caro Baroja, que cita a Violant, hace también referencia a numerosas costumbres de Castilla, León, Astu-

Diputación de Huesca, 1987, cita otros nombres populares y creencias sobre la misma planta. También R. VIOLANT I SIMORRA en *El Pirineo Español*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1949, pp. 486-492, 509-512.

(24) Sir J. G. FRAZER, *La Rama Dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, pp. 785 y ss.

(25) Esta circunstancia concreta fue recordada por D.^a M.^a Puyot.

(26) Juli SOLER I SANTALO, «La Vall de Gistaín» en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, n.º 259, Barcelona, 1916, p. 252 y ss.

(27) Ramón VIOLANT I SIMORRA, op. cit., pp. 489-490.

rias y Galicia, donde las festividades del ciclo de Primavera se centran en la figura de un *ramo* procesional, o de sencillos aparatos, a veces simples *picas*, que reciben este mismo nombre de forma figurativa (28). Este autor tiende a relacionarlo sobre todo con festividades femeninas, aunque no olvida nombrar la existencia de grandes pértigas con cintas y ramo en algunos *dances* exclusivamente masculinos, incluyan o no *mudanzas* que ejecuten trenzados de cintas (Sena, Graus...) «... cuya relación con el 'mayo' es también evidente...». Pero si incluye claramente este tipo de símbolos dentro del ciclo agrícola, advierte sobre las *abusivas teorías* de Mannhardt y Frazer debería incluir a Violant i Simorra, que no duda en hablar de *ritual vegetal* y la creencia subyacente en un *espíritu vegetativo* dador de abundancia y vida.

Citamos como curiosidad, dentro de este cúmulo de tradiciones, la que D. Angel Mingote recogió en Tarazona con el nombre de *Quililay*, que él dice onomatopéyico (29): la romería a la Virgen del Moncayo de la que «... los romeros bajan con grandes ramos verdes de hayas, que son adornados por las novias y madres de los romeros con claveles, rosas y otras flores que atan a dichos ramos...».

Otras correspondencias no menos

(28) Julio CARO BAROJA, *El Estío Festivo*, Ed. Taunus, Madrid, 1984, pp. 29-31 y 281.

(29) Angel MINGOTE, «Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza», Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1950, p. 44.

interesantes pueden establecerse a partir de la propia coreografía de la danza. Las danzas de pañuelos mixtas no son frecuentes en la provincia. No hemos podido verificar siquiera que el *Alacay* fuera también común a los lugares que, con Ansó, comparten las romerías a la Virgen de Puyeta, y cerca de este valle sólo conocemos vagas referencias a una danza similar que dejó de bailarse en Berdún. Fuera de esto, ni al norte ni al sur de la zona que nos ocupa tenemos noticia de otras danzas de pañuelos mixtas geográficamente cercanas. Algunos *dances* locales de la comarca de Jaca comprenden *cuadros* o *mudanzas* que se ejecutan con estos grandes pañuelos de seda (Aragüés del Puerto, Jasa, Sinués...), pero son siempre exclusivamente masculinos y de muy distinta coreografía, desarrollándose en filas de danzantes y formando entrelazados (30).

Más al este, no se conocen hoy danzas similares al *Alacay* en la comarca de Sobrarbe, según A. Conte (31), habiendo existido también dan-

(30) Ese gran pañuelo de seda que llaman en Ansó *de Boda* y que unía a las parejas en el *Alacay*, es el mismo tipo que con el nombre de *mantón* o *faldón* llevan los mozos cruzado al pecho en la mayoría de danzas de palos de la comarca, y aparece, de un modo u otro, como una constante en la indumentaria ceremonial de una gran parte de la Península.

(31) Anchel CONTE, «As Danzas Folklóricas d'o País de Sobrarbe», en rev. *Pirineos*, n.º 115, Instituto de Estudios Pirenaicos, Jaca, 1982, pp. 43-58, y los datos recogidos por el Grupo Folklórico «*Viello Sobrarbe*». Habiendo conversado con este autor sobre este tema concreto, no parece que haya existido ninguna danza de este tipo en la comarca. Sobre las distintas áreas de danzas en la zona se estableció un esquema general en: A. DE LA TO-

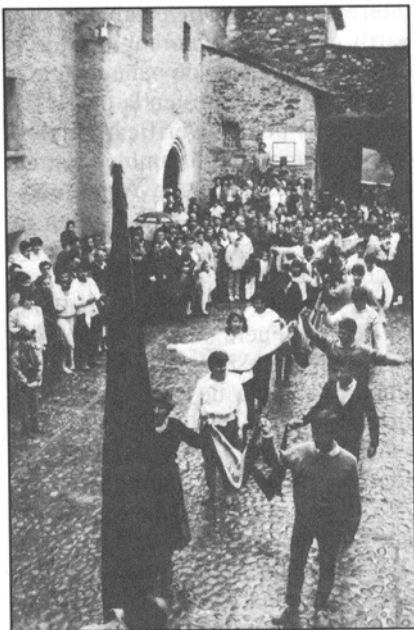


Fig. 7. Danzantes de Castejón de Sos, danzando el «Baile de los Pañuelos» frente a la bandera de Sahún, durante un Encuentro Folklórico con ocasión de la romería al Santuario de Guayente, en mayo de 1985.

Foto. J. L. Murillo, Javierregary.

ces masculinos con pañuelos (Fuen-decampo). Sólo en Castejón de Sos, ya en la Alta Ribagorza, se conserva aún hoy una danza de pañuelos mixta, aunque de una extraordinaria simplicidad. Se baila anualmente, durante las fiestas patronales, en la procesión, delante de la imagen de la Virgen del Pilar, que engalanan con ramos de flores y ramas de boj. El único paso de baile del —sim-

RRE, *Danzas e Instrumentos de la montaña de Huesca*, V Encuentros Internacionales de Cultura Tradicional, Portugaleta, 1989 (actas en prensa).

plemente— *Baile de los Pañuelos* es el pasar cada pareja unida por un pañuelo bajo el conjunto de arcos que forman el resto de parejas sujetando con los brazos en alto sus respectivos pañuelos. La primera pareja comienza en un momento preciso de la melodía, que se repite igual hasta pasar todas las parejas. Los pañuelos de esta danza —a veces simples pañuelos de bolsillo— son generalmente aportados por las mozas. Aunque la música que acompaña a esta danza es común a otras de la zona, ésta es hoy única en su forma (32).

No es sino hacia el oeste del valle de Ansó hacia donde las danzas de pañuelos mixtas se multiplican, y, muy cerca de él, donde se encuentran las más próximas coreográficamente al *Alacay*, las danzas que reciben el nombre genérico de *ttun-ttun* en la montaña oriental de Navarra, o valles de la Merindad de Sangüesa. Se conocen hoy cinco ejemplos de estas danzas en los valles Aézcoa (Arive), Salazar (Ochagavía) y Roncal (Uztárroz, Isaba y Garde, estas dos últimas localidades lindando con Ansó), con similares características y partes de la danza. En grupo de *ttun-ttun* del valle del Roncal, éstas partes son tres, y su coreografía es como sigue. Compárese ésta con las notas de del Arco:

En la primera parte o *Soka-dantza* («danza en cuerda» o invitación a

(31) Debemos agradecer su inestimable ayuda en la anotación de esta danza a José Peyrón en Graus, Lourdes Ascaso en Sahún y M.^a Angeles Ballarín y Arturo Minchot que nos la bailaron, con mucha paciencia, en Castejón de Sos.

la danza), salen primero las mozas en una fila a danzar a la plaza y posteriormente salen los mozos también en fila, que son invitados por aquellas a danzar. Esta parte se acompaña generalmente con ritmo binario.

En la segunda parte, *Pañuelo-dantza* o danza de pañuelos propiamente dicha, los mozos dejan colgar los pañuelos por una punta, e invitan a cogerlo a la muchacha previamente elegida. Si ella acepta, toma la punta que cuelga y se forman las parejas. *Estas, siempre unidas por los pañuelos, danzan en círculo*, con los brazos alzados y en sentido contrario al de las agujas de un reloj, al son de una melodía de ritmo binario. Termina la melodía, y, sólo al son del ritmo, cada danzante gira sobre sí mismo una vuelta entera sin soltar el pañuelo. *A continuación, la pareja que va en cabeza, formando un arco con el pañuelo, da paso a su vez a la pareja que va en segundo lugar, y así van pasando y formando arco todas las parejas sucesivamente.* Cuando todas han pasado queda invertido el orden de las parejas: se repite nuevamente todo el baile y el orden queda como al principio.

Se da paso entonces a la tercera parte y final, *Inguru-dantza* («danza en círculo»), en la que las parejas bailan sueltas con los brazos en alto y ligeramente arqueados al son de una melodía de ritmo ternario y más lento.

Dentro de este esquema general, el número y orden de las partes varía según las localidades. Los *ttun-ttun* se acompañan hoy día con música de *txistu* y tamboril, pero antiguamente fueron acompañados con tam-

bor de cuerdas o *salterio*, de cuyo nombre popular onomatopéyico lo tomó la danza (33).

Para algunos autores, los *ttun-ttun* deben considerarse parte de un grupo mayor de danzas mixtas de pañuelos muy extendido por toda la montaña navarra, el *Ingurutxo*, que habría que relacionar a su vez con otras danzas mixtas cercanas: el popular *aurresku*, la *dantza-luze*, de Baja Navarra, la *soka-dantza* de Baztán, etc. Urbeltz en cambio, cuya opinión compartimos, clasifica al *ttun-ttun* como un caso particular y paralelo dentro del grupo «Danzas colectivas de hombres y mujeres —en dos filas—, y círculo abierto y sentido contrario al de las agujas del reloj» (34):

«Para nosotros no todas las danzas que se bailan con pañuelo dentro de Navarra son Ingurutxo... las denominaciones varían mucho... El error de algunos estudiosos de estas danzas radica, a nuestro juicio, en que toman la parte por el todo. Consideran a una u otra especie de la familia

(33) Descripciones detalladas de los *ttun-ttun* en todas sus variantes pueden consultarse en: Francisco ARRARAS, *Danzas e Indumentaria de Navarra*, vol. I, y Mari Sol OTEERMIN, «Folklore Roncalés». En *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, ambas obras editadas por la Institución «Príncipe de Viana», Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1983 y 1979 respectivamente.

(34) J. A. URBELTZ, op. cit., p. 287, y en *Dantzak*, Caja Laboral Popular, Bilbao, 1978, pp. 65 y ss. Francisco Arraras, citando a otros autores, aboga por el carácter de *Ingurutxo del ttun-ttun*, lo escribe en compás de 3/8 y transporta él mismo las partituras de Do mayor a Sol mayor. Mari Sol Otermin lo escribe en 6/8 y Do mayor.

cual si fuera el núcleo del que han evolucionado todas las variantes que se insertan en este grupo de danzas. De ahí que hayamos leído que el *Ingurutxo* es una especie de *Aurresku*, o que la *Soka-dantza del Baztán...* constituye una suerte de *Ingurutxo*.

En realidad el cúmulo de particularismos que cada una de ellas nos ofrece, en aspectos tan fundamentales como pudieran ser el paso coreográfico, que proviene de un ritmo, la línea melódica, nos coloca ante danzas diferentes cuyo especial estudio y sus resultados no es posible pasarlos alegremente de un tipo a otro de danza.»

Esta misma reflexión en cuanto a la coreografía, trasladada al sentido mismo de la danza y a su contexto de expresión, supone para nosotros otra razón de peso a la hora de relacionar al *Alacay* con el grupo de *ttun-ttun* del valle de Roncal. El considerar de un modo general a cualquier tipo de danzas mixtas de pañuelos como parte de una gran familia interrelacionada podría llevarnos a «meter en el mismo saco» a otras danzas de las mismas características generales, aún cuando éstas fueran geográficamente mucho más lejanas y coreográficamente más diferenciadas, como puede ser el caso de algunos ejemplos de «*Ball-pllá*» de Ribagorza y Pallars, que esporádicamente se danzan con pañuelos. Su origen social y cortesano (bajas danzas) y la inexistencia de pasos significativos del grupo occidental alejan sin embargo su similitud for-

mal frente al carácter ceremonial o ritual, tan presente en las danzas que se han comentado.

La misma correspondencia expuesta en cuanto a la coreografía se da también en la melodía que recogimos sobre el *Alacay*, que, al igual que la parte central del *ttun-ttun*, está en compás de 6/8, existiendo además algunas anotaciones de melodías de *ttun-ttun* en Do mayor (como las melodías de *chiflo*) mientras que en la actualidad se transportan al más cómodo Sol mayor para el *txistu*. La misma melodía, además, ejecutada a un ritmo más lento, se convierte fácilmente en un ritmo ternario, como sucede en los *Ball-pllá* de Ribagorza y Pallars, donde al son de la misma melodía se bailan los dos ritmos. En cuanto al segundo fragmento que se nos recitó es asombrosamente similar a una melodía muy conocida en Bearn y Bigorra, como puede verse, con el nombre de «*Yan de Bigorre*»:

*Yan de Bigorre, lou me amic,
Perqué mèn as tu délechade?
La pigote et lou sarrampic...*

«*Yan de Bigorre*» («*Juan de Bigorra*») es en realidad una poesía compuesta sobre un aire popular existente bajo muchas versiones en todo el Pirineo francés, por lo que la composición culta se popularizó también muy rápidamente. Hoy se considera como su autor más probable al poeta bearnés Cyprien Despourrins, nacido en Accous, valle de Aspe (uno de los términos que lindan con el de Ansó) en 1698, aunque posteriormente se trasladó a St. Savin, en Bigorra.

Es muy frecuente encontrar ésta y otras melodías populares en antiguos cuadernos de música, con arreglos de acompañamiento para piano. Sobre el origen de la melodía popular, Jean Poueigh, que recoge numerosas versiones en mayor y menor, anota (35):

«... *derivan todas de un mismo sello original... Canción de danza extremadamente popular... se cantaba mucho en las «asouades». Sobre este aire —una variante que figura en «La Clé du Caveau» prueba su popularidad extinguida— Hourcastremé compuso las estrofas de «Yan de Bigorre, moun amic», en principio atribuidas a d'Espourrin.»*

No creemos, a pesar de la referencia oral, y a la vista de la existencia de otra melodía, que un fragmento similar haya formado parte del *Alacay*. Quizá, y sólo apuntamos una posibilidad, se deba a otra de las varias danzas que esporádicamente se dieron también en la romería a la Virgen de Puyeta, como los bailes de trenzado de cintas (36), que se

(35) Jean POUÉIGH, *Chansons Populaires des Pyrénées Françaises*, ed. H. Champion, París-Auch, 1926. Todo el material necesario para la consulta de esta danza nos fue aportado, una vez más, por Marcell Gaztellu, artesano, luthier y estudioso del folklore en Tarbes y Jacqueline Cénac, de Odos. Los datos sobre los poetas provienen de *Poésies Béarnaises* de E. Vignancour, ed. del mismo, Pau, 1827.

(36) La mayor parte de bailes de trenzado de cintas se ejecutan además alrededor de un mástil que lleva, atado en su punta, un ramo de flores o una rama, de donde cuelgan las cintas, siendo normalmente mixtos. En la pro-

vincia de Huesca se adaptan frecuentemente en los *dances* (desapareciendo entonces las mozas), aprovechando melodías ya existentes o ritmo de polka. Esta adaptación, que en algunos casos está documentada, parece en todos los casos muy reciente. La referencia al trenzado de cintas en Anso se debe a Doña Josefina Mendiara (c. *Achés*), es decir, la misma informante que recordó el extraño fragmento, tal como aparece en la nota 12.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En conclusión, y siempre según nuestra opinión, el *Alacay* fue una danza de pañuelos mixta, estrechamente relacionada con las danzas *ttun-ttun* del vecino valle de Roncal y, en un sentido más amplio, con el extenso grupo de *Ingurutxos* de la montaña navarra, si bien la danza ansoana mantuvo siempre rasgos coreográficos propios. Al igual que en Roncal, muy probablemente fue acompañada con música de *chiflo* y *salterio*. Como rasgos esenciales propios hay que destacar la pervivencia de una indumentaria propia de la danza, de una riqueza excepcional, y, sobre todo, un fuerte componente ritual y simbólico inusual en las danzas navarras que hemos comentado: la presencia del *ramo* como centro de la danza, de las simbólicas *picas*, origen de su nombre, y la función del *Alacay* como parte indisoluble de una festividad y un rito estacionales de donde la danza no puede

han documentado en la provincia, como adaptación de baile-juego, aún a finales del siglo pasado.

ser interpretada sino a través del sentido de aquella y su ciclo.

Natividad de la Virgen: fin del estrés y festividad crucial del ciclo agrícola anual con la que se inicia, tras un breve descanso desde la cosecha, el trabajo de la tierra para recibir la siembra, y festividad crucial que los antiguos habitantes de este valle propiciaron secularmente subiendo a visitar a su Virgen local de faz morena: velando su Nacimiento, celebrando su Concepción y preparando, tras su temporal Ausencia, el eterno retorno. Pero época que señala igualmente un momento crucial paralelo en el ciclo pastoril: el regreso de los altos puertos estivales, con el que coincidía la importante feria de ganado pocos días antes de la romería —*la Sanmigalada*— y, tras ella, los preparativos para el comienzo de la transhumancia hacia los pastos invernales del sur. Una fecha clave, en fin, que el genio étnico supo celebrar adecuadamente en una expresión peculiar de tránsito, en la que nuevos mayordomos, sirvientes y mozas de cofradía, vestidos casi para su boda y comenzando su mandato anual, danzaban en torno a una protectora rama dorada —testigo de la ya lejana primavera— y alrededor de la cual, ellos mismos emparejados, transpasaban el umbral de una arcada de pañuelos.

Como se sabe, la danza fue sustituida posteriormente por la adaptación de otro tipo de baile. La razón de este cambio se encuentra también en una época crítica, en la que cristalizan los profundos cambios socioeconómicos del siglo pasado, comenzando a desaparecer antiguas rela-

ciones, más estrechas en el pasado, y la ya débil pervivencia de una cultura común. No debería sorprender por tanto que en el valle de Ansó puedan encontrarse similitudes a danzas navarras, canciones bearnesas e instrumentos musicales comunes, ni que sólo modernamente se encuentren características comunes a otras áreas geográficas a las que el valle está ligado histórica y administrativamente pero culturalmente más distante. Y si bien las relaciones entre distintas áreas de los Pirineos no pueden explicarse mediante «simplismos de tipo historicista», como acertadamente apunta J. A. Urbeltz, negar la importancia de estas supondría negar su propia realidad cultural. Esto, que parece lógico, no siempre se ha respetado a la hora de su estudio. Serían innumerables los ejemplos de expresiones populares que han sido desvirtuadas o, simplemente, relegadas al olvido al no encajar en los esquemas preconcebidos desde los despachos y aplicados a toda una provincia o región administrativa. No sólo eso, una vez desaparecida la expresión, las mismas razones provocan reservas a la hora de aceptar una recuperación fiel.

Se ha planteado con frecuencia la posibilidad de recuperar el *Alacay*. En nuestra opinión, hay demasiada distancia temporal y —sobre todo— conceptual como para hablar de una recuperación estricta y, como se ha expuesto, hay aspectos confusos que será difícil dilucidar. Hace tan sólo unos años esto aún hubiera sido posible, pero en éste como en tantos otros temas, ha bastado con una cita bibliográfica de origen culto para

que se considerara un tema zanjado, olvidando el inmenso valor de la memoria colectiva, que es únicamente oral y no se encuentra, desde luego, en archivos y bibliotecas.

En cuanto al sentido mismo de la danza, su intención primigenia, la herida es, a nuestro entender, aún mayor. Entre el mundo conceptual de quienes, por ejemplo, bailaron el *Alacay*, y el orden de valores predominante en la actualidad (incluso entre quienes por una razón u otra se sienten inclinados a participar en un grupo de danzas o un concierto *folk*), media una diferencia tan considerable que cabría preguntarse si realmente hay algo en común.

Esto no quiere decir que el *Alacay* no pueda ser más o menos «restaurado» como danza folklórica, lo que permitiría mantener, en su uso y medio, riquezas tan peculiares como el Traje de Cofradía, el uso del *chiflo* y el *salterio*, etc. Pero será necesario añadir una gran dosis de buena voluntad a todo el trabajo de análisis

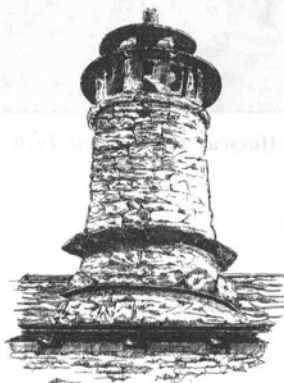
y estudio comparativo posible. De cualquier modo, las formas coreográficas y las melodías no han sido nunca, ni mucho menos, estáticas, ni el concepto de «fidelidad a la tradición» ha sido nunca tan inflexible como lo es en la actualidad, mientras que cualquier modificación de la forma original de la expresión, en su propio medio, se adapta y desarrolla progresivamente bajo el mismo genio común que la creó.

Quizá, como opinara Bertrand Russell, el genio también se oculte ahí:

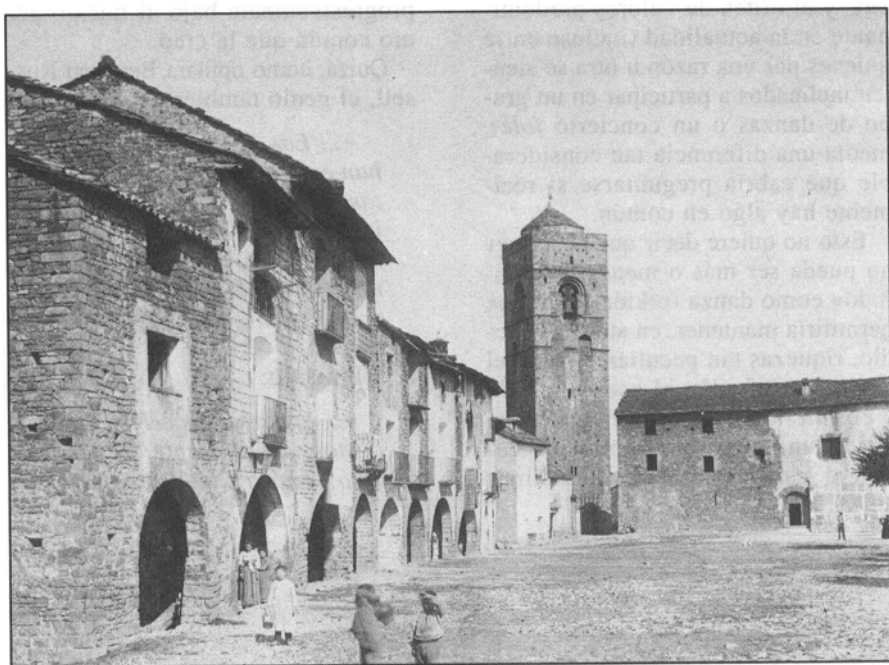
«... Las danzas campesinas se han extinguido, excepto en remotas regiones rurales, pero los impulsos determinantes de que fueron cultivadas deben existir todavía en la naturaleza humana.»

O Plutarco:

«... los antiguos celebraban sus fiestas sencillamente: un jarro de vino, música y una rama verde...»



Osía (Huesca). Casa «El Señor». J. Gavín.



Aínsa (Huesca). Plaza. Hacia 1910. L. Briet.