

## NUEVOS HALLAZGOS DEL PATRIMONIO MUSICAL ANSOTANO

---

---

ROBERTO ANADÓN MAMÉS<sup>1</sup>  
ANA ISABEL SERRANO OSANZ<sup>2</sup>  
Universidad de Zaragoza

**RESUMEN:** El arte sonoro en la villa de Ansó protagonizó un estudio de los autores en 2016<sup>3</sup> que ahora se ve enriquecido por nuevos documentos e investigaciones centradas en el insondable baile del Alacay, mítico dance ritual acompañado de chiflo y salterio, instrumentos tradicionales del Alto Aragón, que representaban, siempre en lugares concretos, determinadas parejas seleccionadas de entre los miembros de la Cofradía de la Virgen de Puyeta el día de su romería. Exhumado en 2015 en Ansó, se ha programado con periodicidad anual desde entonces, propiciando este artículo que estudia su proceso de recuperación, además de tratar en su sección final una suerte de cantos en ansotano, en su mayoría corales, salvados del olvido por la grabación de un CD con dirección musical de Julián Mauleón.

**PALABRAS CLAVE:** Baile del Alacay, Alacay, cantos en ansotano, Ansó.

**ABSTRAC:** The sound art in the village of Ansó starred in a study of the authors in 2016 that is now enriched by new documents and research focused on the enigmatic dance of the Alacay, mythical ritual dance accompanied by *chiflo* and psaltery, traditional instruments of Alto Aragón, which represented always, in specific places, selected couples from among the members of the Brotherhood of the Virgin of Puyeta on the day of their pilgrimage. Exhumed in 2015 in Ansó, it has been scheduled annually since then, propitiating this article that studies its recovery process, in addition to treating in its final section a group of songs in ansotano, mostly corals, saved from oblivion by the recording of a CD with musical direction by Julián Mauleón.

**KEYWORDS:** Alacay dance, Alacay, songs in Ansotano, Ansó.

---

(1) Dr. en H<sup>a</sup> del Arte, musicólogo y tenor. radames@unizar.es.

(2) Dra. en H<sup>a</sup> del Arte, Prof.<sup>a</sup> Superior de órgano y soprano. olimpya@unizar.es.

(3) SERRANO OSANZ, A. I. y ANADÓN MAMÉS, R. (2016) "Arte sonoro en el valle de Ansó: Apuntes para la reconstrucción de su historia reciente", en *Argensola*, 126 pp. 245-278. La información recogida en dicha publicación formaba parte de un trabajo realizado gracias a la concesión de una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses.

## EL RETORNO DEL BAILE DEL ALACAY

### Algo de historia y sus fuentes

Desaparecido en la segunda mitad del siglo XIX y sustituido por la actual “jota ansotana”, no fue hasta 1924 cuando Ricardo del Arco y Garay, delegado regio provincial de Bellas Artes, comisionado de la Sociedad “Turismo del Alto Aragón” y Cronista de la provincia de Huesca, recogió en las páginas de su libro *El traje popular altoaragonés. Aportación al estudio del traje regional español* la que posiblemente sea la primera descripción de la danza denominada Alacay debida, según él mismo atestigua, a la “insuperable amabilidad del competente médico de Ansó D. José L. Alcay” (DEL ARCO, 1924: 29) Esteban quien, respondiendo al cuestionario de 132 preguntas sobre indumentaria local que le había sido remitido, escribía en el cuarto párrafo de la que lleva el cardinal 92, a colación de las vestiduras de los miembros de la cofradía, lo siguiente:

“A esta cofradía iban cinco mozos y cinco mozas que bai-

laban la danza denominada *alacay*. Este baile lo acompañaban un tambor y un *chiflo*. Mozo y moza sujetaban los extremos de un pañuelo de seda (como los que llevan los mozos en este traje adornando la faja), con los que formaban corro, y al terminar el baile, el mayordomo y la mayordoma levantaban los brazos sujetando otro pañuelo, por debajo del cual pasaban todas las parejas. Antes de comenzar este baile los mayordomos venían de la cruz del pueblo acompañados de los sirvientes que eran portadores de lo que llamaban *picas*, que consistían en palos altos, cruzado de tres palos más pequeños que iban adornados de cintas multicolores (llamadas cintas de San Sebastián). Además, el mayordomo llevaba la bandera de San Sebastián. En sitios adecuados esperaban las mozas el paso de los mayordomos y entonces aquéllas se hacían cargo de las *picas*, hasta que le mayordomo daba la señal de comenzar el baile en los sitios designados.”(DEL ARCO, 1924: 40).

Casi veinte años más tarde, en 1943, el mismo Del Arco volvía a mencionar el Alacay en un volumen de mayor fuste, *Notas de folklore altoaragonés*, obra dividida en cuatro partes dedicadas, por este orden, a “la vivienda”, “el traje popular”, “dances, pastoradas, fiestas votivas” y, a manera de cajón de sastre, “otras costumbres populares”, que en su segundo epígrafe, consagrado a la cofradía de Ansó, nos decía de este baile:

“En Ansó, los mayordomos de la Cofradía vienen de la cruz del pueblo acompañados de los sirvientes, portadores de las «picas» o palos altos cruzados por tres más pequeños adornados de cintas multicolores, llamadas de San Sebastián. En lugares adecuados esperaban las mozas y se hacen

cargo de las picas, hasta que el mayordomo primero da la orden de empezar el baile. Cinco mozos y otras tantas mozas danzan el «alacay», acompañado de un tambor y el «chiflo». Mozo y moza sujetan los extremos de un gran pañuelo de seda y forman corro; y al terminar la danza, las parejas pasan por debajo de otro pañuelo sujetado por el mayordomo y la mayordoma.” (DEL ARCO, 1943: 487)<sup>4</sup>.

A pesar de la notable envergadura del trabajo, la descripción que se hace del dance es en este texto más escueta que en el de 1924, suponiendo ésta, en cualquier caso, la base documental sobre la que folcloristas y eruditos posteriores han cimentado sus referencias y reconstrucciones coreográficas<sup>5</sup>.

(4) Un texto prácticamente idéntico fue publicado en febrero de 1930 en el nº 57 del *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*, formando parte del contenido de la conferencia allí transcrita “Rutas espirituales de Aragón”, que había sido impartida por Ricardo del Arco el 5 de octubre de 1929 en el marco de la “Semana aragonesa” de la Exposición Internacional de Barcelona (DEL ARCO, 1930: 11).

(5) Así, por ejemplo, José Antonio Adell Castán y Celedonio García Rodríguez: “Otro elemento del folklore lo constituyen los bailes, de los que la mayor parte de los conservados se remonta al siglo XVIII. Entre los bailes más destacados, podemos citar los recogidos por Ricardo del Arco, como el alacay de Ansó, que interpretaban los mozos en la fiesta de la cofradía, acompañados de chiflo y tambor. Cada pareja de mozo y moza sostenía por los extremos un pañuelo de seda; así se formaba un corro

512  
 No. 413. *Alcay*

Mo re - ni ta de Ay, a la - cay, a la cay.

*Ansó. Baile. Véase explicación adjunta.*

Transcripción de Larrea Palacín. No se conserva la explicación adjunta a la que se alude al final de la página.

Recuperado de <https://musicatradicional.eu/es/piece/19182> [consulta 20-8-2017].

El Fondo de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals de Barcelona, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)<sup>6</sup>, alberga en la actualidad más de 20.000 melodías populares, copiadas en papel y recogidas entre 1944 y 1960 por

toda España, gracias a una labor de recuperación realizada en su mayoría mediante recopiladores a través de 65 misiones folclóricas y 62 cuadernos organizados por la Sección de Folclore del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC. En dichas misiones parti-

---

que pasaba luego en fila bajo el que mantenían levantado el mayordomo y la mayordoma<sup>7</sup> (ADELL y GARCÍA, 1988: 8). Más recientemente, sin embargo, Antonio Jesús Gorriá Ipas opta, con buen criterio, por transcribir la encuesta que José Alcay remitió a Ricardo del Arco para elaborar su estudio de 1924, al ser esta descripción algo más detallada y extensa que la de 1943 (GORRIÁ, 2017: 180-181).

(6) Recuperado de <http://www.musicatradicional.eu/es/home> [consulta 20-8-2017].

Año 1946

Misión al pueblo o ciudad de Auró

de la provincia de Huesca

Día 20 de agosto

Nombre y apellidos del sujeto María Puyó  
Mendiara Edad 30

Condición social o profesión: labradora

Lugar de su residencia actual: Auró

Lugar donde nació: id.

¿Ha visitado o residido en poblaciones importantes? si

¿Cuáles? Madrid, Barcelona, Zaragoza

¿De quién y dónde aprendió las canciones o tonadas n.º 390  
n.º 416? Auró,

Ha cantado o tocado en la localidad arriba citada las canciones  
o tonadas n.º \_\_\_\_\_ al n.º \_\_\_\_\_

7737 Casa P. Caridad. Imp. - Escuela

Ficha de la informante María Puyó Mendiara de 1946. Recuperado de [https://musicatradicional.eu/sites/default/files/images/img\\_0700.jpg](https://musicatradicional.eu/sites/default/files/images/img_0700.jpg) [consulta 20-8-2017]

ciparon 47 recopiladores, personándose en 1946 en Ansó la Misión 20 (M20) que contaba con el investigador Arcadio de Larrea Palacín (1907-1985), quien transcribió parte de la música y letras de canciones que se interpretaban en esos momentos en Ansó. Entre otras muchas de las que se pueden consultar en la web del IMF, destacaremos ahora “El Alacay”, figurando como informante María Puyó Mendiara, de 30 años, quien entonó la melodía a Larrea Palacín con la letra “Morenita de Ay, alacay, alacay”, trasladándola él a continuación a papel pautado como muestra la imagen que se

adjunta. La importancia de esta fuente cobrará relevancia cuando entremos, más adelante, en las cuestiones musicales.

La investigación más importante hasta la fecha fue publicada en 1993 por Álvaro de la Torre bajo el título “En torno al Alacay”, documentándonos minuciosamente sobre diferentes aspectos del objeto de estudio, desde una detallada ubicación geográfica del valle y de los lugares donde se desarrollaba la danza, como la Cruz del Veral o la Ermita de Puyeta, hasta una revisión bibliográfica de otras publicaciones precedentes donde ya se trataba el tema<sup>7</sup>.

---

(7) No cita entre ellas la obra de la conocida folclorista inglesa Violet Alford *Pyrenean Festivals. Calendar Customs, Music and Magic, Drama and Dance*, de 1937. Alford, tercera hija del canónigo de la catedral de Bristol Josiah George Alford, visitó el Pirineo en varias ocasiones, entre ellas, posiblemente, en 1932 en compañía de Sylvia Brennan, encargada de copiar o transcribir la música, de anotar los cantos y de describir los distintos tipos de danza, con el objeto de estudiar el folclore y la cultura de las dos vertientes de la cordillera. Las británicas contaron con el asesoramiento de Ricardo del Arco y del catalán Ramón Violant i Simorra. En el vecino Bearn fue J. B. Laborde quien las guió para poder grabar las canciones del valle de Ossau, igual que lo hiciera Jean Pueigh en la Bigorra. La autora dedica unas líneas al Alacay, que describe así: “consiste en una fila de cincuenta hombres y mujeres unidos por pañuelos de seda y la fila pasa por un «puente» al final de la danza. El músico toca la flauta y tamboril, como en Navarra, y los cofrades superiores llevan grandes varas cruzadas por tres travesaños, decoradas con finas banderolas que flotan al viento. Son los «ramos de San Sebastián» y son confiados a los hombres justo en el momento prescrito por la danza ritual. Todos estos detalles son bastante vascos” (ALFORD, 2004: 245). Lo sumario de su exposición, su confusión al hablarnos de “cincuenta hombres y mujeres” en vez de “cinco parejas” y el desatino de considerar lo autóctono como de origen vasco, bien pudieron ser las razones por las cuales, seguramente, y por ser sus fuentes directas Del Arco y Violant i Simorra, De la Torre la preterió en su artículo.

En cuanto a la descripción que hace de la danza en sí, parte de los escritos de Del Arco y los compendia con sueltos de un artículo de José L. Alcay Esteban publicado en la revista *Aragón* en 1926<sup>8</sup>. Su relato queda así:

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

pañuelos de Boda al son del *Chiflo y Tamborín*. «...*Formaban corro, y al terminar el baile, el mayordomo y la mayordoma levantaban los brazos sujetando otro pañuelo, por debajo del cual pasaban todas las parejas*». Después el grupo continúa hasta la Cruz de Piedra, más arriba y ya cerca de la ermita, repitiendo la danza siempre en lugares concretos y durante el resto del día en la Era de Puyeta. Al atardecer, ya de vuelta, se repetía el baile en la Cruz del Veral y después «*puyaban cantando t'o lugá, rondando asta que después s'iban t'a casa de os sirvientes a zená y bailá*» (DE LA TORRE, 1993:89-90).

Especial interés presenta el epígrafe 2.3 “La música” (DE LA TORRE, 1993:91-94), y en particular el fragmento, al que más tarde volveremos, que De la Torre traslada al pentagrama, fruto de la tradición oral<sup>9</sup>, y

(8) Ese escrito de Alcay es recogido, a su vez, por NAGORE LAÍN, F. (1987) en *Replega de textos en aragonés dialectal de o siglo XX, (materials ta lo estudio de l'aragonés popular moderno)*, tomo I, Zaragoza, DGA Departamento de Cultura y Educación, pp. 20-22.

(9) De la Torre entrevistó alrededor de una veintena de informantes en 1988, de los que solo tres recordaron datos concretos de la propia danza: María Puyó Mendiara,

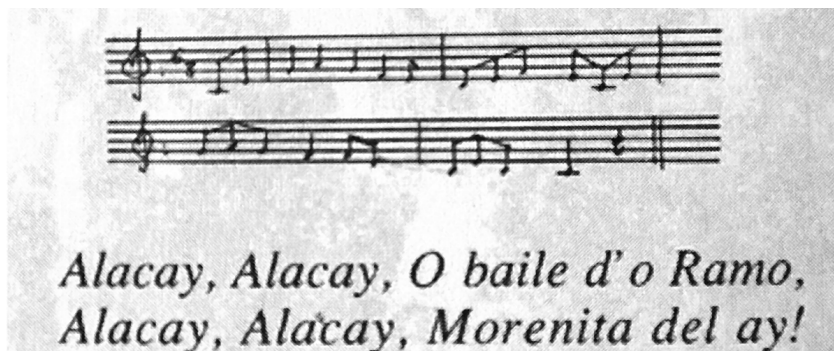
que conserva letra y melodía, la cual le fue cantada por la misma María Puyó Mendiara que ya lo hiciera en 1946, 42 años atrás, a Arcadio de Larrea Palacín. La letra, más extensa y en distinto orden que la de 1946, queda fijada así:

“Alacay, Alacay, O baile d’o Ramo,  
Alacay, Alacay, Morenita del Ay”.

También reseña un segundo fragmento, este sin música, recitado igualmente en el invierno de 1988 por Josefina Mendiara Gastón (DE LA TORRE, 1993:91), que lo recordaba de un tío suyo y que dice:

“Chandemingorra, tú me a mí  
Tícolo-Taco, lo churrumpí!”

Sin embargo, hemos de concluir, siguiendo a De la Torre<sup>10</sup>, que este “Chandemingorra” muestra demasiadas semejanzas textuales con una popular y muy conocida melodía del Bearn y Bigorra, cuyo autor más probable pudiera ser el poeta francés Cyprien Despourrins (Accous, Béarn, 1698-1759), de nombre “Yan de Bigorre” (Juan de Bigorra). De sus versos “Yan de Bigorre, lou me amic, Perqué mén as tu délechade? La pigotte et lou sarrampic”, primero y tercero presentan la misma



Fragmento musical que aparece en el artículo de De la Torre.

de casa Cherón, Juana Mendiara Navarro, de casa Soro, y Josefina Mendiara Gastón, de casa Achés, única viva en la actualidad y fuente directa de nuestro estudio.

(10) Véase su detallada exposición y acertada conclusión (DE LA TORRE, 1993: 102-103).

medida que “Chandemingorra, tú me a mí Tícolo-Taco, lo churrumpí!”, por lo que no creemos que este fragmento haya formado parte del Alacay<sup>11</sup>, siendo más bien una pieza diversa de naturaleza independiente.

Volviendo a la primera de las letras, se observa la aparición de la secuencia “o Ramo”, que no es nombrado en las descripciones recogidas por Del Arco y que tampoco referencia Larrea Palacín en 1946. Siendo la misma informante entonces y en 1988 (María Puyó, de casa Cherón), el cambio de letra es difícil de explicar. En cualquier caso, y por lo que se refiere al “Ramo”, de nuevo hemos de remitirnos a cuanto expone De la Torre (DE LA TORRE, 1993: 97-99) y que Gorría Ipas resume así:

“Se sabe que tras la bendición del día de Ramos, se colocaban ramas bendecidas (o ramo), en forma de cruz,

en el centro de los campos; en el momento de la siega, cuando se llegaba al ramo, se regaba con vino de la bota y se bailaba en torno a él. Este ramo bendecido tenía como objetivo ahuyentar a las tormentas y pedregadas y era una costumbre muy extendida (con las consiguientes variantes) por amplias zonas del Pirineo central y occidental de ambas vertientes” (GORRÍA, 2017: 180)<sup>12</sup>.

María Puyó y un segundo informante que no cita De la Torre afirmaron que “el Alacay se bailaba alrededor de la pica que portaba las largas cintas y el ramo”, subrayando ésta que “la única ocasión en que se bailaba el Alacay—fuera de la romería a la Virgen de Puyeta—era allí donde se cortaba o *Ramo*, clavándolo en la tierra y alrededor de él” (DE LA TORRE, 1993:98).

(11) De la Torre apunta la posibilidad de que se deba a otra de las varias danzas que esporádicamente se dieron también en la romería a la Virgen de Puyeta, como los bailes de trenzado de cintas que se han documentado en la provincia (DE LA TORRE, 1993: 103).

(12) En Ansó se utilizaba el *ruscus acuelatus*, también conocido como rusco o *buxeta*. De arbustos empleados como símbolo de protección nos habla Ramón Violant i Simorra: “En Ansó lo rodeaban bailando y le echaban vino encima, ceremonia ritual que recibía el nombre de «o baile o ramo»” (VIOLANT, 1949: 489-490).



Cruz del Veral, uno de los puntos donde se bailaba el Alacay  
(fotografías realizadas por los autores, 2017)

Por lo que respecta a los instrumentos que lo acompañaban, Del Arco nos habla de tambor (sin más) y chiflo. Francisco Bejarano, ansotano más conocido como Paco Puchó, en una entrevista radiofónica realizada por Francho Nagore Laín para el programa “Charramos”, de Radio Huesca, de 12 de abril de 1980, tras decir que el Alacay se hacía cuando existían las cofradías de Puyeta, que era una danza con pañuelos entrelazados y que ya no quedaba gente que se acordase del baile, al que consideraba perdido, habla de que se tocaba “con chiru-

la<sup>13</sup> y tambor, que yera o qu’allí b’istaba alora pa fé o baile”<sup>14</sup>. Jean Vignau-Lous, por último, manifiesta que el “ala cay”, una danza de origen vasco, se interpretaba delante de la Virgen de Puyeta “a los sonos del «chirulo» o «chiflo» y del «salterio»” (VIGNAU, 1987: 80), pero no cita la fuente que apoya esta información, muy precisa en cualquier caso hasta en las notas explicativas.

José L. Alcay Esteban, de nuevo en su artículo “Relatos”, testimonia, refiriéndose a la romería de la Virgen de Puyeta, que “los que eran aficionados

(13) Flauta de tres agujeros, también llamada chiflo, que se toca con una sola mano y se suele acompañar de un instrumento de percusión como el tambor o el salterio, tambor de cuerdas que se percute con una baqueta y que los toca el mismo músico. Para saber más sobre ellos, DE LA TORRE, 1986: 119-127.

(14) Transcrito en NAGORE, 1987: 28.

a tocar la vihuela tocaban y se bailaba en la era temprano y por la tarde en la casa de Puyeta... Los cofrades bajaban al oscurecer bailando y al llegar sobre el puente del Veral bailaban la jota y la zarragolla y bajaban cantando hacia el pueblo, rondando hasta que después se iban a casa de los sirvientes a cenar y bailar” (ALCAY, 1926: 126-127). No alude ni al chiflo, flauta o chirula, ni al tambor o al salterio, siendo posible que

en torno a 1926 se acompañasen con vihuela no el baile del Alacay, extinto en el siglo anterior, sino otros dances como la “zarragolla” o la “jota”.

Un par de datos más antes de concluir este apartado instrumental. Sabemos de la existencia de la cofradía que organizaba el culto y festividad de la Virgen de Puyeta desde, al menos, 1646 (TOMÁS y LALIENA, 2016: 145), con independencia de que no tengamos no-



*Aragonaises d'Anso* de Jean Pierre Alexandre Antigna. Recuperado de <http://malaguetasur.blogspot.com/2016/03/jean-pierre-alexandre-antigna-1817-1878.html> [consulta 15-5-2019]

ticia alguna del Alacay en esas tempranas fechas. En el Archivo Municipal de Ansó obra un contrato de músico de 1651 en el que se detalla que éste, Bonifacio de Setta, era tañedor de flauta y salterio<sup>15</sup>, por lo que no es difícil concluir que esos dos instrumentos formaron parte de la idiosincrasia musical inmemorial de este valle.

Por otra parte De la Torre cita una fuente iconográfica de enorme valía<sup>16</sup> al ser ésta de 1872. Se trata de la pintura naturalista de Jean Pierre Alexandre Antigna (1817-1878) *Aragonaises d'Anso*, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Orleans. Nos interesan, más que las dos mujeres ansotanas, de indumentaria algo espuria, dos muchachos, uno de ellos en ademán mendicante, y el otro tocando dos instrumentos perfectamente identificables: una flauta de poco más de palmo y medio y un salterio o tambor de cuerdas. Como atinadamente observa De la Torre, destaca del segundo “la extraordinaria

anchura del puente superior, la gran distancia entre los oídos de resonancia y el reducido tamaño de estos”, que lo hacen muy próximo en su morfología al encontrado en Sos del Rey Católico conservado en Biota (DE LA TORRE, 1993: 93-94).

De cuanto antecede, y sin poder descartar completamente al tambor de parche como uno de los instrumentos utilizados en el acompañamiento histórico del Alacay, parece más indicado inclinarse por el salterio o tambor de cuerdas, dado tanto su arraigo centenario en el valle cuanto el apoyo que supone la explícita imagen de Antegna. La chirula, chiflo a flauta no plantea dudas en su uso.

Rafael Leante y García, experto en culto mariano en la diócesis de Jaca, escribió en 1889 un volumen que se ocupaba de todos los santuarios, ermitas e iglesias no parroquiales consagrados a la santísima Virgen en ese obispado, con expresión de las fiestas que en ellas se celebran, dedicando a

(15) AMA, caja 223 bis, n.º 17, ff. 107r-107v.

(16) No es la única, pues existen obras de Lucile Armstrong (*The “Alacay”*. *Gala Costumes of Ansó*) o Joaquín Sorolla (*La jota*) que retratan baile aragoneses, pero son visiones imaginarias, idealizadas (Armstrong), o posteriores, como en el caso del pintor valenciano, que en 1914 dibuja una guitarra para apoyar a la nueva jota.

Ansó diez páginas centradas en el Santuario de Puyeta. Además de cuantiosa información histórico-artística, una buena parte del capítulo es consagrada a las diversas romerías que entonces se verificaban, a saber, la del segundo día de las rogativas de la festividad de la Ascensión, la de la víspera de la Santísima Trinidad, la que el pueblo de Fago efectuaba el 23 de abril y la que realizaba la cofradía de Nuestra Señora de Puyeta. Subraya la abundante concurrencia de fieles en esta última, que dice haber aumentado en los últimos años, señalando como causa un hecho que quizá, y solo a manera de hipótesis, creemos que pudiera tener algo que ver con la desaparición del Alacay. Ese hecho es la disolución de la Cofradía de Puyeta en torno a 1868, motivada posiblemente por “las corrientes de indeferentismo religioso que los acontecimientos políticos del año 1868 produjeron en nuestra católica España” (LEANTE, 1889: 199). Extinta la cofradía, el entorno del santuario sufrió “el azote del cielo” en forma de dañino

pedrisco, que asoló el lugar por siete años continuados “trituyendo las mieses y llevando el dolor y la miseria a casa de sus poseedores. Comprendiendo los vecinos el aviso del cielo, reorganizaron la cofradía el año 1877, y desde aquella fecha no han tenido que lamentar el azote de la piedra” (LEANTE, 1889: 199). Este lapso de unos diez años en que la romería de la Cofradía de Puyeta fue interrumpida bien pudo dar lugar en su reanudación a una sustitución de algunos dances, como el Alacay, por otras manifestaciones musicales sentidas entonces como más actuales. Aunque la época coincide con el fin del Alacay, por el momento lo aquí referido no va más allá de una simple conjetura que reclama una investigación más reposada.

Cerraremos este repaso histórico con unas palabras sobre el propio nombre del baile. En anotano no tiene significado alguno actualmente, y de acuerdo con lo investigado por De la Torre, puede estar relacionado con las peculiares picas que se empleaban en su ejecución<sup>17</sup>.

---

(17) Con respecto a la tipología concreta de las picas, y a tenor de los escritos de Del Arco de 1924 y 1943 (“picas o palos altos cruzados por tres más pequeños adornados

Como sufijo, observa su existencia, con ciertas variantes, en la zona, y hasta una localidad vecina, Alçay-Alçabéhéty-Sunharette, situada en el departamento de Pirineos Atlánticos, en la región de Aquitania, lo tiene por nombre. En dialecto de ese mismo valle “alagay” es un término para denominar herramientas consistentes en largos palos (obsérvese su relación con

las picas). Y la Alagai-Dantza —continúa De la Torre—, extendida por algunas localidades guipuzcoanas, “fue el nombre común, hasta el siglo XVIII, de una danza... bailada con picas engalanadas con cintas en recuerdo de una suprema batalla victoriosa” (DE LA TORRE, 1993: 96-97). “Alagai”-“Alagay” y “Alacay”, probablemente, tengan el mismo origen.

## EL RETORNO DEL ALACAY EN 2015

**E**l 19 de diciembre de 2013 se presentó en el Centro Cívico Universidad de Zaragoza el nuevo CD “Biella Nuei & La Santa Perez”, compuesto por 13 cortes de música folk aragonesa con influencias latinoamericanas y del Magreb.

Entre temas tradicionales en los que se mezclaba la melodía original con letras nuevas, improvisaciones y ritmos de ida y vuelta, aparecían dos fragmentos en aragonés, “Alacay” y “Chan de Mingorra”<sup>18</sup>, que se programaron en un concierto de

---

de cintas multicolores”), no podemos converger con De la Torre, quien apunta que “quizá” se trata de algún tipo de cruz como la patriarcal o de Lorena, que aparece en los escudos de Jaca y Aragüés, y que es la misma cruz que los romeros de Santa Orosia llevan clavada en sus bastones (DE LA TORRE, 1993: 96). Manuel Monreal Casamayor, miembro del Consejo Asesor de Heráldica y Simbología de Aragón, distingue entre la cruz patriarcal, “conocida como cruz de Lorena en Francia y de Caravaca en España”, que define como “una cruz latina de dos travesaños paralelos entre sí, menor el superior y perpendiculares al pie, palo o árbol”, y la cruz papal, “como la patriarcal, pero con tres travesaños; el superior normalmente más corto que el inmediato inferior” (MONREAL, 1997: 8). Es esta última la que coincide con lo que Del Arco detalla.

(18) Miembros de Biella Nuei, entre ellos Luis Miguel Bajén, habían participado en una investigación en la segunda mitad de los años ochenta del siglo pasado, junto a Álvaro de la Torre, sobre el chiflo y el salterio en el Alto Aragón. Allí conocieron de primera mano los testimonios que cita De la Torre en el artículo que éste dedica al

este grupo en la comarca de la Jacetania en 2014. Gentes de Ansó, al escuchar la propuesta, no quedaron indiferentes y el tremendo impacto de la audición removi6 sus conciencias y sirvi6 de acicate para que se constituyera un grupo de trabajo en el seno del Ayuntamiento, encabezado por Jes6s La6n L6pez<sup>19</sup>, encarg6ndose el 14 de diciembre de 2014 a Luis Miguel Baj6n, Jes6s Rubio y Olga Le6n, de Biella Nuei, un estudio, que contempl6 la mayor6a de las fuentes que hemos visto en el ep6grafe anterior, para poder recrear de nuevo el baile del Alacay.

Para la m6sica, Biella Nuei parti6 de los materiales de Arcadio Larrea de 1946 y de De la Torre de 1993, que uni6 con la letra, m6s larga, recuperada por el segundo, unificando el comp6s en un continuo 3/8.

Constatando tanto la breve duraci6n del resultado cuanto que los bailes de valles cercanos al de Ans6, como el de la vecina Uztarroz, en el valle del Roncal, presentaban una parte ternaria en tiempo de vals, m6s lenta, y otra m6s r6pida en galop, binaria de subdivisi6n ternaria—6/8—, decidieron, previo consenso con la comisi6n local impulsada por La6n, unir a la parte principal o A, “Alacay”, una parte B con la melod6a de “Chandemingorra” recordada por Josefina Mendiara Gast6n.

La puesta en escena, ciertas cuestiones musicales y la coreograf6a cristalizaron en un par de documentos internos del grupo Biella Nuei que nos han sido gentilmente facilitados y que transcribimos, eliminando el material del segundo que ya figuraba en el primero, por su destacado inter6s:

---

Alacay, y ese es el origen de una peque6a parte de la m6sica y letra que se plasma en 2013 en el CD. En cuanto a “Alacay”, el texto y la melod6a rescatada por De la Torre, versionada a dos voces, sirve de introducci6n y final a un fragmento central de nueva creaci6n. Por lo que respecta a “Chan de Mingorra”, casi toda su letra es escrita *ex novo* por Baj6n, al igual que la m6sica, salvo la del estribillo que se escucha en varias ocasiones, proveniente de la citada popular canci6n francesa “Yan de Bigorre”, que tambi6n influy6 en la separaci6n de la secuencia “Chandemingorra”.

(19) En dicho grupo tambi6n participaron, entre otros, Juli6n Maule6n Sanz, Josefina Mendiara Gast6n, Antonio Jes6s Gorr6a Ipas, Mar6a del Mar Mendiara Barcos o Pilar Mendiara Ornat.

Documento 1:  
EL RITO Y LA DANZA

“El rito era el siguiente:

El día de la romería por la mañana, el *Mayordomo* y los *sirvientes* (cinco mozos sirvientes, —también existía el mozo asador—) salen del pueblo, ataviados con el Traje de Cofradía. El Mayordomo porta la bandera de San Sebastián y los sirvientes las *picas* (antiguamente también salía la cruz parroquial). Las picas son palos altos, cruzados por tres palos más pequeños, que iban adornados con cintas multicolores (llamadas cintas de San Sebastián), además de un ramo atado en la punta (o ramo) de *buxeta* o *buxareta-ruscus acuelatus*. Las cintas son las mismas que adornan la imagen de San Sebastián en su procesión anual. Se dirigen a la Cruz de Piedra junto al puente del Veral a esperar a la *Mayordoma* y *mozas de cofradía*, también con la indumentaria propia para la ocasión. Al encontrarse mozos y mozas, se tomaba el pañuelo (la toca) de la Mayordoma para engalanar la cruz de una de las picas.

COMIENZA EL BAILE. A una señal del Mayordomo primero, las cinco parejas forman delante de las picas, sujetando entre mozo y moza los extremos de los grandes pañuelos de boda, al son del chiflo y el tamborín o salterio. Cada mozo coge el pañuelo con la mano izquierda y la moza con la derecha. Abren el baile el Mayordomo y la Mayordoma (en total bailan seis parejas).

- Melodía de ritmo ternario. Danzan, siempre unidos por los pañuelos, al son de la música hasta formar un corro, girando siempre en sentido contrario al de las agujas del reloj.
- Melodía binaria. Danzan dos compases hacia fuera del círculo y dos compases hacia dentro del círculo. Al terminar la melodía, cada danzante gira sobre sí mismo una vuelta entera sin soltar el pañuelo.
- Melodía de ritmo ternario. Danzan en corro, girando siempre en sentido contrario al de las agujas el reloj.
- Melodía binaria. Al terminar la parte anterior, el mayordomo y la mayordoma levantan

tan los brazos sujetando otro pañuelo, por debajo del cual pasa danzando la segunda pareja y así sucesivamente hasta pasar todas las parejas. Cuando pasan todas queda invertido el orden de las parejas: por eso se repite nuevamente todo el baile y el orden queda como al principio.

Sigue el grupo desde la Cruz de Piedra hasta más arriba y ya cerca de la ermita, repitiendo siempre en lugares concretos y durante el resto del día en la Era de Puyeta. Al atardecer, ya de vuelta, se repetía el baile en la Cruz del Veral y después su-  
bían rondando hasta el pueblo”.

Documento 2:  
ALACAY Y CHAN DE  
MINGORRA

### “Alacay

- **Introducción musical:** los primeros tres compases las parejas de danzantes están de frente a las picas y en el último compás se miran para empezar la danza.
- **Paso básico:** Vals. Siempre en espejo.

### — **Parte A (8+8 compases):**

Danzan, siempre unidos por los pañuelos, al son de la música hasta formar un coro, girando y avanzando siempre en sentido contrario al de las agujas del reloj. Dan un paso de vals por compás empezando con el pie derecho la moza y el izquierdo el mozo, avanzan en los seis primeros compases: las chicas de frente y los chicos de espaldas, en el compás 7 y 8 de la Parte A dará una vuelta la chica hacia su derecha. En la repetición de la Parte A, le dará la vuelta el chico hacia su izquierda, también en los compases 7 y 8.

### — **Parte B (8 compases):**

Los danzantes realizarán un retroceso de dos pasos de vals en el avance de la danza. En los dos primeros compases la chica hacia atrás y el chico hacia adelante y en el tercero y cuarto al revés. En los cuatro compases restantes se repite todo el proceso. Comienzan las mozas con el pie derecho hacia atrás y el chico con el izquierdo hacia adelante.

- Se repite cuatro veces: **AAB, AAB, AAB, AAB**

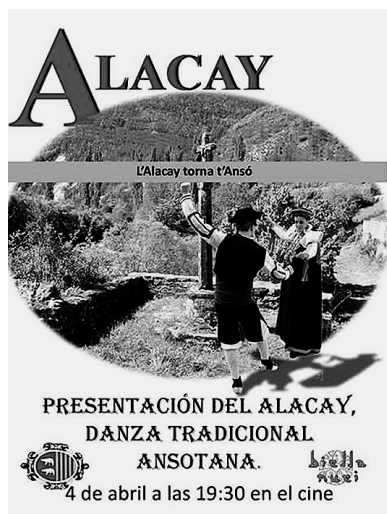
## Chan de Mingorra

- **Parte A (8 compases)**. Danzan dos compases hacia fuera del círculo y dos compases hacia dentro del círculo. Realizan dos pasos de marcha por compás, empezando la moza con su pie derecho y el chico con su pie izquierdo, a la vez van cambiando de mano el pañuelo, cuando van hacia fuera lo llevan las chicas con el izquierdo y cuando vuelven con su derecho. El chico al revés.
- **Parte B (8 compases)**. En el primer compás se acercan las parejas entre sí, dando un pequeño salto en el primer tiempo hacia la pareja las chicas con el derecho y los chicos con el izquierdo, y un saludo, recogiendo los pies en el segundo tiempo del compás. En el segundo compás recuperan la posición. En los compases tercero y cuarto, la chica da una vuelta sobre ella misma, en cuatro pasos. En los siguientes cuatro compases se repite lo mismo pero ahora es el chico el que da la vuelta al final.
- Se repite cuatro veces. **AB AB AB AB**

Repetición del **Alacay**. Se deshace el corro. La primera pareja de mayordomos dirige la danza convirtiendo el corro en un desfile de parejas que van dibujando figuras danzando, para terminar en la cuarta repetición de la melodía **AAB**, en una doble fila de parejas enfrentadas con los pañuelos cogidos de la mano.

Repetición del **Chan de Mingorra**: Al terminar la parte anterior, el mayordomo y la mayordoma levantan los brazos sujetando el pañuelo, por debajo el cual pasan danzando la segunda pareja y así sucesivamente hasta pasar todas las parejas. Cuando pasan todas queda invertido el orden de las parejas; por eso se repite nuevamente todo el baile y el orden queda como al principio. Las repeticiones de la melodía de esta parte están sujetas al número de parejas que participen”.

El paso siguiente, del que se ocupó nuevamente Biella Nuei, en concreto Jesús Rubio Abella, profesor de Bailes Tradicionales aragoneses en la Escuela Municipal de Música y Danza de Zaragoza, fue preparar a la profesora de baile de Ansó, Mónica Barcos Diosquez, para



Izda., cartel anunciador de la recuperación y dcha., la autora con Jesús Laín en Ansó

que se encargara de instruir y disciplinar durante el invierno a las parejas que más adelante tendrían encomendada la responsabilidad de aparecer en la primera función pública moderna de este ancestral dance.

Jesús Laín y otros vecinos de la población como Lourdes Susán Alegre y Chus Fernández Esteban pusieron a punto cuanto fue necesario para la ansiada exhumación, desde la indumentaria, las cintas<sup>20</sup> o el ramo, hasta la pica cruzada por tres tra-

vesaños, ejecutada esta última bajo la directa supervisión del primero. El Alacay se presentó en el cine de Ansó el 4 de abril de 2015, día del Sábado Santo. En el acto participaron doce parejas ansotanas de diferentes edades, precisamente aquellas que habían ensayado meses atrás bajo la supervisión de Mónica Barcos, interpretando esta danza de pañuelos con chiflo y salterio junto a integrantes del grupo que había dirigido su recuperación, Biella Nuei. En

(20) De vistosos colores verde, rojo y amarillo en representación de los que conforman las dos partes de las basquiñas, el cuerpo de pañete y el sayo de bayeta, excepto el negro, que eliminaron por considerarlo demasiado lúgubre y poco festivo.



Dances en el Día del Traje 28-8-2015

Zaragoza se programó un acto similar, en el Centro Cívico Universidad, el sábado 16 de mayo, a las 20 horas, protagonizado igualmente por gentes venidas de Ansó junto con el grupo Bufacalibos de Biella Nuei. Y se repitió en una tercera ocasión, el día del traje, 28 de agosto de 2015, formando parte de los actos oficiales del mismo:

“13.30 h., Baile del Alacay en el Rincón de la Iglesia por el Grupo de Jota de Ansó acompañado por el “Corro d’es bailes de San Chuan de Plan”.

De 2016 a 2018 se ha vuelto a bailar a la salida de la Misa del “Día de la Exaltación del Traje Anсотano”. En 2017 los músicos



Ensayos preparativos del Alacay en la sala Multiusos del Ayuntamiento de Ansó en julio de 2017. En la foto izquierda Joaquín hijo (con el tamboril y el txistu) y Edourne; a la derecha Joaquín con su padre. Foto tomada por los autores el 26-7-2017)



## CUESTIONES MUSICALES

Partiremos en este análisis, que obvia por su exclusiva naturaleza musical cualquier detalle coreográfico, de los dos únicos fragmentos escritos anteriores a la recuperación de 2015, el de Larrea Palacín de 1946, precedente de su trabajo para la Sección de Folclore del antiguo Instituto Español de Musicología, y el De la Torre, publicado en 1993, ambos fruto de lo que les cantó María Puyó Mendiara, quien recordaba haber oído esta tonada a su madre. Lo primero que sorprende, a pesar de los 32 años transcurridos entre las dos investigaciones<sup>21</sup>, es la ausencia de similitud melódica entre ellas. ¿Son realmente dos partes diversas, a manera de estribillo y verso, de una misma obra? Si así fuera, ¿cómo no

recordó ambas María Puyó en 1946, momento en que la impronta sonora materna estaría más viva? ¿Fallaron los mecanismos de memoria en 1988? ¿Por qué varía también la letra y se amplía en la segunda con “o baile d’o ramo”? No podemos dar, lamentablemente, respuesta a estas interrogantes, que dejamos planteadas para delimitar más adelante el alcance de esta recreación.

Larrea Palacín optó por un compás de 3/8, dando una precisa indicación metronómica de “63” para la negra con puntillo (♩.) que nos facilita la reproducción fidedigna de su tiempo.

En la transcripción de Álvaro de la Torre se observa que en el primer compás, tras la anacrusa, las tres notas negras iniciales deberían ser corcheas para cumplir

512  
No. 413. Alacay

♩. = 63

Mo re - ni ta de Ay, a la - cay, a la cay.

Ficha de 1946, Larrea Palacín.

(21) El trabajo de campo de De la Torre se remonta a 1988, cinco años antes de su aparición pública.



Por último, otra diferencia notable entre el documento de 1946 y el de 1993 sería la fijación del compás: 3/8 en la primera y 6/8 en la segunda.

Pasaremos ahora a la partitura empleada para la recreación de 2015 tal y como ha quedado en su versión para el estreno:

**Alacay d'Ansó**  
(Baile d'o ramo)

**Chan de Mingorra**  
(Canzión ta caminar)

Versión de 2015 de Biella Nuei

Ubica en un primer lugar la música recuperada en 1993, mutando el compás de 6/8 del modelo por el de 3/8 (parte que llamaremos A). Sitúa después el

fragmento de 1946 (al que llamaremos parte B). Y ambos van precedidos por una introducción instrumental al baile que es idéntica a la parte B.

## Parte B:



Mo - re - ni - ta del ay!, A - la - cay, A - la cay!

Como ya hemos comentado en el epígrafe “El retorno del Alacay en 2015”, en un afán de darle más duración, variedad, y un mayor contraste rítmico, a semejanza de otros bailes pirenaicos de pañuelos como los de Castejón de Sos en Huesca o Uztarroz en Navarra, se ensambló a lo anterior una segunda pieza totalmente diferente, la canción de origen francés “Chan de Mingorra”, esta vez sin incorporar el texto a la partitura. A pesar de la cercanía geográfica de las poblaciones, esas danzas que han servido de modelo o inspiración en la recuperación, como las denominadas genéricamente “ttun-ttun” en el Valle del Roncal, no nos permiten inferir que algún fragmento de las mismas

tuviera que ver realmente con el Alacay ansotano. En todos se baila por parejas, algunas veces en corro, en ocasiones con pañuelos, pero nada de esto nos da pie a asegurar que presentasen similitudes en su melodía, ritmo o forma, y ello sin ni siquiera entrar en disquisiciones simbólicas todavía más discutibles, por lo que esta unión de “Chan de Mingorra” parece poco cercana a la fidelidad de la tradición.

En cualquier caso, y dado que de hecho ya se ha representado en varias ocasiones junto al Alacay, sería más lógico ofrecer “Chan de Mingorra” con texto, el recordado por Josefina Mendiara Gastón, ajustado a la música, que bien podría quedar así:



$\text{♩} = 124$

Chan de Min - go - rra tú me a mí, Tí - co - lo Ta - co, lo chu - rrum -

4  
pi Chan de Min - go - rra tú me a mí, Tí - co - lo Ta - co lo chu - rrum -

8  
 pi Tú me a mí Tú me a mí Ti-co-lo Ta - co, lo chu-rrum - pí. Tú me a  
 13  
 mí Tú me a mí, Ti-co-lo Ta - co, lo chu-rrum - pí. pí.

La tonalidad que figura en las transcripciones de 1946 y 1993 es coincidente, DoM, muy accesible para una voz de tesitura media. Además, esta armadura permite ahorrarse las alteraciones, por lo que se entiende su uso en una investigación de este tipo. Biella Nuei la respeta, aunque opta en la partitura por escribirla en octava alta.

El acompañamiento está diseñado utilizando la combinación de los acordes de La menor séptima de dominante, Re menor, Sol mayor séptima de dominante y Do Mayor. No hay indicación alguna de qué instrumentos deben ejecutarlo ni su número, aunque ya hemos dicho que lo deseable y más idiomático, a tenor de las fuentes, sería el chiflo y el salterio. No obstante, se tendrá que estar a las posibilidades de la agrupación musical que lo interprete, o a razones de otra índole por las que sea necesario una recrea-

ción más o menor participativa o más rica en volumen, siempre que no se pierda el sendero filológico apuntado. Según los instrumentos que intervengan, esta tonalidad deberá adaptarse a la propia afinación de cada uno de ellos.

Una modificación que creemos sería oportuno realizar es el cambio de la velocidad de metrónomo que indica la adaptación del Alacay de 2015, establecida para la negra con puntillo (♩.) en “84”, y ello por diversos motivos: Larrea Palacín la establece en “63” en 1946, De la Torre calla al respecto y en la premier de 2015, que se puede escuchar desde el minuto 12:20 del video-documental de la asociación Ezpelá, obrante en <https://www.youtube.com/watch?v=AFxFkhcRm6c>, creación de Elena Gusano, se reproduce a “55”, ambas más lentas. Si a ello añadimos que al introducir el “Chan de Mingorra”,

que va a velocidad de “124”, se pretendía un marcado contraste de tiempo, concluiremos que es fácil inclinarse por un guarrismo menor que el primero de los postulados. Quizá el de La-

rrea sea más auténtico, pero en su versión actual nos decantaríamos por una negra con puntillo (♩.) a “55”, que es como sonó en su retorno, quedando como se acompaña a continuación:

♩.=55

A-la cay, A - la - cay o bai - le d'o

9 1. 2.

ra - mo A - la - cay, A - la cay mo-re - ni - ta del ay! ay! mo-re - ni - ta-del

16 D.S. al Coda

ay! A - la - cay, A - la - cay, mo-re - ni - ta del ay!, A - la - cay, A - la cay. A - la cay.

Igualmente sería pertinente, en estas ejecuciones modernas, que el baile fuera acompañado no solo instrumentalmente, sino también del canto. Por lo que nos han relatado participantes en las mismas y por las versiones que hemos podido escuchar a través de internet, como la referenciada en el párrafo anterior, se constata la ausencia de letra alguna, lo que a nuestro juicio debería paliarse en futuras interpretaciones pues, sin ésta, se pierde una parte indisoluble del todo que hace peligrar la idiosincrasia misma de la pieza, así como la posible intencionalidad

simbólica apuntada por algunos autores relacionada, en cuanto al texto recuperado, con “o baile d’o ramo”.

A manera de conclusión, el resultado final es una amalgama de los dos fragmentos precedentes de 1946 y 1993, unidos por una tarima rítmica común, con introducción y repeticiones imaginativas y bien trabadas musicalmente, conjunto al que se añade, por las causas apuntadas, una segunda porción, que posiblemente también fuera cantaba en la romería, pero diversa al Alacay, más festiva y menos ritual, resultando un

todo atractivo y sugerente, con la salvedad referida atinente a la velocidad, pero lejano de una reconstrucción filológica, dado que ésta, con lo que tenemos en el presente, supone todavía un imposible.

Ejemplo de ello es lo recogido en la video-filmación de Elena Gusano, minutos 7:35 a 8:24, cuando ésta entrevista en la Residencia-Fundación Cocorro de Ansó a una tal Joaquina, de Casa Jacinto y de avanzada edad, fragmento que transcribimos:

“¿Dimpués en la era se bailaba también?

A jota...

¿Y también se bailaba en la era una cosa que se clamaba “Chan de Mingorra”?

Sí, je, je...

¿Y cómo empieza ixa canción?

“Chan de Mingorra, no a mí, lo tico taco, lo churrumpi”. Ixo en a era al acabá... pero luego en Veral, en a cruz feban ixo... “o Chan de Mingorra”

¿Ixo lo has visto tú?

Hombre, claro

Pero “El Alacay” ¿no lo has visto?

¿Eh?

Un baile que clamaban “o Alacay”  
No”.

Al ser preguntada por el Alacay no reconoce ni el nombre, a diferencia de “Chan de Mingorra”, que le hace dibujar incluso una pícara sonrisa. Ésta última también es recordada por Juan José Gastón Barcos, octogenario de casa Burro, que todavía tiene viva la imagen retinal y sonora de la última vez que la oyó cantar con motivo de la vuelta de “las Américas” de un paisano a Ansó, Pedro Aznárez Gurría, de casa San Bartolo, tras la fiesta de bienvenida en el bar Casa Marosa.

Alacay también es el nombre de la revista editada por la Agrupación Folklórica Santa Cecilia de Huesca, fundada a finales del año 1953, y que en su página web hace alusión a la utilización de este término<sup>24</sup>:

“La revista Alacay es una publicación de cultura tradicional aragonesa editada por la Agrupación Folklórica Santa Cecilia de Huesca,

(24) <http://www.afsantacecilia.com/alacay>.



Día del Traje 28-8-2015

que toma su nombre de una danza de pañuelos que dejó de bailarse a finales del siglo XIX en la Bal d'Ansó al ser sustituida, en el marco de la romería de la Virgen de Puyeta, por los ritmos jotos que se expandían en esas fechas, dando lugar a los pasos de la Jota d'Ansó, cuya coreografía quedaría definitivamente establecida a mediados del siglo XX en los modos con que en la actualidad es conocida e interpretada. El dance del Alacay, pese a los estudios y descripciones de Ricardo del Arco, Ramón Violant i Simorra, Lucile Amstrong o Alvaro de la Torre, continúa abandonada, en buena medida y quizás ya para siempre, en una zona sombría de la memoria colectiva que sólo

ha permitido a los etnólogos un rescate parcial de su estructura musical y coreográfica. El Alacay se erige así en un emblemático tesoro de la cultura tradicional aragonesa que corre el riesgo de perderse y que, desde su agonía, nos invita a trabajar por evitar que ésta, como cualquier otra manifestación de nuestras tradiciones, pueda caer en el olvido”.

Hoy, felizmente, podemos afirmar, con las limitaciones anteriormente señaladas, que el dance del Alacay, lejos de estar abandonado “en una zona sombría de la memoria colectiva”, es una realidad viva que goza de buena salud y que se reinterpreta año a año desde 2015. Con independencia de la mayor o menor fidelidad histo-



Luis Miguel Bajén y Jorge Álvarez, ambos con chiflo y salterio, en la exhumación del 4-IV-2015,

ricista de sus recreaciones, y dado que la música no es algo estático, sino que se desarrolla, evoluciona y adapta progresivamente en el tiempo, hemos de aceptar que el Alacay está

nuevamente presente en el folclore aragonés del último lustro, y muestra evidente de su actualidad son las líneas que ahora, complacidos, le estamos dedicando. 🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵🎵

## APÉNDICE FOTOGRÁFICO DE LA ROMERÍA DE PUYETA

La Ermita de Puyeta acoge anualmente una misa cantada, tras la romería, el primer domingo posterior a la Natividad de la Virgen de septiembre, fecha clave, parafraseando a De la Torre, que

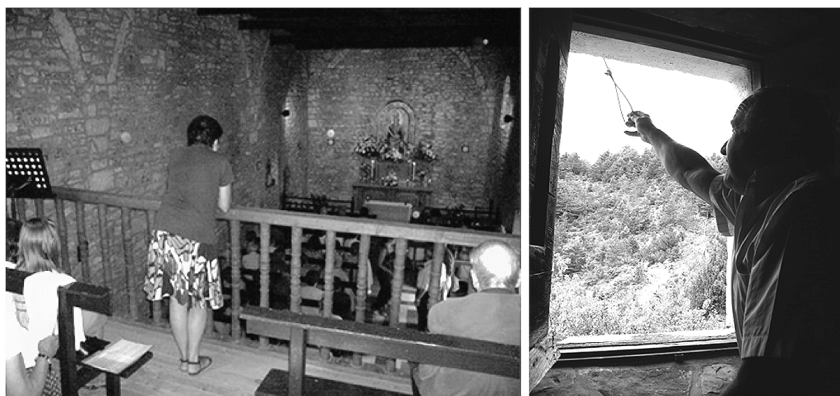
marca el fin de la canícula y el comienzo, tras una breve tregua desde la cosecha, del trabajo de la tierra para propiciar la siembra. Momento igualmente crucial en la actividad pastoril: “regreso de los altos puertos

estivales... y...los preparativos para el comienzo de la trashumancia hacia los pastos invernales del sur” (DE LA TORRE, 1993: 104). En este escenario bien podría haber representado el atávico Alacay, hoy confinado

a ambientes más funcionales y menos simbólicos, una alegoría del ciclo de la vida relacionada con el calendario agrícola. Se acompañan algunas imágenes de esta romería del 11 de septiembre de 2011.



Ermita de Puyeta, día de la romería.



Altar y coro de la ermita, izq., y llamada a misa con el repique de campanas manual, dcha.



Julián Mauleón al acordeón y la autora cantando el “Ave Maria” de Schubert.



Coral ansotana en la ermita.



Los tenores de la coral Tiné Mendiara, Julián Barcos y el bajo Pedro Arroyo entonan el “Himno a la Virgen de Puyeta”.



Turno de la rondalla a los postres de la comida de hermandad en la casa de Puyeta. Pedro Arroyo, a la guitarra, a la derecha de la imagen.



Mendiara Ornat. Para tal fin se crearon algunas nuevas canciones, casi todas ellas en ansotano, a las que puso música Julián Mauleón, a la vez que se rescataron otras ya existentes que perduraban, principalmente, en la memoria de esas dos singulares mujeres gracias a la transmisión oral.

Entre estas últimas citaremos “Vení os Pastorez”, villanico ansotano anónimo con armonización y transcripción de Julián Mauleón Sanz; el “Himno a San Sebastián”, anónimo con transcripción de Javier Zoco; la “Novena a San José: Dolores-

Gozos-Despedida” y el “Himno a la Virgen de Puyeta”, anónimos con transcripción de Julián Mauleón Sanz; y los “Gozos de la Virgen de Puyeta”, anónimo con transcripción de Arcadio de Larrea Palacín<sup>28</sup>. Excepto la inmediatamente precedente, las demás habían sido ya recogidas por Gregorio Garcés Til en el *Cancionero Popular del Alto Aragón*<sup>29</sup>.

La letra en ansotano de “Vení os pastorez” es fruto de la labor de recuperación y reelaboración de Josefina Mendiara Gastón, cuyo texto recogemos a continuación:

---

Desde el 1 de noviembre de 1960, aunque no de manera oficial, se encargó de tocar el órgano en la iglesia. Durante su estancia en la Academia General Militar, de 1962 a 1965, recibió clases particulares de armonía del subdirector de la banda de música, el teniente Cipriano García Polo. En ese periodo fue reclamado por el Ayuntamiento de Ansó como organista y para dirigir la banda, por lo que en el verano de 1964 el general director le concedió un largo permiso de mes y medio, además de los habituales, para este menester. En agosto de 1965 fue nombrado maestro de agrupación musical, con efectos económicos desde el 15 de julio anterior, aunque ya era encargado oficial del órgano desde noviembre de 1962, a instancia del párroco Dámaso Lapetra. También en 1965 refundó la banda y desde 1969 compaginó estas labores con su trabajo como encargado de la serrería, además de dar clases de solfeo e instrumentos a los diferentes componentes del conjunto musical. Desde 1996, momento de creación de la coral, fue director de esta y compositor, simultaneando dichas actividades con la de organista titular de la parroquia, cargo que sigue ostentando en la actualidad.

(28) Recordada en 1946, al igual que el Alacay, por María Puyó Mendiara.

(29) “Himno a Nuestra Señora de Puyeta”, obra con el n° 143 del cancionero; “Dolores y gozos a San José”, n° 207; “Gozos a San José”, n° 208; “Gozos a San Sebastián” y “Gozos a San Sebastián nuevos”, n° 209 y 210 respectivamente; y “Venid, pastorcitos”, n° 279, versión en español de “Vení os Pastorez”. (GARCÉS, 1999: 576, 635, 636 y 697).

**Vení os pastorez**

TÍTULO	MÚSICA	LETRA
Vení os Pastorez	Anónimo-Armonización y transcripción de Julián Mauleón Sanz	Anónimo-Josefina Mendiara Gastón

Vení os pastorez  
 vení en ta Belén  
 Que en él ha naxiu  
 o Dios, o Dios d'Israel  
 Camastro de palla  
 ye o que chumpa a Rey  
 de zaga lo alientan  
 a mula, a mula y o güey.

Polidas mocetas  
 l'ofrecen cordés,  
 le trayen sopetas  
 de leche, bullidas y miel  
 O nino garifo  
 se veye amoroso  
 ¡ha de sé poderoso!  
 se escubre en a fé, se escubre  
 en a fé.

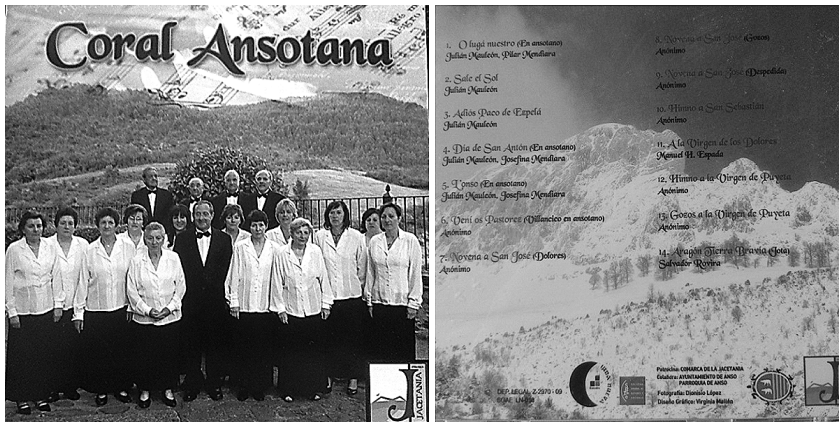
Aquéllas otras de nuevo  
 cuño, cinco obras para coro a dos,  
 tres y cuatro voces, presentan  
 diferentes temáticas profanas,  
 describiendo lugares y costum-  
 bres de Ansó. Las letras de dos  
 de ellas, aunque modernas en su  
 versión para el CD, guardan sin  
 embargo un estrecho vínculo con  
 la tradición, pues se basan en

textos pretéritos o recuerdos de  
 ellos viciados parcialmente por  
 la transferencia verbal.

Comenzando por “Adiós Paco  
 de Ezpelá”, Julián Mauleón se  
 inspiró para escribir la canción  
 en unos versos muy populares  
 cuya primera noticia escrita se  
 debe a Juan Francisco Aznárez  
 López, cura nacido en Ansó en  
 1908 al que M<sup>a</sup> Pilar Benítez  
 Marco y Oscar Latas Alegre  
 dedicaron el artículo “Textos  
 inéditos en ansotano de Juan  
 Francisco Aznárez”, donde se  
 recogen estas coplas:

“Si a peña de Zelún  
 fuera de tocino magro  
 ya se la hubrían comiu  
 os zaburranos de Fago.  
 Adiós paco Espelá,  
 magetas eslenaderas,  
 adios mocetas de Ansó,  
 que me en voy enta Ribera”  
 (BENÍTEZ y LATAS, 2008:157)

Sin embargo, Francho Nago-  
 re Laín, que dice haberla reco-



Portada y contraportada del CD editado en 2009

pilado en Ansó en el verano de 1980, la transcribe así:

“Adiós, paco d’Ezpelá,  
polidas eslizaderas;  
adiós mocetas d’Ansó,  
que m’en boi ent’a ribera”  
(NAGORE, 1987: 19)

Y Guillermo Tomás Faci y Jorge Laliena López, aun citando a M<sup>a</sup> Pilar Benítez Marco y Oscar Latas Alegre al hablar de Juan Francisco Aznárez López como autor de una de las escasas obras escritas en dialecto ansotano a inicios del siglo XX, cuando recogen la letra de la jota lo hacen, en su segunda

estrofa, de manera diversa a las anteriores:

“Si a peña de Zelún  
fuera de tocino magro,  
ya se la hubrían comiu  
os zaburranos de Fago.  
As mozas s’en van ta Franzia  
os mozos ent’a Ribera,  
adiós Paco d’Ezpelá.  
Polidas eslinaderas”  
(TOMÁS y LALIENA, 2016: 334)

La revisión de Mauleón bebe indudablemente en su estribillo de las fuentes anteriores, aunque no es igual a ninguna de ellas, siendo totalmente nueva la estrofa siguiente.

**Adiós Paco d' Ezpelá**

TÍTULO	MÚSICA	LETRA
Adiós Paco de Ezpelá	Julián Mauleón Sanz	Tradicional/Julián Mauleón Sanz

Adiós adiós pulidas eslinaderas  
 adiós adiós Paco d' Ezpelá  
 As mozas s'en van ta Francia  
 os mozos en t'a ribera

Adiós mi vida  
 m'en voy mi amó  
 No t'olvides prenda mia  
 qu'o muerto invierno no se'n  
 nirá  
 plegará la primavera  
 vulcando os corazóns  
 yo te prometo moceta  
 qu'ascape tornaré

Otro de los títulos, “Sale el sol por la Reclusa”, sigue literalmente en su primera parte un texto anónimo de los que Franchó Nagore rescató en 1980:

“Sale o sol por a Reclusa,  
 resplandeze en Maydoguí,  
 y da güelta por Alano,  
 à'scondé-se en Zordoquí”  
 (NAGORE, 1987: 19)

La canción de Julián Mauleón, que traduce ese fragmento al español, queda así:

Sale el sol por la Reclusa  
 resplandece en Maidoguí,  
 y da vuelta por Alano  
 y se esconde en Zordoquí.  
 Que bella mañana  
 cuando sale el sol  
 Resplandecer yo quiero  
 como el sol en Maidoguí  
 Da vueltas por el día,  
 tu sombra me cobija  
 Esconderme contigo  
 como el sol en Zordoquí

El resto de las obras compuestas para la ocasión, cuyas letras se publican, al igual que las dos anteriores, por vez primera en este trabajo, son:

**O lugá nuestro**

TÍTULO	MÚSICA	LETRA
O lugá nuestro	Julián Mauleón Sanz	Pilar Mendiara Ornat

O'lugá nuestro d'Ansó  
 ye un paraje bien poliú  
 Que ascape brinca ta vista  
 en cuanto plegas ta llí  
 En o que cabe ye plano  
 con as casas ria en ria  
 y as carreras de peñas aparejo  
 es tam bien empedregadas

As mullés tienen cuidau  
 de tené as casas floriadas  
 As ventanas y os balcon

y también as portaladas  
 Rodiaus estamos de mons  
 barrancos y barranqueras  
 Y sin d'esmaxina muito  
 güenas vistas por doquiera

Puyando ca t'arriba,  
 ixo si que yé gozá  
 Pues en os puertos se troba  
 güenas yerbas y pinás  
 D'algunos d'ellos h'an dito  
 que ni en Europa en vistá

**Día de San Antón**

TÍTULO	MÚSICA	LETRA
Día de san Antón	Julián Mauleón Sanz	Julián Mauleón Sanz

O vente d'enero  
 san Sebastián o primero  
 A guarte un istante varón  
 que plega debán San Antón  
 con esquilas y quartizos,  
 con as trucas y os cañons  
 como lugá ganadé  
 asina le fan corrococló

Aguzando van os crios  
 por toas casas d'o lugá  
 Cruxiando güenas esquilas  
 Pa tocá o día de San Antón  
 Agora os paise rechinchan  
 y ixa noche con güen son,  
 atronando as carreras  
 con as trucas y os cañóns.

**L'onso**

TÍTULO	MÚSICA	LETRA
L'onso	Julián Mauleón Sanz	Josefina Mendiara

Qui nos lo iba a decí  
 Tenemos que sé amigos  
 Agora se veye qu'os tiempos  
 cambian  
 y al'onso gruñe muito  
 l'afalagan

Catacata que plega l'onso  
 Os perros que ladran

as ovellas fuyen  
 os pastós s'espantan  
 Cruza amonico mirando tas casas  
 dejando en o Paco as zarpas  
 marcadas  
 Aunque tranquilo parixca  
 Y morisquetas le fayan  
 Garras pa que te quiero  
 Si en ta o lugá plegara



Izda., Mauleón al piano y dcha., algunos coralistas actuales en el local de ensayo.



Izda., la autora vestida de ansotana con Josefina Mendiara Gastón (con camisa blanca) y Alicia Pérez Barcos (2010), y dcha. Pilar Mendiara Ornat con la autora (2016).

Otra muestra de fusión entre historia y presente se concretó en “A Virgen Guapa”, canción para soprano solista con acompañamiento de piano cuya música fue escrita, en junio de 2015, por Ana Isabel Serrano Osanz, coautora del presente estudio. Dedicada a la memoria de Lourdes Susín Alegre, se estrenó con el título de “A Birjen Guapa” en Ansó el 27 de julio de ese mismo año, dentro del Concierto Inaugural del Curso Extraordinario de la Universidad de Verano de Zaragoza “El órgano ibérico y la voz humana: instrumentos de aire y emoción”,

acompañando al piano Virginia Paterson Marco la voz de la propia Ana Isabel Serrano.

El primer párrafo de la letra de la canción fue extraído del libro de Francho Nagore *Replega de textos en aragonés dialectal de o siglo XX*, en concreto del capítulo I, epígrafe 1.5, titulado “*Ansó: bejz y bida de un aragonés (1980)*”, aclarándonos inmediatamente su procedencia y autoría: “Testo en ansotano publicato en a revista Jacetania, nº 89 (Chaca, diziembre 1980), pág. 28. Aparixe sin denguna firma” (NAGORE, 1987: 29).



Imagen de la Virgen de Puyeta en la Iglesia Parroquial.

La letra ahí transcrita es la siguiente:

“En este lugá tan grande  
por su fe y condizión  
tenemos a Birjen guapa  
allí, en o altá mayó.

Y ta ella me dirijo  
con nuestra fabla de Ansó”.

El segundo párrafo pertenece a esta misma publicación, capítulo I, epígrafe 1.7, denominado “Josefina Mendiara: presentando a Ansó (1982)”. Como en el caso anterior, referencia su procedencia: “Texto publicato en a rebista Fuellas, nº 28 (marzo-abril 1982), pág. 4-5. Astí iba firmato por «Una ansotana». Dimpués se reproduzié en a rebista Jacetania, nº 98 (chunio 1982), en do aparixen como firma as initials G.M.J. Josefina Mendiara ye natural d’Ansó y en o conzello d’ixe lugar estió conzelleira encargata de cultura en as añadas 1979-1982. L’ansotano

d’iste testo ye muito puro, sin denguna influenzia estrania, y, a o mesmo tiempo, muito correuto y coderén” (NAGORE, 1987:40-42). La letra aparece así:

“Orgullosos nos sentimos  
con a iglesia os d’Ansó,  
pues Catedral d’o Pirineo  
ya bi’stió qui la clamó.

A Birjen de Puyeta  
y San Sebastián o patrón  
nos asisten y amparan  
y escuitan as orazions”.

En su primera interpretación pública se respetaron los precedentes textos, pero antes de su registro en la SGAE, y tras consultar a Josefina Mendiara Gastón el 2 de septiembre de 2015, éstos fueron revisados para su adecuación al ansotano, respetando de esta manera su configuración original. La letra inventariada en la Sociedad de Autores desde el 16 de febrero de 2016 es esta:

## A Virgen Guapa

TÍTULO	MÚSICA	LETRA
A Virgen Guapa	Ana Isabel Serrano Osanz	Anónimo/Josefina Mendiara Gastón

En este lugá tan grande  
 por su fe y condición,  
 habemos a Virgen guapa  
 astí, en o altá mayó<sup>30</sup>.  
 Y ta ella m'encomiendo  
 con este charrá d'Ansó

Orgullosos nos sentimos  
 con a iglesia os d'Ansó,  
 pues Catedral d'o Pirineo  
 ya b'istió qui la clamó.

A Virgen de Puyeta  
 y San Sebastián o patrón  
 nos asisten y amparan  
 Y escuitan as oracións

Ni el hermético Alacay ni esta heterogénea plétora de sonos ansotanos agotan el ubérrimo patrimonio musical que queda por descubrir en este idílico valle del Pirineo Occidental que ha sido escenario, e incluso protagonista directo, de al menos dos zarzuelas, *La ventana de Ansó*, con música de los maestros Rafael Martínez Valls y Pascual Godes, y *El Valle de Ansó*, de Eduardo Granados Gal, cuyo análisis reservamos para una próxima entrega. 🎭🎵

## AGRADECIMIENTOS

Cruz Barrio Alastrué, del Centro Aragonés de Barcelona  
 Nuria Castellote, del Instituto Pirenaico de Ecología  
 Ana Oliva Mora, del Instituto de Estudios Altoaragoneses

---

(30) La “Virgen guapa” es la Virgen de Puyeta, que se encontraba en el pasado en el santuario del mismo nombre, ubicada en el altar mayor. La imagen está ahora en la iglesia parroquial de Ansó, en un lateral en el lado de la epístola.

## LISTADO DE INFORMANTES

- Arroyo Piña, Pedro, comunicación personal, 11 de septiembre de 2011.
- Bajén García, Luis Miguel, comunicación personal, 30 de agosto de 2019.
- Barcos Diosquez, Mónica, comunicación personal, 25 de julio de 2017.
- Campión López, Joaquín, comunicación personal, 26 de julio de 2017.
- Gastón Barcos, Juan José, comunicación a través de Jesús Laín el 4 de septiembre de 2019
- Gorría Ipas, Antonio Jesús, comunicación personal, 27 de agosto de 2019
- Laín López, Jesús, comunicación personal, 1 de mayo de 2016.
- Mauleón Sanz, Julián, comunicación personal, 1 de agosto de 2015
- Mendiara Gastón, Josefina, comunicación personal 30 de abril de 2016
- Mendiara Ornat, Pilar, comunicación personal 30 de abril de 2016

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFORD, Violet (1937) *Pyrenean Festivals. Calendar Customs, Music & Magic, Drama & Dance*. London: Chatto and Windus.
- ALFORD, Violet (2004) *Fêtes Pyrénéennes: calendrier du folklore Pyrénéen coutumes et magie théâtre, musique et danse*. Portet-sur-Garonne, Loubatières. Traducción de Anne Foch, p. 245. (Obra original publicada en 1937).
- ALCAY, J. (1926) “Relatos”, en *Aragón*, mayo, pp. 126-127.
- AMA (Archivo Municipal de Ansó), caja 223 bis, n° 17, ff. 107r-107v.
- BENÍTEZ MARCO, M<sup>a</sup> P. y LATAS ALEGRE, Ó. (2008) “Textos inéditos en anstotano de Juan Francisco Aznárez”, en *Alazet*, n° 20.
- ADELL CASTÁN, J. A. y GARCÍA RODRÍGUEZ, C. (1988) “Folklore” en *Cuadernos Altoaragoneses de Trabajo*, n° 10, p. 8.
- DE LA TORRE, Á. (1986) “Chiflo y salterio en el Alto Aragón”, en *Revista de folklore*, n° 70., pp. 119-127.
- DE LA TORRE, Á. (1993) “En torno al Alacay”, en *Temas de antropología aragonesa*, n° 4, pp. 85-106.
- DEL ARCO, R. (1924) *El traje popular altoaragonés. Aportación al estudio del traje regional español*. Huesca, Editorial V. Campo, pp. 29 y 40.
- DEL ARCO, R. (1930) “Rutas espirituales de Aragón”, en *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*, n° 57, p. 11.
- DEL ARCO, R. (1943) *Notas de folklore altoaragonés*, Madrid, CSIC, Insti-

- tuto “Antonio de Nebrija”, Biblioteca de Tradiciones Populares, p. 487.
- GARCÉS TIL, G. (1999) *Cancionero Popular del Alto Aragón*, Huesca, IEA, pp. 576, 635, 636 y 697.
- GORRÍA IPÁS, A. J. (2017) *El traje tradicional del Valle de Ansó*, Ansó, Grafo Artes Gráficas, pp. 180-181.
- LEANTE Y GARCÍA, R. (1889) *Culto de María en la diócesis de Jaca ó sea memoria histórica y religiosa de todos los santuarios, ermitas e iglesias no parroquiales, consagrados a la santísima Virgen en este obispado; con expresión de las fiestas que en ellas se celebran, precedida de algunas noticias sobre su Iglesia Catedral*, Lérida, Imprenta Mariana, pp. 191-200.
- MENDIARA ORNAT, P. et al. (2003) *Diccionario del dialecto Ansotano*, Ansó, Ayuntamiento de Ansó.
- MONREAL CASAMAYOR, M. (1997) “La cruz: iniciación a un estudio tipológico”, en *Emblemata*, 3, pp. 9-44.
- NAGORE LAÍN, F. (1987) *Replega de textos en aragonés dialetoal de o siglo XX, (materials ta lo estudio de l'aragonés popular moderno)*, tomo I, Zaragoza, DGA Departamento de Cultura y Educación, pp. 20-22.
- SERRANO OSANZ, A. I. y ANADÓN MAMÉS, R. (2016) “Arte sonoro en el valle de Ansó: Apuntes para la reconstrucción de su historia reciente”, en *Argensola*, 126, pp. 245-278.
- TOMÁS FACI, G., y LALIENA LÓPEZ, J. (2016) *Ansó. Historia de un valle pirenaico*, Huesca, Pirineo, pp. 142-145 y 333-334.
- VIGNAU-LOUS, J. (1987) “Le Costume Traditionnel Féminin de la Vallée d’Ansó (Haut-Aragon) Espagne” en *Costumes Populaires Traditionnels des Pyrénées*, catálogo de la exposición homónima, Lourdes, Musée Pyrénéen, Imprimerie Carret-Vène, p. 80.
- VIOLANT I SIMORRA, R. (1949) *El Pirineo Español*, Madrid, Ed. Plus Ultra, pp. 489-490.

## Webgrafía

- Agrupación Folklórica Santa Cecilia de Huesca. Publicación Alacay. Recuperado de: <http://www.afsantacecilia.com/alacay> [Consulta: 16-7-2019]
- CSIC, Fondo de Música Tradicional. Recuperado de: <http://www.musicatradicional.eu/es/home> [consulta 20-8-2017].
- El Rincón de un Malagueño. Recuperado de: <http://malaguetasur.blogspot.com/2016/03/jean-pierre-alexandre-antigna-1817-1878.html> [consulta: 15-5-2019]
- GUSANO GALINDO, E. [dorondona]. (2016, 18 de febrero). Alacay o baile del ramo. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AFxFkhcRm6c> [Consulta: 16-7-2019]



