



Trabajo Final de Grado

LA MÚSICA DE LOS DANZANTES DE HUESCA
HISTORIA Y SÍMBOLO DE UNA IDENTIDAD

Estudiante: Paola Carcasona Otal

Especialidad/ Ámbito/Modalidad: Interpretación, CiC, flauta.

Curso: 2017-2018

Director: Horacio Curti

Visto bueno del director:

RESUMEN

La actuación de los danzantes es una de las tradiciones presentes en las fiestas celebradas en Huesca en honor a San Lorenzo. En este trabajo presento el contexto en el cual se compuso la música de cada una de las cinco mudanzas que componen el dance oscense, sus principales características y su evolución hasta la actualidad. Esta información se complementa con un análisis de los usos y las funciones que dicha música tiene en la sociedad oscense actual siguiendo el método etnográfico. El resultado es una visión de la música del dance como símbolo y garante de la continuidad de la cultura oscense.

ABSTRACT

The *danzantes* performance is one of the main traditions of local festivities to honor San Lorenzo in Huesca. The following report presents the global context in which each of the five compositions were composed, identifying its main characteristics and its subsequent evolution up to date. This information is complemented by an analysis of uses and functions that dance music has in current society following the ethnographic method. The final outcome is an overall view of *dance* music as a symbol that guarantees Huesca's cultural heritage.

RESUM

L'actuació dels *danzantes* és una de les tradicions presents a les festes celebrades a Huesca en honor a San Lorenzo. En aquest treball presento el context en el qual es va compondre la música de cadascuna de les cinc mudances que componen el "dance oscense", les seves principals característiques i la seva evolució fins a l'actualitat. Aquesta informació es complementa amb una anàlisi dels usos i les funcions que aquesta música té en la societat actual de Huesca seguint el mètode etnogràfic. El resultat és una visió de la música del *dance* com a símbol i garant de la continuïtat de la cultura de Huesca.

CONTENIDO

1.INTRODUCCIÓN	3
2.EL DANCE EN HUESCA	7
3.LA MÚSICA DEL DANCE OSCENSE: HISTORIA Y DESCRIPCIÓN	13
3.1.LAS 5 MUDANZAS	13
3.2.INSTRUMENTOS Y AGRUPACIONES	18
3.3.LAS PARTITURAS	20
3.4.MÚSICA Y COREOGRAFÍA	21
3.5.EL DANCE COMO TRADICIÓN A TRAVÉS DE SU MÚSICA	23
4.LA MÚSICA DEL DANCE OSCENSE: USOS Y FUNCIONES.....	27
4.1.LA MÚSICA COMO ELEMENTO DEL DANCE	27
4.2.LA MÚSICA COMO SÍMBOLO	28
5.CONCLUSIONES.....	37
6.REFERENCIAS	39
7.ANEXOS.....	44
7.1.ANEXO I.....	45
7.2.ANEXO II	47
7.3.ANEXO III	60

INTRODUCCIÓN

Huesca celebra sus fiestas mayores en el mes de agosto en honor a San Lorenzo. Desde el 9 hasta el 14 de agosto se organizan diversos actos entre los que cabe destacar las actuaciones de Los Danzantes de Huesca, una agrupación de 27 integrantes. Esta sólo actúa durante las fiestas de San Lorenzo ejecutando su dance, el cual está formado por cinco danzas o *mudanzas*¹.

La música de las cinco mudanzas fue compuesta entre los siglos XIX y XX. En el siglo XXI, esta música se utiliza tanto a lo largo de la fiesta como durante el resto del año. Mi hipótesis es que gracias a la popularidad de los danzantes, su música ha sobrepasado el contexto del dance llegando a ser un símbolo de la fiesta y, finalmente, de la sociedad oscense.

La música, en el caso del dance, nace subordinada a este evento, en el contexto de una fiesta, de una tradición y de una sociedad que están en constante transformación, es por esto que una parte del trabajo está dedicada a introducir la sociedad oscense, su fiesta y la agrupación de los danzantes, además de la historia y las características del dance en Aragón.

Una vez introducido el contexto del dance oscense, se pone la atención en su música y en los usos y funciones que esta tiene dentro del entramado social. Primero se presentan la historia y la descripción de la música de las cinco mudanzas así como su desarrollo como tradición desde el siglo XIX hasta la actualidad. Después se analizan las distintas funciones de la música del dance fuera de este contexto.

Este trabajo es, en definitiva, el resultado de una investigación sobre la música del dance de Huesca en el que se reflexiona sobre la relación que existe entre esta música y la sociedad oscense.

¹ Este término hace referencia al modo en el que se desarrolla la coreografía. Los danzantes forman cuadros de cuatro danzantes que intercambian o mudan sus puestos.

JUSTIFICACIÓN

Los trabajos relacionados con el dance de Huesca son escasos y contienen poca información sobre aspectos musicales como los compositores y el contexto en el cual crean la música de cada una de las mudanzas, los diferentes intérpretes que la han transmitido hasta la actualidad o el papel que tiene la música en el dance. Es por esto que, empujada por las emociones que esta música me suscita como oscene, reflexiono en este trabajo sobre las funciones² que cumple en la sociedad. También considero interesante la elaboración de un estado de la cuestión en relación al dance laurentino y/o su música para de esta manera, dejar el camino abierto a quien quiera investigar sobre el tema, llevando a cabo una recopilación de la información consultada.

DOCUMENTACIÓN CONSULTADA

Para realizar el trabajo ha sido necesario un proceso de documentación sobre el dance aragonés y sobre la etnografía del evento del dance en Huesca, que se vio contemplada por la realizada por mí misma durante el mes de agosto de 2017, con el objetivo de explicar la evolución del dance en Huesca desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Ricardo del Arco (1943) y Federico Balaguer (1985), son los primeros historiadores que escriben sobre el dance de Huesca. Para ello buscaron en los archivos del Ayuntamiento y la Catedral de Huesca los documentos más antiguos que mencionasen al dance o a los danzantes. El origen del dance y la descripción de los actos son los dos temas que más tratan en sus publicaciones. Posteriormente, Arcadio Larrea (1952), Mercedes Pueyo (1957), y Antonio Beltrán (1982 y 1990) estudian el fenómeno del dance en todo Aragón. Estos autores crean una definición general del dance aragonés y recogen todos aquellos dances de los que tienen noticia para describirlos con detalle.

² MERRIAM, Alan P. (1964): *The anthropology of music*. En: CRUCES, Francisco (2001): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644749

La publicación de Bicén D'O Río (1985) y los artículos de Carlos Garcés (2001, 2003, 2010 y 2013) reflejan los resultados de sus investigaciones en relación con el dance oscense. Ambos historiadores siguen los pasos de Federico Balaguer aunque, como se verá en este trabajo, desarrollarán distintas teorías.

En cuanto a las funciones de la música del dance dentro de la sociedad oscense, han sido fundamentales en este trabajo los libros de Josep Martí (2000) y el trabajo de Alan P. Merriam (1964), habiendo estructurado la relación entre práctica musical y sociedad en torno a sus ideas.

METODOLOGÍA

«El etnógrafo participa, abiertamente o de manera encubierta, en la vida diaria de las personas durante un período de tiempo, observando qué sucede, escuchando qué se dice, haciendo preguntas; de hecho, haciendo acopio de cualquier dato disponible que sirva para arrojar un poco de luz sobre el tema en que se centra la investigación»

(HAMMERSLEY y ATKINSON 1994:15)

En este trabajo he utilizado el método etnográfico como herramienta para trabajar con el dance dentro del contexto de la fiesta de San Lorenzo. Según los autores Joan J. Pujadas, Dolors Comas y Jordi Roca (2004), el resultado de una investigación etnográfica es el texto que describe una práctica cultural teniendo en cuenta todos los factores que la forman.³

Esta aproximación etnográfica me ha permitido observar las representaciones del dance de manera diferente. Anteriormente participaba como espectadora, pero durante las últimas representaciones, que tuvieron lugar en agosto de 2017, pasé a observar con una actitud diferente, fijándome en cada detalle desde el orden de las mudanzas hasta las reacciones del público, siguiendo un

³ PUJADAS, J., COMAS, D., ROCA, J. (2004): *Etnografía*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 84-9788-142-7

proceso de observación externa.

Además de la observación he utilizado la técnica de la entrevista para complementar la etnografía. Con el fin de conocer la visión que se tiene del acto desde dentro y recoger información que anteriormente no se ha conservado por escrito, he entrevistado a tres miembros de la agrupación de danzantes y al actual director de la Banda de Música de Huesca, Alejandro Escuer. Por otro lado, he realizado entrevistas a Bicén D'O Río y Carlos Garcés ya que son ellos quienes relatan la historia del dance en la actualidad, principalmente en la prensa local.

Las entrevistas incluyeron una parte dedicada a abordar cuestiones relacionadas con la importancia y las funciones que la música cumple tanto como elemento del dance como dentro de la sociedad oscense. Esta información se complementa con una encuesta realizada en junio y agosto de 2017 que recoge las impresiones y los conocimientos de un total de 100 habitantes de Huesca.

AGRADECIMIENTOS

El mayor agradecimiento es para Horacio por guiarme siempre que ha sido necesario, por su tiempo y por su paciencia.

También quiero dar las gracias a Bicén D'O Río, Alejandro Escuer y a los danzantes Abraham Ara y Santos Santolaria, por el material que me han facilitado, y a Daniel Cejalvo por confiar en mi hace unos cuantos años.

Reconocer también las labores como reporteras y traductoras de mis amigas y agradecer a toda mi familia el amor y el apoyo que me han dado durante estos cuatro años desde la distancia, que ha servido como inspiración en este trabajo.

EL DANCE EN HUESCA

Tal como plantea Beltrán Martínez (1990) en su libro, el dance es una práctica particular del folklore aragonés, de carácter religioso por una parte y profano por otra, dedicado a solemnizar las fiestas en honor a los patronos de los pueblos. Es el resultado de una evolución histórica y una conglomeración de manifestaciones de bailes de diversos estilos y tiempos y de teatro popular con diálogos y recitados.⁴

El dance se constituye entre los siglos XVI y XVII, dado que no existen referencias anteriores. Los bailes de palos del Neolítico o los bailes de espadas de la Edad de Bronce podrían ser los antecesores del dance junto con la pastorada.⁵ No se encuentran referencias de bailes de arcos o de cintas hasta el siglo XVIII.⁶ La presencia de elementos de la prehistoria no significa que la práctica del dance como tal se remonte a tiempos prehistóricos. Tales hechos nos permiten suponer que algunos de los elementos integrados en el dance son más antiguos que su fusión en el conjunto tal como hoy lo conocemos. En el siglo XVII la Iglesia incorpora estas danzas dándoles carácter litúrgico-festivo, «debiendo cada patrono tener su dance» (Beltrán, 1982:15).

Antonio Beltrán (1982) habla de una expansión cronológica del dance desde el Pirineo hacia Teruel, pues esta práctica no llega a aparecer en Valencia. En Teruel encontramos apenas una decena de dances, el doble de los encontrados en Huesca y más de medio centenar en la provincia de Zaragoza, produciéndose la elaboración global del dance en la zona Sena-Sariñena-Pallaruelo de Monegros.⁷

⁴ BELTRÁN, Antonio (1990): *Los dances de Cinco Olivas, Salillas de Jalón y Pastriz y los bailes procesionales: aportaciones al estudio del dance aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. ISBN: 84-7820-068-1

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

En la actualidad solo una pequeña parte de las localidades que tuvieron dance en el siglo XVIII o posteriormente lo conservan, ya sea en su totalidad con la parte teatral (diálogos entre moros, pugna entre el diablo y el ángel), los dichos⁸ y las mudanzas⁹ o solo con alguna o algunas de las partes¹⁰.

Los instrumentos utilizados son los dominantes en las músicas populares de la región, esencialmente la gaita y la dulzaina, pito o chiflo para las melodías y como acompañamiento, el salterio o chicotén, el tambor y las castañuelas. Actualmente en algunas localidades se conserva la gaita, como por ejemplo en Graus o en Robres y en otras se está resucitando el uso de este instrumento o se utilizan bandas de instrumentos de viento.¹¹

Respecto al origen del dance en Huesca, existe documentación del siglo XVII en la que se menciona la existencia de esta práctica, pero en ningún caso se relaciona a San Lorenzo o a sus fiestas.¹² El primer documento que permite afirmar que los danzantes participaban en la procesión del día 10 de agosto data de 1786. Se trata de un Ceremonial de la Catedral de Huesca en el que se cuestiona la posición que ocupan los danzantes en la procesión.¹³ Las referencias a los danzantes oscenses son numerosas a partir del siglo XIX.¹⁴

El dance de Huesca actualmente consta de cinco mudanzas que mezclan

⁸ Frases cortas de carácter satírico que se dedican a cada uno de los danzantes subrayando sus defectos o comentando hechos de actualidad en un tono humorístico.

⁹ Nombre que se usa para hacer referencia a las danzas que aparecen en el conjunto del dance.

¹⁰ BELTRÁN, Antonio (1990): *Los dances de Cinco Olivas, Salillas de Jalón y Pastriz y los bailes procesionales: aportaciones al estudio del dance aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. ISBN: 84-7820-068-1

¹¹ *Ibíd.*

¹² BALAGUER, Federico (1985): *Introducción al estudio histórico del dance oscense*. En: D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

¹³ D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

¹⁴ BALAGUER, Federico (1985): *Introducción al estudio histórico del dance oscense*. En: D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

música y coreografía. No existen referencias de que anteriormente este dance tuviera teatro o recitados como ocurre en algunos dances de otras localidades aragonesas. Cada una de las mudanzas tiene su propia música y coreografía. Además, en cada una de ellas los danzantes emplean diferentes instrumentos: espadas, palos de madera o cintas. En cuanto a la coreografía, «las mudanzas se desarrollan por grupos de cuatro ejecutantes que mudan sus puestos, de donde viene su nombre, de manera que al final de la pieza cada uno ha ocupado los lugares de todos los demás» (Beltrán 1990: 17). (Ver: *Anexo I, vídeo nº1.*)

Los danzantes actúan solamente tres días al año en Huesca. La primera actuación tiene lugar el 10 de agosto, día más significativo de las fiestas en honor a San Lorenzo. Primero danzan delante de la basílica del santo y durante la posterior procesión. Al día siguiente actúan en la fiesta del comercio y en distintos lugares de la ciudad. Finalmente, el día 15, participan en la ofrenda al santo que marca el final de las fiestas.

La mañana del día 10 de agosto de 2017, la pequeña plaza que queda frente a la basílica de San Lorenzo, al igual que todos los años, está llena de espectadores que esperan la representación del dance. Las primeras filas las ocupan aquellos que llevan esperando en ese lugar desde las cinco de la mañana, aunque la mayoría del público acude a partir de las siete. En las primeras filas el público está sentado en el suelo, el resto está de pie alrededor de la plaza, dejando libre el espacio del centro para los danzantes. (Ver: *Imagen nº1*, en página 10) El público también está en las ventanas y balcones que dan a la plaza, incluso hay una escalera portátil en la que está subido un grupo de niños para ver mejor la actuación. Durante el desarrollo del dance es frecuente escuchar varias veces alguien entre el público que grita: ¡Viva San Lorenzo!, ¡Viva Huesca!, a lo que el resto de la plaza responde: ¡Viva! (Ver: *Anexo I, vídeo nº2*)



Imagen 1-Plaza de San Lorenzo día 10 de agosto- SANTOLARIA, Santos.

La Banda de Música de Huesca, encargada de acompañar a los danzantes con su música, llega a la plaza entre aplausos y se coloca en un extremo. (Ver: *Imagen nº1*) Se escuchan más aplausos cuando entran, en fila, los danzantes encabezados por el mayoral, jefe de la agrupación de danzantes. El mayoral y el director de la banda intercambian unas palabras mientras algunos danzantes saludan a sus conocidos entre el público y se colocan en posición para comenzar el dance, al mismo tiempo que los músicos de la banda chapurrean las melodías que sonarán después.

El mayoral indica el inicio de la actuación y comienza a sonar la música del dance de “las espadas”. Los danzantes llevan dos espadas, una larga y una corta, forman dos líneas y se cruzan con todos sus compañeros bajo la atenta mirada del Mayoral. El público da palmas al ritmo del bombo y los platos. En todos los dances el público participa dando palmas, gesto que anima el acto y a los danzantes mismos. (Ver: *Anexo I, vídeo nº3.*)

El director de la banda está con un ojo en los danzantes y con otro en los músicos, en quienes confía en algunas ocasiones dándoles la espalda, quedando frente a los danzantes. Solo se vuelve hacia la banda para marcar el

final de la música. Es el mayoral quien decide tanto el inicio como el final de la música. Cuando los cuadros de la coreografía se han completado, el director de la banda recibe la indicación del mayoral y tras un golpe de bombo, la música cesa.

Los familiares de los danzantes que se encuentran entre el público, se encargan de recoger las espadas y de darles los coloridos palos con los que danzarán la siguiente mudanza conocida como "los palos viejos". Entre el bullicio del público, el director levanta la batuta y comienza a sonar la música de la segunda mudanza. Los danzantes conforman cinco o seis cuadros constituidos cada uno por cuatro danzantes que bailan cruzándose, cambiándose los sitios y golpeando con los palos hacia el suelo y el cielo. Cada danzante lleva dos palos hechos de maderas fuertes y sonantes como acacia, boj o carrasca y pintados con los mismos colores que tiene cada danzante en su traje. (Ver: *Anexo I, vídeo nº4.*)

De la misma manera en la que se escuchaba el sonido del choque de las espadas en la mudanza anterior, ahora puede escucharse el sonido de los palos. Como consecuencia de la coreografía, hay golpes de palos que se escuchan más, pues se dan con más fuerza y otros son más débiles.

La siguiente mudanza es la de "las cintas". El danzante encargado de portar el palo de las cintas, que simboliza un árbol, se coloca en el centro de la plaza y cada uno de los danzantes coge una de las cintas que cuelgan del extremo superior del palo para colocarse formando un círculo en torno al palo. Cuando todo está listo comienza a sonar el vals que caracteriza esta mudanza y los danzantes se mueven de manera que, las cintas se trenzan en lo alto del palo. Después continúan danzando en sentido contrario hasta que todas las cintas quedan desanudadas, volviendo así a la posición inicial. Durante esta mudanza, todo el público está coordinado dando palmas imitando las intervenciones del bombo y los platos. (Ver: *Anexo I, vídeo nº5.*)

Los danzantes vuelven a coger los palos de madera para ejecutar "los palos nuevos". La música y la coreografía encajan a la perfección, pues los golpes de los palos coinciden con el ritmo de la música. Esto no confunde al público,

como pasa durante la mudanza de los palos viejos, y ahora las palmas del público coinciden con la banda y con el sonido de los palos. (Ver: *Anexo I, vídeo nº6*)

El danzante de las cintas deja el palo de las cintas a un niño para que lo guarde mientras él se prepara para el próximo dance. Los danzantes se colocan en círculo, unidos entre ellos con una espada, que sujetan por la punta para danzar la mudanza del *degollau*.

La coreografía de esta mudanza simula el al danzante de las cintas ataque con las espadas. Cuando suena el primer tema de la música los danzantes comienzan a girar en círculo, unidos por las espadas, siguiendo el ritmo de la música. A partir de la segunda repetición del tema, el círculo continúa girando y poco a poco los danzantes van creando una nueva figura cerrando progresivamente el círculo hacia el centro, formando una parrilla. Alrededor del danzante que queda "*degollau*" danza el rapatán, danzante que lleva un palo con un ramo de albahaca. Los demás danzantes están apiñados formando una masa única. El danzante "*degollau*" sale por debajo y danza alrededor de la parrilla de espadas con mucho temple. La música suena *da capo* y se comienza a deshacer la parrilla a la inversa de como se había formado. Cuando todos vuelven a estar en la posición inicial, suena otro golpe de tambor que marca el final de la mudanza. (Ver: *Anexo I, vídeo nº7.*)

Finalmente se repite el dance de las espadas y, tras un gran aplauso, los danzantes entran a la botería mientras el público de la plaza poco a poco se va dispersando y los medios de comunicación locales y autonómicos entrevistan al público, a los danzantes y a los músicos. Acto seguido, se inicia la procesión durante la que los danzantes se desplazarán al son de la música de las espadas desde la Basílica de San Lorenzo hasta la Catedral.

Comienzan a sonar las campanas de la Basílica de San Lorenzo señalando el inicio de la procesión y la peana de San Lorenzo sale por la puerta principal de la Basílica al son de la pieza "Danza a nuestro patrón San Lorenzo". En este caso los danzantes se hacen a un lado, pues la plaza está llena de oscenses entre los que se abre hueco para dejar paso a la procesión.

El día 11 de agosto, con motivo de la fiesta del comercio, los danzantes ejecutan las cinco mudanzas sobre un escenario colocado en la plaza Luis López Allué con la banda de música sentada al fondo del escenario detrás de los danzantes. Después visitan con su dance diversas residencias de la tercera edad y finalmente acuden a un barrio de la ciudad, distinto cada año. (Ver: *Anexo I, vídeo nº8.*) La Ofrenda del día 15 de agosto es uno de los últimos actos celebrados durante las fiestas. Los danzantes, junto con la banda cierran la procesión. Este acto termina con la última interpretación del dance de las espadas del año frente a la basílica de San Lorenzo.

LA MÚSICA DEL DANCE OSCENSE: HISTORIA Y DESCRIPCIÓN

LAS 5 MUDANZAS

La música del dance se estructura a partir de la alternancia de dos temas sencillos y repetitivos, generalmente de ocho compases cada uno. La exposición del primer tema funciona como introducción mientras los danzantes permanecen en sus puestos cogiendo el ritmo de la música para comenzar a bailar cuando suene el segundo tema. (Ver: *Anexo I, vídeo nº9.*) Cada mudanza se identifica, además de por su melodía, por el patrón rítmico que hace el bajo.

Espadas

La partitura para banda que se interpreta en la actualidad es obra de Valentín Gardeta (Ver: *Anexo I, audio nº1.*) pero la semejanza del inicio del segundo tema (Ver: *Anexo II, partitura nº1.*) con unos compases de la sinfonía número cuatro K551 de W.A. Mozart, conocida como la sinfonía *Júpiter*, genera polémica entre los historiadores oscenses. (Ver: *imagen nº2.*). Por un lado está Bizén d'o Río (1985), quien opina que la melodía de las espadas es anterior al siglo XIX y que Gardeta se encargó de instrumentarla para ser tocada por una banda. Carlos Garcés (2001) desde otra perspectiva, atribuye la total composición de la obra al maestro Gardeta y añade que este se inspiró en un tema de una sinfonía de W.A.Mozart. Se han presentado diferentes argumentos por parte de ambos historiadores para respaldar cada una de sus hipótesis en artículos de prensa¹⁵, programas de televisión¹⁶ y libros¹⁷.



Imagen 2- Inicio del segundo tema de la sinfonía *Júpiter* de W.A. Mozart- Imagen de dominio público.

¹⁵ GARCÉS, Carlos (2001): "La música de San Lorenzo, ¿está inspirada en una sinfonía de Mozart?". Diario del Altoaragón .11 de noviembre 2001. pág. 9.

¹⁶ LIBRADO, Alberto (2013): ¿Te suena? Teruel: Arguilai Audiovisuales S.L. [Emitido el 23 de octubre de 2013 en Aragón Televisión.]

¹⁷ D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-1955 398-4095-0

Bicén D'O Río se apoya en las biografías de Mozart para afirmar que el compositor empleaba la música que escuchaba durante sus viajes como material compositivo. «La música de Mozart ya existía antes que Mozart» (D'O RÍO, 2018). A partir de esto, D'O Río encuentra la manera de justificar la semejanza entre la sinfonía y la obra de Gardeta. Su hipótesis se basa en que Mozart podría haber escuchado las melodías que pudieron inspirar su sinfonía viajando por el sur de Francia. Esta zona, como Huesca, fue territorio celta y es por esto que las músicas de ambas zonas pueden tener raíces comunes.¹⁸

Desde otra perspectiva, Carlos Garcés (2001) considera probable que Valentín Gardeta, para componer la música del dance de las espadas, desechara la música anterior y tomara como inspiración la sinfonía número cuatro de Mozart. «El hecho es que Gardeta pudo tomar de Mozart la esencia de la música de las espadas»¹⁹ y que «tal circunstancia, tiene por supuesto claras repercusiones en el debate sobre la mayor o menor antigüedad de los danzantes oscenses, sus bailes y su música».²⁰ Además, Garcés añade como dato significativo la fecha en la que Mozart terminó de componer la sinfonía, el 10 de agosto de 1788, dando por supuesto que Gardeta conocía esta fecha y por esto la eligió como motivo de la música de las espadas.²¹

Tanto la teoría de Bicén D'O Río como la de Carlos Garcés citan como única referencia a Federico Balaguer (1985) ya que solamente él había escrito antes sobre Huesca y los danzantes planteando la incógnita sobre la autoría de la música de las espadas.

«Se tienen muy pocas noticias acerca de las composiciones de Gardeta [...] y la música del dance de las espadas y la de los palos. Estas últimas plantean un problema de no fácil solución. No sabemos, en realidad, si se

¹⁸ D'O RÍO, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

¹⁹ GARCÉS, Carlos. Comunicación personal, 25 de febrero de 2018.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

trata de una obra de total creación o si es más bien un arreglo de aires musicales más antiguos. No se ha explicado todavía la sorprendente semejanza de algunos compases de la música de los danzantes con la sinfonía Júpiter, de Amadeo Mozart, semejanza puesta en relieve por, creo que por vez primera, por Pedro Díaz Calderón.»

(BALAGUER 1985:13)

Dado que el objetivo de mi trabajo no es determinar el "verdadero" origen de la música de las espadas, me limito a exponer los puntos de vista de ambos historiadores. Puede ser cierta alguna de las dos hipótesis, ambas o ninguna. Considero interesante ver como cada uno de los autores busca dotar de importancia a la música del dance oscense por caminos distintos, ya sea por estar en relación con el célebre compositor del siglo XVIII o por pertenecer a una cultura con muchos siglos de historia y evolución.

Palos viejos y Palos nuevos

Las dos mudanzas de palos son similares pero no fueron compuestas en el mismo momento. Los palos viejos, cuyo autor también es Valentín Gardeta es una composición más antigua que la de los palos nuevos, de Bienaventurado Susín. Éste último fue mayoral en los años cuarenta del siglo XX²² y es autor tanto de la música como de la coreografía²³ consiguiendo que ambas encajen a la perfección. (Ver: *Anexo II, partitura nº2.*)

No se conoce la fecha exacta en la que compone la música de los palos nuevos y se incorpora esta mudanza al dance aunque cabe suponer que no fue antes del verano de 1938, año en el que el mayoral mostró la partitura a un

²² GARCÉS, Carlos (15 de agosto 2013): "Los apodos de los danzantes, palos nuevos y la música de las cintas: nuevos datos". *Diario del Altoaragón*. pp. 7.

²³ D'Ó RÍO, Bicen (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-1955 398-4095-0

periodista del diario Nueva España.²⁴ El compositor coge como referencia la música de las espadas, de la cual toma la estructura y de los palos viejos, el acompañamiento. (Ver: *Anexo II, partitura nº3.*)

Cintas

Se trata de un vals compuesto por Emilio Gutiérrez, músico militar oscense nacido en el año 1872, formado por dos temas de 16 compases. (Ver: *Anexo I, audio nº4* y *Anexo II, partitura nº4.*) No existe documentación acerca del encargo de esta obra, por lo cual no se conoce si fue una solicitud o si fue el mismo maestro quien ofreció su música a los danzantes.²⁵ El vals de las cintas se recupera en 1923²⁶ y es el 14 de agosto de 1926 cuando Emilio Gutiérrez estrena «en un concierto público en la plaza de Navarra al frente de la banda del regimiento de Luchana, la fantasía *Una fiesta en Huesca*, de la que era compositor.»²⁷ El tercer movimiento de esta obra se titula: *Baile de espadas y palos por los danzantes en la procesión y danza de las cintas* y es esta música la que se utiliza en la mudanza de las cintas.

Degollau

El autor de la música del *degollau* es Francisco Román, quien recibe en repetidas ocasiones el encargo del mayoral Cacón para que compusiera una música destinada a esta mudanza. Finalmente, el maestro Román se centra en este trabajo, siendo el día 9 de agosto de 1955 cuando termina *Recuerdo de*

²⁴ GARCÉS, Carlos (15 de agosto 2013): "Los apodos de los danzantes, palos nuevos y la música de las cintas: nuevos datos". *Diario del Altoraragón*. pp. 7.

²⁵ D'ORÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

²⁶ GARCÉS, Carlos (15 de agosto 2013): "Los apodos de los danzantes, palos nuevos y la música de las cintas: nuevos datos". *Diario del Altoraragón*. pp. 7.

²⁷ *Ibíd.*

Huesca, conocida popularmente como *degollau*. (Ver: *Anexo I, audio nº5* y *Anexo II, partitura nº5*.)

Es posible que Francisco Román, consciente de la costumbre de comenzar a danzar una vez se ha escuchado el comienzo del primer tema, escribiera unos compases a modo de introducción. (Ver: *Anexo II, partitura nº5*.) Así, los danzantes comienzan su coreografía en esta mudanza cuando empieza a sonar el primer tema de la pieza.

«Las melodías base del dance son los palos y espadas, siendo ésta última con la que se bailó en un principio de danza del *degollau*, pero que presentaba bastantes problemas por su ritmo, por lo que desde principio de siglo se bailó con los acordes de un pasodoble»

(D'O RÍO, 1985:29)

El maestro Román, tiene esto en cuenta e incluye elementos de las espadas en su composición. Concretamente, en las repeticiones del primer tema añade a modo de contrapunto motivos de las espadas en los instrumentos de viento madera. El segundo tema de la pieza está basado en la música de las cintas. Una cita literal de la música de las espadas funciona como coda antes de la reexposición final del primer tema. (Ver: *Anexo II, partitura nº5*.)

INSTRUMENTOS Y AGRUPACIONES

La música que actualmente se utiliza en el dance de Huesca fue compuesta entre la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XIX para ser interpretada por una banda de instrumentos de viento.²⁸ En la actualidad, la Banda de Música de Huesca, desde su fundación en 1985, acompaña a los danzantes en sus

²⁸ D'o Ríó, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

actuaciones.²⁹

Se puede pensar que en el siglo XVI, en lugar de los instrumentos actuales, se acompañaba el dance con instrumentos de cuerda ya que se conoce que el músico Juan de Tardes tocaba el salterio en la procesión de San Lorenzo de 1575. Desde el siglo XVII hasta el XIX se emplearán gaitas.³⁰ Se cree que la primera actuación del dance acompañado por una banda de música tuvo lugar en 1869,³¹ cuando el Mayoral Nicolás Mompradé solicitó al Concejo que una sección de música de Huesca acompañara al dance. En ese mismo año se contrató a la banda de cinco músicos que dirigía Alberto Paliner.³²

Antes de la Banda de Música de Huesca, otras agrupaciones han colaborado con los danzantes como la Banda de Buñol, durante más de 50 años³³, la Lira Ampostina o la Banda de Música Santa Cecilia de Requena, desde 1955 hasta, al menos, 1985.³⁴ Juan Andreu Cazorla (1996), danzante entre los años 1969 y 2000, relata que en 1944 actuó la Banda de la Residencia Provincial de niños.³⁵ Según el antiguo danzante, la Banda de Huesca no podía actuar ese día y primero se propuso la Banda de la Academia Provincial de Música de Zaragoza pero, como pretendían cambiar las partituras, finalmente se recurrió a la “Banda de la Resi” con más de medio centenar de jóvenes de la residencia infantil. A esta agrupación se unieron algunos miembros del Frente de Juventudes, cuya banda había desaparecido y algunos músicos oscenses como Tomás Maza y Lorenzo Pérez (caja), Julián Tremosa (flauta), Nagel

²⁹ D’O RÍO, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

³⁰ D’O RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-1955 398-4095-0

³¹ *Ibíd.*

³² BALAGUER, Federico (1985): *Introducción al estudio histórico del dance oscense*, en: D’O RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

³³ D’O RÍO, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

³⁴ GARCÉS, Carlos. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

³⁵ CAZORLA, Juan Andreu (1996): *Memorias de un danzante. Una aproximación a la historia de los danzantes de Huesca*. Editorial Pirineo. ISBN: 84-87997-22-8

Francia (saxofón), los hermanos Laguna, Fajarnés, Llorens y Juan J.de Mur.³⁶ El encargado de dirigir esta banda fue Mariano Coronas, profesor de música de la residencia.³⁷ La Banda de Música del Colegio Salesiano acompañó en alguna ocasión a los danzantes en el siglo XX.³⁸ También hay noticias de que en los años 60 el dance fue acompañado por la banda militar de la base aérea americana que había en Zaragoza.³⁹

LAS PARTITURAS

«No tiene nada que ver cómo suena la Banda sola con la Banda más el sonido de los danzantes» (CEJALVO, 2018) A partir de esta observación sobre la relación entre la música que toca la banda y los sonidos de las espadas y los palos, todos los sonidos que se escuchan durante las representaciones del dance se incluyen dentro de un mismo plano formando una misma unidad. Los danzantes, la banda y el público participan, cada uno de distinta forma, produciendo un resultado sonoro común. Este resultado va más allá de lo que está escrito en las partituras pero es en ellas donde se encuentra su punto de partida.

Algunos instrumentos de la banda tocan con la partitura original y otros emplean ediciones posteriores. El actual director, Alejandro Escuer (2018), opina que las partituras que se emplean actualmente presentan modificaciones respecto a la instrumentación original. «Seguramente el maestro José Luís Sampériz retocó algunas partes, completando las partituras para todos los instrumentos de la banda». (ESCUER, 2018) Los papeles se modificaron para reforzar aquellas voces que quedaban vacías con otros instrumentos y con el

³⁶ CAZORLA, Juan Andreu (1996): *Memorias de un danzante. Una aproximación a la historia de los danzantes de Huesca*. Editorial Pirineo. ISBN: 84-87997-22-8

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ D'O RIO, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

³⁹ *Ibíd.*

paso del tiempo se ha mantenido la instrumentación de esa manera.⁴⁰ «Esos saxos que hicieron de trompas, pasaron su papel a otros saxos, quedando desvirtuada la instrumentación original». (ESCUER, 2018) Para comprobar esta teoría sería necesario un trabajo de recuperación y análisis de las partituras, algo que excede el objetivo y tiempo del presente trabajo.

En 1993 la Banda de Música de Huesca graba en casete la música del dance y posteriormente, en el año 2000 graba un disco con la misma. Las partituras que se utilizaron en la grabación del disco son las mismas que se emplean actualmente.⁴¹ Cada vez que se reproduce la música de alguna de las mudanzas, sea en un reportaje o en un pub, la pista digital que se emplea viene de esta grabación.

MÚSICA Y COREOGRAFÍA

La relación entre música y coreografía en el dance oscense es sencilla. Los danzantes ejecutan sus pasos a la velocidad que les marca la música, sirviéndoles esta de referencia para dar los golpes de palos y espadas en las mudanzas que así lo requieren. En ningún caso la música y la danza se relacionan con fines expresivos como pasa, por ejemplo, en un ballet. Así como a la coreografía se le puede atribuir un simbolismo⁴², la música no tiene expresión, su característica principal es el ritmo ya que sirve, a los danzantes para coordinar sus pasos y como referencia al público para dar las palmas.

La duración de la música depende de la coreografía. El mayoral da la orden al director de la banda para que marque el inicio de la música, que terminará una vez que los danzantes hayan vuelto a su posición de origen. En las mudanzas de palos y espadas el corte está muy claro pero la duración del vals de las

⁴⁰ ESCUER, Alejandro. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

cintas y del *degollau* son más variables ya que dependerá de la velocidad con la que los danzantes hagan y deshagan las figuras. La compleja coordinación entre los danzantes y la banda hace que estas dos mudanzas sean más delicadas.

La relación entre música y coreografía en el vals de las cintas es más compleja que en las mudanzas de palos y espadas ya que, si un danzante da un paso en falso, las cintas no quedarán correctamente anudadas en el palo. Esta mudanza es, según D'O Río (2018), la más difícil tanto para los danzantes como para los músicos. La música marca cada uno de los pasos de los danzantes y si no se presta la máxima atención para coordinar la música y la danza, es fácil que el final del trenzado no coincida con el final de una frase musical. Esto significa que el proceso de desenrollar las cintas también terminará en el medio de una frase musical. Ante esta situación se pueden dar dos soluciones: o los danzantes esperan quietos al final de la música o la banda corta de inmediato la música sin tener en cuenta la estructura musical de la pieza. Para que música y danza lleguen al final de la mudanza al mismo tiempo es importante la coordinación cuando las cintas se han terminado de trenzar en el palo y se inicia el proceso inverso.⁴³

Considero que es interesante prestar atención al tempo al que se tocan y danzan las mudanzas. Según el director Alejandro Escuer (2018), el estrés de la vida actual, que va mucho más deprisa que antes, se refleja en el tempo de las danzas y es por esto que actualmente el dance se ejecuta a un tempo más rápido que hace unas décadas. La conciencia del tiempo y la necesidad de cumplir unos horarios también influye al número de repeticiones de la música.⁴⁴ Las repeticiones en las representaciones de los días 9 y 11 de agosto son siempre las mismas. Sin embargo, durante las actuaciones en las residencias y barrios de la ciudad, es habitual que se acorten algunas mudanzas para ganar

⁴³ D'O RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

⁴⁴ CEJALVO, Daniel. Comunicación personal, 25 de febrero de 2018.

tiempo.⁴⁵

Al comparar diferentes representaciones del dance, tanto de la misma fecha como de diferentes años, se percibe que en algunos momentos se danza a un tempo más rápido y en otros se hace de manera más tranquila. Los tempos más rápidos coinciden con momentos clave de la representación del dance completo en las plaza o de la procesión, como la llegada al Ayuntamiento, la entrada a la basílica de San Lorenzo o la repetición de las espadas al final de la actuación en la plaza frente a la basílica.(Ver: *Anexo I, vídeo nº10.*)

«Te lleva el momento, sube la emoción y por eso se danza más rápido» (CEJALVO, 2018) El origen del aumento del tempo está en las emociones que la música produce tanto a los danzantes como a los músicos, responsables del tempo que se sigue. Este cambio de velocidad no se produce de una manera tan espontánea como puede parecer a simple vista. Los danzantes y los músicos saben cuándo aumentarán la velocidad ya que siempre ocurre en los mismos momentos. Con esto, siguiendo más o menos su instinto, consiguen transmitir al público la sensación de que se encuentran en el punto culminante de la representación.

EL DANCE COMO TRADICIÓN A TRAVÉS DE SU MÚSICA

La representación del dance en Huesca tiene muy diferenciados los roles de público y ejecutantes. El público, además de participar como espectador, es supervisor ya que sabe en qué consiste el acto puesto que cada año se repite de la misma manera.⁴⁶ En la página 18 del presente trabajo se describe la introducción musical de la mudanza del *degollau*. Se desconoce si en el pasado se tocaba la introducción completa pero es sabido que en una ocasión,

⁴⁵ CEJALVO, Daniel. Comunicación personal, 25 de febrero de 2018.

⁴⁶ MARTÍ, Josep (1996): *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel. ISBN: 978-84-88413-43-7

la banda comenzó a tocar la introducción completa y el público, al no reconocer la música reaccionó silbando a los músicos.⁴⁷

«Para una cultura es tan sintomático aquello que se acepta como aquello que se rechaza» (MARTÍ 2000: 96). Hace unas décadas, el compositor José Luís Sampérez escribió *Dance a nuestro patrón San Lorenzo* con la intención de dedicar una pieza a San Lorenzo que fuera interpretada por la banda y los danzantes el día 10 de agosto⁴⁸, pero a día de hoy los danzantes no han incluido la música de Sampérez en su actuación. El hecho de que esta pieza no se haya conseguido añadir al dance como una sexta mudanza significa un acto de rechazo por parte de los danzantes. Sin embargo, esta música se acepta en otro contexto: la salida de la peana del santo de la basílica, momento en el que funciona como el nexo entre el dance y el inicio de la procesión «Se trata de un momento muy emocionante, pues ves caras desencajadas y personas que lloran. Es por esto que hacía falta dotar a ese instante de música, pero no era para tocar las espadas ni la música de otras mudanzas» (D'O RÍO, 2018).

La introducción de la mudanza del *degollau* y el intento de introducir en el dance música de nueva composición, que hubiese supuesto la creación de una nueva mudanza, son ejemplos del estado de solidificación en el que se encuentran actualmente el dance oscense y, en consecuencia, su música.

La creación en la segunda mitad del siglo XX de los estatutos de la agrupación, que afectan a la toma de decisiones⁴⁹, y las opiniones recogidas en las entrevistas y encuestas realizadas muestran cómo la variabilidad que caracteriza al folklore ha desaparecido en el caso del dance oscense. Los danzantes opinaron durante las entrevistas sobre la dificultad de modificar alguno de los elementos del dance, tanto por las posibles reacciones negativas del público como por los obstáculos que supondrían algunas de las reglas

⁴⁷ ESCUER, Alejandro. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ CEJALVO, Daniel. Comunicación personal, 25 de febrero de 2018. 35:00

recogidas en sus estatutos.

La espontaneidad queda reservada al público, quien participa, como se describe en la página 10 de este trabajo, dando palmas al ritmo de la música. (Ver: *Anexo I, vídeo nº11.*) Este gesto también es un elemento dentro de la tradición ya que todos los años el público da palmas en los mismos momentos y siguiendo los mismos patrones.

A diferencia de la actualidad, durante los siglos XIX y XX, tienen lugar una serie de modificaciones con las que el dance se vuelve más complejo, pues se aumenta el número de mudanzas y la banda pasa a ocupar el lugar de las gaitas. Estos cambios se inician con las obras de Valentín Gardeta a principios del siglo XIX, cuando desciende la popularidad del dance en Huesca⁵⁰ al mismo tiempo que se hace más complicado encontrar gaiteros para acompañar los dances de espadas y palos durante las fiestas⁵¹. La sustitución de las gaitas por una banda de música interpretando las partituras de Gardeta devolvieron al dance su popularidad.⁵²

«Con el cambio de la música, Gardeta influyó de forma decisiva en la supervivencia del dance oscense. En una época en que, generalmente, los dances altoaragoneses, desasistidos del fervor popular, desaparecían o quedaban arrinconados en ciertas zonas rurales, Gardeta lograba para el dance oscense la máxima popularidad, merced a estas composiciones musicales que levantan oleadas de entusiasmo en las gentes nuevas. Es posible que con esta mutación el dance perdiese interés erudito y cualidades folklóricas, pero en cambio ensanchaba el horizonte de su vivencia, quién sabe por cuánto tiempo, encontrando su música exacta.»

(D'Ó RÍO 1985: 13)

⁵⁰ D'Ó RÍO, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

⁵⁹ D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

⁵² BALAGUER, FEDERICO (1985): *Introducción al estudio histórico del dance oscense*, en: D'Ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca. ISBN: 84-398-4095-0

Este cambio en la música del dance puede ser visto como una folklorización puesto que se trata de una «manipulación directa o indirecta del legado tradicional mediante las soluciones artificiales con las que se pretende resucitarlo o mantenerlo con vida». (MARTÍ 1996:207). La sustitución de las gaitas por una banda de música solucionaba el problema de aquel momento debido a la falta de gaiteros disponibles y sirvió para atraer la atención y devolver el interés por el dance a los oscenses. Además de la música, otros elementos del dance han servido como medio para la folklorización de dicha práctica. En el año 1921, se confeccionan cuatro trajes, el Ayuntamiento destinó una retribución para estimular la práctica del dance en las fiestas de San Lorenzo y se creó la Cofradía de San Jorge, encargada de los danzantes.⁵³

«En la Agrupación de Danzantes de Huesca, se era consciente de lo mucho que teníamos que agradecer a nuestros antecesores en el dance oscense. Supieron mantener “viva” la tradición, incluso hacer historia, tarea nada fácil en los tiempos que corrían. [...] Teníamos claro que las raíces de uno es una de las cosas más importantes que tenemos en la vida. La tradición no se hereda, se conquista.»

(CAZORLA 2014)

En la primera mitad del siglo XX se añadirán las mudanzas de los palos nuevos, las cintas y el degollau, para las cuales se compuso nueva música influenciada por la música de Gardeta. Todas esas piezas fueron, al principio, novedades que actualmente son consideradas como tradiciones.

⁵³ D'ó RÍO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

LA MÚSICA DEL DANCE OSCENSE: USOS Y FUNCIONES

«La palabra “uso” se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; “función” hace referencia a las razones de este uso y a los propósitos más amplios a los que sirve »

(MERRIAM, 1964 en: CRUCES, 2001:277)

Aplicando la distinción que hace Alan P. Merriam (1964) entre usos y funciones de la música a la música del dance de Huesca, ésta se puede ver desde dos perspectivas. Por un lado está la música como elemento del dance y por otro, como referencia a la fiesta oscense y, en consecuencia, como símbolo de la ciudad, su cultura y sus habitantes.

LA MÚSICA COMO ELEMENTO DEL DANCE

En comunicación personal, Abraham Gabás (2018), danzante desde 2017, explicaba cómo en sus primeros ensayos sus compañeros le aconsejaban que siguiera la música. «Si no la escuchas es más fácil que falles, que vayas a destiempo, ya que te ayudará a saber cuándo tienes que dar el golpe» (GABÁS, 2018). La música está presente desde el primer ensayo, reproducida mediante una grabación.⁵⁴ Los danzantes ensayan con música en directo unos días antes del inicio de las fiestas. (Ver: *Anexo I, vídeo nº12.*) La música en el dance sirve como herramienta para coordinar a los danzantes mientras llevan a cabo las diferentes coreografías al ritmo que la música les marca.

Además de ser una referencia para los danzantes a la hora de cuadrar los pasos que forman la coreografía, coordinar los golpes de palos y los choques

⁵⁴ GABÁS, Abraham. Comunicación personal, 25 de febrero de 2018.

de las espadas⁵⁵, la música también sirve como motivación. Según el danzante Daniel Cejalvo, «al final es la música la que te impulsa, te da ánimo y fuerza» (CEJALVO, 2018).

«La música da el toque culto» (ESCUER, 2018) En el caso del dance, en el momento en el que se añade música y ritmo a unos golpes de palos se les dota de importancia.⁵⁶ La música que interpreta la banda es fundamental en el dance ya que, sin ella, no habría pasos, golpes o palmas que coordinar. Por esto, considero que la música cumple con la función de dar sentido a lo que ocurre durante la representación del dance.

La música es un elemento del dance al igual que los objetos como las espadas o los palos, la coreografía, el vestuario o el público. En el contexto de las representaciones del dance, la música tendría un uso: coordinar a los danzantes y dos funciones: dar sentido a lo que ocurre e inducir actitudes⁵⁷ al motivar tanto al público como a los danzantes y la banda.

LA MÚSICA COMO SÍMBOLO

«Hay pocas dudas de que la música funciona en todas las sociedades como representación simbólica de otras cosas, ideas y comportamientos.»

(MERRIAM, 1964 en: CRUCES, 2001:291)

En este apartado se habla de la función de representación simbólica y

⁵⁵ SANTOLARIA, Santos Comunicación personal, 24 de febrero de 2018.

⁵⁶ D'Ó RÍO, Bicén. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

⁵⁷ MC ALLESTER, David (1960): *The role of music in Western Apache culture*. En: CRUCES, Francisco (2001): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644749

etnicitaria⁵⁸ que desempeña la música del dance en la sociedad oscense.

La música del dance como símbolo de fiesta

«El sello lo ponen los danzantes pero las emociones de alegría y optimismo las pone la música de las espadas.» (ESCUER, 2018) El dance, por su popularidad entre los oscenses, ha llegado a ser uno de los símbolos de la fiesta de la ciudad y en consecuencia, su música adquiere la misma función simbólica. En el momento en el que se quiere evocar la fiesta oscense se recurre a esta música, generalmente a la música de las espadas, de la misma manera que se utiliza la imagen de las cintas o la figura del *degollau*. (Ver: *Imagen nº3.*)



Imagen 3- Cartel de las fiestas de San Lorenzo del año 2006 con la imagen de las cintas- ALVIRA, Fernando.

«Los Danzantes representamos la fiesta ya que estamos en la calle, donde hay alegría y amistad.» (SANTOLARIA, 2018) La música del dance se interpreta casi exclusivamente en verano⁵⁹ y es que rara vez podemos escuchar a la Banda de Música de Huesca tocar en otras épocas del año el repertorio del dance. Este se comienza a incluir en los programas de concierto a partir de julio ya que «es una música de optimismo que en julio indica que queda poco para las fiestas, para lo bueno. Además, todo el mundo pide que toquemos las espadas en esas fechas.» (ESCUER, 2018) A finales de julio, período popularmente conocido en Huesca como *prelaurentis*, se organizan actos para señalar el inicio de las fiestas entre los que cabe destacar la programación de verbenas nocturnas, donde se recurre frecuentemente a la música de las

⁵⁸MERRIAM, Alan P (1964): “Uses and Functions”. En: CRUCES, Francisco [ed] (2001): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644749

⁵⁹ESCUER, Alejandro. Comunicación personal, 10 de marzo de 2018.

espadas para animar a los asistentes.

Durante el período festivo la música del dance, sobre todo la de las espadas, se escucha constantemente en actos de todo tipo como en pasacalles o en las corridas de toros, ya sea interpretada por la Banda de Música de Huesca (Ver: *Anexo I, vídeo nº13.*), por alguna de las numerosas charangas que animan los actos en esas fechas o mediante pista digital (Ver: *Anexo I, vídeo nº14.*). También es frecuente encontrar a grupos de amigos o familias reunidas en un velador cantando esta música. (Ver: *Anexo I, vídeo nº15.*) Las cadenas de radio y televisión utilizan la música de las cinco mudanzas como cabecera o en la publicidad durante las fiestas de San Lorenzo y las semanas previas.

Otro ejemplo de cómo la música de las espadas es un símbolo de fiesta se observa el día 9 de agosto, fecha en la que comienzan las fiestas de San Lorenzo. Esta melodía es lo primero que suena en la plaza del Ayuntamiento tras lanzar un cohete que marca el inicio de las fiestas. En este acto los danzantes no están presentes en dicha plaza para bailar al son de la música de las espadas sino que, en este caso, la música suena para confirmar, tras la explosión del cohete, que la fiesta ha comenzado. (Ver: *Anexo I, vídeo nº16.*)

Estos ejemplos muestran cómo la música del dance no solo se escucha durante la representación del mismo sino que está presente en todo tipo de actos celebrados durante las fiestas. En este caso la música cumpliría con la función de representación simbólica de la fiesta.

La música del dance como símbolo de Huesca

«Algunas leyendas y monumentos aluden a importantes sucesos históricos para los oscenses, que les dan su razón de ser y en los que, en consecuencia, arraiga su identidad. Entre estos elementos de identificación, San Lorenzo encarna actualmente lo más simbólico y significativo durante largo tiempo en la historia de Huesca. »

(TAKENAKA, 2003:65)

Los danzantes representan a los oscenses porque son los protagonistas de un acto en el que todos ellos comparten sentimientos que mezclan la alegría generada en la fiesta con los recuerdos de situaciones vividas con familiares o amigos durante la misma. Prácticamente todo aquel que ha participado en las fiestas de San Lorenzo comparte recuerdos de este tipo y, en el caso de los oscenses, despierta el sentimiento de pertenencia a Huesca. Tanto los danzantes como el público tienen la misma idea: «Danzantes, músicos y público formamos parte de lo mismo, somos un todo». (CEJALVO, 2018) Bicén D'O Ríó (2018) define el momento del dance como una catarsis colectiva.

«El dance ha cumplido a lo largo de, al menos trescientos años, un importante papel religioso de afirmación social de las devociones, con presencia de elementos lúdicos y de habilidad y con una extraordinaria afección de los habitantes de cada pueblo que ha llegado hasta nuestros días, ya que el dance se ha convertido en una expresión popular característica, afirmando una peculiaridad tomada como seña de identidad, tal como puede verse en Huesca o en cualquiera de los pueblos, donde el público asiste anualmente para ver y oír aproximadamente el mismo espectáculo con un poderoso esfuerzo de participación.»

(BELTRÁN, 1892:140)

Durante la fiesta « la sociedad cobra relieve, los componentes del mismo locus, dispersos en lo cotidiano, ocupan el tiempo y espacio comunes en la festividad y mediante sus símbolos cristalizan su identidad.» (TAKENAKA, 2003:285) Todo esto pareciera indicar que la idea de pertenecer a un grupo está más presente durante la fiesta que durante el día a día. Es por esto que la idea de colectividad, reforzada durante las fiestas de San Lorenzo en Huesca, se asocia con actos celebrados durante el período festivo como el dance.

«La identidad es una estructura, por mucho que sentimentalmente pueda presentarse bajo el aspecto de una esencia. El nosotros único y homogéneo en el tiempo y en el espacio en el que los individuos se consideran de algún modo integrados resulta de una masa conectada de instituciones, de rituales, de mitos, etc.»

(DELGADO, 1994. En: MARTÍ, 2000:120)

A pesar de que los danzantes hayan llevado el dance a otras ciudades como Barcelona en 1951 o Roma en 1985, no significa que tengan una función representativa de la ciudad a modo de institución ya que no ejercen como tal de forma habitual. Los principales defensores de esta idea son los mismos danzantes, pues recogen en sus estatutos que solamente actuarán en Huesca y durante las fiestas de San Lorenzo. El dance, gracias a los sentimientos que produce en los oscenses, sale del contexto de la fiesta de San Lorenzo por medio de su música y pasa a formar parte de la identidad de la ciudad al ser utilizado más allá del período y el contexto festivo.

«No verás a los danzantes danzar fuera de San Lorenzo pero sí que podrás escuchar su música, siempre haciendo alusión a los momentos de la fiesta.» (CEJALVO, 2018) El dance es uno de los actos más importantes de las fiestas de San Lorenzo pero solo puede contemplarse los días 10, 11 y 15 de agosto, mientras que su música se puede interpretar o reproducir con mayor facilidad.

Es la música, independizada del resto de elementos del dance, la que se usa como símbolo de la ciudad. «Se ha popularizado de tal manera que la gente de Huesca considera la música de las espadas como un himno y se utiliza siempre que se necesita una música para hacer referencia a la ciudad.» (SANTOLARIA, 2018) Las pajaritas de Ramón Acín (Ver: *Imagen nº4* en la página 33), el jinete del escudo de la ciudad o determinados postres y recetas de cocina como el pollo al chilindrón son otros símbolos que se usan para hacer referencia a la ciudad de la misma manera que la música de las espadas.



Imagen 4- Pajaritas de Ramón Acín en el Parque de Huesca, situado en la Rambla del Clot de Barcelona - CARCASONA, Paola.

«Podemos entender básicamente la etnicidad como la consciencia de pertenecer a un grupo humano definido por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural que hacen que se lo pueda considerar una *etnia* o parte de una *etnia*. Esta consciencia implica una determinada percepción socialmente subjetiva del grupo y también de colectividad.»

(MARTÍ, 2000:118)

Siguiendo la distinción que hace Josep Martí (2000) entre música étnica, etnicitaria y neutra, considero que la música de las espadas, al ser la más utilizada de entre las cinco mudanzas, entra en el grupo de músicas etnicitarias, «músicas a las que se les otorga un valor étnico de manera consubstancial aunque no sea el predominante» (MARTÍ 2000:128). La música de las espadas fue creada para ser danzada y, como se ha visto en el apartado

anterior de este trabajo, en las páginas 27 y 28, actualmente conserva ese uso al mismo tiempo que se le han otorgado nuevos usos que aportan valor etnicitario a esta música.

«No toda la música se califica de étnica pero sí toda la música puede ser en potencia etnicitaria: es decir, puede expresar valor étnico aunque ello no constituya su marca definitoria. Solo es necesario que se la identifique en un momento dado con el referente de la etnicidad».

(MARTÍ, 2000:125)

La música del dance deviene símbolo de la sociedad oscense durante las fiestas de su patrón ya que es un evento en el que las ideas de colectividad y etnia se refuerzan mientras que esta música está presente la mayoría del tiempo. La música no es étnica sino que lo deviene al establecerse un nexo entre producción sonora y grupo étnico.⁶⁰ En la situación de la música del dance en Huesca, esta relación es fruto de las emociones comunes que dicha música despierta en los oscenses. Dependiendo del contexto en el cual se insiere esta música y del uso que se haga de ella, se le otorga la función de la representatividad étnica.⁶¹

Un ejemplo de la música de las espadas como símbolo etnicitario en Huesca se escucha en la Plaza Navarra, situada en el centro de la ciudad, donde se encuentra el reloj del edificio del casino en el que todos los días suena dicha melodía a las doce del mediodía y a las diez de la noche. (Ver: *Anexo I, vídeo nº17.*)

⁶⁰ MARTÍ, Josep. (2000): *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial. 978-84-87981-29-6

⁶¹ *Ibíd.*

A partir de la música del dance se han compuesto nuevas piezas. La mayoría de ellas datan del siglo XX, momento en el que mudanzas como las cintas, los palos viejos y el *degollau* habían estrenado su música y eran vistas como una novedad que atraía la atención del público oscense. En estas obras aparecen citadas literalmente las melodías de las mudanzas, ya sea mediante algunos motivos o en su totalidad. A principios del siglo XXI se crean adaptaciones en géneros como el blues.

La relación entre la música del dance y los directores de las bandas de música que han acompañado a los danzantes de Huesca se refleja en la cantidad de obras que éstos componen dedicadas a la ciudad. Los ejemplos más significativos son *Una fiesta en Huesca*, del maestro Gutiérrez, *Dance a Nuestro Patrón San Lorenzo* (ver: Anexo II, partitura nº6) y *Estampas Laurentinas*, del maestro Sampériz.

José María Lacasa, director del Orfeón Oscense entre 1929 y 1971, compone en 1941 *Himno a San Lorenzo* (ver: Anexo II, partitura nº7), y Daniel Montorio, compositor de música de cine y de teatro, *Himno a Huesca*.⁶² Ambos compositores incluyen la música de las espadas en sus obras. Esta melodía también aparece en la introducción de una de las jotas más emblemáticas de Huesca, la *Jota de San Lorenzo*, compuesta por la bailadora Sarita Villacampa.⁶³ (Ver: Anexo I, vídeo nº18.)

La Huesca Big Band graba en noviembre de 2015 su primer disco titulado *The Swords*. (Ver: Anexo I, vídeo nº19 y Anexo II, partitura nº8.) Este álbum combina dos versiones de clásicos de Duke Ellington con un arreglo del dance de las espadas (ver: Anexo II, partitura nº8), que da el título al disco y otro del *Himno de Huesca* de Daniel Montorio titulado *Oscas*. Gerardo López Pontaque (2018), eligió el tema de las espadas por la relación que dicha pieza tiene con Huesca. En su arreglo buscó mantener la sencillez de la música original.⁶⁴

⁶² D'Ó RÍO, Bicen (1985): *El dance laurentino*. Huesca. ISBN: 84-398-4095-0

⁶³ MAINÉ, Pilar (10 de agosto de 2012): "La jota de San Lorenzo". *Diario del Altoaragón*. pp.29.

⁶⁴ LÓPEZ, Gerardo. Comunicación personal 26 de abril de 2018.

Para Alan P. Merriam (1964), la música cumple la función de contribución a la continuidad y la estabilidad de una cultura, «si la música permite la expresión de emociones, produce placer estético, entretiene, comunica, provoca respuestas físicas, refuerza la conformidad a las normas sociales y reafirma instituciones y ritos religiosos.» (MERRIAM, 1964 en: CRUCES, 2001:292) A lo largo de este apartado se ha visto cómo la música del dance produce diversas emociones, cómo se usa para informar de que se acercan las fechas festivas o para hacer referencia a Huesca y cómo provoca respuestas físicas en forma de baile o palmas. Todo esto contribuye a la estabilidad de la cultura oscense ya que cada agosto se repiten los mismos patrones que dejan huella durante el resto del año.

En los ejemplos mencionados a lo largo de este apartado, la música del dance se usa como símbolo ya sea ya sea por su relación con la fiesta, con San Lorenzo o con Huesca. El dance no tiene sentido fuera de Huesca y fuera del período de las fiestas⁶⁵, pero su música tiene sentido para los oscenses en otras situaciones cuando desempeña las funciones de representatividad étnica y contribuye a la estabilidad de una cultura.

⁶⁵ CEJALVO, Daniel. Comunicación personal, 25 de febrero de 2018.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta que la música, entendida como elemento del dance de Huesca, experimentó diversos cambios durante el siglo XIX y la primera mitad del XX debidos a la necesidad de ser adaptada a una banda de instrumentos de viento y a la incorporación de nuevas mudanzas al conjunto del dance, este período puede denominarse como una etapa de evolución. En contraste con este período, la música del dance oscense, se encuentra en una etapa de estabilidad desde mediados del siglo XX puesto que desde entonces no se ha producido ningún cambio en el dance que haya afectado a su música. El número de mudanzas se ha mantenido en cinco y ninguna de sus partituras ha sido modificada desde 1955, año en que se estrena por última vez la música para una mudanza, concretamente para el *degollau*.

Sería necesario comprobar, como se menciona en la página 22 del presente trabajo, los ajustes en la instrumentación que pudo hacer el maestro Sampérez. En el caso de que las partituras hubiesen sido modificadas considerablemente, estaríamos ante el único cambio que se habría producido en la música del dance en las últimas décadas. Hoy en día este cambio sería relevante ya que dichas partituras fueron utilizadas en la grabación que actualmente se emplea siempre que la música del dance se reproduce mediante pista digital.

A lo largo de la historia del dance se dan momentos de mayor y menor popularidad entre los oscenses. En el siglo XIX, la música de Valentín Gardeta y su nueva instrumentación suponen un momento clave para la recuperación del interés por el dance en Huesca. Aquí se inicia un proceso de carácter folklórico mediante el cual el dance y su música quedarán totalmente definidos sin dejar espacio a la espontaneidad o a alguna posibilidad de cambio. El hecho de que el dance y su música se mantengan intactos desde hace más de un siglo se debe al afán de los habitantes de Huesca por conservar esta práctica que, habiendo alcanzado la estabilidad, consideran una tradición y un símbolo de su ciudad.

Una vez que la música de las cinco mudanzas, al igual que el dance en su

totalidad, se consolidan de manera que las posibilidades de que sean alterados son mínimas, se abre un nuevo camino. Esta música es ahora un símbolo de Huesca, de su fiesta y de sus habitantes debido a las funciones que se le otorgan, y se mantiene “viva” gracias a los diversos usos que se hacen de sus melodías y de la música que se ha compuesto tomándolas como referencia. Cualquiera de las melodías de las cinco mudanzas puede evocar al dance, aunque la que más empleada es la música de las espadas.

La música es, de entre todos los elementos que conforman el dance, el más versátil ya que se puede reproducir con facilidad y esto ha contribuido diversificar sus usos y funciones. A partir de las observaciones, de las entrevistas realizadas y de las reflexiones sobre los usos y funciones de la música del dance que se han plasmado en este trabajo, estos han sido separados en dos categorías que corresponden a distintos contextos. Es por esto que la música, como elemento del dance, se usa a modo de herramienta para coordinar otros componentes del dance. Por otra parte, cuando la música del dance se usa en contextos distintos al que se acaba de mencionar, tanto durante las fiestas de San Lorenzo como durante el resto del año, adquiere la función de representación simbólica. La música de las espadas siempre estará ligada a las ideas y emociones relacionadas con la fiesta y cada vez que suene cumplirá con la función de sostener la estructura social a través de garantizar que cada miembro de la sociedad tenga un espacio de pertenencia dentro de unas ideas y sentimientos comunes.

En conclusión, la música del dance de Huesca es un componente fundamental de una de las prácticas culturales más influyentes en la ciudad que une a todos sus habitantes haciendo que se sientan miembros de un mismo colectivo. Este sentimiento se refuerza más allá de las representaciones del dance y del período festivo a través de los diversos usos que se hacen de esta música contribuyendo así a la estabilidad y a la continuidad de la cultura oscense. Es por esto que considero la música como metáfora del dance y como símbolo de los oscenses.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

BALAGUER, Federico (1985): *Introducción al estudio histórico del dance oscense*, en D'O RIO, Bicén (1985): *El dance laurentino. Huesca*. ISBN: 84-398-4095-0

BELTRÁN, Antonio (1982): *El dance aragonés*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 84-300-6519-9

BELTRÁN, Antonio (1990): *Los dances de Cinco Olivas, Salillas de Jalón y Pastriz y los bailes procesionales: aportaciones al estudio del dance aragonés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. ISBN: 84-7820-068-1

BLECUA, Martín (1998): *La gaita de boto aragonesa*. Zaragoza : Edicions de l'Astral. ISBN: 8487333311

CAZORLA, Juan Andreu (1996): *Memorias de un danzante. Una aproximación a la historia de los danzantes de Huesca*. Editorial Pirineo. ISBN: 84-87997-22-8

CAZORLA, Juan Andreu (2000): *Pinceladas de un retablo*. Huesca. Parroquia de San Lorenzo.

CRUCES, Francisco (2001): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644749

DEL ARCO, Ricardo (1943): *Notas de folklore Aragonés*. Madrid: Gráficas Barragán.

D'O RIO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0

HAMMERSLEY, M., ATKINSON, P. (1994): *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós. ISBN: 8449309808

ECO, Umberto (1997): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona. Gedisa. ISBN: 9788474328967.

Estatutos de la Agrupación de Danzantes de la ciudad de Huesca. En: D'O RIO, Bicén (1985): *El dance laurentino*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. ISBN: 84-398-4095-0 pp. 115-118.

MARTÍ, Josep. (1996): *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel. ISBN: 978-84-88413-43-7

MARTÍ, Josep. (2000): *Más allá del arte: La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial. 978-84-87981-29-6Mc

ALLESTER, David (1960): *The role of music in Western Apache culture*. En: CRUCES, Francisco (2001): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644749

MERRIAM, Alan P. (1964): *The anthropology of music*. En: CRUCES, Francisco (2001): *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta. ISBN: 8481644749

PÉREZ, Lucía (1988): *El dance de Alcalá de la Selva (Teruel)*. Zaragoza: Diputación General de Aragón. ISBN: 84-7753-033-5

PUJADAS, J., COMAS, D., ROCA, J. (2004): *Etnografía*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 84-9788-142-7

PUEYO, Mercedes (1957): *El dance en Aragón*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

TAYLOR, S. J., BOGDAN, R. (1987): *Introducción a los métodos cualitativos de*

investigación. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-816-9

TAKENAKA, Hiroko (2003): *La fiesta en la ciudad. Antropología de la fiesta de San Lorenzo en Huesca*. Huesca: Ayuntamiento de Huesca. ISBN.: 84-86910-42-0.

ARTÍCULOS

CAZORLA, Juan Andreu (10 de agosto de 2014): "Añoranzas Laurentinas". *Diario del Altoraragón*. pp. 23.

D'O RIO, Bicén (25 de enero 2009): "Nace la Estación-Emisora EAJ-22, Radio Huesca". *Diario del Altoraragón*. pp. 16.

D'O RIO, Bicén (10 de agosto de 1985): "Valentín Gardeta Frago". *El periódico de Huesca*. pp. 60.

GARCÉS, Carlos (15 de agosto 2013): "Los apodos de los danzantes, palos nuevos y la música de las cintas: nuevos datos". *Diario del Altoraragón*. pp. 7.

GARCÉS, Carlos (10 de agosto 2010): "Los danzantes de Huesca y Jaca". *Diario del Altoraragón especial San Lorenzo*. pp. 8-9.

GARCÉS, Carlos (10 de agosto 2003): "Los danzantes de Huesca: nuevos datos sobre su origen". *Diario del Altoraragón especial San Lorenzo*. pp. 4.

GARCÉS, Carlos (11 de noviembre 2001): "La música de San Lorenzo, ¿está inspirada en una sinfonía de Mozart?". *Diario del Altoraragón*. pp. 9.

GARCÉS, Carlos (28 de octubre 2001): "Las menciones más antiguas de los danzantes". *Diario del Altoaragón*. pp. 9.

MAINÉ, Pilar (10 de agosto de 2012): "La jota de San Lorenzo". *Diario del Altoaragón*. pp.29.

VELILLA, Rafael (20 de agosto 2001): “La rebotica de Federico Balaguer, sede del Seminario de Estudios Laurentinos”. *Diario del Altoaragón*. pp.28.

ZAPATERO, Ramón (10 de agosto de 2010): “Las fiestas como reflejo del devenir social”. *Diario del Altoaragón*. pp.4.

MATERIAL AUDIOVISUAL

LIBRADO, Alberto (2013): ¿Te suena? Teruel: Argilai Audiovisuales S.L. [Emitido el 23 de octubre de 2013 en Aragón Televisión.]

ENTREVISTAS

CEJALVO, DANIEL. Entrevista realizada el 25 de febrero de 2018.

D'O RÍO, Bicén. Entrevista realizada el 10 de marzo de 2018.

ESCUER, Alejandro. Entrevista realizada el 10 de marzo de 2018.

GABÁS, Abraham. Entrevista realizada el 25 de febrero de 2018.

GARCÉS, Carlos. Entrevista realizada el 25 de febrero de 2018.

SANTOLARIA, Santos. Comunicación personal, 24 de febrero de 2018.

LÓPEZ PONTAQUE, Gerardo. Comunicación personal 26 de abril de 2018.

ANEXOS

ANEXO I

MATERIAL AUDIOVISUAL

El material audiovisual al cuál se hace referencia en el trabajo se encuentra en el CD adjunto. Los vídeos y audios están ordenados según el orden en el que aparecen mencionados en el trabajo.

Pistas de audio adjuntas:

- 1- *Las espadas*. Valentín Gardeta, compositor. Banda de Música de Huesca, intérpretes.
- 2- *Los palos viejos*. Valentín Gardeta, compositor. Banda de Música de Huesca, intérpretes.
- 3- *Los palos nuevos*. Bienaventurado Susín, compositor. Banda de Música de Huesca, intérpretes.
- 4- *Las cintas*. Emilio Gutiérrez, compositor. Banda de Música de Huesca, intérpretes.
- 5- *El degollau*. Francisco Román, compositor. Banda de Música de Huesca, intérpretes.

Archivos de video adjuntos:

- 1- *Mudanza*. Santos Santolaria.
- 2- *Representación completa del dance en la plaza de San Lorenzo el día 10 de agosto de 2017*. Santos Santolaria.
- 3- *Las espadas*. Santos Santolaria.
- 4- *Los palos viejos*. Santos Santolaria.
- 5- *Las cintas*. Santos Santolaria.
- 6- *Los palos nuevos*. Santos Santolaria.
- 7- *El degollau*. Santos Santolaria.
- 8- *Resumen de las actuaciones de los danzantes en los días 11 y 15 de*

- agosto de 2017. Santos Santolaria.
- 9- *Comienzo de la coreografía cuando suena el segundo tema musical.*
Santos Santolaria.
- 10- *Diferentes velocidades en las espadas.* Paola Carcasona.
- 11- *Palmas.* Santos Santolaria.
- 12- *Ensayo.* Santos Santolaria.
- 13- *Banda de Música en la plaza de toros.* Paola Carcasona.
- 14- *Pista digital en verbena.* Paola Carcasona
- 15- *Calles de Huesca durante San Lorenzo.* Paola Carcasona.
- 16- *Cohete inicio de fiestas en la plaza del Ayuntamiento.* Paola Carcasona.
- 17- *Jota de San Lorenzo interpretada por el grupo folklórico Santa Cecilia.*
Paola Carcasona.
- 18- *La Huesca Big Band interpreta su arreglo de la música de las espadas.*
Gerardo López.

ANEXO II
PARTITURAS

Las partituras se encuentran ordenadas siguiendo el orden en el que aparecen mencionadas en el trabajo.

Partitura nº1: Las espadas

TEMA 1

"Dance de las espadas"

TEMA 2

1ª vez

2ª vez

FIN

f

p

1ª

2ª

C

FIN

Partitura nº2: Los palos viejos

"Dance de los palos"

TEMA 1

TEMA 2

Partitura nº3: Los palos nuevos

Nueva danza de Palos SAXOFÓN 1

01 3

TEMA 1

TEMA 2

SAXOFÓN 2

PALMAS

BAJO

Partitura nº4: Las cintas

Vals ~ Danza de las Cintas

CLARINETE PRINCIPAL

TEMA 1

TEMA 2

Palmas

TROMPETA

PALMAS

CAJA

Partitura nº5: El degollau

= *A mis queridos hijos*
Francisco y Alejandro con
todo corazón: 9-8-1955:

= *Recuerdo de Huesca* = *Pase-doble* = *Quion (en Do)*

INTRODUCCIÓN

FRAGMENTO DE LA INTRODUCCIÓN

NO INTERPRETADO

INICIO ACTUAL

TEMA 1

CONTRAPUNTO ESPADAS

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It begins with a 5-measure rest, followed by a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several double bar lines with repeat signs (//) throughout the system.

Handwritten musical score for the second system, which is identical to the first system. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The notation, including the 5-measure rest, melodic line, and complex piano accompaniment with repeat signs, is the same as in the first system.

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on five staves. The top two staves are for strings, and the bottom three are for woodwinds. A green box highlights a section of the woodwind part, with the text "MOTIVO DEL TEMA 2 DE LAS CINTAS" written in green next to it. The woodwind part includes the instruction "Clarinetto Alto" and "Flauto Reg. Clarinetto". The string part includes the instruction "p".

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on five staves. The top two staves are for strings, and the bottom three are for woodwinds. The string part includes the instruction "pp tutti cres". The woodwind part includes the instruction "tutti". The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The notation is complex, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The first system has four staves, and the second system has four staves. The music appears to be in a minor key and has a moderate tempo.

Handwritten musical score for piano, with a section highlighted in a green box. The highlighted section is a short melodic phrase in the right hand, consisting of several eighth and sixteenth notes. The rest of the system shows the accompaniment in the left hand.

Handwritten musical score for piano, labeled "CODA CON EL TEMA 1 DE LAS ESPADAS". The score consists of three systems of staves. The first system has four staves, and the second and third systems have three staves each. The notation is simple, with many rests and a few notes. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Partitura nº6: Dance a nuestro patrón San Lorenzo

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Dance a nuestro patrón San Lorenzo". The score is written on a single sheet of paper and consists of three systems of staves. The first system includes the following annotations: "INTRODUCCIÓN" in red, "MODERATO" in black, "MOTIVOS TEMA 1 DE LAS ESPADAS" in green, "DANZA" in black, "ALEGRO" in black, and "TEMA 1" in red. The second system includes the annotation "TEMA 2" in red. The score is written in a 2/4 time signature and features a variety of musical notations, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as "Poco rall." and "mf.". There are several green circles drawn around specific musical phrases in the first system, and a red circle around a phrase in the second system. The handwriting is in black ink, and the paper shows some signs of age and wear.

Partitura nº7 : Himno a San Lorenzo

A SAN LORENZO
HIMNO MARCHA

GUIÓN
DÓ

LETRA - CARLOS JALLE
MÚSICA - J.L. SAMPÉRIZ

- MARCHA -

Poco mel Ma

ff > mf

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with the handwritten instruction "Vivace 2da". The second system includes a circled "Al." and the word "Mancuella". The third system features a "tr" marking. The handwriting is in black ink on aged paper, and the score is written in a style characteristic of a composer's manuscript.

Partitura nº8 : The Swords

Piano

The swords

Art Lab Big Band

Gerardo Lopez Pontaque

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, written in the key of B-flat major (two flats). The notation is as follows:

- Staff 1:** Starts with a double bar line and a repeat sign. The first measure is marked with a $Bb7$ chord and the text "(SECOND TIME)". The rest of the staff contains six measures of rhythmic notation represented by diagonal slashes. The final measure is marked with an $Eb7$ chord.
- Staff 2:** Starts at measure 7. The first measure is marked with a $Bb7$ chord. The second measure is marked with an $F7$ chord. The fifth measure is marked with a $Bb7$ chord. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 3:** Starts at measure 13. The first measure is marked with a $Bb7$ chord. The fifth measure is marked with an $Eb7$ chord. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 4:** Starts at measure 19. The first measure is marked with a $Bb7$ chord. The second measure is marked with an $F7$ chord. The fifth measure is marked with a $Bb7$ chord. The sixth measure is marked with the text "SEGUNDA" and contains a quarter note followed by a quarter rest. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

25 SOLOS E^b7

31 B^b7 F7 B^b7

37 STOP TIME B7 B^b7

41 E^b7 B7 B^b7

45 F7 B^b7 1. 2.

50 3. B^b7 E^b7

56 B^b7 F7 B^b7

62 F7 B^b7

67 F7 B^b7

ANEXO III

MODELO DEL CUESTIONARIO

Modelo del cuestionario utilizado en la encuesta realizada entre el 1 y el 7 de agosto por Paola Carcasona a los habitantes de Huesca.

-Relación con Huesca

1. *Natural de Huesca*
2. *Reside en Huesca*
3. *Otra (especificar)*

-Edad

1. *hasta 15*
2. *15-25*
3. *25-35*
4. *35-45*
5. *45-55*
6. *55-65*
7. *+65*

1. ¿Cuántas piezas interpretan los danzantes? ¿Conoce los títulos?

1. *Las espadas*
2. *Palos viejos*
3. *Las cintas*
4. *Palos viejos*
5. *Degollau*

2. ¿Quién toca la música que danzan los danzantes?

3. ¿Cuál/cuáles sería capaz de tararear?

4. Grado de importancia del 1 al 5 en

- actuación danzantes*
- fiestas de San Lorenzo*
- cultura de Huesca en general*

5. ¿Cuál es la que mejor representa la sociedad oscense? ¿Por qué?

6. ¿Cuál es su proferida? ¿Por qué?