

Los bailes tradicionales de Vallanca¹ (II)

Fermín Pardo Pardo

La jota

La jota con sus distintas variantes es, seguramente, el canto bailable más moderno y que más se ha conservado en nuestras comarcas, dentro de los bailes sueltos tradicionales. Fue uno de los principales bailes de moda de las clases populares desde finales del siglo XVIII, durante todo el siglo XIX y principios del XX, tratándose del último de los que, a nivel del Estado Español, no proceden de la importación, sino que se crea y se recrea dentro de este ámbito con sus diversas modalidades.

Sobre el origen de la jota han aportado eruditos, musicólogos e incluso lingüistas diversas opiniones, existiendo teorías que le dan origen medieval entre hispano-musulmanes y otras completamente opuestas que afirman que su aparición es relativamente reciente (finales del siglo XVIII). Entre unas y otras aparecen trabajos de investigación que más que el origen han buscado las raíces musicales de lo que por evolución llegó a ser la jota.

Unido a las teorías del origen medieval musulmán e incluso oriental, encontramos la leyenda del moro valenciano Aben-Jot, la cual es narrada, entre otros, por José Ruiz de Lihori con todo detalle en su publicación "La música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico", al hablar de este mítico personaje como compositor del siglo XII. En resumen nos cuenta la leyenda que este músico musulmán compuso la primera jota. Por este motivo fue desterrado de Valencia al haber considerado las autoridades religiosas locales que tal composición era irreverente y contraria a la más pura y ortodoxa música de la liturgia musulmana del momento. En su destierro, el moro valenciano, marchó a Aragón y, concretamente a Calatayud, su composición fue muy aceptada popularmente e incluso por los magnates y gobernantes. Así empezó a divulgarse después por Aragón y otros reinos musulmanes de la Península.

El escaso fundamento histórico de la leyenda de Aben-Jot conlleva el no ser admitida como válida por quienes han tratado de buscar los orígenes de la jota, no obstante, existen autores que defienden y tratan de demostrar la procedencia hispano-musulmana de este canto y baile, aunque no se apoyen en tal relato.

El arabista y musicólogo Julián Ribera en su publicación "La música de la jota aragonesa" (1928) llega a la conclusión de que ésta se cultivaba entre los musulmanes españoles y que procedía de escuelas musicales persas y bizantinas. Hace, por otra parte, derivar etimológicamente el nombre de jota de la

¹ La primera parte, dedicada a la seguidilla, fue publicada en PARDO PARDO, F.: "Los bailes tradicionales de Vallanca (I)". En *Ababol*, número 64. Ademuz, 2011. Pp. 22-30.

palabra árabe *xatha* que con el significado de baile se pronunciaba *xotha* por los musulmanes hispanos.

Felipe Pedrell en su obra "Lírica nacionalizada" opina, acerca de los orígenes de la jota, de forma muy distinta a lo que nos dice Julián Ribera:

La jota es uno de los cantos de danza que se han formado por conglomeración, como las capas geológicas. Ha debido de existir y persistir un tipo de música destinado a la copla y la antigüedad de ese tipo...no remonta más allá de la invención de la cuarteta, que se llamó copla como a otras combinaciones de versos. La tonada primitiva de esa copla, modificada en cada localidad por influencia de medio y raza, debió de encuadrarse en ritornelli, puramente acompañantes, ejecutados por guitarras, o por instrumentos cantantes, cuando se pudo echar mano de ellos. Uno de esos ritornelli, el de inicio de la jota, que todos conocemos, es el que ha persistido y ha obtenido, incrustándose por decirlo así en la copla, más popularidad...Lo cierto es que el ritornello inicial de la jota no acusa una antigüedad que merezca el nombre tal, sino el de una modernidad que apenas si puede remontar a un siglo...Resulta de esa inmixción de la copla y del ritornello y variantes conocidas y obligadas por la costumbre de la audición, un contrasentido verdaderamente raro: que la copla de algunas comarcas es antigua, y aun antiquísima por sus modalidades y giros melódicos, en tanto que el ritornello inicial y las variantes, de factura y procedimientos melódicos distintos, son pura y relativamente modernos.

Eduardo M. Torner en "La canción tradicional española" dentro de la publicación "Folklore y costumbres de España" defiende la procedencia andaluza de la jota:

Nosotros creemos que la jota es originaria de Andalucía y que está en lo cierto la copla: *La jota nació morisca / y después se hizo cristiana*, etc. cuya afirmación le parecía descabellada al maestro Pedrell. Creemos poder demostrar nuestra afirmación con sólo transcribir alguna frase de Jota y hacer una comparación musical y literaria con canciones andaluzas del tipo fandango, que es de donde nosotros creemos que procede.

Además, señala semejanzas entre el fandango y la jota valenciana, la cual serviría de engarce entre el fandango y la jota aragonesa.

Antonio Beltrán, que ha realizado varios trabajos y publicaciones sobre la jota aragonesa, nos resume, dentro de su artículo "Introducción al estudio del folklore aragonés" en "Etnología y tradiciones populares" (1969), su opinión sobre el tema:

Su antigüedad, tal como hoy la conocemos, no es anterior al siglo XVIII y su gran difusión de principios del XIX, aunque puede tener elementos más aislados y antiguos que, en todo caso, emparentarían estrechamente con el fandango. Cuanto se ha escrito sobre su origen ibérico o céltico es gratuito, no muy segura la vinculación árabe y una patraña el supuesto inventor Aben Jot; en cambio el parentesco con la canción andaluza parece evidente.

María del Carmen García Matos en el folleto que acompaña a la "Magna Antología del Folklore Musical de España" y al hablar de la jota nos aporta diferentes datos extraídos de distintas investigaciones documentales:

La existencia de la jota está implícita ya en las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio, aunque el término no aparece explícitamente consignado en documento alguno hasta muy avanzado el siglo XVII. Concretamente, será en un manuscrito abulense de la época, sin texto literario, y que lleva por título "Cifras para arpa", donde pueden leerse las palabras "jota" y "jotta" al principio de los folios 25 y 26 respectivamente. La primera vez que se cita la jota como baile es en el sainete de don Ramón de la Cruz "La Junta de los Payos" de 1761, en el que se diferencia, además, la jota de la seguidilla.

Nuestro eminente musicólogo y gran conocedor de nuestro folklore musical Eduardo López-Chavarri Marco en su obra "Música popular española" nos comenta en torno al origen de la jota:

...tan sólo en 1779 aparece una jota en la tonadilla "los pasajes del verano", música del avispado catalán Luís Esteve, jota escrita en compás de 6 por 8...Seguramente la jota debió de tomar carta de naturaleza en Aragón y extenderse por España a raíz de la guerra de la Independencia.

A pesar de la opinión de López-Chavarri podemos demostrar que la jota ya se interpretaba en Valencia en la primera mitad del siglo XVIII y que inició su popularización en la segunda mitad de este siglo como nos demuestran los siguientes documentos:

En la obra "Conferencias sobre Bio-bibliografía sobre Carlos Ros"



Rondalla vellanquera. Década de 1940. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón.

publicada en Valencia en 1905 y cuyo autor es Faustino Barber, se recogen los encabezamientos de varios pliegos de cordel atribuidos a Carlos Ros y que habían sido publicados en Valencia durante el siglo XVIII. Si las estrofas de esos pliegos fueron compuestas o no por Carlos Ros no es lo que nos interesa en este apartado, es suficiente con saber que tales pliegos salieron a la luz en imprentas valencianas. De entre los que en esta publicación se recogen nos interesan, naturalmente, los que hacen referencia a la jota. Sirvan como ejemplo los siguientes:

29. Coplas nuevas por el tono de la jota, para que los enamorados canten sus queridas, en que se podrán acomodar el nombre de cualquier Señora, con una pintura y sus estrivillos al intento, año 1741.

1. Coplas de la jota con estrivillos, y otras de los nombres de las mujeres, Octavas y Quartillas todas por el mismo tono, las coplas de la bella Peregrina y la respuesta del pastorcillo, aora nuevamente compuesto, por un ingenio Aragonés Valenciano en este año de 1744.

En el *Col·loqui* titulado *Del casament de Miquelo y Tomasa* compuesto en estrofa de chiste y publicado en Valencia en imprenta Laborda (1757 según Genovés) nos aparece una cita muy interesante sobre la jota como baile popularizado:

... ..

*Selebraren les bodes en hora bona,
y corrent á Mislata aná la sogra;
tres tandes portá
capa casa, y les vá guisar
al dret y al rebés;
convidaren á mols palleters
y en grans mocadors
acudiren mols adobadors.*

... ..

*Comásabem que son nobles tota aquesta chent,
de Mislata portaren molt vi y ayguardent,
y bebent brindaben
tan apresa, que els góts se tocaben,
y en la carabasa
tots brindaren per la tal Tomasa;
ballaren la jota,
y ballant se empinaben la bota.*

Por nuestra parte, estamos de acuerdo con Pedrell en que los estrivillos instrumentales casi siempre son más modernos que las coplas cantadas, por lo que se aprecia en la jota un fenómeno de conglomeración.

En general, a las coplas cantadas de la jota no se les aprecia una

antigüedad que rebase el siglo XVIII, aunque puede haber excepciones y además, en ciertos casos, se han conservado formas interpretativas propias de cantos arcaicos de trabajo, como ocurre con nuestras valencianas de *l'u i dos* y de *l'u i dotze*. Ya dijimos que estos estilos posiblemente partieron de canciones campesinas que fueron evolucionando al acomodarlos a un acompañamiento instrumental en su aplicación bailable y como canto de ronda y lucimiento.

Los estribillos instrumentales, en cambio, parece que se añaden a las coplas en el siglo XIX, pues muchos de ellos nos recuerdan o son melodías de mazurcas acomodadas a la estructura de la jota. Tales estribillos todavía poseen carácter más moderno en el caso de jotas de quintos o de bailes de plaza interpretados por instrumentos de la banda de música.

En cambio, los estribillos cantados, añadidos inmediatamente a la conclusión de la copla, son en muchos casos, una especie de seguidillas que han sufrido su correspondientes acomodación para ser incluidas como una parte de la jota.

En el aspecto literario el canto de la jota se apoya en la estrofa de cuatro versos octosílabos (o heptasílabos según la medida valenciana) con rima asonante en los versos pares. De esta estrofa decíamos que empezó a popularizarse hacia mediados del siglo XVIII. Quizá esa popularización va paralela o determinada con la expansión del fandango sureño en el siglo XVIII y con la de la jota desde los finales de este mismo siglo y durante todo el XIX. En los estribillos cantados se emplean, mayormente, estrofas de seguidillas con lo que el fenómeno de amalgamamiento del que hablaba Pedrell también se aprecia en este aspecto.



La jota también podía ser interpretada sin acompañamiento instrumental, como canto de trabajo. Escena de siega en Vallanca. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón.

Acabamos de decir que para el canto de la copla del fandango sureño se utiliza la misma estrofa que para cantar la copla de la jota. Pero con los cuatro versos de tal estrofa, y por medio de repeticiones de algunos de ellos, se consigue llenar las seis frases musicales de que consta la copla del fandango y algo parecido se hace para las siete frases musicales que tienen la mayoría de las coplas de jota (también las hay con seis e incluso con ocho).

Además de esta semejanza en cuanto al aspecto literario entre el fandango y la jota, también las hay de tipo musical, como es la distribución del canto de la copla y las melodías del estribillo en frases uniformes de cuatro compases, utilizándose en muchos casos idéntico esquema de rasgueos y golpes del acompañamiento.

La diferencia entre esos dos tipos de cantos bailables es, únicamente, melódica. En el fandango sureño se aprecia su carácter modal, mientras que la jota es tonal, además de que para interpretar el fandango se hayan de utilizar cuatro o cinco acordes distintos y en la jota solamente se emplean, de forma alterna, los acordes de tónica y dominante en tonalidad mayor.

El que en toda nuestra mitad Sur hayan convivido de forma paralela el fandango de tipo sureño y la jota nos lleva a suponer que se trata de dos cantos de origen distinto a los cuales se les ha acomodado a las mismas estructuras de acompañamiento instrumental, pero no creemos que la jota sea una variante simplificada o evolucionada del fandango.

Decíamos que tanto la jota popular como los fandangos apoyan su canto en las estrofas de cuatro versos conocidas como coplas. Tales textos corresponden en parte a la creación popular, pero muchas de ellas son de origen culto, aunque hayan llegado a popularizarse. La composición improvisada de estrofas estuvo muy generalizada en nuestras comarcas, costumbre que casi ha desaparecido. Únicamente para el canto de *les albaes* de L'Horta y del *cant d'estil*, como ya dijimos, está presente la figura del versador, quien compone en el momento, con mayor o menor acierto, las estrofas que han de utilizar los cantadores.

La temática de los textos de jota y fandango es muy variada. En cuanto a la distribución de los versos literarios en el canto podemos considerar tres partes, siguiendo a Jiménez de Aragón ("Cancionero Aragonés", 1925). A tales partes les llama este autor entrada, copla y vuelta, que aplicadas a las tres formas más corrientes de la distribución de versos en las jotas de nuestras comarcas resultarían:

a) Entrada: 1º verso	b) Entrada: 1º verso	c) Entrada: 2º verso
Copla: 1º verso	Copla: 1º verso	Copla: 1º verso
2º verso	2º verso	2º verso
3º verso	3º verso	3º verso
4º verso	4º verso	4º verso
Vuelta: 4º verso	Vuelta: 3º verso	Vuelta: 4º verso
1º verso	4º verso	1º verso

Aunque estas tres formas de distribución de los versos en la copla de la jota podemos encontrarlas en todas las comarcas valencianas, hemos apreciado que hay tendencia a utilizar la forma a) en las comarcas centrales, la b) en las del Sur y la c) en las del Norte.

En el caso de jotas que solamente tienen seis frases musicales no existe la entrada, pudiéndose distribuir en las partes de copla y vuelta como en los ejemplos a) y b), pero sin la entrada.

Muy poco corriente es el que se canten jotas con cinco frases musicales. En estas ocasiones se eliminan la vuelta y se toma el esquema de la forma a) con entrada y copla o el de la c) con estas dos primeras partes.

En las jotas de ocho frases musicales, también muy poco frecuentes y con estrecha relación con los fandangos de copla partida, la entrada se compone del 1º y 2º versos, le sigue la copla con los cuatro versos de la estrofa y en la vuelta se repiten el 3º y 4º versos.

En el acompañamiento instrumental de la jota, la sucesión de rasgueos y golpes con la onomatopeya: plum ran-ran-plum ran-plum-plum ran-ran-plum ran-plum-plum...etc. o su forma redoblada: plum raca-raca-plum ran-plum-plum raca-raca-plum ran-plum-plum...etc. la hemos visto ejecutar, con la guitarra, para acompañar la jota, en distintas comarcas. El cambio de la tónica a la dominante o de dominante a tónica se realiza de forma uniforme cada cuatro compases, tanto en las coplas y estribillos cantados, como en los estribillos instrumentales. Solamente se utilizan los acordes de tónica y dominante para acompañar la jota, siendo muy pocos los casos en los que se introduce la subdominante (algunas muy recientes o de escuela).



Consolación Sánchez y Marcos Monleón de Vallanca bailando una jota en 1961. Foto Archivo Alicia Monleón.

La tonalidad más usual es la de La mayor alternando este acorde de tónica y el de Mi séptima mayor como dominante. Estos acordes se consiguen con unas posturas propias de la jota y con la afinación normal de la guitarra. Con la afinación normal y con estos acordes se consigue el acompañamiento de jota que es conocido popularmente como de la estudiantina o *per l'estudiantina*, por lo cual no es raro encontrar que se denomine estudiantina, en algunos de nuestros pueblos, a la jota (Benimantell, Bèlgida, Corbera, Villar de Olmos, etc.).

Además de esta forma de acompañar la jota, que es la más extendida, hemos encontrado, por ahora, otras dos maneras en las que la guitarra se temple de modo diferente al normal. Una de ellas es la que se conoce como la aragonesa, la *requintà*, la del tres, etc. Para este acompañamiento las cuerdas de la guitarra han de sonar: 1ª mi, 2ª do, 3ª sol, 4ª re, 5ª la y 6ª mi. Las posturas son semejantes a las de la estudiantina pero trasladando hacia la prima la posición de los dedos. Estas posturas corresponden a acordes de Re mayor y de La séptima mayor con los que se consigue la tonalidad de re mayor.

Finalmente nos ocuparemos del acompañamiento conocido como de la valenciana, el cual solamente hemos visto ejecutar a Hilario Pérez Gómez de la despoblada aldea de Villar de Olmos. Consiste en templar la guitarra de forma que sus cuerdas suenen: 1ª re, 2ª si, 3ª sol, 4ª re, 5ª la y 6ª mi. Con esta afinación se consigue la tonalidad de sol mayor. Para el acorde de tónica no existe postura porque nos lo dan las cuerdas al aire. Dos sencillas posturas proporcionan la dominante y la subdominante. La particularidad de este último acompañamiento es que por la simpleza de sus posturas y por la afinación, facilita la ejecución con la guitarra de sencillas melodías que sirven como estribillos instrumentales, sin dejar de cumplir dicho instrumento la misión de acompañar con sus golpes y rasgueos.

En Vallanca, Isidoro Sánchez Millán solía tocar la jota en la postura clásica de Sol mayor y su correspondiente dominante de Re séptima templando la guitarra de manera normal. Esta forma es la equivalente a la valenciana que interpretaba Hilario Pérez a quien ya hemos citado.

Sobre las coplas cantadas hemos dicho que constan de siete frases musicales, pero en ningún caso son todas ellas distintas, por lo que se repiten algunas. Según sus frases musicales podemos clasificar las coplas de la jota en cuatro grupos distintos:

a) Coplas en las que se alternan dos frases musicales. Son las jotas más simples y en ellas, a manera de romance, se van alternando y repitiendo hasta completar el número de siete de que consta una copla entera, estas dos únicas frases. De esta forma la primera frase musical se repite cuatro veces (en los lugares 1º, 3º, 5º y 7º) y tres veces la segunda frase (en los lugares 2º, 4º y 6º).

b) Coplas con tres frases musicales diferentes. En este caso se sigue el esquema anterior con las dos primeras frases hasta el 4º lugar. En el 5º se introduce la frase distinta a las dos anteriores, pero enlazándola con la segunda frase, cantada en el 4º lugar. Se vuelve a repetir este enlace de la segunda y tercera frase para terminar la copla.

c) Coplas con cuatro frases musicales distintas. De estas cuatro se cantan las dos primeras al principio y ya no se repiten, utilizándose la tercera y cuarta frase en forma alterna hasta el final.

d) Coplas con frases musicales variadas. No son las más corrientes y pueden tener hasta seis distintas, con la tendencia a repetir la primera de ellas en el tercer lugar.

Las melodías de los estribillos instrumentales ocupan ocho compases, pero como se ejecutan de forma repetida, cada uno de estos estribillos abarca hasta los dieciséis. En los estribillos cantados también se suele seguir esta norma, no obstante, existen casos en los que se introducen variantes en la segunda parte respecto de la primera.

El baile de la jota se fundamenta en tres movimientos básicos: uno que corresponde a la copla cantada y que puede adornarse más o menos, y otros dos empleados fundamentalmente en los estribillos.

De estos movimientos de estribillo se destina uno para evoluciones, rodeos y acosos entre las parejas y, según zonas, se le denomina pasillo, poquillo, valseado, *valsejat*, etc. Otro movimiento de aplicación en los estribillos es el llamado arrastrado que se ejecuta de lado entre las parejas y también se emplea en algunas comarcas para la copla. Este movimiento puede adornarse con vueltas o haciéndolo doble.



Los vallanqueros Agapito Férriz (caja) y José Férriz (pita) en la romería de Santerón de 1960. Foto Archivo Cofradía de Nuestra Señora de Santerón.

El movimiento básico de la copla, como hemos dicho puede adornarse de múltiples maneras a base de trezados, punteos, roces de los pies en el suelo, alzados, rodillas en tierra, vueltas, giros, etc. consiguiéndose así la variedad de las mudanzas de la copla. Además de estas mudanzas extraídas a partir de la más sobria, clásica y extendida, encontramos otros movimientos de distinta estructura para la copla y que son usados a nivel comarcal o local.

Lo más corriente en estos bailes tradicionales es que la mayoría de sus ejecutantes solamente conocieran los dos o tres movimientos básicos y necesarios para interpretarlos, como ahora suelen hacer nuestros jóvenes en las discotecas. Solamente las personas que más atracción sentían por el baile y con más gusto lo interpretaban eran los que realizaban variedad de mudanzas, bien por destacar entre todos los demás o por el simple disfrute de crear y buscar variaciones.

En general, y como también ocurre en otros bailes populares, la mujer es la encargada de iniciar la mudanza en el momento de la copla. Su compañero de baile ha de seguirla en espejo y puntualmente, tanto si le marca pasos sobrios y sencillos como si los adorna y complica. La excepción de esta norma tan generalizada la encontramos en Culla y su término, en donde son los hombres los encargados de iniciar y marcar los movimientos y adornos de las mudanzas del baile.

La estructura más corriente en las comarcas situadas al Norte del Turia para poder mudar de pareja es la del corro colocándose intercalados hombres y mujeres. El mudar de pareja suele hacerse al principio de la copla cantada y permaneciendo en el sitio mientras dura ésta y los estribillos que se suceden hasta la entrada de otra copla en la que de nuevo se produce cambio, y así sucesivamente.

Otra forma popular de interpretar la jota en estas comarcas es por medio de lo que se conoce como *ball de tres* o *ball de sis*. En el baile de tres, que también se utilizaba en otras comarcas sureñas (Villena, Biar, etc.), intervienen un hombre y dos mujeres. En el momento de los estribillos trenzan entre los tres una especie de ocho continuado, mientras que en la copla el bailaror reparte sus movimientos entre una y otra de las compañeras. En el baile de seis intervienen tres hombres y tres mujeres, trenzando un ocho semejante al del baile de tres pero en el que cada pareja funciona como un solo bailaror. Las mudanzas en las coplas se realizan por parejas. Si se añade fandango engarzado suelen colocar en corro para interpretarlo.

En las comarcas del Sur encontramos muy generalizada la estructura de cuadros que permite el cambio de las parejas que las forman y distintos adornos en estos cambios, realizados bien por parejas, rodando el cuadro, en diagonal, etc.

La estructura más simple y también muy extendida es la del baile de parejas independientes.

Tanto en las zonas o poblaciones en donde es costumbre cambiar de parejas por medio de las estructuras descritas o en las que las parejas se sitúan de forma libre o independiente no existe nunca, en el baile popular tradicional, una norma que marque el tipo ni el orden de mudanzas que han de ejecutar las parejas. Cada una de éstas bailará movimientos de copla o estribillo según lo interpretado por músicos y cantadores, pero nunca se preocuparán de las mudanzas que hagan otras parejas, porque cada una de ellas tiene absoluta libertad para la ejecución de pasos más o menos variados o adornados.

Musicalmente la jota en Vallanca tenía tres maneras de interpretarse:

- a) Sin acompañamiento instrumental, como canto de trabajo (labrar, segar o trillar) o para dormir a los niños en forma de nana o canto de cuna.
- b) Con acompañamiento de la rondalla o el acordeón en sus tres variantes de: jotas paradas, de pasacalle y de baile.
- c) Con acompañamiento de dulzaina y tamboril (pita y caja).

Las jotas paradas, como su nombre indica, se interpretaban en los momentos en que los músicos y cantadores del pasacalle hacían una parada ante la puerta o bajo el balcón o ventana de la moza a la que se agasajaba. Las jotas paradas en el Rincón de Ademuz son semejantes a las jotas llamadas de estilo en Aragón, La Rioja y Navarra. Son cantos de lucimiento extraídos, probablemente, de los cantos de trabajo a los que se les eleva de categoría al añadirles el acompañamiento instrumental y al ser interpretados en reuniones o en el momento de los parados de las rondas o pasacalles.

Las jotas de pasacalle o simplemente pasacalles son cantos de jota más vivos que los de las jotas paradas y suelen interpretarse yendo los músicos y cantadores caminando en su recorrido por calles y plazas donde tiene lugar la ronda.

Las jotas de baile son equivalentes a las de pasacalle pero de ritmo más vivo, para dar alegría a los movimientos de los bailarines. Hemos de aclarar que el baile tradicional de la jota en las comarcas valencianas del interior y concretamente en los pueblos del Rincón de Ademuz no era ni excesivamente rápido ni dando grandes saltos, ni desplantes, como ocurre en el baile escolarizado de la jota propio de la Ribera del Ebro y de la Tierra Baja en Aragón.

En nuestras comarcas interiores el baile de jota es sencillo y alegre, pero nunca de carácter acrobático. Ello da la posibilidad a que la mujer manifieste su delicadeza femenina con movimientos menudos y elegantes, tanto en los pies como en los brazos, siempre jugueteando con su privilegio de marcar el inicio de las mudanzas en cada una de las coplas. El hombre tiene ocasión de demostrar su habilidad en el baile, si sigue puntualmente las mudanzas marcadas por su bailadora de pareja, resaltando su virilidad con los brazos altos y postura arrogante, sobre todo en el momento de los estribillos, los cuales dan pie al reto entablado entre el acoso del bailarín y la actitud de eludirlo por parte de la bailadora con vueltas y remolineos sobre sí misma.

Dos movimientos de estribillo y cuatro mudanzas para la jota nos interpretó Otila León Sánchez en Vallanca, en el año 1976. De los de estribillo uno es el



Fiesta de la Santa Cruz en la ermita de Santa Bárbara. Ademuz, década de 1950. Habitualmente los gaiteros de Vallanca eran contratados en esta popular festividad ademucera. *Foto Mañas.*

valseado y el otro el arrastrado sencillo. En cuanto a las mudanzas para las coplas trezó la mudanza clásica de marcar con un golpe, la también muy extendida de marcar con tres golpes (delante, detrás, delante), otra con tres trezados antes de cambio de pies y finalmente, la más singular, que consta de unos punteados iniciales alternos con los dos pies para hacer la mudanza con una vuelta por delante y con una especie de tresillo semejante al de las seguidillas.

En las jotas con acompañamiento de dulzaina y tamboril (pita y caja) las mudanzas citadas de la jota, como las de las seguidillas, eran utilizadas cuando el baile se movía al son de la dulzaina y el tamboril con motivo de la fiesta de la romería de Nuestra Señora de Santerón en la Pascua de Pentecostés, naturalmente adecuándolos a las melodías de jota o de seguidilla que los gaiteros de Vallanca poseían en su repertorio. Estos gaiteros solían ser contratados en algunos pueblos de Castilla para sus fiestas, Salvacañete y sobre todo Moya en los Septenarios dedicados a la Virgen de Tejada². En la concurrida fiesta de la Santa Cruz en la villa de Ademuz también interpretaban, además de la melodía propia de la Ceremonia de la Bandera, la jota y las seguidillas para el baile de la plaza propio de esta fiesta que actualmente ha perdido tales rituales³.

² ESLAVA BLASCO, R.: *Vallanca y su patrimonio histórico-artístico religioso*. Vallanca, 2006. Pp. 133-134, 140-141 y 145-146.

³ ESLAVABLASCO, R.: *Ademuz y su patrimonio histórico-artístico*. Ademuz, 2007. P. 166.