

EL BAILE DE PALOS EN EL DANCE ARAGONES

ANTONIO BELTRAN

El baile de palos que tiene una conocida difusión por toda la Península (y fuera de ella) y en cuya posible raíz neolítica o de danza agrícola y de fecundación del suelo no vamos a hablar, tiene una especial significación en el «dance» aragonés como parte integrante de una representación sacra, popular, que básicamente se forma por un diálogo de pastores («pastorada»), otro de moros y cristianos (con frecuencia de turcos y algunas veces contaminado con alusiones a las guerras de Sucesión, de Cataluña o de Portugal) y finalmente una disputa entre el bien y el mal, simplificada a menudo en un diálogo entre un diablo y un ángel.

Estas tres partes pueden presentarse conjuntamente en los «dances» o bien advirtiendo la llegada de unas gentes extrañas (los moros), frecuentemente con ánimo de perturbar la celebración de la fiesta e incluso pretendiendo robar la imagen de la patrona (casi siempre la Virgen), con lo que los pastores (que nunca son labradores o campesinos) se convierten en soldados, en la práctica de ambos bandos, y discuten y pelean, ayudados los cristianos por el ángel y los moros por el diablo, terminando la pugna con la conversión de los «infieles».

A este esquema original se añaden «loas» del patrono explicando su vida y milagros, «motadas» o «matracadas» en las que se hace mofa pública de los defectos reales o inventados de los danzantes mismos, a los que el mayoral hace salir uno a uno para denostarlos entre bromas y veras ante sus convecinos, «revistas orales» de los acontecimientos ocurridos durante el año y sátiras que se dirigen al ayuntamiento, a las mujeres o mediante referencias a sucesos de actualidad. Hay otros elementos añadidos a los núcleos originales que, en cualquier caso, no son anteriores a fines del siglo XVI, si bien la gran difusión del «dance» en Aragón coincide con el recrudecimiento de las devociones y las prácticas de piedad durante los últimos soberanos de la Casa de Austria, con una crisis cuando el racionalismo intenta dificultar o prohibir las representaciones en las iglesias en tiempo de Carlos III o la supresión de lo que se estima una muestra popular de devoción poco de acuerdo con el espíritu de los tiempos, lo que quizá es un revulsivo que provoca la resistencia del pueblo y la persistencia o expansión del dance y la repristinación de algunos y la aparición de otros de tendencia historicista y con arreglo a patrones distintos de los más antiguos, con insistencia en las «loas» y mengua de la «pastorada» o de la lucha de moros y cristianos.

Los bailes o «mudanzas» que se añaden a la pieza teatral no tienen la menor integración en la representación ni marcan transiciones o cambios, sino que se incluyen de modo artificioso, interrumpiendo los diálogos o quedando totalmente desligados del contexto literario, como por ejemplo la mudanza del «degollau» en la que los danzantes colocan los sables alrededor del cuello de uno de ellos, si bien estos, entrelazados, forman una peana sobre la que se «eleva» al ángel en una especie de triunfo final. Los dances, no obstante, en lo que sabemos, tuvieron siempre baile añadido a los diálogos. Queda claro que el sentido original que pudieran tener los bailes de palos o de espadas o los dieciochescos de arcos o de cintas trenzadas sobre palos, han perdido todo su valor, aunque se tenga la tentación de asimilar las mudanzas de espadas a bailes guerreros enlazados con la lucha de moros y cristianos y las de espadas a actividades de labradores que en el dance no aparecen como tales, sino como pastores, con un rabadán que hace el papel del «gracioso» del teatro clásico y un mayoral que dirige las representaciones e incluso los bailes y que no pocas veces es el autor de las letras de la parte literaria.

Claro está que los bailes de espadas y de palos se ejecutan también fuera del dance, aunque entonces quizá estén aún más lejos de lo que primitivamente significaron; así en Sariñena o Sena con espadas se danza delante de la peana del santo en la procesión y con palos en pasacalles o «plegas». Pero en las mismas localidades, que pueden ponerse como ejemplo de dances completos y antiguos, el mayoral tiene que ordenar, en cierto modo, el que se detenga la representación y comiencen las mudanzas, intercaladas en ella, con la frase sacramental «aprieta el codo gaitero», para que indefectiblemente con un toque común llamado el «tarirán» se inicien «tiralas» en las que los danzantes sujetando la espada (o en su caso el palo) por un extremo y el contiguo por el otro, describen líneas («culebreta» en Graus) ponen la introducción de cualquier baile de «cuadros» con mudanzas de dos en dos, de cada cuatro.

Como queda dicho, el baile en sí mismo, con «mudanzas» y cuadros, es independiente de la representación teatral entre la que se intercala a modo de intermedio o transición, sin que tenga nada que ver con los diálogos de pastores o de moros y cristianos. Aparte están los desfiles y pasacalles, en la procesión o en las «plegas». Los bailes completos se componen de veinte danzantes, cuatro cuadros de cuatro cada uno y el quinto en el centro. Las combinaciones o cambios, de donde viene «mudanza», se hacen sucesivamente y de forma regular, terminando el baile cuando cada par de danzantes ha recorrido todos los puestos de los cuatro cuadros exteriores. El número mínimo de ejecutantes es de ocho, para que puedan hacerse los cambios. Normalmente se ejecuta por hombres, pero no faltan «dances» ejecutados por niños (Cetina, Alcalá de la Selva) y se han introducido mujeres, de reciente, en numerosos lugares.

El baile es inseparable del «dance»; en 1828, cuando se preparaba un «dance» en Zaragoza, el de las Tenerías, en honor de Fernando VII y María Amalia de Sajonia, el Mayoral y el Rabadán dialogan de esta manera: «¿Y qué piensa Vd. hacer/ que dé gusto al soberano?/ Lo que hicimos otra vez;/nos unimos unos cuantos/ y celebramos un danze/ con gayta y paloteado,/prevenimos unos dichos/ bien discretos y salados...». «¿Yo he de baylar?», pregunta el Rabadán, a lo que el Mayoral contesta: «¿Por qué no? / ¿viste danze no baylado?».



Danzas de palos en el Dance de Tauste (Fot. J. Ozkoidi)

Se utilizan en las «mudanzas» palos, espadas, puñales o espadas cortas, escudos o broqueles, arcos y cintas trenzadas sobre palos; esporádicamente castañuelas.

Los palos de distinta longitud y grosor y de madera de diferente dureza, de entre 40 y 50 cm. de largo y delgados en Yebra de Basa o gruesos en Sariñena; la acacia, el roble o el boj pueden dejar su puesto a materiales más blandos, lo que conduce a que se rompan frecuentemente por la violencia de los golpes que se descargan.

Los movimientos son saltados (Sariñena), reposados y con escaso movimiento de los pies (La Almolda), golpeando los palos por alto o bajo, uno a uno o los dos conjuntamente y, a veces, con ambos el suelo o por debajo de la pierna. Las «mudanzas» forman figuras en doble cruz o rueda y en algún aspecto varían respecto de las de espadas.

Las «mudanzas» de palos o «bastons» se hallan en toda España, al menos desde el siglo XVIII, su origen agrícola y relacionado con los ritos de fecundación y fálicos es indudable, aunque en su estado actual este simbolismo haya desaparecido; no es admisible la menor referencia a crótalos o palillos. Independientemente de que los bailes de palos puedan hallarse con difusión universal, en Aragón adquieren un vigor e incluso una violencia particular y se llega a un modo especial de ejecutarlo al que quizá se refiera una cita de 1637 que hablaba de bailes «a la manera de Aragón». Se repiten determinadas «mudanzas» como las de movimientos de cuatro cuadros alrededor de uno central cuyos componentes a veces visten de modo diferente. El pensar que estos bailes se originan en el Neolítico es algo que no puede comprobarse y resulta también gratuito cualquier intento de relacionarlos con danzas célticas o ibéricas.

El baile de espadas se ejecuta en muchos menos «dances» que el de palos y tiene muchas variedades: «pasada», «pelea» que a veces es un simple entrechocar de los aceros sin intento de baile, y las «mudanzas» propiamente dichas, complementando los movimientos con escudos (Tauste) o «broqueles» o bien con los propios palos, uno en este caso. Una fórmula particular es la «tiralá» en la que los danzantes forman filas tomando cada uno su espada por el pomo y el que le sigue por la punta, con una mano, y la propia por la empuñadura. Otra «mudanza» particular es la «cuna» cuyo sentido ritual es indudable, aunque no se explique bien en el contexto del «dance»; los danzantes entrecruzan las espadas y forman una especie de cama, de donde el nombre, en la que se tiende el Rabadán, llevándolo cerca del santo y meciéndolo con movimientos ondulatorios. En cierto modo es muy semejante a la pirueta de los «volantes» de Sariñena o de Híjar, aunque aquí no juegan el mismo papel las espadas. En Sena y Sariñena los «volantes» llevan espadas cortas o estoques.

Quizá la más interesante «mudanza» de espadas es la del «degollau», consiguiente a una «tiralá», en la que las espadas de los danzantes se entrecruzan alrededor del cuello de uno de ellos, el Mayoral o el Rabadán, deshaciendo la figura en un sólo movimiento final, aunque antes suele complementarse con la «subida del Angel» que toma tales espadas como peana. En algunos pueblos se la llama «el rolde», «el tomo» o «la rueda» y, en realidad, no se relaciona bien con el «dance», lo mismo que ocurre con la «cuna»; la conocemos en Toledo con el nombre de «degollada» en el siglo XVII y en toda España los bailes de espadas que se citan en Cervantes, en Mateo Alemán y en buen número de las relaciones de fiestas de dicha época. La persistencia de danzas rituales de tipo litúrgico denota una remota antigüedad para estos bailes que no son, necesariamente, exclusivamente guerreros. Podríamos hallar antecedentes en la Edad del Bronce, pero quizá también en el arte rupestre levantino en las escenas de ejecución de un jefe emplumado en el barranco de Gasulla o en las danzas de arqueros de Santolea, pero no podemos comprobarlo. Los intentos de explicación como bailes medicinales, de Marius Schneider, son inviables.

Los broqueles o escudos («mortero» o «törtola» en otros sitios) se utilizan en algunos «dances», combinados con las espadas y debieron asociarse a todos, ya que además de conservarse en Tauste, Urrea de Gaén o Mas de las Matas, se citan en otros como en el texto de Sariñena y en numerosas letras de «mudanzas». Se juega



Danzas de espadas en el Dance de Tauste (Fot. J. Ozkoidi)

con ellos, chocándolos, o bien apoyando el pomo de las espadas, papel en el que han sido sustituidos por un palo en muchos «dances».

Los arcos formados con flores artificiales, son comunes a amplias zonas europeas y españolas, desde el siglo XVIII; se utilizan en Tauste, Graus, Pradilla de Ebro, Vera de Moncayo, Veruela, Salillas o Alcalá de la Selva.

También dieciochesco es el baile de cintas, trenzadas sobre un palo central, que sostiene el Mayoral o uno de los danzantes; es un baile universal, campestre, ejecutado por hombres y mujeres que giran, cada uno con el extremo de una cinta en la mano, trenzándolos sobre el palo llamado «palanca» en algunos pueblos, el usado en Graus es de tamaño descomunal y otros «dances» que incluyen las cintas son los de Huesca, Pastriz, las Tenerías, etc. Con movimientos inversos se deshace el trenzado conseguido.

Excepcionalmente se utilizan las castañuelas en desfiles y bailes procesionales asociados al «dance».

Carácter especial tienen las «torres», como las de Tauste, en el que los danzantes subiendo unos sobre los hombros de otros, componen figuras y agrupaciones, semejantes a las que conocemos en la contradanza de Cetina; en Híjar alguna de ellas es rematada por el Ángel.

También se asocian al «dance» otros bailes como el de «gitanillas» de Híjar, Quinto, Velilla y Valdealgorfa; y en Escatrón el de Santa Agueda, así como el de los «Matutes» en Pina.

LA MUSICA DEL «DANCE» Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Como queda dicho, la música del «dance» es absolutamente independiente de éste, sin que exista ningún contacto, en cuanto al origen y evolución, entre una y otro. Quizá resulte demasiado radical la opinión de A. Mingote cuando asegura que «desde luego podemos asegurar que la antigüedad de los bailes y dances recogidos, en la mayoría de los casos, son de ayer o anteayer, como quien dice, remontándose no más que a principios de siglo», lo que no es cierto en algunos casos; recogió bastantes melodías de la provincia de Zaragoza y noticias varias bastante vagas, pero siempre interesantes; así la música de la gaita de Bujaraloz, de la que dice que «no está mal perfilada», el «dance» de Ateca, dedicado al Sacramento, y los de Híjar, Quinto, la Muela, Novillas, Pradilla y, sobre todo, el de Tabuena, donde hubo famosos gaiteros (realmente dulzaineros) muy admirados en Tauste, en cuyos bailes participaron hasta su desaparición y sustitución por los gaiteros de Estella (Navarra); añade melodías de Tauste y varios ejemplos de Zaragoza; también las «mudanzas», sin letra, de Alcalá de Moncayo (paloteado); con texto, de Boquiñeni, a San Gregorio; y de Ambel a la Virgen del Rosario; la danza de moros y cristianos de Cabolafuente, el pasacalle de Quinto, ya citado, titulado «El cerecero», que se bailaba también en Almonacid de la Cuba y Codo, y de Quinto, también, «la soldadesca» y «las cortesías». De dulzaina y con letra, «la cardelina», «El viejo», «El jilguerillo», «las aves», «Las quejas» y «San Miguel» y otras de Velilla de Ebro y de Vera de Moncayo y de los barrios de San Miguel y las Tenerías, de Zaragoza.

Es curioso que Amaudas no recogiera ninguna música del «dance» en Teruel, ni siquiera del muy conocido de Híjar; en cambio Mur Bemad anota el paloteado de Aragüés del Puerto, otro de Torla, «mudanzas» de Sariñena, de Castejón, Almudévar, Pallaruelo y Robres. Broto publica la danza de Graus. Por nuestra parte grabamos en 1946 cuantas melodías conocía el gaitero de Sariñena, «señó» Vicente Capitán.

La música está acorde con el acto a que se destina, sea pasacalle, ofrenda, cortesía o bien bailes de palos o de espadas y, en su caso, de arcos y cintas. En algunos sitios, como en Sariñena, hay un toque de atención, repetido antes de cada «mudanza», titulado el «tarirán».

Los instrumentos utilizados son los usuales en las músicas populares del siglo XVI, fundamentalmente la dulzaina y la gaita de fuelle, pero también la flauta de pico y, como acompañamiento, el salterio o chicotén, el tambor y las castañuelas. No conocemos referencias a instrumentos de cuerda. Cock hablaba del «atamborcillo y la flauta» y «de otros instrumentos viles» y en la fiesta de coronación en las Cinco Villas, en los primeros años de la casa de Borbón se alude a las «músicas del país» que se oponen a las capillas de la Seo, pero sin describirlas.

En relación con las músicas populares de Zaragoza a principios del siglo XIX es interesante anotar los descritos en la relación de las fiestas que la ciudad dedicó a Fernando VII a su regreso de Cataluña, en 1828, cuando explicó lo que eran las «rondallas de Zaragoza» diciendo que desde «muy antiguo» los jóvenes labradores de las parroquias del Gancho y del Gallo, salían a medianoche «con sencillos instrumentos» para cantar a las puertas de sus novias; voluntarios realistas, vestidos a la usanza del país, entonaron varias jotas «y en especial la aragonesa» a dos y a tres voces, acompañados por la rondalla formada de guitarra, requinto, bandurria, viola, violín, fagot y flauta, la mayor parte de los instrumentos dobles.

Los dulzaineros o gaiteros recorrían diversos pueblos para intervenir no sólo en los «dances» sino también en los bailes públicos y alegrar las fiestas. Los instrumentos populares a que vamos a referimos son de difusión general en toda España, aunque con diferencias de matiz. La dulzaina del Tío Tieso de Alcañiz que Blas Coscollar intenta repriminar y que es la propia del Bajo Aragón, es análoga, pero no idéntica en cuanto a timbre, a la «gralla» catalana y a la «donsaina» de Valencia. Tampoco es igual la gaita de fuelle aragonesa a la zamorana, la gallega o la asturiana; y la flauta de pico de tres orificios no es la misma de León o Salamanca.

Sin duda el instrumento más antiguo conservado con el «dance» es el «chiflo» o flauta recta, acompañada del salterio, «chicotén» o tambor de cuerdas, que usan aún los danzantes de Santa Orosia, de Yebra de Basa, para el que tenemos un «terminus ante quem» de 1602 grabado en un ejemplar que se usaba por los años veinte, que lo lleva, por lo menos, a la segunda mitad del siglo XVI y probablemente a mucho antes, puesto que hallamos representaciones de estos instrumentos en monumentos románicos. Jacinto Martín Arbués describe el chiflo como flauta primitiva de tres agujeros, dos arriba y uno abajo, que se toca con una mano, dejando libre la otra que sirve para que el mismo ejecutante golpee el chicotén, siendo intérprete del ritmo y la melodía; la embocadura es del tipo de la flauta dulce, sujeta con un «anillo de cuerno de vaca»; con una sola posición de los dedos se pueden obtener cuatro sonidos diferentes según la cantidad y fuerza del aire soplado; se forra con piel de culebra. El chicotén o salterio, es un tambor de cuerdas con clavijero de tensión que se golpean con un palo sobre una caja de resonancia de madera, de unos 0,90 m. de longitud; las cuerdas son seis tripas de cerdo y la caja de resonancia tiene dos orificios; aquéllas quedan a dos o tres centímetros de la madera y pueden afinarse. Los laterales tienen ligeras curvaturas, ornamentales y para facilitar el apoyo sobre el cuerpo del ejecutante, que lo sujeta a su hombro, mediante una correa, y lo presiona con el brazo izquierdo, dejando libre esta mano para tañer el chiflo y la derecha para golpear las cuerdas.

Las relaciones del chicotén con instrumentos análogos (soïnuia) del país de Soule, de Bigorra, Bearn, Roncal, San Juan de Pie de Puerto y otros lugares son indudables y también con instrumentos que corresponden a las corrientes musicales del Camino de Santiago y del fondo común europeo, fundándonos en la música litúrgica en honor de Santa Orosia martirizada, según la tradición, en el siglo VIII, en el monte de su nombre, originándose una romería y bailes en relación con el hallazgo de sus restos por indicación de un ángel a un pastor, quedando la cabeza de la santa en Yebra y el cuerpo en Jaca y teniendo lugar una serie de ritos en el camino entre ambas ciudades y en ellas, con intervención de un «dance» y de los danzantes bailando al son de los viejos instrumentos citados.

Para Angel Apraiz el chiflo y el chicotén están emparentados con la música vasca, pensando en el paso de la peregrinación por el país vasco-francés y por Guipúzcoa y relacionando el tambor de cuerdas con los «tympanon» tocados con dos baquetas por algunos de los ancianos del Apocalipsis representados en Soria y con una especie de lira de un capitel procedente de Cluny y de otros monumentos románicos, aunque ciertamente todos estos argumentos resultan muy vagos e imprecisos. Más fuerza tiene la comparación con los «danzantes de la Virgen de la Musquilda» del valle de Salazar. Y quizá habría que pensar en el pito o flauta y tambor que se encuentran en Galicia, León y Salamanca y que han pervivido hasta nuestros días. Probablemente el «chiflo» y el «txistu» tienen antecesores comunes.

La dulzaina o gaita tuvo una amplia difusión por todo Aragón y, sobre todo, por la Tierra Baja; en Beceite hay una copla pícaro alusiva a un dulzainero de fuera del pueblo que acudía para las fiestas y que cantaba, con doble intención: «Ya s'ha romput la vaina/ de la dolsaina/ del dolsainé./ Muchachas beseitanas/¿no teneis vaina'pa la dolsaina del dolsainé?», según la versión recogida por Amaudas. En muchos sitios donde se utilizaba ha sido sustituida por un clarinete, como en la ronda de enamorados y de coplas de la Virgen de los Mártires, en Atea. Martín Arbués la alaba por su fuerza sonora y por su sencillez, estando compuesta por un conducto cónico de madera, con lengüeta doble, unidos por una pieza metálica llamada «túdel»; le supone origen árabe y representaciones en Agüero o en el capitel de David de la catedral de Jaca. Posee siete agujeros en su parte anterior y uno en la inferior, teniendo en el extremo distal dos o tres orificios como expansores del sonido; mide de 0,30 a 0,35 m. de largo. La parte más delicada del instrumento es la «vaina», «pita» o «caña», que está vibrando continuamente.

De los numerosos intérpretes el de Zaragoza, en cuyo pasacalle de los gigantes y cabezudos intervenía, de Albarracín, de las Cinco Villas y de la Tierra Baja, queda la memoria del Tío Tieso y el buen hacer de Noel Vallés, que ha grabado el «rodar», el «dance» de Villarluengo y los pasacalles y la contradanza de Cetina, recientemente. La dulzaina es inseparable del tambor o caja viva, como José Alejos «El Pepinero» de Alcañiz, lo es de Noel Vallés. En 1828, en las Tenerías, se danzaba «al compás de pastoriles dulzainas».

La gaita de fuelle tuvo una difusión en todo Aragón, sobre todo en Huesca y Zaragoza, y aunque ha estado a punto de desaparecer está recobrándose en numerosos

lugares. Desaparecieron Vicente Capitán, de Sariñena, y Juan Cazcarra, de Bestué, que recorrieron con sus gaitas amplias comarcas, pero fueron famosos otros de Caserras, Graus, Tarazona, Albalate o Híjar. El odre, fuelle o «boto» es de piel de cabra «sacada toda ella íntegramente por una de las patas traseras, vestida con tela de cretona o sarga, a modo de faldón, atribuyéndose popularmente a que se le murió el hijo a un gaitero y éste, tomando sus ropas se las puso a la gaita», según cuenta Martín Arbués. Los tubos van recubiertos de piel de culebra y el «señó» Vicente nos contaba que sin tal requisito la gaita no sonaba bien. Siguiendo a Martín Arbués describimos el mecanismo sonoro del instrumento, compuesto por dos «roncones» y un «clarín»; el grande o «bordón» pasa por debajo del brazo enganchado al boto por medio de un «cepo»; el roncón pequeño o «bordoneta» va por delante del gaitero, paralelo al clarín, unidos ambos por una pieza de madera con dos agujeros. El clarín tiene siete agujeros anteriores y uno posterior y dos o tres más en el extremo distal, como la dulzaina; «la tónica de la tonalidad del clarín será reproducida por los dos roncones, el bordón en su octava grave y la bordoneta en la aguda, siendo ambos perfectamente cilíndricos y llevando en su interior lengüetas simples». El clarín cónico, tiene lengüeta doble. Finalmente mediante el «soplador» el gaitero lleva permanentemente de aire el fuelle.

Las castañuelas, castañetas o pulgaretas, se utilizan sólo en desfiles o bailes sacros añadidos al «dance» y en el Alto Aragón se fabrican de boj y con curiosas decoraciones.

En la actualidad la mayor parte de los «dances» utilizan músicas convencionales, poco acordes con las auténticas originales. En Tauste se baila con los gaiteros de Estella, en otros sitios con grabaciones diversas y megafonía y también con trompetas, saxofones o acordeones y los más variados instrumentos. En Graus, la Almolda, Sariñena y en cada vez más lugares han resucitado la gaita de fuelle.

Las referencias bibliográficas pueden verse en A. Beltrán, *El dance aragonés*, Barcelona 1982, sin citar aquí ninguna de las obras reseñadas en el nombrado libro; posterior a él, A. Beltrán, «La música del dance aragonés», *Revista Internacional de Sociología*, 51, 1984, p. 573. Desde la redacción de estas notas hemos añadido y completado muchos datos en el Congreso sobre el tema, de Calamocha, 1990 y en nuestro libro sobre el Dance de Cinco Olivas, en prensa.

COLOQUIO

Público: *¿Podría dar algún detalle sobre las fechas de celebración, un poco, por qué es tan diferente, la contradanza de Cetina?*

Antonio Beltrán: La contradanza de Cetina. Las fechas de celebración son invariablemente la fiesta mayor y en algunos sitios la fiesta del segundo día, que corresponde también a la misma celebración. Quiere decir que puede ser normalmente el día de la fiesta y el segundo día de la fiesta.

Hay que tener en cuenta que la fiesta patronal en Aragón la organizaba el primer día los mozos, el segundo día los casados, el tercer día lo podía hacer un gremio y entonces aparecen a veces en días consecutivos. Por ejemplo, yo recuerdo hace años,

cuando intenté potenciar, y en parte creo que lo conseguí, el dance de Sariñena, no conseguí que bailaran nunca más que el día de la fiesta. Era para ese día. Ahora bailan cuando se les llama. Y el día que quise tomar el de Velilla, pues se pusieron sus bandas, sacaron el hombre del clarinete y bailaron. De modo que el 90 % de los dances se hacen en el mes de Agosto y sobre todo en el mes de Septiembre, y rara vez en Octubre.

Algunos, los postizos, el de Encinacorba por ejemplo, es el Mayo. El dance de las Tenerias de Zaragoza es el día de la Virgen del Carmen, pero es porque las Tenerias era el barrio de pescadores de Zaragoza y la patrona era la Virgen del Carmen. Como hacía mal tiempo lo trasladaron a otro día, y ahora se hace (se hacía porque hace unos años que ya no se baila), en Otoño.

Los dances se hacían anualmente, salvo uno de la Ribagorza en Capella que se hacía cada veinte años, con lo cual el fenómeno es muy interesante. Pues los que bailaban un año ya no lo hacían al siguiente. El baile se celebraba, con lo cual quiere decir que se conservaba la memoria, y lo han hecho.

Público: *La contradanza de Cetina, en concreto, se bailaba de noche.*

AB.: De noche. Es una contradanza, que se celebraba con unos rollos de papel de estraza encerados, para hacer de antorchas en noches de plenilunio.

Hay una danza muy monótona, con clarinete y tamboril, y siempre es lo mismo, había veintitantos movimientos y eran auténticamente contradanzas de salón, haciendo figuras plásticas muy modernas. Por ejemplo el dios de las aguas era sencillamente una copia del Neptuno, de la fuente famosa de Zaragoza, en donde aparecía, el que coronaba ésta con un tridente... Es decir, que no usan fórmulas antiguas.

Sin embargo hay ritos como el sacrificio del bastonero, antiquísimo. Es nocturno y siempre al aire libre. El dance es siempre al aire libre y siempre era en la plaza y en la puerta de la iglesia. Se debió hacer primero en la puerta de la iglesia con ésta abierta y el santo dentro y a partir de la famosa cédula de 1777 de Carlos III, lo que se hacía era sacar una imagen a la plaza, cada cual iba con su silla y hacían rueda. Y entonces presidían el cura, el alcalde y el cabo de la Guardia Civil, supongo y el Santo claro. Y se hacía en la plaza.