



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La influencia del franquismo en el dance aragonés

-

The influence of Francoism on Aragonese Dance

Autor

Alejandro Alonso Lidoy

Director

Francisco Javier Ramón Solans

Grado en Historia

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Zaragoza

Año 2024/2025

RESUMEN:

El dance aragonés es una de las manifestaciones culturales más singulares y diversas de Aragón. Si bien su tipología y descripción formal han recibido atención investigadora, su funcionalidad política durante el franquismo carece de estudio. Es fundamental examinar cómo el régimen franquista instrumentalizó el folclore y la tradición, como es el caso del dance aragonés, como medio de legitimación política y de exaltación nacional. En este proceso fue decisivo el papel tanto de las instituciones aragonesas como nacionales, así como de diversas figuras de la élite franquista que, mediante la censura y el control, revitalizaron el dance a lo largo de Aragón. Este trabajo analiza la actuación de estos agentes, con el fin de comprender de qué modo sus intervenciones contribuyeron a la revitalización de una manifestación cultural que había permanecido aletargada.

PALABRAS CLAVE: dance aragonés, cultura popular, tradición, folclore, dictadura franquista, unidad nacional.

ABSTRACT:

The Aragonese *dance* is one of the most distinctive and diverse cultural manifestations of Aragón. Although its varietal forms and formal description have been studied, its political functionality under Francoism has received scant scholarly attention. It is essential to critically examine how the Francoist regime instrumentalized folklore and tradition, as in the case of Aragonese *dance*, as a vehicle for political legitimation and national exaltation. Central to this process were both Aragonese and state-level institutions, alongside various figures within the Francoist elite who, through mechanisms of censorship and control, promoted the revitalization of the *dance* across Aragón. This study analyzes the roles of these institutions and actors, in order to clarify how their interventions contributed to the revival of a cultural expression that had long lain dormant.

KEY WORDS: Aragonese *dance*, popular culture, tradition, folklore, Francoist dictatorship, national unity.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 Justificación del trabajo.....	4
1.2 Estado de la cuestión.....	4
1.3 Objetivos del trabajo.....	6
1.4 Metodología aplicada.....	7
2. DESARROLLO ANALÍTICO.....	9
2.1 ¿Qué entendemos por cultura?.....	9
2.1.1 <i>Cultura popular</i>	10
2.1.2 <i>El apoyo del régimen franquista hacia lo “tradicional”</i>	14
2.2 El dance aragonés.....	17
2.2.1 <i>Personajes del dance</i>	20
2.2.2 <i>La importancia del dance en el mundo rural</i>	21
2.2.3 <i>Estudios sobre el dance y el franquismo</i>	22
2.2.4 <i>La visión del dance desde el Aragón franquista</i>	24
2.2.5 <i>La promoción de la cultura aragonesa por el franquismo</i>	29
3. CONCLUSIONES.....	32
4. BIBLIOGRAFÍA.....	35

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del trabajo

La elección de este tema no fue algo fácil de decidir debido a la amplia opción de temas disponibles, lo que me llevó a buscar qué elementos de nuestra cultura aragonesa eran los menos estudiados. Con la ayuda de mi anterior directora de Trabajo de Fin de Grado, María Pilar Salomón Chéliz, llegamos a la conclusión de que el dance aragonés era un tema idóneo. Posteriormente, con la ayuda de mi actual director, Francisco Javier Ramón Solans, encontramos una vía de estudio adecuada al ámbito histórico, plasmada en las siguientes páginas. Como me podía imaginar, no pude encontrar ningún Trabajo de Fin de Grado o Trabajo de Fin de Máster del dance, algo que me permitió reafirmarme en mi elección y aportar un nuevo estudio a la Universidad de Zaragoza. Tras buscar información al respecto, vi que el dance era un tema el cual no se había estudiado en profundidad desde el punto de vista político durante la dictadura de Francisco Franco.

No obstante, el aprecio que le tengo desde un punto de vista personal es importante. El nacer en Aragón me ha permitido presenciar dances en repetidas ocasiones, tanto en las festividades patronales de los pueblos, como en la televisión o en grabaciones antiguas. El arraigo que siento por mi tierra me ha hecho ser consciente de la importancia de este tipo de folclores regionales y de la difícil difusión fuera de su ámbito territorial. Poder estudiar en profundidad los aspectos culturales aragoneses incluidos en el dance, como su estructura y la tradición consiguiente, junto a por qué y cómo ha llegado hasta nuestros días a través del siglo XX, me hizo darme cuenta de que este tema era el idóneo.

1.2 Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta lo anterior, se pretende ofrecer información desde un punto de vista histórico acerca de una pequeña parte de la cultura aragonesa que apenas está estudiada. Aunque esta manifestación cultural es conocida dentro de Aragón y de otras Comunidades Autónomas adyacentes, como la Comunidad Foral de Navarra, por lo general sus habitantes no conocen aspectos más allá del propio acto y las ocasiones en las que se representa.

El estudio de la cultura es fundamental para poner un punto de partida al presente trabajo. Respecto al ámbito académico internacional, es de obligado cumplimiento estudiar a Clifford Geertz con su magnífica obra *La interpretación de las culturas*, donde ahonda en el

concepto de cultura desde multitud de ámbitos. Por su parte, Peter Burke en su obra *Cultura popular en la Europa moderna*, desarrolla el concepto de cultura popular, lo cual resulta fundamental para profundizar en los significados del dance. Junto a él, autores como Robert Redfield, Zoltan Kodály y Edgar Morin han permitido ampliar la visión tanto del concepto de cultura como de la cultura popular. Comprender el concepto de cultura, de una forma esquemática debido a su complejidad, ha permitido poner un punto de partida respecto al estudio de la cultura popular.

Respecto al dance, me ha resultado complicado encontrar una amplia variedad de trabajos académicos dedicados a esta manifestación de la cultura aragonesa. Son fundamentales las obras de Mercedes Pueyo Roy, *El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética* y *El Dance en Aragón. Apéndices*. En el primer trabajo citado, vemos una extensa y completa exposición de todo aspecto relacionado con el dance, junto a una breve síntesis del desarrollo de varios dances en su localidad. Esta es la obra de referencia para la mayoría de los autores en los que he basado el trabajo, y que podremos ver reflejados más tarde en la bibliografía. En cuanto a la segunda obra, es fundamental para conocer explícitamente los textos de varios dances aragoneses, de forma que se pueda desarrollar una visión general de los aspectos propios y generales de cada uno. Otro autor de referencia es Antonio Beltrán Martínez y su obra *El dance aragonés* donde, de forma similar a la obra de Mercedes Pueyo, analiza los orígenes, desarrollo y particularidades del dance, junto a una explicación de varios dances y sus territorios. El gran trabajo fotográfico de esta obra nos permite ver aspectos tan esenciales como la vestimenta y su representación.

Además de ello, han sido de gran ayuda artículos tanto de la *3ª Jornada sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de la Sierra de Albarracín* como de la revista *Temas de antropología aragonesa*. Junto a ello, autores como Ángel Vergara Miravete (*Folklore musical y memoria pública*), José María Jimeno Jurió (*Paloteado de moros y cristianos*) o José María Enguita Utrilla (*Los dances de Aragón. Entre la tradición religiosa y el teatro popular*) han sido parte fundamental del estudio del dance aragonés.

Pese a la gran cantidad de estudios recopilatorios de dances, carecemos de estudios referentes a la importancia que se le dio durante el siglo XX, especialmente durante la primera mitad de la centuria. Sin embargo, encontramos estudios transversales los cuales, o citan brevemente al dance, o citan aspectos que nos son extremadamente útiles.

Finalmente, el estudio de la visión franquista respecto a la cultura y al dance ha sido primordial. El franquismo, una vez finalizada la guerra civil española en abril de 1939, mantuvo una visión muy clara respecto a las tradiciones, y es aquí donde he profundizado. Autores como Xosé M. Núñez Seixas, con su obra *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralismo territorial en el fascismo español (1930-1975)*, me han permitido conocer en detalle las visiones del franquismo respecto a lo regional y tradicional. Para comprender mejor la importancia de las instituciones y la estructura franquista en el folclore y la tradición, ha sido fundamental recurrir a autores como Julián Casanova Ruiz y Gustavo Alares López. Igual de necesario ha sido el periódico *El Noticiero*, donde se ha podido encontrar información acerca de cómo el Ayuntamiento de Zaragoza promovió la realización del dance y de su importancia cultural. Para conocer la importancia de la Institución Fernando el Católico y de Aragón dentro de la España franquista, ha sido fundamental la lectura tanto de Gustavo Alares López como de los estudios de la propia institución.

Para finalizar este apartado, hay que comprender que el dance no es una parte de nuestra cultura que se pueda investigar únicamente desde un punto de vista folclórico. Hay que tener en cuenta la magnitud de su alcance. Para comprenderlo en profundidad, sería de gran ayuda realizar estudios sobre las gentes que lo practicaban y disfrutaban, la religiosidad imperante y su participación en la sociedad o incluso de la geografía en que se expandió dicha manifestación cultural, algo que no ha sido posible de abarcar en este estudio.

1.3 Objetivos del trabajo

El principal objetivo de este trabajo es comprender cómo el franquismo utilizó el dance, dentro de su programa cultural, como una herramienta para consolidar su proyecto ideológico en Aragón. El régimen utilizó la tradición y el folclore como promoción de una cultura supeditada a la nación. En el caso de Aragón destaca la jota y el baturrismo. El dance, por otra parte, fue instrumentalizado como una manifestación folclórica de menor importancia capaz de transmitir valores tradicionales y de unidad nacional.

El segundo objetivo, pero no por ello menos importante, es el de ampliar la temática de los estudios del dance. Para poder comprender el dance actual, no conviene tener en cuenta solamente su perspectiva tipológica y documental, sino que sería fundamental analizar y exponer su proceso evolutivo a lo largo de los años, así como las causas que han llevado a ello.

1.4 Metodología aplicada

Nos encontramos ante un trabajo que se enmarca dentro de una metodología cualitativa, histórica y cultural, orientada al análisis de la pervivencia del dance aragonés en la España franquista, usado como construcción identitaria durante la dictadura. Este enfoque requiere el uso combinado de fuentes documentales escritas y materiales audiovisuales, trabajados con un análisis crítico de las fuentes dentro de su marco histórico, con el fin de comprender tanto la evolución de las identidades en el franquismo como el uso de la tradición.

Para desarrollarlo, se ha realizado una revisión bibliográfica extensa de varias fuentes, mencionadas anteriormente. La principal fuente documental se encuentra dentro de la Institución Fernando el Católico, que desde mediados del siglo XX asumió un papel primordial en la conservación y difusión de las manifestaciones culturales aragonesas. Autores como Mercedes Pueyo Roy o Antonio Beltrán Martínez han aportado visiones tanto filológicas, etnográficas e históricas relevantes para la construcción del marco teórico del trabajo. Del mismo modo, la revisión de enfoques culturales como los de Peter Burke, Clifford Geerts o Edgar Morin conectan el dance con el concepto cultural que este representa.

Una vez concluida esta revisión folclórica, me he centrado en la segunda parte de mi trabajo: el franquismo y su visión de las tradiciones, en especial del dance. De este modo, he podido unir los conceptos de dance y cultura, con la imagen que este régimen tenía sobre ellos.

El uso de fuentes audiovisuales dentro del aparato bibliográfico, proporcionadas por RTVE, han sido de gran ayuda para ver cómo se representaba el dance en dichos espacios. En sus archivos se encuentran grabaciones que muestran los certámenes de Coros y Danzas organizados por la Sección Femenina durante el franquismo, que contrastan el folclore, el uso del vestuario y las diferencias entre regiones.

El análisis audiovisual se ha centrado en identificar los elementos que pertenecen al dance tradicional y aquellos que pudieran ser incorporados, simplificados o utilizados para adecuarse al discurso franquista. Esto ha permitido establecer una unión entre las fuentes escritas y las audiovisuales, comprendiendo cómo la imagen del folclore oficial difiere de las prácticas locales o regionales.

No hay que olvidar la importancia de la interdisciplinariedad en los trabajos históricos. El enfoque desde diferentes puntos de vista, como la historia cultural, la antropología, la política o los estudios sobre memoria histórica y patrimonio, permiten realizar un trabajo que integre todos los conceptos dentro de un marco unitario.

Pese a ello, las limitaciones del presente trabajo no han permitido realizar un estudio más riguroso y crítico. En primer lugar, la imposibilidad del trabajo de campo (entrevistar a personas que hayan vivido o conozcan de primera mano ese proceso de reavivación del dance en el franquismo), ha restringido la dimensión local del estudio, siendo suplida por autores que sí lo trabajaron años atrás. En segundo lugar, la falta de material audiovisual local impide conocer correctamente su evolución natural, o aquella influenciada por el régimen franquista.

La revisión de fuentes escritas, en este caso periódicos de mediados del siglo XX, nos acercan a la época estudiada y a su visión sobre el dance. Ver cómo escribían, por qué, qué les interesaba escribir y qué no, entre otros muchos aspectos, nos da a los historiadores materiales fundamentales para la investigación.

Aun así, el contraste de fuentes documentales y audiovisuales ha permitido realizar una primera aproximación al objeto de estudio, respetando su complejidad histórica, su dimensión simbólica y la relevancia que posee como parte del patrimonio cultural inmaterial aragonés.

2. DESARROLLO ANALÍTICO

2.1 ¿Qué entendemos por cultura?

Para poder comprender el dance en su totalidad, habría que conocer primero qué es la cultura. Realmente, el concepto de cultura de un modo generalista y sin profundizar exhaustivamente, conduciría a plantearnos preguntas tales como: ¿qué entendemos por cultura?, ¿la cultura es común para todos? Y en el caso de que haya culturas diferentes, ¿cada estrato social participa en su cultura o también en la ajena?

Con el objetivo de mantener un orden lógico durante este apartado, comenzaré buscando un significado adecuado para el concepto de cultura, teniendo en cuenta que hay visiones diferentes del mismo. Sin entrar mucho en materia, ya que no es el objetivo del presente trabajo, podríamos matizar las visiones tanto de Clifford Geertz, principalmente, como de Zoltan Kodály y Edgar Morin. Sin embargo, debido a la gran amplitud de dicho concepto, se plasmarán de forma esquemática para así comprender algunas facetas del concepto de cultura aplicado al dance.

Es esencial comprender que, para poder explicar tanto el concepto de cultura como cualquier tipo de cultura, debemos situarlo en su marco histórico correspondiente. No podríamos hablar de cultura popular y con ella hacer referencia a un largo periodo histórico sin distinguir entre épocas, zonas geográficas o grupos poblacionales.

Una primera impresión bien podría ser la definición, escueta pero práctica, que da la Real Academia Española, refiriéndose a la cultura como un “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”¹ Así mismo, la UNESCO afirma que:

En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.²

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea], s.v. “cultura”, <https://dle.rae.es/cultura> [Consultado el 5 de junio del 2025].

² UNESCO. *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, Ciudad de México, 1982. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Centrándonos en los autores ya mencionados, Clifford Geertz, en su obra *La interpretación de las culturas*, llega a la siguiente conclusión:

Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.³

Resultante de ello, la cultura sería un compendio de significaciones propias, autóctonas, donde para poder comprenderla en su totalidad habría que participar de ella, comprender sus mensajes, sus canales de difusión, sus significados, entre otros. En general, sería necesario comprender el contexto en el cual se realizan dichos actos para poder llegar a abrazar con exactitud sus significados.

Zoltan Kodály diserta sobre este aspecto: “La tradición popular no debe verse como algo uniforme, como un todo homogéneo. Se dan variantes fundamentales relacionadas con la edad, la situación social y económica, la religión, el lugar de origen o el género.”⁴ En relación con la tesis de Kodály, el oficio era otro aspecto que podía definir una cultura. Participar en ciertos oficios conllevaba el uso de un lenguaje específico, lo cual permitía diferenciar entre iniciados y no iniciados en este.⁵ De igual manera, Edgar Morin explica la cultura como “un cuerpo complejo de normas, símbolos, mitos e imágenes que penetran dentro de la intimidad del individuo, estructuran sus instintos y orientan sus emociones.”⁶

Teniendo en cuenta todo este abanico de definiciones, entiendo el concepto de cultura como: cualquier aspecto de un grupo poblacional relativamente homogéneo que, conociendo el grupo su significado, genera cierta cohesión interna entre ellos. Dentro de este grupo homogéneo encontraríamos ciertas variantes culturales dependiendo de aspectos como la economía, el oficio, el sexo, la edad, etc.

2.1.1 Cultura popular

Una vez aterrizada la definición más general del concepto de cultura, diferenciaré entre cultura popular, alta cultura y cultura de masas, de forma que, siguiendo el hilo del presente trabajo, ahondaré especialmente en el concepto de cultura popular.

³ Geertz, *La interpretación de las culturas*, 20.

⁴ Kodály, *Folk Music of Hungary*, 20.

⁵ *Ibíd.*, 20-21.

⁶ Morin, *El espíritu del tiempo*, 21.

Para comenzar este apartado, debería hablar principalmente del concepto de cultura popular, siendo fundamental abordarla desde un punto de vista más amplio. Como narra Peter Burke en su obra *Cultura popular en la Europa moderna*: “Se ha dicho a menudo que el término «cultura popular» da una falsa impresión de homogeneidad y que sería mejor usarlo en plural y hablar de «culturas populares» o sustituirlo por expresiones como «la cultura de las clases populares».”⁷ Burke mantiene un concepto de cultura muy cercano a la alabanza de lo “primitivo” frente a lo “artificial”, dándole un aura de exotismo al pueblo y sus tradiciones. En su obra, matiza las visiones de personajes tan influyentes en la Europa Moderna como J. G. Gottsched o los hermanos Grimm. Algunos intelectuales, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, buscaron en el pueblo lo antiguo, lo gentil, lo sencillo o lo tradicional; personas alejadas de la artificialidad del mundo urbano y moderno que, en esencia, pervertía las raíces de los pueblos. La búsqueda del pueblo, en zonas como Alemania y España, se basó en una lucha contra la Ilustración francesa, realzando así los valores tradicionales frente a los artificiales ilustrados.⁸ Es así como la cultura popular se plasmó en el pueblo y en los campesinos, perfectos definidores de lo tradicional:

Para los descubridores de la cultura popular el pueblo, *par excellence* eran los campesinos. Estos vivían inmersos en la naturaleza, estaban menos influidos por las costumbres extranjeras y habían conservado las costumbres primitivas más tiempo que nadie. Sin embargo, esta descripción ignora importantes cambios sociales y culturales y desestima la interacción entre la ciudad y el campo, entre la alta cultura y lo popular. No hay en la Europa moderna ninguna tradición popular pura o inmutable y quizá no la haya habido nunca. No existe razón alguna para excluir de los estudios sobre cultura popular a los habitantes de las ciudades, tanto si son respetables artesanos como si forman parte de la «turba» de Herder.⁹

Según él, a pesar de que la alta sociedad veía con malos ojos al pueblo llano, no despreciaba su cultura: “Sin embargo, el punto que realmente nos interesa es que la gente culta aún no asociaba las baladas, los libretos de cuentos populares o las fiestas con el pueblo llano, precisamente porque ellos participaban de estas formas de cultura.”¹⁰ Esta parte de la sociedad, constituida por nobles y clérigos, pese a que participaban de los actos lúdicos de la cultura popular, no tenían las mismas creencias que aquellos a quienes definían como pueblo inculto y monstruoso, de forma que, pese a que podían participar, no se sentían parte de ellos.

⁷ Burke, *Cultura popular en la Europa moderna*, 18.

⁸ *Ibíd.*, 36-64.

⁹ *Ibíd.*, 64.

¹⁰ *Ibíd.*, 74.

Al no tener un ámbito de transmisión definido, la cultura popular podía circular por diversos espacios, como los mercados, los oficios, las tabernas o las festividades locales. En cambio, el pueblo llano no era partícipe de la alta cultura, no tenían forma de llegar a las posiciones donde la alta cultura se transmitía, como universidades y escuelas de gramática. Esta alta cultura seguía unos modelos de difusión marcados con un lenguaje propio que solo permitía su apertura a quienes conocieran dicho lenguaje. Por ello, el pueblo llano solo podía participar en la alta cultura de forma limitada y difusa; sin embargo, podían trasladar ciertos aspectos de la alta cultura a su propio entorno, adaptándolos y transformándolos para su disfrute, siempre y cuando estos permanecieran dentro de su ámbito social, sin incorporarse a las altas instituciones. Como bien diferencia Burke, “La gran tradición era seria; la pequeña, una diversión.”¹¹

Por su parte, Robert Redfield habla de la misma forma de la gran tradición y la pequeña tradición, siendo la pequeña tradición nuestra cultura popular. Define la pequeña tradición como una que “se desarrolla y mantiene en las comunidades aldeanas, entre los iletrados [...]”,¹² mientras que deja clara su diferenciación con la gran tradición, impartida en altas instituciones eclesiásticas o escuelas. De la misma forma que otros autores, explica que ambas culturas viven y se influyen mutuamente. Así, la pequeña tradición incorporaría aspectos de la gran tradición modificándolos de tal manera que permitan una utilidad en sus comunidades. Sin embargo, sitúa a la gran tradición por encima de la pequeña tradición, de nuestra cultura popular, despreciándola en su propia definición.¹³

En relación con lo anterior, el pueblo llano podría llevar a cabo una búsqueda de ascenso social o acercamiento mediante la adopción de aspectos culturales de la aristocracia, de modo que participar en dichos actos los podría situar en una escala superior a la que realmente ocupaban, algo que no agradaba a las altas esferas.¹⁴

Con los procesos de industrialización europeos iniciados a mitad del siglo XVIII en Gran Bretaña, y en parte de Europa a finales del mismo siglo, la cultura sufrió un proceso de transformación gradual. La industrialización permitió un modelo económico distinto al anterior que produjo, a grandes rasgos, la introducción de un nuevo modelo cultural, la cultura de masas. Banalizando dicho concepto, podríamos entenderla como una cultura que

¹¹ *Ibíd.*, 76.

¹² Robert Redfield, *Peasant Society and Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), citado por Peter Burke, *Cultura popular en la Europa moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 69.

¹³ Burke, *Cultura popular en la Europa moderna*, 69-70.

¹⁴ *Ibíd.*, 27.

tenía por objetivo agradar a la media popular; no buscaba destacar en forma, calidad de contenido, tecnicidad del lenguaje, ni siquiera se basaba en unas raíces antiguas. Su fin inmediato era agradar a una masa homogénea con el objetivo de que se sienta atraída hacia ella con una finalidad económica, siendo de igual forma producto del contexto histórico en que se situaría. Sin embargo, sí que se incluyeron aspectos culturales arraigados a la sociedad que, de una forma u otra, se moldearon para poder incorporarlos dentro de un mundo de masas. Es así como diferenciaremos entre ambas culturas por su ámbito de difusión y sus objetivos: mientras que la cultura de masas buscaría un rédito económico, la cultura popular buscaría mantener sus tradiciones. Si hubiera que incluir al dance dentro de un concepto de cultura, ya sea cultura popular, alta cultura o cultura de masas, indudablemente debería hacerse dentro de la cultura popular.

Como se ha mencionado anteriormente, no hablaríamos de cultura popular como una sola, sino que habría que englobarlas dentro de una concepción plural de ellas. Cabría definir las como un conjunto de fiestas, rituales, literaturas, teatros, canciones o danzas, transmitidos de forma primordialmente oral y dentro de un ámbito poblacional reducido y determinado, principalmente en las zonas rurales. Hasta que en el siglo XVIII y XIX no se recogieron estas tradiciones, encontramos que muchas o la mayoría solo se transmitían de forma oral.

El pueblo, arraigado principalmente al mundo rural, ha sido y sigue siendo quien mejor conserva las tradiciones.¹⁵ El aislamiento respecto a la modernidad, vista desde un punto de vista tecnológico y cultural, permitía que el mundo rural mantuviera las tradiciones en su más cercana esencia a como deberían haber sido años atrás. Es aquí donde los etnógrafos y eruditos locales buscaron la recopilación de estas tradiciones, y donde el aparato franquista, como veremos en puntos posteriores, buscará legitimar su régimen y la nación mediante el pueblo y las tradiciones. Lo “popular” será lo tradicional con el franquismo. Las menciones no se harán en nombre de la cultura popular, pudiendo estar relacionada con concepciones progresistas de izquierda tras la Segunda República, sino que se harán en nombre de la tradición y del folclore.¹⁶

¹⁵ Para matizar, este “pueblo” lo deberíamos dividir en 2 grandes bloques: la zona de montaña y el valle. La montaña, al mantener un ambiente más aislado y recibir menos influencias externas, permitía mantener más vivas y “puras” las tradiciones locales, mientras que el valle al recibir mayores influencias veía levemente diluidas sus tradiciones.

¹⁶ Folclore entendido como “conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.”: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea], s.v. “folclore”, <https://dle.rae.es/folclore> [Consultado el 5 de junio del 2025].

2.1.2 El apoyo del régimen franquista hacia lo “tradicional”

A diferencia de la Segunda República, donde las tradiciones se estudiaron desde un punto de vista más científico y con unas bases de estudio sólidas (como podrían ser las encabezadas por las Misiones Pedagógicas, e incluso ya a finales del siglo XIX con personajes ilustres como Marcelino Menéndez Pelayo o Antonio Machado Álvarez), el franquismo tenía otros objetivos. Las autoridades franquistas, una vez finalizada la guerra, tenían que legitimar su gobierno. Uno de los aspectos que ayudaron en la legitimación fue la promoción del folclore y la tradición del pueblo, alejado de otras manifestaciones culturales modernas como el twist, a los que ellos se referían como “contaminaciones modernas”.

De este modo, se encargó a etnógrafos y eruditos locales la búsqueda de aquellos aspectos folclóricos que distinguían al pueblo, como sus bailes, canciones, atuendos típicos y tradicionales, con el fin de exaltar la nación española desde el ámbito rural, siempre enmarcada en su esencia católica, y de legitimar el régimen. La cultura regional y local pasó a ser un sinónimo de tradición, de lo auténticamente español. Sin embargo, el franquismo tenía en mente que una exacerbada y pura reivindicación de dichos valores podría suponer la exaltación de separatismos dentro del país, de forma que contuvieron esa problemática mediante el control. Para ellos, el folclore debía ser depurado para el disfrute de toda la nación, no solo de los paisanos de donde provenía, de forma que se pasaba de un carácter local a uno nacional.¹⁷

Comenzó así la devoción por la tradición, encabezada por un mundo campesino fervientemente católico. Lo tradicional no era algo único, sino un conglomerado de tradiciones de diferentes zonas rurales a lo largo del país; era el fruto del pasar del tiempo reflejado en su vida cotidiana, donde a través de recuerdos del pasado, conservando las tradiciones vivas con orgullo. Esto les diferenciaba del mundo urbano que estaba floreciendo, donde la moderna urbanización estaba creando una cultura unitaria, simple y sin trasfondo, que homogeneizaba las culturas mientras eliminaba lentamente estas tradiciones. El pueblo, alejado de la modernidad tanto urbana como cultural, estaba puro, limpio de cualquier atisbo de contaminación moderna. Se mantenía dentro de sus márgenes rurales permitiendo que las tradiciones se conservaran en su más profunda esencia. El pueblo era un atisbo de la España del pasado, y el franquismo supo cómo reivindicarlo para mantener su autoridad.

¹⁷ Núñez Seixas, *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*, 57-72.

A nivel nacional, el régimen fomentó la recopilación y exhibición de este folclore de varias formas. Una de ellas fueron los Coros y Danzas celebrados por la Sección Femenina, con María del Pilar Primo de Rivera al mando, y por el Frente de Juventudes entre 1942 y 1977. Participaban casi exclusivamente mujeres con una pequeña ayuda de hombres como acompañamiento musical. Posteriormente se incorporaron más hombres, pero siempre con una superioridad femenina, quedando relegados estos a un segundo plano. En los certámenes se pretendía mostrar a la nación la diversidad cultural española representada por la imagen del “pueblo” y la “tradicición”. La validación del régimen fue el origen de estos actos, donde el sentimiento colectivo, amparado por siglos de historia, costumbres y creencias, permitieron la exaltación de valores tradicionales aunados en la realidad franquista. El folclore que allí se representaba era algo inofensivo, no buscaba confrontar ni regiones ni personas, simplemente enseñaba la vida española de forma pacífica para el disfrute del resto.¹⁸ Como se menciona en párrafos anteriores, el folclore se depuró y se asoció a la nación, permitiendo que todos pudieran ver y entender dichas muestras de tradición, convirtiéndose así en un espectáculo de masas, cuya finalidad era la de formar y conservar las identidades. Respecto a esto, las identidades regionales fueron muy importantes para el régimen franquista, ya que no solo las quisieron conservar, sino que también buscaron reinventarlas, transformándolas a su vez, en una identidad nacional común a todos los españoles. La finalidad era política; mediante el espectáculo, los fascismos, y en este caso el franquismo, buscaban moldear su imagen pública para marcar un nuevo comienzo glorioso respecto a la época anterior.¹⁹

La participación de la Sección Femenina permitió la recopilación y recuperación de una amplia variedad de tradiciones a lo largo de toda España. En ella, se fomentaron los ideales falangistas en las mujeres y se les inculcaron los valores que debían transmitir, encarnado estos en las danzas tradicionales, los cantos y otras formas de folclores que practicaban. No hay que olvidar que depuraban y seleccionaban las piezas que más valor tenían para exaltar la nación y el régimen.²⁰

La Sección Femenina del Movimiento Nacional (SF) fue la correa de transmisión de los valores morales y políticos derechistas del régimen, puesto que a través de dicha organización se inculcaron a las mujeres los principios falangistas. [...] Entre sus objetivos se hallaba que las mujeres recuperasen sus funciones tradicionales dentro de la sociedad. Las afiliadas se

¹⁸ *Ibíd.*, 215-221.

¹⁹ Núñez Seixas, «La religión y lo local en el primer franquismo», 127-154.

²⁰ De la Asunción Criado, «El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina», 184.

responsabilizaron de la educación social, política y doméstica de todas las mujeres durante el régimen.²¹

Las mujeres de la SF se convirtieron en portadoras del espíritu nacional, fundadoras, reformadoras y apóstoles del nuevo régimen conformándose como una minoría selecta, cuya misión era educar a la mitad de la población española al servicio de la dictadura. Su objetivo fue unir a las mujeres al servicio de la patria y del nacionalcatolicismo.²²

He de matizar la idea de la unidad nacional dentro de un país con una variedad cultural y regional excepcional. El franquismo fomentaba las diferencias entre españoles, y es en el concepto de “españoles” donde hay que enfocarse. La importancia no radicaba en el origen del sujeto, es decir, si era vasco, aragonés o madrileño, el ser español prevalecía por encima de todo, y eso permitía que, como español, las tradiciones fueran tan importantes, siempre con el control y la depuración estatal. Pese a lo que pueda parecer, el franquismo exaltaba las diversas lenguas del país,²³ especialmente en los certámenes de Coros y Danzas, pues pese a sus diferencias todas estaban supeditadas a la nación española, una nación única e indivisible. La cultura era puesta al servicio del régimen y al frente de la “nueva España”, donde las culturas regionales o “patrias chicas” servían a la nación.

Cualquier atisbo de folclore era importante para el régimen, digno de ser recogido y estudiado, ya que todo aspecto regional dentro de España tenía importancia en sí misma por el mero hecho de ser español.

Allí donde alguien —un pastor aislado entre montañas, una vieja sentada en una era, un aldeano bajo los soportales de la plaza Mayor, etc.— sabe bailar o entonar una antigua canción, una instructora de la SF aprende y recoge los compases y las evoluciones arcaicas para incorporarlas al grupo de danzas locales.²⁴

No obstante, la imagen que el régimen daba de España variaba dentro y fuera del país. En el territorio nacional primaba lo regional, lo tradicional, lo particular, que se transmitía al pueblo a través de documentales informativos como NO-DO.²⁵ Por otro lado, la imagen de

²¹ *Ibíd.*, 184.

²² *Ibíd.*, 188.

²³ Hasta 1945 las lenguas vernáculas sufrieron una presión constante frente al castellano, siendo en torno a ese año cuando esta presión se relaje y, progresivamente, se empiecen a promover en sus distintas regiones. Las distintas lenguas fueron estudiadas por parte de eruditos, así como en el ámbito de géneros literarios menores, folclore y etnografía. Núñez Seixas, «La religión y lo local en el primer franquismo», 127-154.

²⁴ Núñez Seixas, *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*, 229.

²⁵ Un ejemplo de esta promoción puede observarse en este documental de NO-DO emitido el 11 de mayo de 1959, a partir del minuto 7:58. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-853/1485769/>.

España que se transmitía al extranjero y, que en ocasiones perdura a día de hoy, era diferente, siendo el flamenco el referente musical y tradicional. Dentro del ámbito regional es donde se moverá el dance, promoviéndose casi exclusivamente en Aragón.

2.2 El dance aragonés

Definir correctamente el concepto de “dance” ha sido objetivo de estudio de varios autores. En primer lugar, en el diccionario de la Real Academia Española veríamos una definición escueta y simplista con dos acepciones: “danza de espadas” y “composición poética que se recita o canta en el dance.”²⁶ La primera llama la atención, ya que el dance no es esencialmente una danza de espadas, sino que dentro del dance hay danzas de espadas. De la misma forma, la palabra “dance” ha sufrido confusiones a lo largo del tiempo, equiparándose con la palabra “danza”, algo que es erróneo. Mientras que “danza” sería la “acción de bailar” o “manera de bailar”,²⁷ el “dance” sería una representación teatral mediante un diálogo poético donde intervienen bailes. La palabra dance, procedente del dialecto aragonés, fue introducida en el año 1720, fecha donde comenzaron las recopilaciones de dances en Aragón, pudiendo así, situarse como un posible comienzo de lo que nosotros llamamos dance.

Citando a Mercedes Pueyo Roy, veríamos que “el Dance es una pequeña pieza de teatro popular y al mismo tiempo una revista oral que sólo se imprimió una vez y que se renueva, corrige y aumenta cada año.”²⁸ Esta breve síntesis aportaría los aspectos más fundamentales del dance: su parte teatral, su función de entretenimiento, y a ello habría que sumarle, como cita unas líneas más abajo, su función religiosa de adoctrinamiento por parte de la Iglesia. En una población aún analfabeta, el dance cumplía una función pedagógica ya que era una forma de educar por parte de los eclesiásticos. De ahí que parte de la documentación del dance fuera recogida por los clérigos.²⁹ Para esta autora, “el Dance es un drama danzado, al que se le añadió el diálogo, convirtiéndose en una obra de teatro completa.”³⁰ Un dance completo constaría de cuatro partes: danza de palos o espadas, diálogo de pastores, lucha del Bien y el Mal (Ángel y Diablo) y lucha de Moros y Cristianos.

²⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea], s.v. “dance”, <https://dle.rae.es/dance> [Consultado el 5 de junio del 2025].

²⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea], s.v. “danza”, <https://dle.rae.es/danza> [Consultado el 5 de junio del 2025].

²⁸ Pueyo Roy, «El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética», 9.

²⁹ *Ibíd.*, 11.

³⁰ *Ibíd.*, 9.

No ahondaremos en el estudio de sus orígenes, pero sí comentaremos superficialmente las conclusiones respecto al origen del dance de la tesis de Mercedes Pueyo. En su obra, vislumbra un posible origen en las representaciones litúrgicas, en concreto en los Autos Sacramentales de los siglos XVI y XVII, los cuales se realizaban en el interior de las iglesias. Pudo ser con la prohibición de Carlos II (1665-1700), donde las representaciones teatrales de bailes salieron de la iglesia para realizarse en la puerta de esta o simplemente en la calle, manteniendo su esencia religiosa dedicada al Santo Patrono. Pese a ello, esta prohibición no fue cumplida en la mayoría de los casos, ya que o bien se realizaban directamente en el interior, o tras la procesión se entraba en la iglesia y se seguía actuando.³¹

Junto a ello, encontramos similitudes entre las pastoradas ribagorzanas y el dance, trazando un origen en el norte aragonés. Los diálogos del Mayoral y Rabadán, la lucha entre moros y cristianos y la contraposición del Bien y el Mal se constituyen como elementos de conexión entre ambas representaciones. No será hasta el siglo XVII, con la expulsión de los moriscos en Aragón y la batalla de Lepanto, cuando en el teatro se fije la imagen del turco contra el cristiano, usada como medio de educación tanto social como religiosa y, finalmente, de entretenimiento.³² De esta forma se podría concretar el origen de los textos del dance en las pastoradas ribagorzanas a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, las cuales se expandieron y evolucionaron por el resto de la provincia de Huesca, hasta fijarse en los dances completos de la comarca de Monegros y sus zonas limítrofes, y culminando con su evolución en el oeste de la provincia zaragozana y noroeste de Teruel. Todas ellas se debieron de transmitir de forma oral hasta esas fechas donde se pusieron por escrito o, en su defecto, estas serían las primeras copias que nos han llegado.³³ De esta forma, el dance sufrió un proceso evolutivo y expansionista desde las montañas hasta el valle, donde en ocasiones encontramos una degeneración de los valores tradicionales del dance.³⁴ La expansión se puede ver, en algunos casos, debido a los Santos a quien se expresa la obra, viendo dances dedicados a Santos de las localidades vecinas los que nos indicaría que no son originarios de dicha localidad.³⁵

La autoría de los textos recae en su mayoría en los propios habitantes de las localidades, principalmente en los eruditos locales. La creación de la mayor parte de los

³¹ *Ibíd.*, 10-11.

³² Para comprender en mayor profundidad el origen del dance: *Ibíd.*, 9-14.

³³ *Ibíd.*, 13-14.

³⁴ Pueyo Roy, *El Dance en Aragón. Apéndices*, XI-XII.

³⁵ Pueyo Roy, «El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética», 33-35.

textos que nos han llegado son fruto de autores anónimos, de poca preparación, donde se reflejan la vida, costumbres y lenguaje del pueblo. Así como el pueblo los creaba, era el pueblo quien aprobaba o rechazaba el texto dependiendo de sus gustos.³⁶ El dance estaba realizado por y para el pueblo, no participaban gentes adineradas ni de clase alta, sino que era exclusivo de las clases bajas.³⁷ Esta participación única del pueblo proporcionaba al dance un carácter amateur, que permitía al pueblo gestionarlo en su totalidad, tanto económica como intelectual. No obstante, encontramos textos que difieren de este carácter amateur, donde han intervenido clérigos o personas letradas. En su amplia mayoría, al no haber detrás de ellos ningún personaje letrado, muchos textos podrían sufrir variaciones o incorrecciones con el paso del tiempo. Como menciona Mercedes Pueyo, los dances que se transmitían de forma oral eran proclives a sufrir el problema de la memoria. Así, muchos dances presentan palabras inconexas que pueden ser fruto de este amateurismo, sin olvidar fallos a la hora de copiar o realizar los textos. Pese a la autoctonía de la participación en el dance, había una excepción al uso: los músicos. La posible escasez de estos en el pueblo donde tenía lugar el dance obligaba a recurrir a músicos de otras localidades cercanas, quienes participaban en varios ensayos generales antes de su puesta en escena.³⁸

Debido a las creencias del pueblo, estos textos tienen un carácter religioso, ya que se dedicaban al Santo Patrón, a la Virgen, al Salvador, en general a los que tienen que defender contra los moros o contra el Diablo, realizando el carácter eminentemente católico. Este carácter religioso nos puede hacer ver que quienes expanden el dance pudieron ser los clérigos y párrocos.

Pese a que todo el pueblo participaba de una forma u otra, la escenificación del propio dance recaía única y exclusivamente en los hombres, representando tanto personajes femeninos como masculinos. No será hasta finales del siglo XX cuando, bien por la propia evolución de la sociedad, o por la falta de hombres para realizarlo, se incluyó a las mujeres en él.³⁹

³⁶ *Ibíd.*, 25-27.

³⁷ Pérez García-Oliver y Miguel Ángel Fortea Plumed, «Patrimonio de cultura inmaterial a proteger. La trinidad festiva: dances, danzas procesionales y soldadesca», 28.

³⁸ *Ibíd.*, 34.

³⁹ Encontramos casos donde las mujeres tienen gran representación, como es el caso del dance de Alagón. *El Noticiero*, «En otro tiempo, el dance de Alagón rindió culto a su Patrón, San Antonio Abad, ante el que bailaban los danzantes en las procesiones», 14.

2.2.1 Personajes del dance

La evolución y difusión del dance ha creado variedad de personajes, pero en la mayoría de las ocasiones encontramos unos personajes fundamentales. Entre los personajes principales se hallan el Mayoral y el Rabadán; el concepto del Bien y el Mal quedan representados por el Ángel y el Diablo; y, por último, los moros y cristianos. En todos los dances intervienen cuatro de estos personajes: Mayoral, Rabadán, Ángel y Diablo.

Para comprender los personajes que participan distinguiremos, igual que en la tesis de Mercedes Pueyo, dos tipos de dance, en los cuales vemos una amplia variedad de personajes: dance-pastorada sin representación de lucha y dance-pastorada con representación de lucha. Los más antiguos serían los que no tienen representación de lucha, constando únicamente de la conversación entre el Mayoral y el Rabadán (personajes fundamentales e indispensables), y de la participación del Ángel y el Diablo.

Es un diálogo ingenuo y gracioso el que entablan, contando las incidencias del trabajo, su devoción al Santo Patrón, al cual lo dedican, sacando a colación y discutiendo incluso sobre sus defectos y cualidades, los acontecimientos del pueblo y toda una serie interminable de temas y cuestiones de interés común. En estas pastoradas antiquísimas es el Rabadán, un personaje gracioso que hace ingenio de las cosas más simples.⁴⁰

Como se menciona en la anterior cita, el Rabadán es un personaje gracioso que entretiene al público con sus comentarios y ocurrencias. Su carácter cómico y satírico le permite decir verdades que de otra forma no se podrían decir, pudiendo relacionarse con el tópico del carácter aragonés, realizando críticas “sin ánimo de ofender”.⁴¹ El Mayoral, en cambio, es un personaje prudente y sensato, que representa la voz de la conciencia. Se sitúa por encima de los demás personajes gracias a su cultura e inteligencia. Difiere así del Rabadán, pudiendo mantener un diálogo entre ambas que da lugar a dos visiones de los acontecimientos: por un lado, la tranquilidad, dejadez y comedia del Rabadán; y por otro, la sensatez y conciencia del Mayoral. El Ángel y el Diablo, como se ha mencionado anteriormente, encarnarían el Bien y el Mal respectivamente. Son de incorporación tardía, y cada uno tiene una función esencial en los dances completos. Por un lado, el Diablo pretende arruinar la fiesta, robando la imagen del Santo o impidiendo la celebración del dance y la fiesta en honor al Santo Patrono. Por el otro, el Ángel es quien impide al Diablo llevar a cabo

⁴⁰ Pueyo Roy, «El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética», 15-16.

⁴¹ *Ibíd.*, 16.

su cometido, expulsándolo de la fiesta.⁴² De forma anecdótica encontramos diferentes personajes en diferentes localidades, los cuales, en ocasiones, son una derivación o degeneración de los personajes fundamentales.

Solamente en una ocasión encontramos un caso en que el pecado no esté representado por el Diablo, sino por un personaje aparte. Este es el caso de Aínsa (Huesca). Tiene una intervención muy corta en la representación y es aliado de Lucifer. A este último se le conoce igualmente por el nombre de Satanás, Demonio, Lucifer y Diablo.⁴³

El Rabadán recibe distintos nombres dependiendo de la localidad. Originario de Besians es el apodo de “Chamarluco”, mientras que “Cipotegato” o “Cipótero” es en Ambel (Zaragoza), “Zagal” en Encinacorba (Zaragoza) o “Zagalillo” en Talamantes (Zaragoza).⁴⁴

Respecto al dance-pastorada con lucha, son los que tienen la representación de Moros y Cristianos, manteniendo los personajes fundamentales del dance con su misma importancia. En ellos aparecen el personaje del General Turco y el General Cristiano. El primero es aliado del Diablo, y quiere acabar con la imagen del Santo y la fiesta. El segundo es aliado del Ángel, cuyo cometido es devolver la paz al pueblo, convirtiendo además a los moros en cristianos. Junto a ellos, vemos soldados de ambos bandos que encarnan una lucha representada con un baile de palos o paloteado, o bien con una danza de espadas.⁴⁵

Debido a la brevedad de este apartado, dejaremos otros personajes fuera del trabajo, los cuales se pueden consultar en la tesis de Mercedes Pueyo.⁴⁶

2.2.2 La importancia del dance en el mundo rural

Pese a que el apartado anterior se ha presentado de forma resumida, permite plasmar la importancia del dance en el pueblo, matizando tres aspectos principales. En primer lugar, nos encontramos en ambientes festivos, donde el pueblo quería divertirse y el dance era una manera fundamental de entretenimiento. Participaban personas del pueblo tanto en la creación de los trajes, como en la escenografía o en la creación de los textos. Pese a que el contenido principal era el mismo cada año, los comentarios de Rabadán hacia las personas del pueblo, ya fueran en forma de crítica satírica o enaltecendo las virtudes, eran renovados continuamente, realizándose en función de lo que hubiera pasado ese año. Por ello, la

⁴² *Ibíd.*, 16-17.

⁴³ *Ibíd.*, 18.

⁴⁴ *Ibíd.*, 18.

⁴⁵ *Ibíd.*, 18.

⁴⁶ *Ibíd.*, 18-21.

curiosidad de lo que se iba a comentar en cada representación era algo que atraía enormemente al público, principalmente local. En segundo lugar, el ambiente religioso que emanaba de la obra se mantenía en la tendencia religiosa del pueblo, enaltecendo aún más la imagen del Santo o Virgen, y consolidando un sentimiento de unidad en el pueblo. Y, por último, se trataba de una obra del pueblo para el pueblo; toda la comunidad se sentía partícipe, pues eran ellos quienes lo creaban y disfrutaban, manteniendo así las tradiciones transmitidas por generaciones anteriores.

Fuera del mundo rural, el dance tenía una escasa relevancia. Pese a la situación complicada que vivió el dance a comienzos del siglo XX, fue a mediados de siglo cuando experimentó un proceso de revalorización, tanto en las zonas rurales como en las urbanas.

2.2.3 Estudios sobre el dance y el franquismo

Los primeros trabajos o menciones que tenemos del dance aragonés son de la primera mitad del siglo XX, con la excepción de una breve mención en la obra de Joaquín Costa⁴⁷ a finales del siglo XIX. Los trabajos de Julio Caro Baroja,⁴⁸ principalmente sobre antropología y cultura popular, nos dejan unas líneas dedicadas al dance. Autores como Eduardo Martínez Turner y Aurelio Capmany bajo la dirección de Francisco Carreras i Candi,⁴⁹ Joan Amades⁵⁰ y Violant i Simorra,⁵¹ mencionan con igual brevedad el dance. En conjunto, estos autores aportan referencias puntuales al dance, sin llegar a ser el objetivo central de sus investigaciones.

Paralelamente tenemos a Ricardo del Arco,⁵² quien, pese a no aportar un aparato crítico sólido y apenas ofrecer una bibliografía fiable, transcribe los materiales que le han llegado. Respecto a Arcadio Larrea Palacín,⁵³ él nos aporta una valiosísima información sobre una de las partes principales de varios dances: la representación de moros y cristianos. Será con estos dos autores cuando la omnipresencia de la jota deje un pequeño lugar al dance, abriendo la puerta a futuras investigaciones. No será hasta el segundo cuarto del siglo XX

⁴⁷ Costa Martínez, *Derecho consuetudinario del Alto Aragón. Tomo I de "Derecho consuetudinario y economía popular de España"*.

⁴⁸ Caro Baroja, *Los pueblos de España: ensayo de etnología*.

⁴⁹ Carreras i Candi, Eduardo Martínez Turner y Aurelio Capmany, *Folklore y Costumbres de España*, 7-167.

⁵⁰ Amades, «Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia», 165-190.

⁵¹ Violant i Simorra, «Síntesis etnográfica del Pirineo español y problemas que suscitan sus áreas y elementos culturales. San Sebastián, 1950», 9-65.

⁵² Arco y Garay, *Notas de folklore Altoaragonés (1943)*.

⁵³ Larrea Palacín, *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*.

cuando encontramos los mejores trabajos sobre el dance que hay en Aragón, encabezados por Mercedes Pueyo Roy y Antonio Beltrán Martínez.

En cuanto a Mercedes Pueyo Roy (1934-actualidad), realizó su tesis doctoral entre 1956 y 1961 supervisada por el profesor Antonio Beltrán, sacando un sobresaliente *cum laude*, y no será hasta 1973 cuando la publique. Uno de los momentos fundamentales de su tesis fue entre 1957 y 1959, cuando durante las Fiestas del Pilar, Antonio Beltrán propuso al Ayuntamiento de Zaragoza realizar concursos de dances, realizándose durante varios años. Fueron de gran ayuda para poder recopilar los textos, una labor que, de otra forma, hubiera sido más ardua y tediosa.

De una manera especial queremos agradecer al excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza que tanto nos ha ayudado a través de los concursos de Dance. Igualmente al asesor constante de esta tesis, Profesor don Antonio Beltrán, Catedrático de la Universidad de Zaragoza.⁵⁴

Paralelamente, es en este momento cuando los eruditos urbanos muestran interés por el dance. Así llegamos al inicio de la recopilación y el estudio pormenorizado de los dances en Aragón y Navarra, pasando de las breves menciones de comienzos del siglo XX a una recopilación acompañada de aparato crítico y abundante bibliografía. Mercedes fue, además, secretaria del Museo Etnológico de Zaragoza, fundado con la ayuda de Antonio Beltrán, donde se recopilaron vestimentas, alimentos, instrumentos y otros enseres que definían al pueblo aragonés, lo que permitió facilitarle el estudio del dance. Ella no solo estudió los dances ya conocidos, sino que recopiló textos inéditos que solo se encontraban parcialmente escritos o en la memoria de los habitantes locales.

Por su parte, la figura de Antonio Beltrán Martínez (1916-2006), y su posición política, fueron fundamentales para poder comprender cómo el dance pervivió y se expandió durante el franquismo. Obtuvo la licenciatura en Derecho en 1940 y la de Filosofía y Letras en 1941, siguiendo con el grado de Doctor en Filosofía y Letras en 1946, y finalmente obteniendo el cargo de catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática en 1949, dando su primera clase en 1950 como catedrático en la Universidad de Zaragoza.⁵⁵ En la época de la posguerra, el acceso a las cátedras universitarias estaba reservado exclusivamente a los vencedores,⁵⁶ partidarios del régimen franquista, y no fue hasta la década de 1960 cuando se permitió, de forma gradual, el acceso al resto de la población. Así, encontramos una cercanía

⁵⁴ Pueyo Roy, «El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética», 6.

⁵⁵ Ortiz Palomar, «II. Cronobiografía. Arqueología de una vida», 213-214.

⁵⁶ Casanova Ruiz, conferencia “La paz de Franco”, 34:30-35:00.

importante con el bando vencedor, estando vinculado con FET y de las JONS, siendo un personaje de absoluta confianza de la élite falangista. Gracias a ello, pudo obtener el cargo de diputado-delegado de la Institución Fernando el Católico en 1954. Esta relación con el gobierno franquista le permitió desarrollar su carrera académica y laboral con total soltura. Es un personaje de la historia académica aragonesa fundamental, ya que se interesó por distintas ramas de conocimiento como la arqueología, la etnografía o la epigrafía. Su gran inquietud permitió la creación de nuevas ramas de estudio que hasta entonces no estaban muy fomentadas, como es el caso del dance. Su labor etnográfica comenzó en 1949, coincidiendo con la creación del Museo Etnológico de Zaragoza. Este trabajo permitió que el dance trascendiera el ámbito de su lugar de origen para llegar a la ciudad. Finalmente, en 1982, recoge su obra en un libro editado por la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), *El dance aragonés*.

Antonio Beltrán, seguido por Mercedes Pueyo, sería el personaje fundamental del estudio en profundidad e interés académico por el dance. Su proximidad con las élites franquistas, reflejado en sus estudios y en su nombramiento de cargos en la Institución Fernando el Católico, permitió que los estudios del dance, como es la tesis doctoral de Mercedes Pueyo, florecieran sin ningún tipo de impedimento. Pese a ello, encontramos un pequeño problema en el estudio del dance. Como se mencionó en puntos anteriores, las élites franquistas encargadas de la recopilación y difusión de la tradición, como pudo ser la Sección Femenina, modificaron y depuraron los textos y las representaciones que recogían, para así, mantener una sintonía con los intereses e ideales del gobierno franquista. En este caso, la tesis de Mercedes Pueyo permitió la primera puesta por escrito de multitud de dances de diferentes localidades, y aquí es donde entra una cuestión fundamental: ¿la recopilación de los textos de dances en la tesis fue de forma puramente académica?, o, sin embargo, ¿modificaron las letras para encuadrarlas dentro de la tradición buscada por el régimen franquista? Ambas preguntas carecen de respuesta en el presente estudio, pero podrían ser desarrolladas en trabajos posteriores por los investigadores que se vean interesados en ello.

2.2.4 La visión del dance desde el Aragón franquista

Junto a los distintos autores, desde las instituciones aragonesas el fomento del folclore fue notorio desde el año 1943. La creación de la Institución Fernando el Católico (IFC) en 1943 en Zaragoza, fue y es uno de los organismos principales a la hora de estudiar la cultura y folclore aragonés:

En 1943 nació la Institución «Fernando el Católico» (IFC) como un “servicio de alta cultura aragonesa”, promovida por la Diputación Provincial de Zaragoza y adscrita al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Sus fines estatutarios son, principalmente, el estudio y promoción de la cultura y ciencia aragonesas, y la difusión en Aragón de las expresiones de la cultura y ciencia universales. La IFC dirige su actuación a la defensa del patrimonio cultural aragonés y la tutela de sus tradiciones, al estudio e investigación de la cultura y a su divulgación a través de cursos y ediciones, con particular atención al interés de Aragón.⁵⁷

Nació como fruto de una nueva lucha en España una vez acabada la guerra; la lucha armada había dado paso a otra, la ideológica. Durante su etapa franquista (1943-1975), la IFC desarrolló una labor de carácter documental y científico, centrada en la edición de obras históricas, etnográficas y literarias. En un contexto político que promovía la exaltación de las tradiciones rurales dentro de un discurso nacionalista, la institución optó por un enfoque académico en vez de ideológico, pero sin olvidar que rendía cuentas al estado franquista. Al contrario que organismos como la Sección Femenina, que buscaban una simplificación folclórica y cultural, modificando además los textos recogidos para una depuración alejada de tintes separatistas o anticlericales, la IFC buscó la rigurosidad académica con un tratamiento respetuoso de las fuentes dentro de su contexto político.

Años después de finalizar la guerra, el dance fue promovido institucionalmente por el Ayuntamiento de Zaragoza. Entre 1957 y 1983, con ausencia de algunos años, se celebraron concursos de dance aragonés durante las Fiestas del Pilar y en diversas ocasiones. Fueron creados por el catedrático Antonio Beltrán Martínez, con el apoyo del Ayuntamiento de Zaragoza y el Museo de Etnología.⁵⁸ Su creación atendió a varios motivos: en primer lugar añadir espectáculo a las Fiestas del Pilar, y en segundo “estimular los esfuerzos que los pueblos, sus autoridades y la Sección Femenina de FET y de las JONS, hacen para vigorizar o resucitar una importante muestra de nuestra más genuina vida popular”.⁵⁹ Esto seguía en la línea del gobierno franquista de reivindicar lo tradicional con la finalidad de exaltar la nación española.

Como se ha mencionado en el párrafo anterior, los concursos de dances fueron una apuesta del Ayuntamiento de Zaragoza, teniendo un gran éxito. Las autoridades zaragozanas

⁵⁷ “¿Qué es la Institución Fernando el Católico?”, *Institución Fernando el Católico*, consultado el 21 de junio de 2025. <https://ifc.dpz.es/institucion/quees>.

⁵⁸ Enguita Utrilla, *Los dances de Aragón. Entre la tradición religiosa y el teatro popular*, 39-55.

⁵⁹ Os Monegros, “*Mercedes Pueyo Roy y el Dance en Aragón*”.

conocían la delicada situación que atravesaba el dance, por lo que lo promovieron con la creación del “Concurso de Dance Aragonés” durante la celebración de las Fiestas del Pilar de 1957,⁶⁰ 1958⁶¹ y 1959,⁶² y con menos calado en años posteriores.⁶³ El dance se encontraba en un mal momento, así como otras tradiciones rurales de una gran cantidad de localidades ignoradas por parte del mundo urbano. Se otorgaron premios en metálico para así poder fomentar la participación en el concurso, contando con una importante afluencia. La importancia folclórica del pueblo, buscando mantener sus costumbres, se plasman en las siguientes líneas del periódico *El Noticiero*: “Estos “dances” constituyen una manifestación folklórica, totalmente desconocida, que la Comisión se propone presentar en este y en sucesivos años.”⁶⁴ La importancia del dance como folclore aragonés, y el miedo a perderlo, se hace latente en los periódicos del 23 de octubre de 1957 y el 17 de octubre de 1959.

La ignorancia de las gentes, la desidia en muchos casos, tal vez, la falta de protección y ayuda por quienes están moralmente obligados a prestar a aquéllos la colaboración precisa —incluso en el orden económico si fuera necesario—, ha hecho que tales grupos hayan pasado a mejor vida, sin darnos cuenta de que con ello ha pasado también una de las páginas más bellas del “folklore” aragonés tan rico y tan expresivo, fiel intérprete del alma de los pueblos y las gentes que, de ordinario, se asoman al exterior a través de sus costumbres, su tipismo y esos grupos de dance en los que está encarnada una gran parte de su razón de ser. Acaso de su propia vida.⁶⁵

Estas tradiciones que quedan en Aragón como resto de un antiguo teatro popular, junto con las antiguas danzas de palos y espadas son un grandioso espectáculo del folklore aragonés. No debemos dejar que éstas se pierdan y debemos contribuir a su máximo esplendor. Son una representación del estado anímico de un pueblo, fuerte y guerrero. Aquí es donde verdaderamente se dejan ver las cualidades sublimes de Aragón.⁶⁶

Para promover dances con una serie de características comunes, los concursos tenían unas normas a seguir para poder ganar los premios en cuestión:

5.^a El Jurado atenderá a todos y cada uno de los aspectos del “dance” para otorgar su fallo; es decir, a la parte literaria, a los bailes que lo acompañan, al modo de representar uno y otro,

⁶⁰ *El Noticiero*, «Primer Concurso de “Dance Aragonés”», 10.

⁶¹ *El Noticiero*, «Bases del II Concurso de Dance Aragonés que forma parte de las Fiestas del Pilar», 11.

⁶² *El Noticiero*, «Actos Populares», 13.

⁶³ De esta forma, se pudieron recuperar dances como el de Robres, el cual llevaba 24 años sin realizarse. *El Noticiero*, «Reorganización del “dance” de Robres», 15.

⁶⁴ *El Noticiero*, «Primer Concurso de “Dance Aragonés”», 10.

⁶⁵ *El Noticiero*, «Después del primer Concurso de Dance aragonés celebrado en Zaragoza», 14.

⁶⁶ *El Noticiero*, «Tercer Concurso de Dance Aragonés», 17.

propiedad en el vestuario y acompañamiento musical, antigüedad y, especialmente, pureza y genuinidad en todas sus partes.

6.^a Para optar a los premios en metálico, los “dances” deberán necesariamente poseer “dichos” en cualquiera de sus formas (pastoradas, moros y cristianos, diálogos entre el Bien y el Mal). No obstante, se discernirán premios honoríficos a los grupos de danzantes que, sin representación literaria, se distingan por sus danzas de espadas, palos, cintas, etc.⁶⁷

La promoción buscaba revivir y fomentar dances completos, que siguieran una misma estructura, pero mantuvieran sus diversidades locales y regionales. Resulta fundamental examinar la prensa de la época con el fin de analizar cómo se escribía sobre el dance y de qué manera este fue utilizado y promovido.

La recuperación y promoción del dance no fue el único objetivo del gobierno zaragozano. En la etapa final del franquismo, la veneración de lo tradicional, especialmente la jota aragonesa, baluarte de lo aragonés desde finales del siglo XIX, era aún latente en contraposición a la modernidad. Sin embargo, los bailes modernos empujaron al folclore regional dejándolos en un segundo plano. La jota sufrió un proceso de declive continuado, afectando de igual manera a otros folclores, como el dance. Así, en el siguiente fragmento del *Boletín Municipal de Zaragoza* de 1965 podemos observar esta visión:

Otra realidad consoladora es la evidencia de una serie de hechos de los cuales yo puedo hablar con exacto conocimiento, como asimismo todos mis compañeros de la asociación «Amigos de la Jota Aragonesa», de Zaragoza. En estos últimos quince años hemos podido comprobar la reacción favorable a la jota que día tras día va notándose en no pocos pueblos a los que frecuentemente visitamos en viajes de exaltación. Pueblos grandes o pequeños donde la jota había muerto o estaba a punto de morir, y hoy responden con fervor y entusiasmo a nuestras campañas. [...]

Pero..., desgraciadamente, aparte de estos hechos consoladores, debemos confesar con toda la crudeza de nuestras palabras que la jota, si no está muerta, está agonizando en la mayor parte de nuestros pueblos. ¿Causas? Las sabemos todos los aragoneses. Las saben también todos los españoles, ya que, aproximadamente, el folclore musical de todas las regiones está a punto de desaparecer, apagado, difuminado, desplazado y hasta arrollado por las canciones y bailes modernos, que si en un principio nos llegaban de fuera, ahora ya se originan dentro e invaden toda nuestra patria. [...]

⁶⁷ *El Noticiero*, «Bases del II Concurso de Dance Aragonés que forma parte de las Fiestas del Pilar», 11.

Y aquí viene el doloroso contraste. A la misma hora en que los niños, los adultos y los ancianos están presentes en el acto jotero, los mozos y las mozas llenan los salones y pistas de baile para entregarse alocadamente a las contorsiones y descoyuntamientos del «rock» y del «twist» y para escuchar embelesados las melodías de las canciones modernas —exóticas o nacionales— expresadas a su modo y ante el micrófono por las voces lánguidas o estridentes de los vocalistas de ambos sexos, y acompañado todo ello por el estruendo infernal de la música arrítmica y disonante de las orquestinas.⁶⁸

Una vez la cultura cumplió su papel, la financiación del folclore se vio enormemente reducida. Así, como podemos ver en el mismo *Boletín Municipal de Zaragoza* de 1965, e incluso en años anteriores, ya había problemas de financiación que impedían una valoración adecuada del patrimonio aragonés.

1. La mayor parte de los elementos de la vida popular aragonesa se hallan en trance de inmediata y rápida desaparición. [...]

3. Las razones económicas, la insuficiente protección por parte de los poderes públicos y la incultura, coadyuvan eficazmente a la desaparición de dichos elementos. La gravedad es mayor en lo que se refiere a la casa popular, pero ocurre lo mismo con el traje, con la cerámica y con el olvido de la música popular y con el cariz especial que han tomado el dance y la jota. [...]

10. Proceder a la recogida en cinta magnetofónica de las composiciones musicales de toda índole que se conserven aún en los pueblos aragoneses. [...]

16. Que se creen becas para equipos de recogida de material gráfico, grabaciones, bibliografía y otros datos referentes a la vivienda popular, a la cerámica, a la música, al dance, a la jota y al traje. [...]

26. En general, que se procure la conservación de lo auténtico, la salvación de lo que esté en riesgo de perderse, la limpieza de bailes, coplas y de todos los productos de la vida popular, el estudio y conocimiento de cada elemento y su correspondiente vulgarización. [...]⁶⁹

No será hasta la llegada de la democracia cuando veamos un aumento de la producción de estudios relativos al dance, con la ayuda de cronistas locales, antropólogos y asociaciones vecinales en el proceso de recuperación de dances desaparecidos o en peligro de

⁶⁸ Galán Bergua, «Estado actual y porvenir de la jota en Aragón. Datos complementarios sobre el baile y el canto de la Jota Aragonesa», 40-41.

⁶⁹ Ayuntamiento de Zaragoza, «Boletín Municipal de Zaragoza. Fiestas de Primavera de la ciudad de Zaragoza», 67-69.

extinción. Es aquí cuando la revalorización del dance, junto a las identidades locales, se hace latente, recopilando dances como el del Albeta, Gallocanta, Bulbuento o Ambel. Junto a ello, obras como las de Mercedes Pueyo Roy o Antonio Beltrán Martínez resumen el legado de décadas de trabajo institucional, integrando transcripciones, análisis y contextos históricos para cada una de las manifestaciones locales.

2.2.5 La promoción de la cultura aragonesa por el franquismo

El franquismo supo cómo utilizar la imagen de Aragón como medio de propaganda nacionalista y ultracatólica. Aragón se vertebró como un reino fundador de la España franquista, realzando la lealtad de Aragón hacia España, un reino que aguantó y se alejó de los separatismos, ocultando el franquismo los intentos de difundir las pretensiones autonomistas de Aragón durante y antes de la Segunda República. Así, “el nacionalcatolicismo franquista hizo de Aragón un estandarte de su proyecto nacional frente a la resistencia (no solo lingüística sino también nacional) de una parte importante de los catalanes.”⁷⁰

La propaganda franquista solo podía poner el foco, obviamente, en los estragos que causaron algunos anarquistas durante la guerra y, después de la victoria franquista, en los símbolos que convertían a Aragón en la quintaesencia de la nueva España a partir de símbolos aragoneses: la *Pilarica* como Virgen de la Hispanidad y de la Guardia Civil, Fernando el Católico como “padre” de España, la jota como único folklore (compartido con otras regiones españolas, borrando así otras expresiones quizá más genuinas), incluso “lo baturro” del que luego se haría eco el cine popular franquista con comedias que caricaturizaban y ridiculizaban “lo aragonés”.⁷¹

Así, el franquismo fomentaba el espíritu y sentimiento nacional a través del folclore, algo que habitaba en cada pueblo y en cada región, apelando a los sentimientos más profundos y familiares. Como se mencionó anteriormente, el sentimiento regional o “patria chica” es una parte del conjunto global, de la nación española. Por lo tanto, en cierta medida se fomentaban los sentimientos regionales, pero siempre supeditados a la nación

⁷⁰ Martínez Pérez, *¿Aragonesismo? ¿Federalismo? ¿Regionalismo? ¿Nacionalismo? ¿Autonomismo? La promoción y reivindicación de “lo aragonés” durante el franquismo*, 2455.

⁷¹ Alares López, *Aragón la más famosa: las vicisitudes del aragonesismo franquista*, 116-117, citado por Martínez Pérez, *¿Aragonesismo? ¿Federalismo? ¿Regionalismo? ¿Nacionalismo? ¿Autonomismo? La promoción y reivindicación de “lo aragonés” durante el franquismo*, 2455.

Hay que tener en cuenta que, en el caso de Aragón y tras la guerra civil española, la identidad aragonesa impulsada por el régimen franquista se podría resumir en la exaltación de Fernando el Católico y de los Sitios de Zaragoza durante la guerra de la Independencia. Esta exaltación marcó un camino que definía qué era ser aragonés. Fernando el Católico, dando nombre a la Institución Fernando el Católico, se situó como máximo referente del Aragón medieval, de la grandeza de la Corona de Aragón y toda la extensión que esta había tenido, algo que merecía ser celebrado y reconocido por haber llevado a un pequeño territorio a lo más alto. Respecto a los Sitios de Zaragoza, la lucha y resistencia de los aragoneses fue algo digno de homenaje, situándose como marco de referencia del sentimiento aragonés, fijándose la bravura aragonesa en esa época.⁷²

La jota abarcó la concepción del folclore aragonés desde finales del siglo XIX hasta prácticamente nuestros días. En el siglo XX la jota se vio como algo bravo, guerrero, fiel reflejo de la idea del pueblo aragonés, expresando la “raza” del aragonés y, por ende, del español. Junto a la jota, la exaltación de la Virgen del Pilar fue una base fundamental del concepto del aragonés y, para ello, los eruditos franquistas, principalmente de la Institución Fernando el Católico, no incentivaron la recogida otras muestras de folclore que exaltaban otras vírgenes o santos. Ello se justificaba con la visión de que dichos santos o vírgenes realmente no habían obrado milagros, eran mentiras promovidas por los burdos e irracionales habitantes de la montaña y el somontano. Así, la institución denigraba estos aspectos culturales que eran propiamente aragoneses, exaltando lo que ellos veían necesario y útil para sus fines políticos.

Así, la jota se convirtió en una de las expresiones populares más importantes y conocidas del mundo aragonés:

No obstante, fue la jota una de las expresiones populares que más atención suscitó por parte de autoridades, eruditos y publicistas. Progresivamente desvinculada de la espontaneidad popular, la jota se presentó como expresión de un pueblo aragonés que aparecía asociado de manera recurrente a los valores de nobleza, dulzura en el amor, simplicidad y llaneza, cierta picardía rural y un acendrado catolicismo personificado en la devoción a la Virgen del Pilar, la *Pilarica*.⁷³

⁷² Alares López, «Aragonesismo y nación. La dimensión regional de la España franquista», 29-30.

⁷³ *Ibíd.*, 39-40.

Por su parte, el baturrismo fue una poderosa imagen de cómo era el aragonés. Fue fundamental en el siglo XIX, donde la literatura costumbrista y regional había enaltecido este símbolo. Esta imagen habría sufrido una evolución ideológica, pero el franquismo limitó toda evolución, ensalzó sus raíces más tradicionales y limitándose a mantenerlo para beneficio propio, patriótico y católico.

Estos cuatro elementos opacaron los demás rasgos aragoneses con el fin de mantener una armonía tradicional en el Aragón de la posguerra y la dictadura. Esto permitió al régimen franquista controlar y mantener las tradiciones que querían fomentar, tanto para los propios aragoneses como para la visión que el resto de España tenía sobre Aragón.

3. CONCLUSIONES

En el transcurso de esta investigación he buscado exponer una visión sintetizada de la influencia de la dictadura franquista en el dance aragonés. La escasa existencia de estudios específicos sobre esta relación me ha llevado a recurrir de forma exhaustiva a fuentes documentales y bibliográficas heterogéneas, con el fin de construir esta influencia con el máximo rigor posible.

En este trabajo se estableció como objetivo principal analizar como el franquismo instrumentalizó el dance, dentro de su programa cultural, como una herramienta para consolidar su proyecto ideológico en Aragón. Durante esta investigación se ha comprobado como diversas instituciones franquistas, como es el caso de la Institución Fernando el Católico, en colaboración con la Sección Femenina, así como los concursos de dances realizados por el Ayuntamiento de Zaragoza, impulsaron la recopilación y difusión del dance a lo largo de la geografía aragonesa. Ahora bien, ¿esto supuso una ayuda para la consolidación del proyecto ideológico franquista en Aragón? No se ha podido afirmar con precisión que el dance ayudó en dicha consolidación; sin embargo, sí que se ha podido constatar como el franquismo ejerció una influencia directa en la recuperación y promoción del dance, logrando difundir su conocimiento a sectores de la población aragonesa, principalmente en ámbitos urbanos, que apenas tenían conocimiento de este folclore. Al no participar la Sección Femenina de forma exhaustiva en el estudio del dance, su capacidad de inculcar mediante el dance los valores falangistas que promovían se vio limitada.

Por su parte, el objetivo secundario del trabajo, consistente en ampliar la temática de los estudios del dance en Aragón, en este caso a través de un análisis desde la perspectiva franquista, se ha cumplido. Este enfoque ha permitido ofrecer una visión novedosa dentro de la historiografía del folclore aragonés, incorporando una lectura crítica que conecta las políticas culturales del régimen con los procesos de recuperación y transformación de esta tradición. Al ser una primera aproximación hacia el dance desde este enfoque histórico, debería ser ampliada por nuevos trabajos en busca de nuevos datos que nos aporten una mayor fiabilidad a los hechos aquí relatados, y así poder ampliar las investigaciones en este campo de trabajo.

El uso del folclore y las tradiciones por parte del franquismo estuvo presente durante toda la dictadura. No basta con estudiar las manifestaciones culturales más conocidas que el

régimen franquista utilizó, bien sea la jota en el caso aragonés o el flamenco. Los historiadores debemos indagar en los folclores minoritarios y aislados, para poder comprender que proceso evolutivo tuvieron. Esto exige una labor de investigación en cada aldea, pueblo, comarca o provincia, a cualquier lugar donde sea posible documentar las influencias sociopolíticas que, en este caso, el franquismo imprimió en las tradiciones locales.

Se ha podido comprobar como la falta de estudio del dance antes de la mitad del siglo XX se suplió con un aumento en la investigación. Entonces, podríamos plantear varias hipótesis. Al ser un folclore regional y minoritario, es probable que los eruditos e investigadores de la época no se interesaran por ello, mientras se centraban en la jota y el baturrismo. Será con la llegada del franquismo cuando haya un interés en el dance, junto a otras manifestaciones culturales minoritarias, promoviéndose su estudio. La significativa ayuda económica del régimen franquista, a través de la financiación de investigaciones e instituciones, permitió estudiar el dance en las localidades de origen o, en ciertos casos, trasladarlos a la ciudad, teniendo dos objetivos principales: el primero constaría de la recopilación y estudio del dance, mientras que el respondía a fines lúdicos, llevando a las ciudades y festividades urbanas la diversidad de folclores aragoneses para el disfrute de los ciudadanos. Se ha planteado como la participación de instituciones y centros de investigación, así como museos, tuvieron una labor fundamental a la hora de recoger y conservar el dance. El gran apoyo económico permitió la recopilación de multitud de dances, analizándose desde una perspectiva estructural y cultural.

Es curioso ver cómo hay una carencia documental en este aspecto. Como planteé a lo largo del trabajo, la influencia del franquismo ha sido fundamental para la recuperación y promoción del dance en multitud de localidades. Nos encontramos ante un campo de estudio con una gran extensión, la presencia de dances en una gran cantidad de localidades aragonesas permitiría hacer un estudio pormenorizado de como el franquismo influyó en cada uno de ellos.

De esta manera en este trabajo me he planteado varias preguntas fundamentales para las cuales no he encontrado respuesta: si la Sección Femenina impulsó activamente la participación de las mujeres en la vida cultural, ¿qué factores explican que la práctica del dance continuara casi exclusivamente en manos de varones? ¿Constituyó esta exclusión femenina una decisión deliberada del régimen franquista destinada a preservar la tradición de participación exclusivamente masculina? ¿O respondió, más bien, al temor de las autoridades

a un posible rechazo popular que pusiera en riesgo la propia supervivencia del dance? En relación con la participación del régimen franquista en la recuperación y promoción del dance, ¿existen informes o documentos en los que se detallen los motivos del interés mostrado por las instituciones y altos cargos franquistas hacia esta manifestación cultural?

Una vez conozcamos en profundidad la influencia que tuvieron las instituciones y personalidades franquistas en el dance, comprenderemos cómo y por qué ha llegado así a nuestros días, así como qué significa realmente el dance del que tanto disfrutamos hoy en día.

4. BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Hernández, Alberto. *El dance de San Bartolomé de Borja*. Instituto Fernando el Católico - Centro de Estudios Borjanos, 2014. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3376>.

Alares López, Gustavo. «Aragonesismo y nación. La dimensión regional de la España franquista». *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 123 (3), 2021. Madrid, España: 23-49. <https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/aragonesismo-y-nacion>.

Alares López, Gustavo. «La génesis de un proyecto cultural fascista en la Zaragoza de posguerra: la Institución “Fernando el Católico”». *Estudios históricos sobre la Universidad de Zaragoza: Actas del I Encuentro sobre Historia de la Universidad de Zaragoza*, 2010. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 373-382. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2973>.

Alares López, Gustavo. «La Institución Fernando el Católico como proyecto de cultura oficial (1943-1962)». *IFC 75. Cultura y política del franquismo a la democracia 1943–2018*, Instituto Fernando el Católico, 2018, 26-61. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3745>.

Amades, Joan. «Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 10, 1955, 165-190.

Aranburu Urtasun, Mikel. «Contribución al estudio del paloteado: Dances próximos de Borja, Ainzón y Tauste». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 50 (1987): 289-364. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144729>.

Aranburu Urtasun, Mikel. «El dance o paloteado en la Ribera Meridional de Navarra». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 47 (1986): 35-90. <https://www.culturana Navarra.es/es/numero-47-1>.

Arco y Garay, Ricardo del. *Notas de folklore Altoaragonés (1943)*. Madrid: Instituto «Antonio de Nebrija», 1943. <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?control=ARA20110002985>.

Ayuntamiento de Zaragoza. «Boletín Municipal de Zaragoza. Fiestas de Primavera de la ciudad de Zaragoza». *Ayuntamiento de Zaragoza*, n.º 19 (1965). <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/publicacion-municipal/11726>.

Aznar Aznar, Francisco Javier. *El dance de Bulbunte*. Instituto Fernando el Católico - Centro de Estudios Borjanos, 2013. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3308>.

Beltrán Martínez, Antonio. «El baile de palos en el dance aragonés». *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos*, Donostia-San Sebastián, 1990. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-baile-de-palos-en-el-dance-aragones/art-10651/>.

Beltrán Martínez, Antonio. *El dance aragonés*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1982.

Beltrán Martínez, Antonio. “Materiales para el estudio del folklore aragonés: I. El dance de Bujaraloz”. *Cuadernos de Aragón*, 12-13. Institución Fernando el Católico, 1980, 7-62. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/586>.

Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. 3.^a ed., Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Caro Baroja, Julio. *Los pueblos de España: ensayo de etnología*. Barcelona: Barna, 1946.

Carreras i Candi, Francisco, Eduardo Martínez Turner y Aurelio Capmany. *Folklore y Costumbres de España*. Tomo 2. Barcelona: Alberto Martín, 1931, 7-167.

Casanova Ruiz, Julián. “La paz de Franco”. Conferencia del ciclo *Memoriaren basoak / Bosques de memoria*, San Telmo Museoa, San Sebastián, 3 de abril de 2025. Grabado en video. YouTube. Accedido el 2-7-2025. <https://www.youtube.com/live/5qIXErZMjsk?si=N3-wr0C0A-Zpzc5K>.

Centro de Estudios Borjanos. *Boletín Informativo*, 25. *El dance de San Bartolomé de Borja*. Instituto Fernando el Católico - Centro de Estudios Borjanos, Borja (Zaragoza), 25, 1982. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1324>.

Costa Martínez, Joaquín. *Derecho consuetudinario del Alto Aragón. Tomo I de “Derecho consuetudinario y economía popular de España”*. Barcelona: Manuel Soler, 1902. <https://derechoaragones.aragon.es/bvda/es/consulta/registro.do?id=600210>.

De la Asunción Criado, Ana. «El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina». *Revista Historia Autónoma*, n.º 10 (2017): 183-96. <https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010>.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*: 7.^a ed., 1984, Barcelona (España): Lumen.

El Noticiero (Zaragoza). «Actos Populares». Programa Oficial de Fiestas En Honor de Nuestra Señora Del Pilar. 11 de septiembre de 1959. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1959-09-11/HMZ_P0016_1959-09-11.pdf.

El Noticiero (Zaragoza). «Bases del II Concurso de Dance Aragonés que forma parte de las Fiestas del Pilar». La Vida Local. 27 de septiembre de 1958. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1958-09-27/HMZ_P0016_1958-09-27.pdf.

El Noticiero (Zaragoza). «Después del primer Concurso de Dance aragonés celebrado en Zaragoza». La Vida Local. 23 de octubre de 1957. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1957-10-23/HMZ_P0016_1957-10-23.pdf.

El Noticiero (Zaragoza). «En otro tiempo, el dance de Alagón rindió culto a su Patrón, San Antonio Abad, ante el que bailaban los danzantes en las procesiones». La Vida Local. 9 de marzo de 1958. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1958-03-09/HMZ_P0016_1958-03-09.pdf.

El Noticiero (Zaragoza). «Primer Concurso de “Dance Aragonés”». Programa Oficial de Las Fiestas Del Pilar. 13 de septiembre de 1957. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1957-09-13/HMZ_P0016_1957-09-13.pdf.

El Noticiero (Zaragoza). «Reorganización del “dance” de Robres». Información Regional. 5 de junio de 1959. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1959-06-05/HMZ_P0016_1959-06-05.pdf.

El Noticiero (Zaragoza). «Tercer Concurso de Dance Aragonés». Programa de Fiestas Para Hoy y Mañana. 17 de octubre de 1959. https://www.zaragoza.es/hemeroteca/prensa/HMZ_P0016/HMZ_P0016_1959-10-17/HMZ_P0016_1959-10-17.pdf.

Enguita Utrilla, José M.^a. «La religiosidad y su representación popular. A propósito del dance de Mainar (Zaragoza)». *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto*

y lo popular (siglos XIX-XX), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, 167-180.
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3290>.

Enguita Utrilla, José M.^a. *Los dances de Aragón. Entre la tradición religiosa y el teatro popular*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2022.
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3965>.

Fontana Calvo, M.^a Celia. *Instituto de Estudios Altoaragoneses: cincuenta años de Historia (1949-1999)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.
<https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?control=BARB00271278-X>.

Fribourg, Jeanine. *Fiestas y literatura oral en Aragón. El dance de Sariñena y sus relaciones con los de Sena, Lanaja y Leciñena*. Cosas nuestras 24. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.
https://www.iea.es/catalogo-de-publicaciones/-/asset_publisher/ua0a9hdPwFkF/content/fiestas-y-literatura-oral-en-aragon978-84-8127-099-0-1/maximized.

Galán Bergua, Demetrio. «Estado actual y porvenir de la jota en Aragón. Datos complementarios sobre el baile y el canto de la Jota Aragonesa». *Boletín Municipal de Zaragoza. Fiestas de Primavera de la ciudad de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, n.º 19 (1965), 37-48. <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/publicacion-municipal/11726>.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2003.

González Sanz, Carlos. *La sombra del olvido: tradición oral en el pie de sierra meridional de Guara (1998)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998.
<https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?id=5103>.

Gracia Pardo, José Ángel. «Tradición oral y archivos sonoros en el Alto Aragón». *Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n.º Extra 1 (2017): 299-320.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6046959>.

Gracia Rivas, Manuel, y Antonio Aragón Pérez. *El dance de Ambel*. Instituto Fernando el Católico - Centro de Estudios Borjanos, 2006.
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2758>.

Institución Fernando el Católico. *Caesaraugusta, 79. Antonio Beltrán (1916–2006). Vir bonvs, magister optimvs*. Caesaraugusta, 79, 2008. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2730>.

Jimeno Jurío, José María. «Paloteado de Monteagudo». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 15 (1973): 259-300. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=754897>.

Jimeno Jurío, José María. «Paloteado de moros y cristianos». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, n.º 61 (1993): 47-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144840>.

Jimeno Jurío, José María. «Paloteados en la ribera tudelana». *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos*, Donostia-San Sebastián, 1990. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/paloteados-en-la-ribera-tudelana/art-10646/>.

Kodály, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. English translation. London, 1971.

Larrea Palacín, Arcadio. *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos. Contribución al estudio del teatro popular*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2024. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/4045>.

Madurga Continente, Rebeca. «El paloteado de Cortes». *Jentilbaratz*, 14, Donostia-San Sebastián, 2012, 361-381. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/el-paloteado-de-cortes/art-22506/>.

Martínez Pérez, Michel. “¿Aragonesismo? ¿Federalismo? ¿Regionalismo? ¿Nacionalismo? ¿Autonomismo? La promoción y reivindicación de “lo aragonés” durante el franquismo”. *La Historia habitada: Sujetos, procesos y retos de la historia contemporánea del siglo XXI: Actas del XV congreso de la Asociación de Historia contemporánea, Córdoba, del 9 al 11 de septiembre de 2021*, 2451-2460. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba, 2021. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9025122>.

Martínez Ruiz, Sergio. «El dance de Monegros. A partir de un estudio particular del Dance de Tardienta y un proyecto de recuperación del Dance de Grañén». *Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)*, 2005. https://www.academia.edu/5191834/EL_DANCE_DE_MONEGROS_A_partir_de_un_estudio_particular_del_Dance_de_Tardienta_y_un_proyecto_de_recuperaci%C3%B3n_del_Dance_de_Gra%C3%B1%C3%A9n.

Mateo Alcalá, M.^a Luisa. «El dance aragonés y sus demonios. Aspectos regionales y suprarregionales». *Temas de antropología aragonesa*. Instituto Aragonés de Antropología, n.º 15, 2009, 31-69.

https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=18946&anyo=2009.

Monteagudo Martínez, José Ángel. *Dances y auroras de Vera de Moncayo*. Cuadernos de Aragón 86, 2022. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3960>.

Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1966.

Núñez Seixas, Xosé M. *Imperios y danzas. Nacionalismo y pluralidad territorial en el fascismo español (1930-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2023.

Núñez Seixas, Xosé M. «La religión y lo local en el primer franquismo». *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Casa de Velázquez, 2014, 127-154. <https://doi.org/10.4000/books.cvz.1148>.

Ortega González, Margarita. «Danzantes y chiborras. Danzas de palos». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 63 (1992): 613-678. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2486655>.

Ortiz Palomar, Esperanza. «II. Cronobiografía. Arqueología de una vida». *Caesaraugusta*, 79. *Antonio Beltrán (1916-2006). Vir bonvs, magister optimvs*, Caesaraugusta, 79, 2008. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 213-228. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2730>.

Os Monegros. “Mercedes Pueyo Roy y el Dance en Aragón”. *os monegros*, 8 de septiembre de 2024. <https://osmonegros.com/2024/09/08/mercedes-pueyo-roy-y-el-dance-en-aragon/>.

Ozkoidi Pérez, Joseba. «“Makil Dantza” edo “Paloteado” hitzari buruz». *Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos*, Donostia-San Sebastián, 1990. <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/makil-dantza-edo-paloteado-hitzari-buruz/art-10650/>.

Peiró Arroyo, Antonio. *Orígenes del nacionalismo aragonés (1908-1923)*. Cuadernos de cultura aragonesa 22-23. Zaragoza: Edizións de l’Astral, 1996. <https://derechoaragones.aragon.es/bvda/es/consulta/registro.do?id=395590>.

Pérez García-Oliver, Lucía. «Dances en la provincia de Teruel». *Estado actual de los estudios sobre Aragón: actas de las quintas Jornadas celebradas en Zaragoza, del 15 al 18 de diciembre de 1982*. Zaragoza, 1982, 181-188. https://bibliotecavirtual.aragon.es/iea_coleccion/es/consulta/registro.do?id=5699.

Pérez García-Oliver, Lucía, y Miguel Ángel Fortea Plumed. «Patrimonio de cultura inmaterial a proteger. La trinidad festiva: dances, danzas procesionales y soldadesca». *Actas 3ª Jornada sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de la Sierra de Albarracín*. Albarracín: Comarca de la Sierra de Albarracín, 2014, 27-42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6289741>.

Pueyo Roy, Mercedes. *El Dance en Aragón. Apéndices*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2019. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3755>.

Pueyo Roy, Mercedes. «El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética». Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2019. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3754>.

RTVE Play. *Noticiero Español NO-DO. N.º 853 A*, 11 de mayo de 1959, NO-DO, España. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-853/1485769/>.

Serrano Martín, Eliseo. *Tradiciones festivas zaragozanas. Historia de los Festejos Populares en Zaragoza*. Zaragoza: Delegación de Cultura Popular y Festejos, 1981. <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/publicacion-municipal/9928>.

Urzainqui Biel, Carlos. «Dance o Paloteau en Aragón». Audio. Historias aTEAs, 21 de septiembre de 2018. <https://go.ivoox.com/rf/28768560>.

Vergara Miravete, Ángel. «Folklore musical y memoria pública». *Temas de antropología aragonesa*. Huesca: Instituto Aragonés de Antropología, n.º 9, 1999, 59-72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2922607>.

Violant i Simorra, Ramon. «Síntesis etnográfica del Pirineo español y problemas que suscitan sus áreas y elementos culturales». *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos. San Sebastián, 1950*, vol. 4: Sección III: Prehistoria, Antropología y Etnología. Instituto de Estudios Pirenaicos, San Sebastián, 1952, 9-65.