

«Que no quiere ser francesa»: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón

Carolina Ibor Monesma
(Universidad de Zaragoza)

ABSTRACT: The so-called «War of Independence» has left a mark in form of folk song lyrics that have come to us through oral tradition or preserved in Aragonese «popular» songbooks. This paper brings together examples from both sources and attempts to interpret them in light of those tragic events and the mythic tale drawn from them.

KEYWORDS: Popular music, Spanish War of Independence, oral tradition, drinking songs, popular dance, aragonese jota.

RESUMEN: La llamada «Guerra de la Independencia» ha dejado una huella en forma de coplas y cancioncillas en los repertorios folklóricos que han llegado hasta nuestros días a través de la tradición oral o que se conservan en cancioneros «populares» aragoneses. Este artículo reúne ejemplos procedentes de ambas fuentes e intenta interpretarlos a la luz de aquellos dramáticos acontecimientos y del relato mítico elaborado a partir de ellos..

PALABRAS-CLAVE: Música popular, Guerra de la Independencia, tradición oral, canciones de bodega, dance, danza, jota aragonesa.

Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Inmortal son los títulos con los que ha sido distinguida la ciudad de Zaragoza como reconocimiento a la resistencia y valor de sus habitantes durante los dos Sitios (1808, 1809) a que fue sometida durante la llamada «Guerra de la Independencia». De entre los conflictos bélicos habidos en territorio hispano, es bien sabida la huella que estos hechos han dejado en el imaginario popular. Sublimados a la categoría de gesta heroica, la corriente principal de la historiografía, el discurso político, el arte y la literatura, a lo largo del s. XIX y buena parte del XX, contribuyeron a la construcción y pervivencia del mito¹.

La ciudad de Zaragoza sufrió gravísimas pérdidas humanas y materiales, pero no fueron pocas las penalidades en buena parte del territorio aragonés, especialmente en las plazas ubicadas en las principales vías de comunicación con otras grandes poblaciones españolas. En los municipios de un amplio cinturón que rodea la ciudad de Zaragoza todavía encontramos algunos topónimos que aluden a los enfrentamientos con el francés, historias de hallazgos de esqueletos y restos de armamentos al roturar una finca, o al realizar obras de reforma en algunos edificios; o todavía puede comprobarse cómo algunas construcciones muestran en sus muros el impacto de los proyectiles o las perforaciones practicadas para abrir aspilleras. En Alpartir, por ejemplo, cuentan que el «Barrio Quemado» recibe ese nombre porque lo hicieron arder los franceses. En Alagón aparecieron restos de la batalla al acondicionar el entorno de la antigua ermita de San Lázaro; lo propio sucedió en Almonacid en el paraje que llaman «Campo de los France-

¹ Sobre la elaboración mitológica de los sucesos de 1808 a 1814, en el proceso de construcción del nacionalismo español, y sobre la denominación «Guerra de la Independencia», que no aparece hasta la década de los veinte del s. XIX y no se consolida hasta mediados de siglo, vid. Álvarez Junco (1994).

ses», donde se hallaron restos humanos y efectos militares al rotarlo hace unos cien años para plantar viña². El edificio del antiguo convento franciscano de La Almunia de Doña Godina todavía conserva el nombre de «El Fuerte» en que lo convirtieron las tropas de Napoleón. Son estos territorios del Aragón central donde se libraron desde batallas decisivas hasta pequeñas y constantes escaramuzas entre columnas francesas y partidas guerrilleras que operaban en la zona; pueblos que padecieron saqueos, matanzas, represión, violencia de todo tipo y continuas exigencias de contribuciones por parte de las tropas de uno y otro bando. En las últimas décadas se han publicado numerosas historias locales que ofrecen detalles de estos traumáticos acontecimientos.

Las narraciones orales sobre la Guerra del Francés se han ido diluyendo en la memoria colectiva y hoy en día resulta muy difícil encontrar testimonios en la tradición oral. Sin embargo, podemos rastrear vestigios de tales hechos, o más bien del relato mítico elaborado a partir de ellos, en un buen número de coplas y cancioncillas que han ido pasando de boca en boca durante uno o dos siglos, como una entidad compacta que se transmite en su condensada integridad. Algunas de estas letrillas siguen vivas en nuestros días, otras las conocemos a través de diversas colecciones transcritas en cancioneros «populares».

En las páginas que siguen daremos cuenta de distintas piezas de ese repertorio folklórico a partir de dos fuentes: el contenido de varios cancioneros y monografías publicados en los siglos XX y XXI y mi propia experiencia de campo³. No insistiré en temas que supongo son de sobra conocidos por los lectores de esta revista⁴, como la famosa canción infantil «Pase misí, pase misá», o las alusiones generales al «francés» que encontramos en «La pedigüeña», en «Las señas del esposo»...; temas que, por supuesto, también se hallan –o hallaban hasta hace pocas décadas– muy difundidos por todo Aragón. Mi intención es ofrecer algunas informaciones y materiales creo que menos conocidos por tener un carácter quizá más local.

Se trata de materiales que se hallan desperdigados por varios campos de uso del repertorio folklórico y que he agrupado en tres secciones. Así, podemos encontrar referencias a la Guerra del Francés en las letrillas de las danzas o en un buen número de coplas para el canto de la jota. Y en este ámbito, el de la jota, resulta ineludible ocuparse del trascendental papel que supuso la «Guerra de la Independencia» en la construcción de la jota como género escénico y como elemento simbólico. Asimismo, he traído hasta estas líneas unas canciones «de bodega» cuyos textos creo que cobran sentido en relación con algunos sucesos ocurridos durante esta guerra. Podemos comprobar cómo, en cada uno de estos ámbitos, los hechos relacionados con la Guerra del Francés, adquieren diferente significado, uso y función. Finalizaré dando cuenta de otros materiales cuyos textos aluden al vecino del Norte, no necesariamente relativos a ese conflicto bélico.

Como es natural, la relación entre Aragón, especialmente la zona pirenaica, con el mediodía francés ha sido estrecha. A lo largo de los siglos ha sido constante el flujo de

² Informaciones que debo a Alberto Barrios, de Alpartir; José Ignacio Iguarbe, de Alagón; José Luis López, de Almonacid. Del hallazgo de Almonacid da cuenta Mn. Félix Lasheras (1966: 229).

³ Las pesquisas de campo que he realizado últimamente sobre este tema han sido posibles gracias a la colaboración de las personas que se mencionan a lo largo de estas páginas y de otras que mencionaré aquí: Luis Ángel López, Luis Sorando, Laura Torres, Miguel Ángel Calatayud, Ana Cristina Monteagudo, Sandra Almarcegui, Benito Báguena, Ángel Tomás, Joaquín París, Jesús Lapuente, Salvador Gracia, Vicente Sanz, Alberto Ferreruela, Rosario Seral, Javier Lacasta. Con respecto a los textos procedentes de cancioneros, he respetado en mi transcripción la estructura, grafía y puntuación de las estrofas que allí figura.

⁴ Pedrosa (2009a, 2009b) y Ruiz (2012, 2014) ofrecen una amplia colección de materiales de todo el territorio español.

personas y de mercancías en un sentido y en otro⁵; lógicamente, esto tiene su reflejo en los repertorios folklóricos⁶. La presencia en ellos de letras faltonas contra los franceses en muchos casos es resultado de la tradicional aversión que en todas partes se siente hacia los pueblos vecinos.

Para borracho un francés,
para ladrón un ventero,
para mandón y dar palos
un cabo de escuadra nuevo.
(Jiménez de Aragón, 1925: 311)

Puede resultar conveniente comenzar con alguna precisión terminológica.

SOBRE EL TÉRMINO «GABACHO»

Ya sea por esa natural animadversión o ya sea, más probablemente, porque en el imaginario popular caló bien hondo la idea del heroico pueblo que derrota al francés invasor en la «Guerra de la Independencia», el caso es que, por estos pagos, el término «gabacho» se utiliza no tanto como despectivo de ‘francés’, sino como sinónimo de cobarde. Cobarde no sólo en un sentido estricto, en relación con el enfrentamiento bélico o físico, sino, de forma general, referido a la persona pusilánime, de carácter débil y escasos arrestos a la hora de remangarse, asumir retos y capitanear empresas⁷.

Creo que se utiliza más como provocación, como imperativo, que como insulto («no seas gabacho» o gabacha, nos diría nuestra madre). En algunos lugares también se usa como sinónimo de vago; Andolz lo define como «Flojo, de poco vigor y poco valor» (Andolz, 1984: 148). Quizá a la imagen del gabacho cobarde alude la siguiente copla (de estructura similar a la anterior):

Para cantar, los navarros;
Para llorar, los franceses;
Para pegar cuatro palos,
Los mozos aragoneses.
(Doporto, 2002 [1900]: 104)

Es más, Miguel Ángel Calatayud, de Paniza (nacido en 1958), me contó que en su pueblo no sólo se utiliza el término «gabacho» con el sentido descrito de ‘cobarde’, sino que se usa, directamente, el de «francés». Supongo que las gentes de Paniza, en pleno Campo de Cariñena, tienen muy presente en su comunidad las luchas contra las tropas napoleónicas. Allí nació el guerrillero Ramón Gayán, que junto con sus hombres hostigaba incansablemente al ejército francés en el entorno de Calatayud y Cariñena, sirviéndole de refugio el espeso bosque que rodea el santuario de la Virgen del Águila, desde donde se divisa a la perfección una amplísima redolada. Los franceses intentaron aniquilarlos asaltando Paniza, pero, según cuentan, Gayán consiguió huir a través de un

⁵ Del constante flujo de personas, en particular de las inmigraciones, da cuenta la abundancia de apellidos de origen francés en tierras aragonesas. Ya se produjo una notable población de francos en los amplios territorios conquistados en el s. XII por Alfonso I, quien contó con el apoyo de los nobles del otro lado de los Pirineos.

⁶ A menudo compartidos, como sucede con diversas piezas musicales del norte aragonés. En todo caso, en estas páginas no nos ocuparemos de melodías, sino de textos.

⁷ De hecho, en el entorno familiar y rural donde yo crecí, «gabacho» se usa *solamente* con el significado de ‘cobarde’ y no con el de francés, y así lo aprendí yo en mi primera infancia; fue años después, en otros entornos, cuando pude saber que *también* quiere decir ‘francés’.

pasadizo que se abría en su bodega y que conducía a las afueras del pueblo; los franceses al no poder encontrarle, no sólo hicieron arder la casa, sino que, pensando que había escapado hacia la Virgen del Águila, arrasaron también el santuario.

Volviendo al término «gabacho», tanto el DRAE como Corominas (1974) indican que procede del occitano *gavach*. Con connotaciones peyorativas, como la de «montañés grosero», originalmente aludía al habitante del sur de Francia «que habla mal el lenguaje del país» y también al bocio, enfermedad frecuente en la zona; asimismo señala Corominas su empleo por parte de Rabelais con el sentido secundario de ‘cobarde’ (Corominas, 1974: 603).

El *Diccionario de Autoridades* (1734) ofrece en la voz «gabacho» la siguiente información⁸: «Soez, asqueroso, sucio, puerco y ruin. Es voz de desprecio con que se moteja à los naturales de los pueblos que están à las faldas de los Pyreneos entre el rio llamado Gaba, porque en ciertos tiempos del año vienen al Reino de Aragón, y otras partes, donde se ocupan y exercitan en los ministerios mas baxos y humildes [...]»⁹.

Señalaba asimismo Covarrubias (1611) en la voz «gabachos» o «gavachos» y en referencia a esos habitantes pirenaicos: «[...] Esta tierra debe ser mísera, porque muchos destos gabachos se vienen a España y se ocupan en servicios bajos y viles y se afrentan cuando los llaman gabachos. Con todo eso vuelven a su tierra con muchos dineros, y para ellos son buenas Indias los reinos de España» (Covarrubias, 1995: 568).

En efecto, durante la Edad Moderna se produjeron importantes flujos de inmigración francesa en España, en particular en Aragón, atraída por la pujanza económica española en los tiempos de la colonización de las Américas, u obligada por otras circunstancias, como las persecuciones religiosas al otro lado de los Pirineos. Ocupándose de oficios humildes –«servicios bajos y viles»–, a menudo ambulantes, aparecen representados los gabachos en la literatura del Siglo de Oro. Imagino que de tales oficios derivó esa consideración de «soez, asqueroso, sucio...» de la que creo que el término, aunque mantiene el carácter despectivo, carece hoy en día –al menos por estos pagos– y que ya ni siquiera aparece en los diccionarios del s. XIX. A algunos de esos oficios bajos hace referencia la irónica copla que recoge en su colección Jiménez de Aragón:

De la Francia chapucera
vienen los oficios nobles;
unos a amolar tijeras¹⁰,
otros a capar lechones.
(Jiménez de Aragón, 1925: 294)

EN LAS COPLAS DE JOTA Y EN LA JOTA ESCÉNICA

Juan José Jiménez de Aragón era el seudónimo de Dámaso Sangorrín, canónigo-deán de la catedral de Jaca (Galán Bergua, 1966: 253). En su colección de «más de 3.400» «canciones de jota, antiguas y populares en Aragón», «todas populares, todas se han cantado en Aragón, aunque no todas hayan nacido en esta tierra, ni todas sean de

⁸ Que le parece inaceptable a Corominas tanto en significado como en etimología (Corominas, 1974: 603). Una etimología, basada en el nombre de los arroyos o *gaves*, que sí proponen otras fuentes (Andolz, 1988: 16)

⁹ Diccionarios posteriores de la R.A.E, hasta el s. XIX, mantienen la primera parte de la entrada, sin ofrecer tanto detalle. Consulta realizada en línea a través del *Nuevo Tesoro Lexicográfico* <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.

¹⁰ Quizá tenga que ver con lo que señala Pedrosa (2009: 100, nota) citando a J.M. Castro Calvo (1961, *La corruptora y la buena maestra*, en *Obras*, Atlas, Madrid, t. 4, pp. 425-426): «El pueblo estuvo siempre en la creencia de que Napoleón había sido amolador».

autores antiguos»¹¹ (Jiménez de Aragón, 1925: XI, XII) figuran algunas que indudablemente aluden a los acontecimientos que aquí nos ocupan. Estas dos primeras son muy conocidas y aparecen en diversas colecciones:

Desde el monte de Torrero
tiran bombas y granadas
y la Virgen del Pilar [1]
con su manto las apara¹².

Desde la sierra Alcubierre
se sienten los cañonazos.
¡Virgen del Pilar hermosa, [2]
ya te habrán hecho pedazos!
(Jiménez de Aragón 1925: 342)

Precisamente por haber estado tan difundidas cuentan con diversas versiones: «desde el alto de Torrero», «al otro lado del Ebro»... «con su mano las apaga», «con su manto las apaga», «con su manto nos ampara»... En la segunda, «Zaragoza de mi vida/ ya te habrán hecho pedazos» o basta con cambiar la Sierra de Alcubierre por algún otro lugar, como «del Campo de Cariñena» o bien:

¡Virgen del Pilar hermosa,
ya te habrán hecho pedazos!
Desde la cuesta La Muela [3]
se sienten los cañonazos.

Según el gran estudioso aragonés de la jota, Demetrio Galán Bergua, esta copla y la [1] («Desde lo alto de Torrero...»), solía cantarlas Vicente Viruete, el «tío Chindribú», nacido en Épila en 1825 (Galán Bergua, 1966: 728).

Volvamos con otras cuatro anotadas por Jiménez de Aragón. La primera resulta extraña si se refiere a la batalla de Tudela (23 de noviembre de 1808), dado que fue el bando francés el vencedor. Pero leemos en Azcona¹³ que puede estar relacionada con el ataque guerrillero a un destacamento francés que conducía hacia Aragón «un rico convoy y una cuerda de prisioneros españoles» en noviembre de 1809 (Azcona, 1942: 169-170). En cambio, Vergara señala que alude a los franceses que marchaban hacia Zaragoza para tomar la ciudad (Vergara, 1915: 102).

Adiós puente de Tudela,
por debajo pasa el Ebro,
por encima los franceses, [4]
que van al degolladero.

Napoleón subió al Cielo
a pedirle a Dios la España
y le respondió Santiago: [5]
- ¿Quieres que te rompa el alma?

¹¹ Jiménez indica el nombre del literato autor de la canta, cuando lo conoce.

¹² Vocablo muy usado tradicionalmente en Aragón. La definición de «aparar» que ofrece el D.R.A.E: «Acudir con las manos, con la capa, con la falda, etc., a tomar o coger algo». El monte de Torrero está ubicado al sur de la ciudad de Zaragoza; allí se apostaron baterías francesas durante Los Sitios.

¹³ Citando a Rodríguez Solís en *Los guerrilleros de 1808*.

Cuando Zaragoza estaba
sitiada por los franceses,
la Virgen del Pilar era
amparo de aragoneses. [6]

Si te preguntan «¡quién vive!»,
responde con arrogancia:
- Cazadores de Barbastro,
que vamos por rey a Francia. [7]
(Jiménez de Aragón, 1925: 221, 310, 342, 313)

Recoge Jiménez de Aragón otras cuartetas en las que no resulta tan clara la relación con el conflicto que nos ocupa. En la siguiente, él mismo señala que tanto podría referirse a soldados napoleónicos como a miñones:

Arriba, caballo moro,
sácame de este arenal
que me vienen persiguiendo [8]
los del Aguila [sic] Imperial.
(Jiménez, 1925: 305, 319)

La colección que Severiano Doporto –quien se esfuerza asimismo en que sus piezas sean «populares» (Doporto, 2002: IV)– publicó en 1900, también contribuye con su granito de arena. Allá van dos coplas, la segunda muy difundida en otras recopilaciones y en la tradición oral.

Aquel que quiera saber
lo que Zaragoza vale,
que se lo pregunte á Francia, [9]
que los franceses lo saben.

Virgen del Pilar hermosa,
qué has hecho que te has dormido.
Que han entrado los franceses [10]
por la puerta del Portillo.
(Doporto, 2002: 62)

En la ciudad de Zaragoza, el Portillo es uno de los lugares por donde intentaron entrar los franceses, desde donde disparó «Agustina de Aragón» el famoso cañón durante el primer sitio. Por otra parte, según la tradición, durante la «Reconquista», en el s. XII, la intervención en ese lugar de la Virgen había impedido la toma de la ciudad por los musulmanes, milagro que dio origen al templo allí ubicado y dedicado a Ntra. Sra. del Portillo¹⁴. Siete siglos después, en este nuevo intento de invasión, parece que la Virgen se descuidó...

Vergara (1915) anota asimismo versiones de algunas de las anteriores junto con otras adicionales, de las que transcribo tres ejemplos; la tercera es muy conocida con diversas variaciones:

¹⁴ Dicho sea de paso, el templo alberga el «Mausoleo de las Heroínas» (sepulcro de las heroínas de la Guerra de la Independencia) y en la plaza delantera se alza un monumento a Agustina, ambos inaugurados en 1908.

A Zaragoza la noble
cuando la capitularon,
todas las zaragozanas [11]
a Dios la estaban llorando [sic].

Virgen del Pilar hermosa
no temas a los tiranos,
mientras haya en Zaragoza [12]
valientes zaragozanos¹⁵.

Por el Ebro abajo va
una lancha cañonera
y la Virgen del Pilar [13]
es la mejor artillera.
(Vergara, 1915: 102, 99, 100)

Sancho Izquierdo (1911) no menciona las fuentes de su colección, pero en otro lugar aclara que son cantares «populares, auténticos, recogidos todos de labios de gente de mi tierra» (Sancho Izquierdo, 1945: 7). Anota versiones de [2], [10] y [13] y las siguientes:

Zaragoza la bombean
la bombean los franceses,
la Virgen del Pilar dice [14]
- «No temáis, aragoneses»

No paseará en carroza
el emperador francés,
mientras haya en Zaragoza [15]
con sangre un aragonés.

Franceses y afrancesados
para mí, igualicos son,
porque todos ellos buscan [16]
la esclavitud de Aragón.

Aunque vengan más franceses
que arenas tiene la mar,
no moverán de su sitio [17]
a la Virgen del Pilar.
(Sancho Izquierdo, 1911: 67, 69)

Y asimismo anotan, tanto Sancho Izquierdo como Vergara, la archiconocida copla que, sorprendentemente, está ausente en las colecciones de Doporto y Jiménez¹⁶:

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana [18]

¹⁵ O bien «labradores y artesanos».

¹⁶ Quizá no la recogen por ser «sobradamente conocida», algo de lo que a veces pecamos los «recolectores».

de la tropa aragonesa.
(Sancho Izquierdo, 1911: 67; Vergara, 1915: 99)

Resulta sorprendente esa ausencia porque yo diría que todos los zaragozanos –y muchos no zaragozanos–, o al menos los que peinan canas, conocen como poco los dos primeros versos. Desde luego fue copla muy popular y socorrida en el s. XIX, pues proliferó en numerosos documentos escritos, ya sean colecciones de cantos, partituras para piano, obras teatrales, alguna zarzuela, crónicas diversas... La menciona Galdós (1874) en sus *Episodios Nacionales*, por supuesto en *Zaragoza*, como algo sobradamente conocido (Pérez Galdós, 2008: 213, 245). A lo largo del s. XIX y hasta nuestros días se han compuesto versiones paródicas, de protesta social y múltiples variantes de los más diversos tintes políticos (Faci, 2011: 13-58; Ramón, 2014: 11-13). Gella Iturriaga (1966) incluye esta famosísima cuarteta entre varias que considera contemporáneas de Los Sitios y repite la legendaria historia según la cual «Durante los Sitios de Zaragoza vibraron desafiantes con majestuosa arrogancia y brío los sonos firmes de la jota, como excepcional canto de guerra digno de sus heroicos defensores» (Gella, 1966: 395)¹⁷.

Varios autores, como Faci (2011:13), o Salas (2011: 14, 39, 115) en su inventario de documentos, reiteran la conocida historia de la supuesta composición de la canta, durante Los Sitios, por un barbero del barrio de San Pablo llamado Juan Francisco Picabea, pero el caso es que, hasta la fecha, no se disponen de pruebas de tal autoría. Ramón Solans comenta, en efecto: «no hemos podido encontrar ninguna fuente de la época de la Guerra de la Independencia que hable de esta copla o de su utilización» y señala que se hace famosa en las décadas posteriores, en las que se dio el «proceso de “invencción”¹⁸ de la Guerra de la Independencia» (Ramón, 2014: 11).

De hecho, deben de ser resultado de ese proceso posterior casi todas las coplas sobre la Guerra y Los Sitios que hoy conocemos a través de la tradición oral y escrita¹⁹, y en particular lo son las que integran el repertorio de la «jota escénica». Con la expresión «jota escénica» me refiero a la derivación estilizada y virtuosista surgida a partir de esa forma musical, instrumental, de baile y canto que es la jota, orientada a la exhibición sobre el escenario; surgió en el ámbito urbano y su aprendizaje se ajusta a un modelo académico, con escuelas, profesores y alumnos²⁰. Con esa denominación intento diferenciar este género escénico de la tradición «no escénica» de canto, acompañamiento instrumental y baile que se transmitía en el entorno de las reuniones familiares y vecinales, ajeno a las academias²¹.

¹⁷ A continuación ofrece nueve coplas, casi todas variantes de algunas que he transcrito más arriba. Puede consultarse el artículo de Gella en: <<http://gie1808a1814.tripod.com/poesia/cancion.htm>>. Según declara Gella, las piezas de su cancionero proceden de «la tradición oral, de obras de la amplia bibliografía relativa a la guerra, de referencias de escritores» (Gella, 1966: 401).

¹⁸ Toma el término de Álvarez Junco (1994).

¹⁹ Vergara, en su pequeña colección, reconoce: «No todas las canciones que hemos recogido se compusieron en el espacio de tiempo transcurrido entre los dos sitios de Zaragoza, aunque se refieran la mayoría a aquel periodo de titánica lucha contra las huestes napoleónicas» (Vergara, 1915: 98).

²⁰ En el s. XIX encontramos la jota en los teatros, sobre todo en forma de baile, como intermedio o final de comedias (Barreiro 2013: 31-70, ofrece una erudita panorámica). Las academias y los «grupos de jota» (grupos folklóricos) van apareciendo en la ciudad de Zaragoza a finales de siglo. Desde este epicentro, a lo largo del s. XX y en lo que llevamos del XXI se ha ido extendiendo hasta el último rincón de Aragón, zonas limítrofes y, sobre todo a través de las «casas de Aragón» (originalmente asociaciones de aragoneses en la diáspora), hasta otros lugares de España y el extranjero.

²¹ No obstante, como suele suceder en las ciencias sociales, las categorías no son estancas y, del mismo modo que la «jota escénica» está basada y se alimentó de la tradición «no escénica», ésta bebe de la primera. Lo más permeable son los repertorios. Un buen ejemplo es la jota cantada «de estilo», que pensamos tuvo su origen en las rondas, se consolidó como género escénico autónomo y hoy sigue bien

Bien, pues precisamente esa época de «invención de la Guerra de la Independencia» que sirve de base al emergente nacionalismo español (Álvarez Junco, 1994) coincide con la de construcción y consolidación de la jota como género escénico.

Los literatos locales y no locales, especialmente desde finales del s. XIX y no digamos en la conmemoración del centenario de Los Sitios, se aplicaron a la composición de cuartetos, bien para disfrute de sus lectores, bien para ser entonadas por los cantadores en el escenario. Los textos de este copioso caudal abundan en el mito de la gesta heroica. No cansaré al lector con transcripciones masivas, entre otras razones porque muchas de estas coplas de literato conocido –como sucede con las de autor anónimo– han caído en el olvido: sólo las conocemos a través de sus publicaciones escritas. Otras, en cambio, se han «tradicionalizado» integrándose en el repertorio convencional y diluyéndose el recuerdo del nombre de su compositor.

Entonces, ¿en qué medida está vivo en el canto de la jota el repertorio que alude a la Guerra del Francés? Cabe distinguir entre la jota escénica y la tradición no escénica. Con respecto a la segunda, en mi trabajo de campo en los ámbitos más alejados de la influencia «escénica» he podido comprobar que se conoce en todas partes e incluso se sigue cantando la famosa [18] y alguna versión de la [13]. Supongo que a principios del s. XX estaban muy presentes las que anotan Jiménez de Aragón (1925), Doperto (2002) y Sancho Izquierdo (1911)²²; en un cancionero de Teruel muy posterior todavía se registran, en efecto, algunas versiones de [10], [13] y [18], junto con otras coplas creo que algo más modernas, muy del estilo del repertorio de la jota escénica (Palomar, Chinarro y Escuder, 1985: 156-166). Un ejemplo:

Zaragoza es fortaleza:
el Ebro son sus murallas,
El Pilar es el cañón
que defiende las Españas.
(Palomar, Chinarro y Escuder, 1985: 155)

En la tradición de la jota escénica se cantan hoy en día, sobre todo como «jota de estilo», diversas coplas sobre el tema que nos ocupa; además han quedado registradas en grabaciones discográficas, de modo que los cantadores en cualquier momento las recuperan y reincorporan a su repertorio. El nombre del autor, famoso o no, por lo general ha quedado en el olvido, supongo que entre otras razones porque la enseñanza académica de la «jota de estilo» es principalmente oral.

No forman parte del repertorio escénico clásico y habitual ninguna de las que he transcrito hasta ahora excepto una ligera variante de la [13]. Curiosamente, en el ámbito escénico no se suele cantar la [18]. Transcribiré unas cuantas de las más célebres, algunas de las cuales sabemos que se cantaban ya en el s. XIX. Suelen aplicarse en unos casos a la jota de estilo y en otros (pocos) a la jota de baile o de ronda. Como ya habrán ido comprobando los lectores aficionados al flamenco, algunas de las letras clásicas se comparten con esa versión gaditana de la jota aragonesa que son las alegrías.

viva, no solo sobre el escenario, sino también, de vuelta a la calle, alimentada por el fenómeno escénico, en las voces autodidactas de cualesquiera rondas, sobremesas y demás reuniones familiares o de amigos (Ibor, 2012a: 148). En cambio, la tradición «no escénica» del baile ha desaparecido casi por completo en Aragón (más temprana y rápidamente que en otros lugares), si exceptuamos algunos veteranos todavía «en activo» al sudeste de Teruel (Ibor, 2012a).

²² Con respecto al último, el hecho de que en su colección figuren muy tempranamente coplas de alguna zarzuela, me hace sospechar que alguno de sus informantes procedía del ámbito «escénico».

Aunque pongan en el puente
cañones de artillería
tengo de pasar a verte [19]
rabalera de mi vida²³.

Las bombicas y metralla
que tiraban del canal²⁴
fueguicos artificiales [20]
paicían desde el Rabal.

Calle de la Independencia²⁵,
ya puedes estar ufana,
tienes regado tu suelo [21]
con sangre zaragozana.

A Zaragoza le sobra
valor para defenderse,
que son murallas de piedra [22]
los pechos aragoneses.

Ahora bien, la mayor parte de las coplas del repertorio escénico habla del amor y el desamor, una minoría se dedican al tema de la Guerra de la Independencia²⁶ –y no es nada habitual cantar coplas sobre cualquier otra guerra–. Esa «minoría» creo que íntegramente está referida a los hechos sucedidos en Zaragoza y destaca la presencia recurrente de la Virgen del Pilar –por otra parte, figura muy frecuente en las coplas de jota en general–, pues fue trascendental el papel que jugó la devoción a la Virgen durante Los Sitios: a su protección se encomendaron tanto la población civil zaragozana como los propios soldados; a su intercesión atribuyeron las victorias sobre los franceses y su retirada tras el primer Sitio... De hecho, la Guerra de la Independencia fue concebida como una guerra de religión (Álvarez Junco, 1994: 88, Ramón, 2015: 79 y ss, 209), una «segunda cruzada», esta vez contra los impíos gabachos²⁷. Todavía el imaginario popular, cuando evoca enfrentamientos bélicos del pasado remoto y nebuloso contra una supuesta fuerza «invasora», normalmente los reduce a dos: uno frente a los «moros» y otro frente a los franceses –que incluso se confunden entre sí en uno solo–.

²³ Versión similar en Sancho Izquierdo (1911: 72). Galán Bergua (1966: 730) transcribe como segundo verso «un cañón de artillería» y señala que solía cantarla el célebre Pedro Nadal, apodado «El Royo del Rabal» (n. 1845 - †1905). La incluyo porque se sobreentiende que alude al Puente de Piedra de Zaragoza, que comunica la margen derecha del Ebro con el Rabal, el barrio antiguo de la orilla izquierda, al norte de la ciudad. El aspecto de esta copla es popular y, de hecho, en los cancioneros encontramos ejemplos con la misma estructura.

²⁴ El Canal Imperial de Aragón, al sur de la ciudad.

²⁵ Discurre por lo que fue la antesala de la ciudad entrando por Santa Engracia, escenario de tremendos enfrentamientos durante Los Sitios. Tras el destroz de los edificios que allí se ubicaban, comenzó a urbanizarse durante la ocupación francesa. El nombre de «Paseo de la Independencia» le fue asignado en 1863. En Zaragoza, los hechos y los héroes de Los Sitios tienen dedicados calles, plazas, un parque...

²⁶ Y de las más de tres mil, en principio «no escénicas», del cancionero de Jiménez de Aragón (1925) y las mil de Sánchez Izquierdo (1911) prácticamente sólo aluden de forma inequívoca a la Guerra del Francés las que he transcrito más arriba.

²⁷ Una interpretación como «guerra de religión», cultivada por la historiografía convencional y a la que, en el imaginario popular, contribuyó el concepto que se tenía de los franceses como ateos perseguidores de la religión, heredado de la Revolución, y los constantes saqueos y destrucciones de iglesias y santuarios perpetrados las tropas napoleónicas (Gómez de Valenzuela, 2003:42).

Ramón Solans (2015) ilustra con la archiconocida canta [18] («La Virgen del Pilar dice...») la versatilidad de la devoción pilarista en la legitimación de los diferentes discursos políticos; un proceso que viene a comenzar en la época que nos ocupa, cuando esta advocación se erige como icono devocional e identitario de Zaragoza y, por extensión, de Aragón y de España. Al mismo tiempo que, como señala Álvarez Junco (1994), la «invención de la Guerra de la Independencia» se constituye en la base del emergente nacionalismo español. El mismo fundamento –la gesta de Los Sitios– y un proceso de extensión identitaria parejo al descrito por Ramón experimentó a lo largo del s. XIX la jota «aragonesa» (Álvarez Junco, 1994: 88; Roma, 1995; Encabo, 2007: 120 y ss.). Obsérvese en los siguientes ejemplos el doble polo de la devoción religiosa y de la arenga guerrera que encontramos en numerosas coplas del ámbito «escénico»²⁸:

La jota, según se canta,
huele a pólvora o a incienso.
Es clarín en las batallas [23]
y es oración en el templo.

Si será grande la jota
que para ella no hay fronteras
Es oración en la paz [24]
y arenga para la guerra.

Los propios cantadores y maestros también han compuesto numerosas cantas luego difundidas a través de sus alumnos. La [23], según me comenta en comunicación personal la gran cantadora y maestra Angelines Hernández, probablemente sea creación de la también gran artista Jacinta Bartolomé (n. 1902- †1993), de quien la primera es discípula²⁹. Doña Jacinta era una prolífica compositora de coplas para sus numerosos alumnos. Señala Galán Bergua (1966: 498) que la [24] es del famoso cantador oscense Fidel Seral (n. 1892- †1954). Ambas se incorporaron al repertorio «clásico» de la jota de estilo y se siguen cantando.

Me parece significativo que, en las cantas más modernas, si las comparamos con las más antiguas y por tanto más cercanas a los hechos que nos ocupan, no se hace tanta referencia a acontecimientos puntuales, sino que se dedican a ensalzar el coraje y, en su caso, la devoción, de los aragoneses –en particular zaragozanos– en términos generales³⁰; e incluso, rizando el rizo, a proclamar expresamente a la jota como el vehículo de expresión de dichos valores (ejemplos [23] y [24]). No obstante, en las décadas más recientes estos temas no son tan frecuentados por los compositores –aunque aún lo siguen siendo por los cantadores–.

Y más allá del contenido o el significado estricto de las cuartetos, esos valores se manifiestan más ampliamente en la interpretación y representación (*performance*) del canto y del baile, que muestran el «espíritu» de Los Sitios muy presente y vivo en el ámbito escénico. El mito de la Guerra de la Independencia y del canto de la jota en Los Sitios³¹, intervino en la construcción de la jota como símbolo (Roma, 1995; Encabo,

²⁸ Y obsérvese el título del articulito de Vergara (1915).

²⁹ O, en todo caso, se ha difundido a partir de esta escuela, que se remonta en la generación anterior a Doña Jacinta, a los cantadores Miguel Asso y Pilar Gascón.

³⁰ Doña Jacinta compuso numerosas cantas en esa línea.

³¹ Recordemos las palabras de Gella Iturriaga: «Durante los Sitios de Zaragoza vibraron desafiantes con majestuosa arrogancia y brío los sonos firmes de la jota, como excepcional canto de guerra digno de sus heroicos defensores» (Gella, 1966: 395). O bien: «[...] pelearon los zaragozanos con los ojos pues-

2007: 119 y ss.) y en la construcción de su expresión escénica. Pero también, recíprocamente, como vamos viendo, la jota escénica ha alimentado y continúa alimentado el mito. Aportaré tan solo, para terminar, un par de ejemplos significativos.

Parece revelador que en los «festivales» (actuaciones) de los antiguos «grupos de jota»³², que solían incluir una pieza instrumental para lucimiento de la rondalla, una de las recurrentes fuese *El Sitio de Zaragoza*, de Cristobal Oudrid³³. En los años ochenta del s. XX, continuando con la tendencia a incorporar en el repertorio de estos grupos adaptaciones de fragmentos de zarzuelas con tema aragonés, se hizo lo propio con la obra de Oudrid, tras la creación de una coreografía y composición de letras adaptadas³⁴. Posteriormente, profundizando en esa línea, el ballet folklórico «Baluarte Aragonés» creó en torno a la pieza un espectáculo completo que actualmente lleva por título *Los Sitios 1808*³⁵.

En el vocabulario, en la estética y valores de la jota escénica encontramos una serie de términos pertenecientes al campo semántico de la guerra, de la lucha, del valor... Vocablos que, junto a algunos del mundo de la metalurgia, también han formado parte de la retórica del discurso oficial en la construcción de los nacionalismos. Quizá tampoco sea casual que uno de los atributos más apreciados en la interpretación de la jota es la «rasmia», que viene a ser valentía, sangre en las venas... En fin, precisamente la antítesis de las flaquezas del «gabacho».

EN LAS BODEGAS

Siempre me habían llamado la atención las letras de unas canciones «de bodega», es decir, de las que se cantan acompañando unos tragos de vino, recogidas en diversos cancioneros aragoneses y aún vivas en la tradición o, al menos, en el recuerdo de los mayores en buena parte de Aragón. Letras con cierto aire belicoso, a veces en una especie de francés macarrónico... Se trata de las conocidas como «El Rulé» o «El artillero».

Mientras el artillero
no diga ¡bomba va!
Mientras que no dispare
ninguno beberá.
Que beba, que beba,

tos en su Patrona; que ésta era su consuelo y la que inspiraba las coplas que la imaginación popular componía para entretener el hambre y combatir al enemigo» (Vergara, 1915: 97)

³² Significativa denominación que reciben en Aragón los grupos folklóricos.

³³ Composición destinada a música incidental para la obra de teatro *El Sitio de Zaragoza de 1808*, que compuso Juan Lombía hacia 1848. Acababa con una «Jota Aragonesa». La música cobró tal popularidad que Oudrid la recompuso creando una fantasía independiente de la obra teatral (Espido Freire, s.f.). La composición alterna fragmentos de jota y de música militar a modo de diálogo (o de enfrentamiento). Según me indica José Luis Alustiza en comunicación personal se han realizado varias versiones arregladas para orquesta de pulso y púa. Oudrid no es el único compositor de una obra relativa a Los Sitios, pero es su pieza la que ha perdurado y se ha convertido en emblemática.

³⁴ La coreografía se debe a José Miguel Pamplona; las letras a Ricardo Gómez. No era la primera vez: la obra de Oudrid tuvo fulgurante éxito teatral en el s XIX y, tal como puede leerse en algunos carteles y programas de la época, se creó alguna coreografía que supongo le hizo ganar atractivo para la audiencia.

³⁵ También bajo la dirección de José Miguel Pamplona. El lector curioso puede consultar en línea el capítulo que dedicó a la ya «popular» pieza de Oudrid y sus sucesivas derivaciones el programa *¿Te suena?*, de la productora «Arguilai Audiovisuales» en «Aragón TV» <<http://alacarta.aragontelevision.es/programas/te-suena/cap-9-el-sitio-de-zaragoza-05112013-2212>> [Consulta del 9 de mayo de 2015]. Me parece curioso que la gente se refiera a dicha pieza como «jota» o que la califique de «folklore aragonés».

la Virgen de la Cueva,
los pajaritos cantan,
las nubes se levantan:
que beba, que beba,
que beba, que ¡pum!
[...] (Arnaudas, 1927: 105, 106)

Sale, sale, galuchón,
metidito en una cueva.
Con la botita en la mano,
que a su compañero entrega.
En esto, Val decherri,
se canta la nobleza
y el vino del barral.
Usted se lo ha bebido
y no le ha hecho mal
y otrín lo beba usted
que no lo matarán.
No es menester matarme,
que yo lo beberé.
Mientras usted lo beba
le cantaré el rulé.
El rulé, el rulé, que ¡pum!
(Arnaudas, 1927: 100, 101, 308)

[...] ¡Ay, San Gabriel,
San Gabriel, San Gabriel,
tráigame al infante,
tráigalo al instante
que lo quiero ver!
Ahí tiene usted al niño.
Y tráigalo usted.
Y dígame usted algo.
¿Yo qué le diré?
Alindingo, alindingo
alindingo, alindingo
alindingo, alindingo, alindé.
- Bebe vino, compañero,
que, si no, te mataré.
- No me mates compañero,
que yo vino beberé.
Al son de la rena, rena.
Al son de la rena, re.
- Y mientras tú te lo bebes
yo te cantaré el rulé.
- Y mientras yo me lo bebo,
tú me cantas el rulé.
Rulé, rulé, rulé, rulé ³⁶ ...

³⁶ Transcripción, omitiendo el principio del canto y algunas repeticiones, de la grabación que realicé el 23 de abril de 2015 a un grupo de hombres y mujeres de Paniza en la romería al santuario de la Virgen del Águila (reedificado entre 1817 y 1824, tras su destrucción en 1809 por las tropas del mariscal Suchet). Después de la misa, la cofradía reparte vino, trozos de roscones bendecidos (de masa de pan con anises) y chorizo asado. En ese ambiente suelen entonar estas canciones (así como en las meriendas y

El valiente galachito
debajo de una de vega
lleva la bota en la mano
y a su mano la aceitera.
Bebe, bebe, galachito,
que, si no, te mataré.
Mientras te bebes el vino
yo te cantaré un rulé.
¡Ay, rulé, rulé!
¡Ay, rulé, rulé, rulé!
(Ibor y Escolano, 2003: 241-242)³⁷

Como decía, se trata de temas bastante extendidos por Aragón, no sé si por el resto de España, pero parece que también lo están en la comarca de Requena-Utiel (Pardo, 2011: 430-433). Asimismo es bien sabido, tal como explica Arnaudas, que en «El rulé», el que ha de beber coge el porrón, bota o similar y canta eso de «no es menester...», los otros le replican y repiten «rulé, rulé, rulé...» alargando la frase mientras el primero mantiene el trago todo lo que puede en una especie de competición; cuando finaliza es cuando los demás exclaman «que ¡pum!». En «El Artillero» sucede otro tanto, alargando los cantadores la frase «que beba, que beba...» (Arnaudas, 1927: 100, 105). Hoy por hoy, los cantores no atribuyen a la letra más sentido que el de acompañar los tragos, pero yo creo que podemos hilar un poco más fino.

Ese «galuchón» o «galachito» parece despectivo o diminutivo de «galo». La fórmula de imperativo o incitación nos la encontramos asimismo en algunas coplas de ronda: «Sale, sale, fanfarrón,...»³⁸, por lo que quizá la forma «galuchón» es una simple adaptación para que el verso suene parecido. Según versiones, el «galuchón» está metido en una cueva, en una bodega o incluso en una cuba. Además, como vemos, se le amenaza de muerte... Todo esto pienso que cobra sentido a la luz de las historias que a continuación referiré.

En La Rioja se cuenta que durante la Guerra de la Independencia los paisanos hacían desaparecer los cadáveres de algunos soldados franceses metiéndolos en las cubas de vino, donde el proceso de fermentación los descomponía rápidamente. Aún hoy para referirse a un vino con *bouquet* se dice allí que «tiene francés»³⁹. Urzay, en su trabajo sobre la comarca de Calatayud, cuenta que «son frecuentes las anécdotas de matanzas de franceses en bodegas, donde los emborrachaban previamente, posadas y casas particulares», aunque también señala que «de ser ciertas todas ellas, habrían supuesto la eliminación de cientos de gabachos en la comarca» (Urzay, 2006: vol I, 80). Carlos Urzainqui me cuenta asimismo –comunicación personal– que son muy comunes esas his-

demás reuniones en torno al vino, antiguamente más que ahora). Transcripción muy similar a la anotada por Mn. Domingo Agudo (Mingote, 1981: 132-135, 28). Con respecto a las transcritas por Arnaudas, la primera canción («El Artillero») se anotó en La Codoñera, la segunda en Castelserás.

³⁷ Lo grabamos a Aurora Pérez, de Miravete de la Sierra (nacida en 1929). Es una canción muy difundida en la zona, en distintas versiones.

³⁸ «Sale, sale, fanfarrón,/ a la esquina de la plaza/ y sabrás qué gusto tiene/ la punta de mi navaja»; «Sale, sale, fanfarrón,/ a la esquina del portal,/ y sabrás que gusto tiene/ la punta de mi puñal» (Jiménez de Aragón, 1925: 325, 326)

³⁹ Debo esta información a mis amigos riojanos Diego López, Javier Asensio y Fernando Jalón, quienes, por otra parte, me aseguran que, en realidad, la fermentación alcohólica no puede hacer desaparecer ningún cuerpo.

torias de los cadáveres de franceses asesinados en bodegas, escondidos en las cubas⁴⁰. Guarc recoge los testimonios orales recabados en 1908 por Joaquín Escorihuela, secretario del ayuntamiento de Valdealgorfa, entre sus vecinos, quienes le refieren relatos locales sobre asesinatos de soldados franceses por la población civil: «los paisanos mataban a los que podían y los enterraban en las bodegas, corrales y huertos de las casas» (Guarc, 2005: 35).

Por otra parte, en francés *rouler* quiere decir 'redoblar' en el tambor. Por lo que la orden de redoble podría ser *roulez* y el toque *roulé* o *roulée*, es decir, pronunciado en castellano como «rulé», que evoca el redoble que precede a un fusilamiento, no digamos si finaliza con un «que ¡pum!».

EN LAS LETRILLAS DE LAS DANZAS

Me referiré aquí a las letrillas asociadas a las melodías de las danzas en el contexto de los bailes procesionales y de lo que se conoce en Aragón como «dance»⁴¹. En principio las letrillas tienen una finalidad mnemotécnica y facilitan el canto de las melodías durante los ensayos, pues en estas ocasiones no solía disponerse del acompañamiento instrumental con el que sí se contaba para la representación pública el día de la fiesta⁴².

La función ritual de las danzas ha permitido que en ellas se conserven, más o menos modificadas, antiguas formas musicales (Vergara, 1990) y, entre las letrillas, pequeñas joyas centenarias en fragmentos de canciones y romances que en su día se difundieron oralmente o a través de pliegos. Como la finalidad de las letras es mnemotécnica, suele primar la rima y la prosodia; si a ello le sumamos la erosión de la tradición oral, algunas parecen un batiburrillo sin sentido. Pero en otras se pueden identificar diversos motivos de la antigua lírica hispánica, así como referencias a enfrentamientos bélicos, en ocasiones a la Guerra del Francés⁴³. No debe de ser casual que se trate de danzas de espadas o, en su defecto, de palos (estas últimas son las más abundantes de las conocidas en Aragón), dado que pueden interpretarse como un simulacro de combate. Veamos algunos ejemplos.

Del dance de Almudévar, la danza conocida como «El Francés», con palo y espada, interpretada en la fiesta de la Virgen de Septiembre, en honor a Ntra. Sra. de la Corona:

⁴⁰ Su trabajo sobre Villanueva de Gállego se hace eco de alguna historia en la que el cadáver del francés se arroja a una acequia, se entierra en un estercolero o se empareda (Urzainqui, 2015: 69-71).

⁴¹ Se trata de una composición escénica de carácter popular que puede englobar varios elementos: una representación con textos versificados que a menudo incluye, en escenas más o menos integradas, diálogos entre pastores, disputas entre moros y cristianos, enfrentamientos entre un ángel y el diablo, versos humorísticos de crítica social, loas al santo o Virgen a quien está dedicado y, en todo caso, danzas (paloteos, de arcos, espadas, castañuelas, cintas...). Así, el modelo más completo, que incluye todos estos elementos, adopta una estructura que recuerda a la de una tarde de teatro en el Siglo de Oro (Ibor, 2012b: 277-278).

⁴² No obstante, durante la representación pública de las danzas los danzantes solían y suelen cantarlas «mentalmente» como apoyo, para no perderse. Hoy en día es habitual hacer uso en los ensayos de música grabada.

⁴³ Las alusiones a la Guerra del Francés se colaron asimismo en los «dichos» (recitados) del dance de Lecién hacia 1926, recogiendo el asalto y destrucción al santuario de Nuestra Señora de Magallón y la recuperación de la dañada imagen de la Virgen por parte de Matías Calvo (Marcén, 2000: 81). Por su parte, Mercedes Pueyo al ocuparse del dance del barrio de las Tenerías (Zaragoza), señala que la Virgen del Carmen fue declarada patrona del barrio en agradecimiento por su ayuda durante la feroz batalla «casa a casa y habitación por habitación» que los vecinos libraron contra los franceses durante Los Sitios (Pueyo, 1973: 199); pero, como señalan Bajén, del Caso y Gros (1994: 7), Mercedes Pueyo no indica la fuente en que se basa para tal afirmación.

Cuando el francés vino a España
vino con grande traición,
pues quería engañarnos
a toda la nación.
Detente, muichú,
detente, traidor.
Muera, muera, muera
Napoleón⁴⁴.
(Mur, 1983: 633)

Una letrilla de danza de espada y broquel, perteneciente al dance de Monegrillo, que se bailaba en honor a Santa Ana⁴⁵, parece aludir a la retirada de José Bonaparte, quien tras abandonar Madrid, dirigiéndose a Francia, a su paso por Vitoria fue alcanzado por las tropas al mando de Wellington que derrotaron a su escolta:

Y el Napoleón,
que le ha visto las uñas
al fiero león.
De Madrid se retira
José Napoleón.
Se retira a Vitoria,
y le ataca el convoy.
Y el Napoleón,
que le ha visto las uñas
al fiero león.
(Calvo, 2000: 272)

La siguiente corresponde a una danza de espadas y coberteras –a modo de broquel– del dance dedicado en Bardallur a la Asunción de la Virgen y/o a San Roque (Ibor, 2012b: 304-305):

El rey de España en campaña
y el de Francia en su retiro.
España será de Francia
y el tiempo será testigo.
Arma con arma,
guerra con guerra,
con el francés
iremos en tierra [iremos en guerra]

Para la primera parte de la melodía se canta también otra cuarteta que transcribo con una variante diferente entre corchetes:

Anda, francés, vete a Francia [Márchate, francés, a Francia]
y dile a Napoleón
que se lleve a los soldados [que venga por los franceses]
que en Aragón se dejó. [que se dejó en Aragón.]

⁴⁴ Evidentemente «muichú» es una pronunciación macarrónica de *monsieur*.

⁴⁵ Las danzas se volvieron a interpretar durante unos años en la década de los noventa del s. XX, pero han caído de nuevo en desuso. Informaciones que debo a Alberto Ferreruela, de Monegrillo.

Esta versión puede estar haciendo referencia a las guarniciones que el ejército napoleónico mantenía en los territorios de los que se retiraba el grueso de la *Grande Armée* (Sarramón, 1994) y la variante entre corchetes, quizá a la lógica aversión a los franceses –no sólo soldados– que por aquel entonces habitaban por estas tierras, desde antes de 1808, y que fueron objeto de todo tipo de represalias (Gómez de Valenzuela, 2003: 27).

Con respecto a la primera versión de la estrofa («El rey de España ...»), parece que tiene un referente anterior que se remonta a finales del s. XVII. Cuenta González Mezquita: «Luis XIV había salido a campaña en Flandes y sus armas invadieron Cataluña. La situación en la corte madrileña era poco alentadora, Carlos II estaba enfermo y en ese momento circularon papeles que decían: «El rey de Francia en campaña, nuestro rey en el Retiro, España será de Francia, el tiempo será testigo» (González Mezquita, 2007: 126)⁴⁶.

Hay una letrilla que contiene una serie de versos muy difundidos en múltiples combinaciones por España y que parecen aludir a una derrota y retirada de Portugal; los encontramos en numerosas danzas aragonesas⁴⁷. En algunos casos incorporan referencias a la Virgen del Pilar que quizá hayan servido en su día para contextualizar la letra en la Guerra del Francés –dada la relevancia que cobró entonces la devoción pilarista–, aunque no hay que descartar que simplemente se trate de una forma fácil de solucionar la rima. Esta es una versión de Pallaruelo de Monegros:

Ya sale el rey a campaña
con su estandarte real
a publicar la victoria
de la Virgen del Pilar,
¡ay de la Virgen del Pilar!
¡Ay, que te tiran!
¡Ay, que te matan!
Que se retiran y van
a publicar la victoria
de la Virgen del Pilar.
¡ay, de la Virgen del Pilar!
(Garcés, 1999: 730)

Una del dance de Lécera –muy similar en Almonacid de la Cuba–, en honor a Sto. Domingo de Guzmán, alude a una pretendida toma de Gerona por el francés («gabás»); no queda claro si se refiere a los sitios de 1808 y 1809, si a otros anteriores (s. XVII)..., pero en todo caso, los últimos versos recuerdan el fracasado asedio del «gabás» en 1285, en el que los franceses salieron malparados, según la leyenda, gracias a el «Milagro de las moscas» obrado por San Narciso.

Dime gabás traidor
¿qué es lo que pretendías
con tanto rigor?
Que a Gerona batías

⁴⁶ Toma la información de Castellví, F. de. *Narraciones históricas desde el año 1700 hasta el año 1725*, f. 30. Idéntica letra se conoce en otros lugares de España (Asensio, Ortiz y Jalón, 2007: 21).

⁴⁷ Lanaja, Sariñena, Tardienta, Pallaruelo, Robres, Castejón de Monegros, barrio de las Tenerías (Zaragoza), Aragüés del Puerto, Chiprana, Monegrillo, Quinto, Híjar... Pueden consultarse en Mur (1986: 311, 318, 319, 324, 327, 620), Garcés (1999: 730, 731), Serrate (1999: 40), Pueyo (1973: 161), Calvo (2000, 273), Bajén, Caso y Gros (1994: 31), Mingote (1981: 83, 94, 111)...

diciendo llevarías
las glorias a París.
¡Chis! Que te pica la mosca
del glorioso San Narcís.
(VV.AA., 2001: 81)

OTRAS FRANCESADAS

Incluiré en esta última sección, a modo de cajón de sastre, algunos textos adicionales, relacionados con «el francés», aunque no expresamente con la Guerra de la Independencia, por si a algún lector pueden serle de utilidad a efectos comparativos.

Los reiterados enfrentamientos bélicos con el vecino del Norte, han proporcionado abundante materia prima para cancioncillas. Entre las danzas de palos del dance a San Sebastián en Pradilla de Ebro, figura una denominada «El Francés». Según Mullor (2001: 52-54) puede estar relacionada con la Guerra de Cataluña (1640-1652). Quizá también lo esté la que transcribo en segundo lugar, de espada y broquel⁴⁸ y perteneciente al dance de Monegrillo a Santa Ana.

Al francés en Permesú
catalán ha rebelau
más vale morir pinchau
que servir a los gabás
a la bi bo re
soy marinero y me embarcaré.
(Mullor, 2001: 52)

Sale de Valencia la honra de armada
Condes y marqueses y la flor de España
suenan los clarines, repiquen campanas
que no va a sacar la Francia de España
(Calvo, 2000: 273)

Referencia clara a la de Sucesión española es la siguiente del dance de Tardienta a Santa Quiteria. La segunda, de Almudévar, alude a alguno de los sitios de Barcelona:

Cuando el duque de Anjou
bajó a Barcelona
bien pudo perder
de España la corona.
¡Y olé!
Bien la pudo perder.
(Mur, 1986: 621)

Barcelona la tienen sitiada,
con pólvora y balas la quieren batir;
las mujeres se salen de casa
y a tierras extrañas se van a vivir
(Mur, 1986: 626)

Las abundantes alusiones a enfrentamientos bélicos en las letrillas de las danzas a menudo resultan ambiguas y no parecen relacionadas con ningún conflicto concreto. De

⁴⁸ Según me informa Alberto Ferrerueta en comunicación personal.

hecho, algunas referencias al «francés», tanto en las danzas como en otras cancioncillas tradicionales, probablemente sirven simplemente para componer una rima fácil y son perfectamente sustituibles por un «marqués» o por un «inglés»⁴⁹. Del mismo modo, menudean los textos en francés macarrónico o en los que se menciona a un «gabás» o un «mochú», como este del dance de Apiés, en honor a la Purísima Concepción:

Mariné, Mariné, dime tú
que vas a Sabadonga
y a recommandairé
y a morchú de vida longa
de ram, pam, pam
tiro, liro, liro
que tiro, liro, lan.
(Garcés, 1999: 715)

En esa misma línea se encuentra un baile-juego del que todavía hemos encontrado testimonios orales. Supongo que es el que Arcadio de Larrea denomina «mampullé» e incluye como «baile de taberna» en su enumeración de bailes «existentes» en Aragón (Larrea, 1947: 177). En nuestro trabajo de campo hemos encontrado varias versiones, en particular en la zona sudeste de Teruel (Ibor, Escolano y Solaz, 2001; Ibor y Escolano, 2003), donde se conoce como «Baile de Mompellé» –entiendo que por Montpellier–, «La mosú», «Baile de Mompollé», etc. Solía bailarse en las reuniones y los participantes debían golpear el suelo con la parte de su anatomía que indicaba la orden, en francés macarrónico, de quien dirigía el baile. Así hasta que se agotaban. Allá van tres ejemplos de sus letras:

El baile de Mompollé
lo bailaba un andaluz
y yo, como buen soldado,
a la guerra como tú.
Un pe.
El baile de Mompollé
lo bailaba un andaluz
y yo, como buen soldado,
a la guerra como tú.
El otro pie.
[...]
(Ibor y Escolano, 2003: 158)⁵⁰

El ball, el ball del Mompellé
lo bailaba un andaluz,
como era tan buen soldado
a la guerra como tú.
-¡Hola, Mosú!
-¡Hola, Madam!
-¡Vámonos a Francia!
-¡Vámonos allá!

⁴⁹ En otras zonas de España hay una letrilla referida «al francés» que la encontramos en Aragón en el dance de Yebra de Basa aludiendo al «inglés»: «Mucho vale Tudela,/ más Barcelona/ más vale el rey de España/ con su corona./ Muera el rey inglés, /porque siempre tiene guerra/ contra nuestro rey» (Mur, 1986: 631).

⁵⁰ En la versión que grabamos a María Guillén, nacida en Villarroja de los Pinares en 1916.

[...]
El ball, el ball del Mompellé
lo bailaba un andaluz,
como era tan buen soldado
a la guerra como tú.
¡Hola, Mosú!
Un tripé.
[...]
(Ibor y Escolano, 2003: 159)⁵¹

Un poco más al norte, Borau y Sancho (1996) y Carrégalo (2007) recogen versiones en la zona del Matarraña: «Ballet de Montpellier», «Lo Moixó de Montpellier». Según cuentan, en Mont-roig la tocaba un acordeonista local y la aprendieron de un músico ambulante; en la actualidad forma parte del repertorio del nuevo grupo local de gaiteros «La Galdrufa». También incluye, justo antes de la orden, los versos «Y a la guerra buen soldado/ y a la guerra con usté(d)» (Borau y Sancho, 1996: 248; Carrégalo, 2007: 222)

Ruiz (2012: 114; 2014: 297) menciona diversas versiones de esta canción, como juego infantil y como lazo de danza. Por mi parte, aportaré otra referencia: un par de los versos aparecen en el «Lanturlú» que canta el personaje de «La Franchota» en el entremés de Calderón del mismo título (*La Franchota*):

Monsiur de la Valeta
¿por qué me mata vuy,
si so tan bon soldat
en guerra cuanto tú?
Lanturulú, lantantú⁵².
(Calderón, 1983: 259)

Como tantas cancioncillas de la tradición, la letra y el propio «Baile de Mompellé» parecen estar contruidos a base de retazos: el juego consistente en golpear el suelo con determinadas partes del cuerpo es asimismo la forma de «bailar» la canción occitana «Joan Petit», de la que se conocen variantes al menos en Cataluña, en algunas zonas de Castellón⁵³ y también de Aragón: que sepamos, en el Bajo Cinca (Galán, 1993: 55) y en el sudeste de Teruel (Ibor y Escolano, 2003: 159). Según parece, el origen de esta cancioncilla no es tan candoroso como pudiera aparentar, pues evoca una terrible tortura consistente en ir quebrando los huesos del reo⁵⁴.

FORMAS DE SUPERVIVENCIA

Llama la atención la presencia de numerosas coplas sobre la Guerra del Francés

⁵¹ Versión que grabamos en el Barranco San Juan (Cantavieja) a María Rosa Ferrer (n. en Morella en 1940). Su padre José Miguel Ferrer (n. 1906- †1963) solía dirigir este baile a modo de bastonero armado con una escoba. Con la repetición de los ocho primeros versos se iban incorporando los participantes a una fila. Luego continuaba el baile de la forma antes descrita: repitiendo los cinco primeros versos seguidos de la mención de alguna parte de la anatomía.

⁵² *Lanturlu* es una palabra que se usaba a modo de estribillo en una canción satírica, sobre temas políticos, de moda en Francia en el s XVII. Aparece en otras obritas del Siglo de Oro (Cotarelo, 2000: vol I, CCLII).

⁵³ Para Cataluña, v. Amades (1982: 51). Según me informa Francesc Belmont en comunicación personal, se conoce en varios pueblos de El Maestrat y Els Ports (Castellón).

⁵⁴ Información que debo, de nuevo, a Francesc Belmont. V. la entrada en Wikipedia occitana: <http://oc.wikipedia.org/wiki/Joan_Petit> [Consultado el 7 de mayo de 2015]

en el repertorio popular todavía un siglo después, tal como revelan las colecciones publicadas en los cancioneros de principios del s. XX. O que todavía algunas cantas y letrillas nos hayan llegado hasta hoy, a través de la tradición oral. Es cierto que, como ya he señalado, en el caso de las coplas son más abundantes otros temas, pero desde luego resulta una presencia significativa. Varios factores habrán surtido este efecto: una producción literaria –oral o escrita– cuantiosa, quizá en algún caso contemporánea de los hechos que evoca y otros –probablemente la mayoría– resultado de mitos y leyendas elaborados posteriormente que también han trascendido hasta nuestros días; el fuerte y duradero impacto emocional que causaron en la población tan dramáticos acontecimientos y, nuevamente, su leyenda; la relevancia que, a su vez, le hayan concedido los propios «recolectores» del cancionero a la hora de decidir tomar nota de ellas; y, desde luego, la eficacia de estas coplas y estrofillas a la hora de desempeñar su función en el repertorio.

En las letrillas de las danzas, no parece casual que el tema belicoso –más o menos erosionado por la tradición oral– esté asociado a las de espadas o, en su defecto, de palos; se cantan para su aprendizaje y ensayo, por lo que podemos conocerlas oralmente si tenemos acceso a las personas implicadas en ese contexto, o bien a través de lo que han dejado escrito quienes en su momento pudieron acceder. Incluso en las danzas que siguen en activo, las letras no son algo que se muestre en público. Con mucha más proyección pública cuentan las coplas de la jota escénica, exhibidas a través de espectáculos y de los medios de comunicación; letras alusivas a la gesta heroica y al valor de los aragoneses en general –sin necesidad de concretarse en Los Sitios, pues es algo que se da por sabido–. He transcrito unas pocas, pero son multitud: no solamente conocemos algunas coplas del s. XIX, sino que la producción de textos nuevos llega prácticamente hasta nuestros días. A lo largo del s. XX la jota escénica ha seguido alimentándose del mito sobre el que se construyó su potente carga simbólica, pero al mismo tiempo viviéndolo y reforzándolo. Los bebedores siguen cantando –cada vez menos– al «galuchón» ajenos a ese ignorado vestigio de la Guerra del Francés⁵⁵, mientras que la expresión y valores de la jota escénica parecen cargados de intención, más allá del estricto contenido de sus letras.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José (1994): «La invención de la Guerra de la Independencia», *Studia Historica. Historia contemporánea*, n. 12, pp. 75-99.
- AMADES, Joan (1982) [1952]: *Costumari Catalá: El curs de l'any. Hivern*, Barcelona, Salvat.
- ANDOLZ CANELA, Rafael (1984): *Diccionario aragonés: aragonés-castellano, castellano-aragonés*, Zaragoza, Librería General.
- ANDOLZ CANELA, Rafael (1988): *La aventura del contrabando en Aragón*, Zaragoza, Mira.
- ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel, (1927): *Colección de Cantos populares de la Provincia de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- ASENSIO GARCÍA, Javier, ORTIZ VIANA, Helena y JALÓN JADRAQUE, Fernando (2007): «Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria». *Culturas Populares. Revista Electrónica*, n. 4 (enero-junio), 42 pp. [En línea] <<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/asensio.pdf>>

⁵⁵ Suponiendo que su significado sea el que yo sospecho.

- AZCONA Y DÍAZ DE RADA, José María (1942): «Figuras de la historia: Una amazona tudelana», *Príncipe de Viana*, año nº 3, Nº 7, pp. 159-172.
- BAJÉN, Luis Miguel, CASO, Pedro del y GROS, Mario (1994): «El dance de las Tenerías», *Pliegos. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, n.2.
- BARREIRO, Javier (2013): *Biografía de la jota aragonesa*, Zaragoza, Mira Editores.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1983): *Entremeses, jácaras y mojigangas* (edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera), Madrid, Castalia.
- CALVO CORTÉS, Ángel (2000): *Monegrillo y su entorno: apuntes para una historia*, Monegrillo, Ayuntamiento, Centro de Estudios Comarcales del Bajo Gállego-Caspe, Institución Fernando el Católico.
- COROMINAS, Joan (1974): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Granada, Universidad de Granada.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995) [1611]: *Tesoro de la lengua castellana y española*, Madrid, Castalia.
- DOPORTO, Severiano, (2002) [1900]: *Cancionero Popular Turolense o Colección de canciones y estribillos recogidos de boca del pueblo en la ciudad de Teruel* (edición de Mercedes Souto y Alberto Turón), Zaragoza, Ediciones electrónicas del Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y Musical. Diputación General de Aragón. <<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/doporto/portada.htm>>
- «El sitio de Zaragoza» [videgrabación], en *¿Te suena?*, capítulo 9, Aragón TV, 5 de noviembre de 2013, [en línea] <<http://alacarta.aragontelevision.es/programas/te-suena/cap-9-el-sitio-de-zaragoza-05112013-2212>>
- ENCABO, Enrique (2007): *Música y nacionalismos en España: el arte en la era de la ideología*, Villafranca del Penedès, Erasmus Ediciones.
- ESPIDO FREIRE, Milagros (s.f.): «Los Sitios de Zaragoza y la Chanson de l'Oignon», *Asociación Cultural Los Sitios de Zaragoza*. [En línea] <http://www.asociacionlossitios.com/musica_sitios.htm>
- FACI BALLABRIGA, Mariano (Coord.) (2011) *Siempre la Jota*, vol. 2, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1993) *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española*, Valencia/Londres, Grant & Cutler.
- GALÁN CASTAÑO, J. (1993) *Les cançons de la nostra gent*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- GALÁN BERGUA, Demetrio (1966): *El libro de la jota aragonesa: Estudio histórico, crítico, analítico, descriptivo y antológico de la jota en Aragón*, Zaragoza, Tipolínea.
- GARCÉS TIL, Gregorio (1999): *Cancionero popular del Alto Aragón* (edición a cargo de Blas Coscollar Santaliestra), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- GELLA ITURRIAGA, José (1966): «Cancionero de la Independencia», *Estudios de la Guerra de la Independencia. II Congreso histórico internacional de la Guerra de la Independencia y su época*, vol. II, pp. 371-403.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Felipe (2003): *Vivir en guerra. Notas sobre la vida cotidiana en Aragón durante la «Guerra de la Independencia»* (XIV Premio Los Sitios de Zaragoza), Zaragoza, Aqua.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz (2007): *Oposición y disidencia en la Guerra de Sucesión española: el almirante de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León.

- GUARC PÉREZ, José (1987): *Valdealgorfa en la Historia (siglos XIX y XX)*, Valdealgorfa, Ayuntamiento de Valdealgorfa.
- IBOR, Carolina, ESCOLANO, Diego, y SOLAZ, Úrsula (2001): *Música y literatura populares en la sierra del Maestrazgo turolense (primera mitad del s. XX). Discos I y II*. Zaragoza, CIOFF España, Rolde de Estudios Aragoneses.
- IBOR MONESMA, Carolina, y ESCOLANO GRACIA, Diego (2003): *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del s. XX*. (Libro y disco III). Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza.
- IBOR MONESMA, Carolina (2012a): «Jotas y fandangos en el sudeste de Teruel», *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore*, n. 14, pp. 147-186, [en línea] <<http://www.euskotikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/articulo.php?o=22516>>
- IBOR MONESMA, Carolina (2012b): *Músicas y palabras en Valdejalón*, (libro y CDrom), La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), Asociación Cultural “L’Albada” y FEDIVALCA.
- JIMÉNEZ DE ARAGÓN, Juan José (1925): *Cancionero aragonés: canciones de jota antiguas y populares en Aragón coleccionadas y clasificadas por Juan José Jiménez de Aragón*, Zaragoza, Tipografía La Académica.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de (1947): «Preliminares al estudio de la jota aragonesa». *Anuario Musical*, vol. II, pp. 175-190.
- LASHERAS BERNAL, Félix (1966): «Almonacid de la Sierra en la época de la Guerra de la Independencia, 1800-1824», *Estudios de la Guerra de la Independencia. II Congreso histórico internacional de la Guerra de la Independencia y su época*. vol. III, pp. 219-232.
- MARCÉN LETOSA, Juan José (2000): *El manuscrito de Matías Calvo*, Zaragoza, Mira.
- MINGOTE, Ángel (1981) [1945]: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- MULLOR SANDOVAL, Rufina (2001): *La tradición del dance de Pradilla de Ebro*, Zaragoza, Diputación.
- MUR BERNAD, Juan José de (1986): *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, Diputación General de Aragón.
- PALOMAR ROS, José, CHINARRO PÉREZ, M^a Pilar y ESCUDER BENEDICTO, Pilar (1985): *Antología de Jotas de la provincia de Teruel*, Teruel, Seminario de arqueología y etnología turolense.
- PARDO PARDO, Fermín (2011): «La literatura oral comarcana relacionada con la uva, el vino y la viticultura», *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, n. 26, pp. 421-435, [en línea] <http://contenidos.requena.es/archivo/oleanas/Oleana26-2011/26_23LITERATURAORALUVAELVINOYLAVITICULTURA_FPardo.pdf>
- PEDROSA, José Manuel (2009a): «La Guerra de la Independencia en el imaginario colectivo español: dos siglos de memoria oral», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVII, num. 1, pp. 89-115.
- PEDROSA, José Manuel (2009b): «Canciones y leyendas en torno a la Guerra de la Independencia: historia y folclore», *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, (eds. Ramos Santana, Alberto y Romero Ferrer, Alberto), Cádiz, Universidad, pp. 133-162.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2008): *Episodios nacionales. Primera serie, La Guerra de la Independencia*, vol. II, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- PUEYO ROY, Mercedes (1973): *El dance en Aragón: origen y problemas estructurales*

- de una composición poética*, Zaragoza, ed. por la autora.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2014): *La Virgen del Pilar dice...: usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, [en línea] <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>
- ROMA, Josefina (1993): «La jota aragonesa: la construcción de un emblema», en *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*, ed. Jordi Raventós, Sabadell, La Mà de Guido, pp. 69-78.
- RUIZ, María Jesús (2012): «La niña y el soldado: la Guerra de la Independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico», *Boletín de Literatura Oral*, vol. 2, pp. 91-119. [En línea] <<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/685/595>>
- RUIZ, María Jesús (2014): «La memoria del francés: romances y canciones en la tradición oral hispánica», en *Crónica popular del doce* (coord. María Jesús Ruiz), Sevilla, Alfar
- SALAS YUS, María del Pilar (2007): *Descripción bibliográfica de los textos literarios relativos a los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico. [En línea] <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/66/_ebook.pdf>
- SANCHO IZQUIERDO, Miguel (1911): *Mil coplas de jota aragonesa*, Zaragoza, Real Congregación de San Luis Gonzaga.
- SANCHO IZQUIERDO, Miguel (1945) *El carácter aragonés y las canciones de jota*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- SARRAMÓN, Jean (1994): «La suerte de las guarniciones abandonadas en el antiguo Reino de Aragón por los ejércitos franceses en retirada 1813-1814», en *VI Premio Los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Asociación Los Sitios de Zaragoza, pp 179-217.
- SERRATE MAYORAL, Simeón (1999): «Historia del antiguo dance de Castejón de Monegros», *Pliegos. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, n.8.
- URZAINQUI BIEL, Carlos (2015): *Villanueva de Gállego: retablillo de un municipio*, Zaragoza, Ayuntamiento de Villanueva de Gállego.
- URZAY BARRIOS, José Ángel (2006): *Cultura popular de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comunidad de Calatayud, 2 vol.
- VERGARA MIRAVETE, Ángel (1990): «Supervivencia de formas de danza antigua en las músicas del dance aragonés», *Nassarre*, VI, 1. pp. 179-192.
- VERGARA, Gabriel M^a (1915): «La Virgen del Pilar, los Sitios de Zaragoza y la Jota Aragonesa», en *Publicaciones del Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época (1808-1815), Celebrado en Zaragoza durante los días 14 al 20 de Octubre de 1908*, tomo V, pp. 95-103.
- VV.AA. (2001): *El Dance de Lécera*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2015

Fecha de aceptación 9 de junio de 2015

