



# DANTZARIAK

© NIKEL 1986

## ALDE GUZTIEK LAGUNTZEN DIOGU KULTURARI

Kultura zaharren eta  
nustuzen barrenez dugu  
parte, Dorosten, Beldu-  
Beldu, Amalaren eta  
Zuzenaren ditugun  
Ospakizunareto, eta  
Eruketan amonon bitartez.

180.000 Gipuzkoar eta  
gehiago dira gure kultur-  
sustapeneren eragileak  
ditugun, urtean zehar egiten  
diren chabalak kultur  
okietan eta arte ibatkorako  
erakusketen bitartez.

"Iruñe Hiria"  
Iruñeko  
Literatur Sariak  
sostenen eta sustatzen  
ditugu kontu, olerki eta  
nabablagintzako  
espezialitateak, hai  
erabaz.

Pintura eta  
eskultura-  
espezialitateko  
Artistak Berrien  
1. chabalak. Foru-  
Diputazioaren  
antolatzaileen dena  
lehenengo da bere  
sailan, duen  
garantziagatik.

Azkeneko 10 urteotan 150  
guzuzen liburuak berritu  
dizkugu.

Azkeneko eta kulturako  
espezialitateen laguntza  
dibortzatuaren parte  
guzuzen sustatzen da  
Kutxa, ekimenak eta  
inibizitate eta okietan  
ugariei bere laguntza  
ekariz.

## DANTZARIAK

Organo de  
Euskal Dantzarien Biltzarra

Director:  
Jesús Fernández Ibáñez

Redacción y Administración:  
Arbieto, 3, 2.<sup>o</sup>  
Tel. 415 78 30  
BILBO - 8

Edita:  
Euskal Dantzarien Biltzarra

Imprime:  
BILBO, S. A. Talleres Gráficos  
Alda. Recalde, 74 - Bilbo-12

Depósito Legal:  
Bl. - 1.762 - 1978

Portada:  
Lanestosaoko Dantzak  
Iñaki Irigoien

## Sumario:

<i>Aurkezpena</i> . . . . .	2
<i>Berriak - Noticias</i> . . . . .	4
<i>Gure Dantzari Taldeak</i> . . . . .	12
<i>La Bordon-Dantza de San Juan de Tolosa</i>	14
<i>Banderas de Navarra</i> . . . . .	24
<i>Consideraciones gnoseológicas acerca de la Danza Vasca</i> . . . . .	28
<i>Notas al baile de la Era de Estella</i> . . . . .	36
<i>Euskal Dantza Herrikoiairen Soinua</i> . . . . .	41

Eskuetan daukazuen **DANTZARIAK** zenbaki honek beharrezkotzat jotzen dugun artikulu bat darama. Era berean uste izan dugu komenigarri izango zela astialditxo bat pasatzea; honela urak bare daitezke eta argiroago ikus dezakegu ondo, zeren agerpenen gudu baten bitartez, nahiz idazkiez edo bestelako agiri sentigarriez ez genuke ezer lortuko, ez bada urak loitu eta gure zereginak trabatu. Jakina, aurkezpen honetan gai famatu batez aritu garela, non ikus daiteke Nafarroan nolako harremanak dituzten nafartar dantzari taldeek Foru Ahaldundiaz, tartean edukirik banderen —ikurriña— eta beste sinbolo batzuen erabilera.

Egunak joan egunak etorri osasuna etorri zaigu, horregaitik nahi izan dugu nafartar berak zabal eta idatz dezaten aipaturiko artikulu hau. Ondorioa 23-gn. zenbaki honetan aurki dezakezue zuzenean.

Agian Nafarroan gertaturikoa dugu E.D.B.-k erakunde politiko batekin eduki duen alkar jotzerik garrantzitsuena, demokrazia ezarri zenetik. Halere dantzari taldek eta pertsona askok ezagutaraziko lituzke honelako edo bestelako jazoerak, baita ere noizean behin alkar jotzeak erakunde politikoen gure kulturaren aldeko lana bitarteko izanez. Nafarroakoa ez da izan kasu bakarra, baina bai dantzari gehien ikutu duena. Bestalde ez zaigu mugatu edonolako eztabaida bat izatera, zeren tartean badauzkagu era juridikoak eta ofizialtasunez emanikako idazkiak.

Kasu guztietan, ideologiazko, nahiz politikazko elkar jotze baten justea alden du behar dugu, zeren muga gabeko borrokaldia izango bailitzateke; gainera E.D.B.-ren oinarri eta lotura sendoak ahalduko zitzaizkigulako. Agirian izan dezagun gure helburuak ez direla politikoa, kulturalak baizik. E.D.B. ez da erakunde bat ahalmen politiko bilatzen duenik. Izatez E.D.B., dantzari taldeen eta pertsonen elkarte herrikoia bat da, non denok, folklor eremua harturik, euskal kulturaren alde lanean ari gara, behar zehatz batez: ikertu, berreskuratu, zabaldu eta gure dantza herrikoia desarrolatu.

Politikak baditu bere helburuetan beste arlo zehatz batzu: lege-juridikoak, gezurrezko muga administratiboak, mekanika zehatz bat ezarri... Ostera kultur helburuak gainditzen ditu politika sailaren mugapenak eta aurretik jarritako edozer loturari ez zaio estutzen. Egia izan arren ere kultura eta politika ez direla bizitzan banandurik aurkezten, baizik nahaspilatuak eta elkarrekin.

Baina berriz buietatzen dugu gure oinarriko helburua kulturala dela, hots, Euskal Herriko dantzen arloan, adierazpen forma herrikoia desarrolatuz; ezin ahazturik gure herriarentzat dugun konpromezu kulturalak, zehatz eta mehatz, eremu eta aukerabide batzuetara sarrerazten gaituela.

## Editorial

En este número de DANTZARIAK insertamos un artículo que nos era obligatorio hacerlo. Hemos creído conveniente dejar pasar un poco de tiempo para aclarar así mejor las cosas y no caer en una lucha de comunicados, escritos emotivos y otras expresiones de sentimiento que no nos conducirían a nada, sino a enturbiar y entorpecer nuestra labor. Nos referimos, naturalmente, al famoso asunto de las relaciones en Navarra, entre la Diputación Foral y los grupos de danza navarros, estando por medio la utilización de banderas y otros símbolos. Aparte de esta cura en el tiempo, hemos creído necesario que fueran los propios navarros los que redactasen dicho artículo. El resultado de todo ello lo presentamos en este número 23.

Lo sucedido en Navarra ha sido quizás una de las confrontaciones más importantes que ha tenido EDB con un Organismo político, desde la instauración de la democracia. Muchos grupos y personas podrían dar a conocer hechos parecidos y pequeñas confrontaciones entre nuestro trabajo y un Organismo político. El caso de Navarra no ha sido el único, pero sí ha afectado a mayor número de dantzaris.

Por otra parte, no se ha ceñido únicamente a una confrontación verbal, sino que existen por medio normas jurídicas y escritos oficiales.

En todos estos casos debemos evitar el caer en una confrontación ideológica o política, ya que sería una batalla interminable y que minaría la consistencia y unidad de EDB. Debemos tener presente que nuestros móviles no son políticos, sino culturales. EDB no es un Organismo que busca poder político. EDB es una Federación popular de grupos y personas que trabajamos por la cultura vasca en su faceta folklórica y con un trabajo concreto: investigar, recuperar, difundir y desarrollar nuestros bailes. La finalidad política tiene marcos de actuación concretos: leyes jurídicas, fronteras administrativas convencionales, mecanismos de actuación determinados, etc... La finalidad cultural sobrepasa los límites del estamento político y no se ciñe a esos corsés establecidos. Aunque también es verdad que la cultura y la política no se nos presentan en la vida por separado, sino que conviven entremezclados y unidos.

Nuestro objetivo es, fundamentalmente, cultural, es decir, desarrollar las formas de expresión popular, en su vertiente de danzas del pueblo vasco, y el compromiso cultural con nuestro pueblo nos puede adentrar en terrenos y opciones concretas.

## Éditorial

Ce numéro de DANTZARIAK contient un article à publication obligatoire. Nous avons cru convenir de laisser s'écouler le temps pour mieux réfléchir et ne pas tomber dans une lutte de communiqués, écrits émotifs et autres expressions sentimentales qui ne nous auraient mené à rien sauf peut-être à troubler et ralentir notre travail. Nous parlons, naturellement, de la fameuse affaire des relations entre la Préfecture et les groupes de danse de Navarre, en rapport avec l'utilisation des drapeaux et autres symboles. En plus de l'éloignement dans le temps, nous avons voulu que l'article soit écrit par les propres groupes de Navarre. Le résultat est visible dans ce numéro 23.

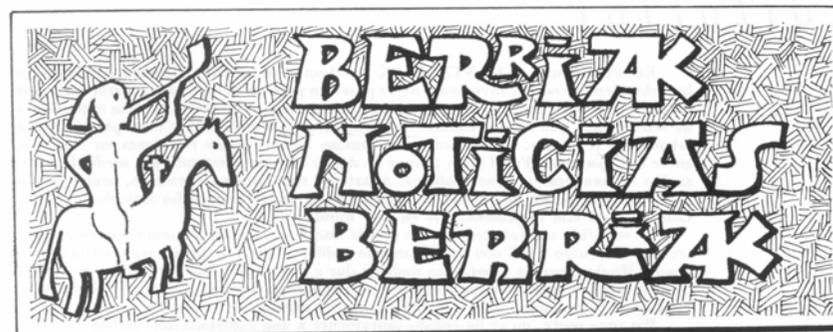
L'affaire en question s'est présentée comme la confrontation politique la plus importante entre EDB et un Organisme Officiel depuis l'instauration de la démocratie. Un grand nombre de groupes et personnes pourraient parler de situations semblables et de petits altercats mais dans le cas de Navarre, si bien ce n'est pas le premier, si c'est le plus grand quant au nombre de groupes impliqués. D'autre part, la confrontation ne s'est pas limitée à des insultes de parole, sinon qu'elle en est passée aux lois et écrits officiels.

Dans tous les cas nous devons éviter tomber dans ces disputes idéologiques ou politiques car ce serait une bataille sans fin qui minerait la consistance et unité d'EDB. Il faut tenir bien présent que nos buts ne sont pas politiques mais tout au contraire culturels. EDB n'est pas un Organisme qui cherche le pouvoir politique. EDB est une Fédération Populaire de groupes et de personnes qui travaillent pour la culture basque dans la branche du folklore et avec un travail défini: recherche, récupération, diffusion et développement des danses.

La politique a ses cadres d'action: lois juridiques, frontières administratives conventionnelles, mécanismes accordés d'avance... La culture dépasse les limites du status politique et ne se voit pas contrainte par des accords préétablis.

Il est vrai, cependant, que la culture et la politique ne vont pas par libre dans le vic, elles marchent contrairement mélangées et unies.

Notre objectif fondamental est la culture, c.a.d. développer les formes d'expression populaire dans les danses du peuple basque et ce compromis culturel avec notre peuple peut nous entraîner à des terrains et des options concrètes.



### «LOS GRUPOS DE NAVARRA Y LA DIPUTACION»

E. D. B. Delegación de NAVARRA

Mucho se ha hablado desde que la Diputación Foral de Navarra se negara a «subvencionar» a los grupos folklóricos navarros que utilizaran la ikurriña en sus actuaciones. Lo cierto es que el problema es complejo, y desde aquí vamos a tratar de aclararlo.

#### La Institución Príncipe de Viana

En principio, hay que hablar de la Institución Príncipe de Viana, institución con la que *Euskal Dantzarien Biltzarra* de Navarra negociaba los acuerdos. Este Organismo, directamente dependiente de la Diputación Foral, es el encargado de dirimir, potenciar y encauzar la vida cultural de Navarra. Es la sección cultural de la Ponencia de Educación y Cultura, penencia hoy ocupada por el diputado socialista señor Malón.

Así pues, el mecanismo es el siguiente: del diputado foral ponente de Educación y Cultura (el Ministro en un gobierno autónomo), se derivan por un lado las competencias de Educación, y por otro las de Cultura, concretadas en la Institución Príncipe de Viana, presidida por don Fernando Redón. Esta Institución, a su vez, se subdivide en varias ramas (Biblioteca, Publicaciones, Museos, etc.), de las que nos interesa la de Actividades Culturales, directamente llevada por don Valen-

tín Redín. Ni que decir tiene que tanto Valentín Redín como Fernando Redón, dependen directamente del diputado Malón y, por ende, de la Diputación Foral.

Fernando Redón, arquitecto, es un hombre independiente de cualquier partido político, y que accedió a la presidencia de la Institución Príncipe de Viana precedido de una aureola de buena fama. Por el contrario, Valentín Redín, es un hombre discutido, ex militante del PSOE, y que bandoneó el partido cuando ostentaba la dirección de Actividades Culturales, tras protagonizar un enfrentamiento con su propio partido y con Diputación por el asunto «Carboneros de Navarra», un cortometraje documental de Montxo Armendáriz, financiado por Diputación y al que ésta quiso dar carpetazo porque en él el euskera ocupaba una muy buena parte. Pues bien, es con este hombre, Valentín Redín, con quien *Euskal Dantzarien Biltzarra* negociaba los Convenios de ayuda a los grupos folklóricos

#### Los acuerdos

En este complicado marco de organismos, llegan a la Federación navarra los primeros ofrecimientos de ayuda económica a un sector de la cultura navarra tradicionalmente olvidado por las instituciones oficiales.

El primer acuerdo, para la temporada 1981, se concretó de la siguiente manera: la Diputación Foral de Navarra, por medio de la Institución Príncipe de Viana, daba 2 millones de pesetas en régimen de

ayudas indirectas a los grupos folklóricos, para las actuaciones que hicieran en los pueblos de Navarra, siempre que fueran contratados por los Ayuntamientos. Esta cantidad, en la delegación navarra de E.D.B. se decidió repartirla por porciones de 30.000 pesetas por cada actuación realizada, independientemente del número que cada grupo hiciera.

A final de año se vio la necesidad de reformar el sistema de repartirlo. El método primaba a los grupos fuertes, que salían muy beneficiados, dado que contrataban mayor número de actuaciones que otros.

Con este espíritu, E.D.B. afronta la negociación para la temporada 1982, donde solicita lo siguiente:

- Dos actuaciones por cada grupo folklórico, pagadas a 40.000 pesetas.
- 135.000 pesetas en concepto de alquiler y gastos de mantenimiento del local de E.D.B. en Pamplona.
- 400.000 pesetas para ayudar a la celebración del *Dantzari Eguna* 1982, que se celebró en la merindad de Estella y constituyó todo un éxito.
- 500.000 pesetas para crear un fondo de material, indumentaria y herramienta para ser utilizado por los grupos en sus actuaciones.

La respuesta de Institución Príncipe de Viana es que no pueden subvencionar directamente a E.D.B., lo que supone el no reconocimiento por parte de Diputación de esta Entidad cultural. Continúan las conversaciones y se llega al siguiente acuerdo: los grupos harían 2 actuaciones cada uno, percibiendo 50.000 pesetas por cada una de ellas, de las que 40.000 quedarían para el propio grupo, y las 10.000 restantes se aportaban para mantener los gastos de la Federación. Aparte, se com-

prometen las 400.000 pesetas para organizar el *Dantzari Eguna* de Estella.

Comienza con normalidad la temporada y el día 29 de julio salta la noticia. La Diputación, aun cuando hay hechas muchas de las actuaciones de Convenio, publica en el *Boletín Oficial* una disposición sobre «Subvenciones a los grupos folklóricos». En ella se dice lo siguiente:

«Estando regulada por Norma del Parlamento Foral la utilización por las Instituciones Forales y las Corporaciones Locales de la Bandera de Navarra, se estima conveniente aplicar los mismos criterios de utilización respecto a los grupos folklóricos que, utilizando bandera en sus actuaciones públicas, se acogen a las subvenciones que concede esta Diputación a través de la Institución Príncipe de Viana, y a tal fin.

Se ACUERDA: Determinar que, para poder percibir las subvenciones que periódicamente se conceden a los grupos folklóricos navarros por sus actuaciones públicas, deberán éstos acreditar que, en el supuesto de utilizar bandera en dichas actuaciones, se ajusten a los criterios que en los artículos 2 y 3 contiene la Norma aprobada por el Parlamento Foral, de fecha 26 de octubre de 1981, sobre Bandera y Escudo de Navarra.»

Este acuerdo supone el que los grupos que utilicen la ikurriña para sus actuaciones públicas, estén excluidas del Convenio.

Rápidamente, E.D.B. reacciona y publica un comunicado de urgencia, firmado por gran cantidad de grupos reunidos un poco forzosamente, ya que en esas fechas están todos en pleno trajín veraniego. En este primer comunicado se reitera la voluntad de los grupos de Navarra de seguir bailando y prescindir de la ayuda que Diputación ofrece a cambio de condiciones.

#### LOS DANTZARIS DE NAFARROA SEGUIREMOS BAILANDO

El acuerdo recientemente adoptado por la Diputación Foral de Navarra, que supone la marginación, a efectos de concesión de subvenciones económicas por parte de la Corporación Foral, de los grupos folklóricos que utilizan habitualmente la ikurriña, ha suscitado una serie de reflexiones a los abajo firmantes, que estimamos de interés para la opinión pública:

1) En primer lugar el acuerdo, teniendo en cuenta que es aceptado por una institución que debe velar por los intereses de todos y no de una sola parte de los que están dentro de su ámbito de actuación (Navarra), es parcial, pobre, como toda medida discriminatoria, en este caso de los ciudadanos que están integrados en unos grupos folklóricos cuya principal meta es la de rescatar, conservar, transmitir y difundir una cultura a todo el pueblo, que es, además, a quien pertenece ese patrimonio cultural. Cultura que estos grupos sienten como propia de una comunidad con rasgos definitorios claros y diferenciados: la vasca. Y por eso se utiliza un símbolo que la identifica: la ikurriña.

Por eso lo hacemos y estamos seguros que una buena parte de la población se identifica plenamente con ese uso y significación explicados. Y respetamos a quienes no la usen y a quienes no se sienten identificados con ella. Por el contrario, y en sentido inverso, ese respeto no se da en esa Diputación Foral. Y si la Diputación, y fuera de cualquier consideración política, quien, como debería querer, pues es su obligación, fomentar la cultura navarra (y consiguientemente vasca según opinamos) y más concretamente la que se contiene en los grupos folklóricos navarros, debe subvencionar a todos esos grupos independientemente de si llevan o no una determinada bandera. Otra cosa sería, y desgraciadamente hay que decir que ya lo es, demostrar una cortedad de miras, realmente preocupante y que da la talla de quienes ostentan unos cargos tan importantes, y manifestaría que, en definitiva, no es el fomento de la cultura lo que les mueve.

De todo este contexto hay que hacer una clara referencia a la postura del diputado señor Bueno Asín, con el que no nos une ningún tipo de interés concreto, pero que tuvo una actuación coherente al votar en contra del acuerdo, y así lo señalamos.

2) Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que el citado acuerdo está inspirado por unos intereses evidentemente políticos.

Por un lado, esta medida se enmarcaría dentro de todas aquellas que, desde hace algún tiempo, viene adoptando la Diputación Foral contra todo lo que «huela» a vasco (Acuerdo Sociedad de Estudios Vascos, disminución subvenciones a ikastolas y gau-eskolas, situación del euskara, bilingüismo...) como si los famosos 40 años no hubieran pasado.

Y por otro, no deber ser ajeno a todo esto la situación pre-electoral en la que se desenvuelve la vida política actual. Puede ser un arma más a usar cara a unas nuevas elecciones que según aseguran los entendidos, parecen próximas. Y medidas de este tipo se entienden que las tomen, y eso nos lo han enseñado sus propias trayectorias, partidos como UPN o UCD y, aunque las últimas actuaciones tampoco nos hacían ser nada optimistas al respecto, quedaba cierta expectativa por ver si el partido que, hace ya algún tiempo, se presentaba como el portaestandarte del socialismo y la libertad con mayúsculas, era capaz de meterse en el mismo saco; y vaya que si lo ha sido. Y a los efectos comentados, no existe ninguna diferencia con los citados en primer lugar. El PSOE está exactamente a su mismo nivel. Si teníamos alguna duda ya está despejada, y ya sabemos a qué atenernos. Quizá hayamos pecado de cierta ingenuidad por no verlo con tanta claridad con anterioridad.

3) Aparte de la cuestión de fondo, que realmente es lo importante, no obstante hay que explicar las «fabulosas subvenciones» que este año la Diputación Foral va, o mejor dicho, iba a darnos. Según el convenio que no había sido todavía aprobado (debido a la reiterada resistencia de la Corporación a aceptarlo), este año la Diputación Foral iba a subvencionar dos actuaciones por grupo, pagando por cada actuación 40.000 pesetas.

Y teniendo en cuenta los gastos de desplazamiento, material, etc..., probablemente al final de la temporada a cada grupo no nos iba a quedar más de 30.000 pesetas en total.

Cantidad realmente pobre, que, aun así, desde luego, no despreciaríamos, porque los grupos no tienen precisamente unas teorías muy boyantes. Y cantidades que constatan con las millonarias cifras que maneja la Diputación Foral para subvencionar la exhibición de grupos de fuera. ¿Nos quiere decir la Diputación cuánto va a costarle la actuación, por ejemplo, del grupo de Camerún? Ojo, que nosotros vamos a ser los primeros en ir a verles por conocer una manifestación cultural de otro pueblo, y les aplaudiremos. A nosotros nos gusta y apoyamos los ciclos culturales. Lo que queremos poner de manifiesto es que sufrimos un agravio comparativo injusto e inmerecido. Lo que no son capaces de dar a los de casa lo dan, y quintuplicado, a los de fuera. Esa es la injusticia y la cacicada.

4) Si lo que pretenden es hundir la cultura vasca, no lo van a conseguir. Si lo que pretenden es que nos enfrentemos entre los propios grupos, cuyas relaciones están presididas por una camaradería y amistad inmejorables y a prueba de bomba, no lo van a conseguir. Si lo que pretenden es que nos desgajemos de *Euskal Dantzarien Biltzarra*, entidad integrada por todos los grupos folklóricos de Navarra y del resto de Euskal-Erria, no lo van a conseguir.

Si lo que quieren es que a cambio de 30.000 pesetas o de 30.000.000 de pesetas, da

igual, renunciemos a algo que consideramos como nuestro... es que no saben lo que hacen. Nosotros y nuestras convicciones no tienen precio, y no las vendemos. No nos vais a comprar. Si lo que habéis hecho lo hacéis por intereses políticos, pobres de vosotros, qué pena nos dáis.

Nosotros vamos a seguir bailando, tocando, interpretando; vamos a seguir acudiendo a las ciudades y a los pueblos, primero aquí (y a los que pedimos su comprensión y colaboración), y de fuera de aquí también, para seguir transmitiendo algo que sentimos, para seguir dando a conocer una Cultura de la que estamos muy orgullosos (como cada ciudadano del mundo de la suya propia), porque pertenece a nuestro pueblo: el vasco.

#### NAFARROA EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

Se entabla toda una lucha por intentar cobrar el alrededor de millón trescientas mil pesetas que Diputación adeuda a los grupos en concepto de actuaciones realizadas antes de la fecha del acuerdo y del *Dantzari Eguna* provincial. Este pago es rechazado una y otra vez por Diputación.

Acertadamente, en vez de enfocar el tema como un tira y afloja sobre la ikurriña, y una discusión sobre el vasquismo de los grupos de Navarra, éstos apoyan su campaña en la evidente violación que Diputación hace de su derecho a la libertad de expresión. Empieza a tomar cuerpo la idea de organizar un macrofestival en Pamplona, con la participación de todos los grupos de Navarra, con el doble propósito de recaudar fondos y denunciar la situación existente.

Este festival se celebra el día 27 de noviembre, bajo el lema «Dantzaris pro libertad de expresión», y constituye todo un éxito, de asistencia y de organización.

El Pabellón Anaitasuna se llena para apoyar a nuestros grupos, que dejan claro el poder de convocatoria que la cultura popular sigue teniendo. En este festival, presentado por el historiador José María Jimeno Burío, participan un total de 27 grupos de toda la geografía de Navarra, desde Tudela hasta Baigorri. La exhibición, un alarde conjunto de dantzás representativas de todas las Merindades, tuvo el siguiente repertorio: *Paloteado de Cortes; Mutil-dantzás de Baztán; Jota de Sangüesa; Dantzás de Lesaka; Dantzás de Valcarlos*, y *Baile de la Eera*, de Estella.

Coincidiendo con este festival, E.D.B. de Navarra, publica un segundo comunicado, en el que se clarifican posturas y puntos confusos para la opinión pública. Simultáneamente, se solicitan entrevistas con el diputado Malón para entregarle en propia mano el comunicado, entrevistas que reciben largas por parte de la secretaría de la Ponencia de Educación y Cultura, y que no se llegan a concretar.

#### «DANTZARIS PRO LIBERTAD DE EXPRESION»

A finales de julio, la Diputación Foral de Navarra nos sorprendió con un acuerdo en el que se denegaban las ayudas económicas a los grupos folklóricos que utilizaban la «ikurriña» en sus actuaciones, en plena temporada veraniega. En aquella ocasión, la delegación en Navarra de *Euskal Dantzarien Biltzarra*, con las lógicas prisas que exigía una respuesta, dio a conocer a la opinión pública un comunicado, al que por falta de tiempo o dificultades de localización, muchos grupos no pudieron adherirse. Ahora, ya más lejos del trajín de las actuaciones estivales, y con mayor calma, E.D.B. quiere dejar bien claros varios puntos:

- 1) Reiterar nuestro más enérgico rechazo al acuerdo, por considerarlo absolutamente discriminatorio.
- 2) Exigir a la Corporación el pago de todas las actuaciones realizadas anteriormente al acuerdo. Estas actuaciones se realizaron en un momento en que no mediaba ningún tipo de condición en el convenio realizado entre Diputación y los grupos folklóricos, por lo que evidentemente ninguna condición se puede invocar con el propósito de anular el pago.

3) Exigir asimismo la cantidad de 400.000 pesetas, en concepto de gastos de organización del *Dantzari Eguna* 1982, celebrado en Estella.

4) Rechazar el pomposo término de subvención con que Diputación alude a lo que no es nada más que el pago de una actuación. Los únicos y verdaderamente subvencionados son los Ayuntamientos de Navarra. Los grupos folklóricos iban a cobrar 40.000 pesetas por cada actuación, siendo el máximo dos. La única diferencia es que en vez de pagar el Ayuntamiento del pueblo contratante, pagaba Diputación a través de la Institución Príncipe de Viana. Y a eso, señores, se llama retribuir un trabajo y no subvencionar (y sería lo deseable) decididamente toda la inmensa labor de investigación, recogida y divulgación de nuestra cultura que los grupos vienen realizando. Punto y aparte es la realmente pobre cuantía de las cifras con que Diputación «subvencionaba» a los grupos folklóricos, cantidad que de pobre pasa a ridícula si la comparamos con las millonadas que gasta en otras actividades culturales, no menos importantes, pero tampoco más, y a menudo de fuera.

5) Los grupos utilizan en sus actuaciones los signos y símbolos que consideran representativos de su labor, buscan la mejor manera de expresarse, e intentan conectar con la realidad de lo que están haciendo. Uno de esos símbolos se llama libertad de expresión, y contra eso es contra lo que Diputación ataca directamente. Y que una Corporación que se supone democrática contravenga uno de los pilares básicos de la democracia, da mucho que pensar. Señores Corporativos, no estamos jugando a los buenos y a los malos (a los buenos se os dará dinero, a los malos no); estamos reivindicando nuestro derecho a utilizar todo aquello que consideremos representativo de nuestra labor, sin que esto suponga discriminación de cualquier tipo.

6) En este sentido nos ha sorprendido una carta enviada por nuestro flamante Diputado ponente de Educación y Cultura, señor Malón, a la prensa local (*Navarra Hoy*, viernes 10 de setiembre de 1982, pág. 27), en la que textualmente afirma ser «partidario de la máxima libertad de expresión». Señor Malón, usted ha tenido oportunidad inmejorable de demostrarlo, y lo único que ha demostrado es la veracidad de un refrán que dice que del dicho al hecho hay un trecho. Por lo visto, usted apoya toda libertad de expresión que utiliza para hacer cosas que comulgan con sus ideas.

7) Por último, alertar a la opinión pública del flaco y pobre que Diputación hace a la Cultura Navarra con medidas de este tipo. Mucho nos tememos que la Institución Príncipe de Viana se mueve mucho más por intereses políticos que culturales, y esto es realmente triste. Para esto, no hace falta que monten una institución cultural, sino una expendiduría de panfletos pre-electorales.

Con actos de este tipo, Diputación no va a romper la armonía existente entre los grupos de Navarra, ni la que les une al resto de grupos de toda Euskal-Erriá. Y esos grupos valoran mucho más la tarea que realizan y su libertad para realizarla como quieran, que un dinero ofrecido a cambio de condiciones.



## Situación actual

La situación actual del problema se concreta en un triple frente: por un lado la situación en Diputación, por otro la de los grupos, y un tercero que son las relaciones Diputación-E.D.B.

Lo que ha quedado claro con todo el asunto, es que nunca ha existido un propósito claro por parte de Diputación de subvencionar realmente a los grupos folklóricos, actividad que, muchas veces, se ha reconocido, lleva un trabajo enorme e importante, y tiene una organización envidiable, que muchos otros sectores de la cultura no lo poseen. No hay que olvidar que las ayudas de Diputación no eran ni mucho menos subvenciones directas a los pueblos de Navarra, que eran los beneficiarios primeros de las ayudas, al contar con la posibilidad de tener danzas gratis en sus localidades. Los grupos recibían un beneficio indirecto, beneficio que les venía por vía de trabajo realizado, no de subvención demostrativa del reconocimiento de la importancia de su labor.

También han quedado serias sospechas de unos intereses políticos más que culturales en una Institución que debería ser de todos, y que presumiblemente tendría que apoyar decididamente todo esfuerzo en ese campo.

Y también ha quedado un precedente más de flagrante ataque a la libertad de expresión, por parte del máximo Organismo de Navarra, Organismo que alardea de democrático por los cuatro costados.

La situación actual en Institución Príncipe de Viana es la siguiente:

Valentín Redín, director de Actividades Culturales, fue fulminantemente cesado por Diputación, con el voto en contra de Malón, por un asunto de posible malversación de fondos a propósito de una exposición en Madrid del Retablo de Aralar.

Fernando Redón, director de la Insti-



tución, ha dimitido recientemente tras «caer en desgracia» ante el diputado Malón. Los motivos, parecidos a los de Redín: haberse pasado en varios millones del presupuesto asignado a los Festivales de Olite 1982.

Estos dos puestos siguen vacantes hasta las Elecciones Forales, a celebrar el próximo 8 de mayo, coincidiendo con las Municipales.

En cuanto a Malón, sigue de Ponente de Educación y Cultura. En los recientes Comicios Generales del 28 de octubre salió elegido diputado a Cortes, aunque ha anunciado que acaso de volver a salir en las Forales de mayo, le gustaría seguir al frente de su actual cargo. Salga o no salga, presumiblemente nada va a variar en las relaciones entre Diputación y E.D.B.

La situación de los grupos es más grave, al ver hipotecada su tarea ante una actuación irresponsable por parte de Diputación. La crisis ya se ha empezado a notar. Los Ayuntamientos navarros, acostumbrados a tener danzas gratis, no llegan a los niveles de contratación existentes antes de los Convenios. No obstante, se espera salir de este impás, y recuperar con normalidad el nivel de actuaciones.

En cuanto a las relaciones Diputación-E.D.B., siguen siendo pésimas. La Federación continúa exigiendo legítimamente el pago del más de un millón que se le adeuda, pago que Diputación no parece dispuesto a realizar.

## ASAMBLEA ARABAKO DANTZARIEN BILTZARRA

Se celebró la Asamblea el día 26 de febrero de 1983 en los locales que dicha Federación tiene sitos en la calle Cuchillería, 22 bajo. La misma se realizó con el siguiente

### ORDEN DEL DIA

- Lectura y aprobación, si procede, del Acta anterior.
- Informe de las actividades desarrolladas por esta Delegación.
- Estado de cuentas.
- *Dantzari Alavés y Dantzari Eguna Nacional.*
- Renovación de algunos cargos.
- Ruegos y preguntas.

Tras la lectura del Acta de la Asamblea anterior se pasó a informar de las actividades desarrolladas por esta Delegación durante el Ejercicio 82, entre los que podemos destacar:

- Los festivales culturales en el Teatro Florida.
- Mesa redonda sobre Olentzero y carnavales.
- Colaboración técnica en concurso de baile al suelto por parejas Olarizu, San Prudencio, etc.

Seguidamente informaron los grupos, los cuales expusieron sus problemas, diciéndose que el más acuciante era la apatía que parece existir por parte de los chicos hacia el baile en general.

Quedó sin determinar el lugar a celebrar el *Arabako Dantzari Eguna 83.*

Se pasó a cubrir cargos vacantes de la Junta Directiva; quedó determinada de la siguiente manera:

- Presidente:* Enrique Alcázar
- Secretaria:* Blanca Esther Muro
- Tesorero:* Juan Carlos Barazón

### Vocales:

- Archivo: Araceli Velasco
- Material: Marina Izaga
- Revista: Redac., Edurne Berástegui
- Admin.: Edurne Rz. de Aretxabaleta
- Prensa: José Alberto Velasco
- Investigación: Juan José Lauzurica
- Escuela de monitores: Francisco José López Eraña.

Asimismo se informó de la existencia de un video, a disposición de los grupos que lo deseen, el cual será utilizado para aprendizaje de nuestras danzas.

### Concurso de Danzas Bizkainas

En los meses de octubre y diciembre de 1982 se celebró un cursillo de Danza Bizkaina, con la participación aproximada de 30 a 35 dantzaris, los cuales aprendieron *Dantzari Dantza Bizkaina.*

Como fin de cursillo se organizó una comida de hermandad con los asistentes al mismo en el pueblo de Urarte.

### Cursillo de danzas populares

El pasado día 22 de marzo (1983) se inició una nueva fase del cursillo de danzas populares en el que se aprenderán entre otras cosas *Balcarlos, Txulalai, Fandango, Ariñ-Ariñ.*

Los días en los que se realiza el mismo son martes, miércoles y jueves, de 8,30 a 9,30 en el patio del Colegio Ramón Bajo.

\* \* \*

### EZPATA DANTZARI EGUNA. MALLABIA

Lehengo ohiturarekin jarraituz, eta Durangaldeko Herri guztietan eten den bezela, aurtengo Azaroaren 14an, Mallabian *Dantzari Eguna* ospatu zen, dantzari sarrikeri homenaldi berezi bat eginiz.

Herri hauetako dantzariak etorri ziran Mallabira: Abadiño, Ermua, Berriz, Garai, Durango, Iurreta, eta Izurza, guztira 17 talde osaturik.

Eguardiko hamabietan herriko kaleetan zehar, txistu eta atabalaren soinuaren atzetik ibili ziran eta hamabiterdian herri Pilotatokian bildu ziran, Jaun haueri homenaldia egiteko.

- Damian Ortuzar Arriaga
- Juan Gorritxategi Idarraga
- Leon Txurruka Arano
- Fermin Olano
- Justo
- Enrique Arriaga
- Victor
- Emilio.

Jaun hauek 1934 garren urtean *Gazte-Alaiak* dantza taldea sortu zuten.

Lehelngo *Dantzari dantza* dantzatu zen eta hau amaitu ondoren, Mallabiko Alkate-Lehendakari Jaunak, herri eta Gerediagaren izenez, homenalduteko Jaun bakoitzari zilarrezko bandexa bat eman zioten. Hauek, honekin batera ikurriñ eta espatak *Gazte-Alaiak* talde berriari utzi zioten. Talde berri honek sei urte geldi egon ondoren, berriz ekin da.

Gendea eta dantzarien txalo ots gogorarekin «Erregale» Victor.

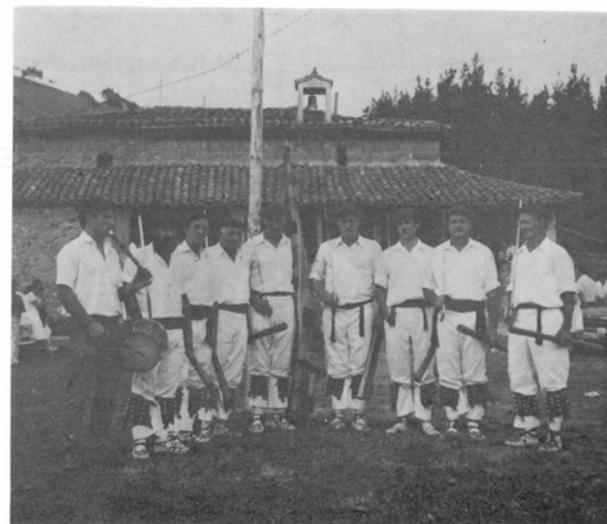
Jaunak Jarduera eta arintasun bikainarekin dantzatzuzan.

Honela bukatu zen urte hontan *Dantzari Eguna*.

Mallabian, 1982garrenge Azaroz



**BERRIZKO NAGUSIAK**



En este número nos ocuparemos de un grupo muy especial. Es de Bizkaia, concretamente de Berriz: el BERRIZKO NAGUSIAK.

Una particularidad de este grupo es la de ser autóctono, es decir, sólo baila las danzas de Berriz. Haciendo referencia a estos bailes autóctonos de la localidad, Manuel Rentería (componente del BERRIZKO NAGUSIAK) nos comenta que «llamaban la atención por su salva-

jismo en los saltos y en los gestos que imitaban a los guerreros de Amaia. Con sus golpes y contragolpes, lograban incluso romper los palos, a pesar de tener un diámetro de 60 milímetros y estar hechos de madera de acacia».

Otra de las notas destacables de este grupo es la de estar formado por unos dantzaris cuyas edades oscilan entre los 50 y los 70 años. Durante mucho tiempo estuvieron separados e inactivos. Su unión



# Caja Provincial de Ahorros de Alava

## ARABAKO KUTXA

(o mejor, reunión) se produjo con motivo del homenaje al gran txistulari Serafín Amezua, el día 7 de julio de 1974. Este famoso txistulari, junto con su padre Hipólito y su abuelo, enseñaron a bailar a los muchachos de Bériz durante muchas generaciones.

Con motivo del acontecimiento estos veteranos alumnos se juntaron para bailar delante del monumento erigido frente a la casa de Amezua, en Ereña.



El público les dispensó una gran acogida y «como el gusanillo de la danza no muere nunca en un dantzari», formaron el BERRIZKO NAGUSIAK. Así, este grupo de antiguos espatadantzaris, pasó a formar parte de *Euskal Dantzarien Biltzarra*.

El BERRIZKO NAGUSIAK está compuesto por Víctor Berna, que, con 70 años, continúa ágil y ha alcanzado gran fama en los aurrekus. Víctor es considerado como «la mascota del grupo».

Otro de los componentes es Miguel Azpitarte.

Su cajero, además de dantzari, es Manuel Rementería, gracias al cual hemos conseguido realizar este pequeño reportaje.

También forman parte del grupo Hilario Alkorta, Alfonso Barrueta, Patxo Alberdi, Roberto Maiztegui, Iñaki Bravo y Eloy Amezua, con el txistulari Valentín Lasue (hoy retirado por problemas de salud); actualmente ocupa su puesto Karmelo Barruetaña, txistulari oficial del grupo de Iurreta.

El grupo posee gran cantidad de actuaciones desde sus primeros años de existencia.

En el año 1977 exhibieron sus danzas

en la Plaza de Bériz, durante las fiestas de San Pedro, al igual que en Zornotza, Vitoria, Bilbao, Otxandiano, Garay, etc.

En 1978 actuaron en Legazpia, Sestao, Elgueta, Pamplona, Amorebieta, Larrazubé, Derio, Vergara, Villarreal de Urretxua, etc. También han participado en los alardes de Basauri, Pamplona, etc., y por supuesto en los *Dantzari Eguna* realizados a lo largo de estos años.

Este grupo lleva a cabo ensayos todos los viernes, con lo que consigue una perfecta preparación física que queda bien reflejada en sus múltiples actuaciones.

Manuel Rementería que amablemente prestó su colaboración a la Revista nos contó algunas cosas de Bériz y de sus antiguas personalidades en lo que a danza se refiere. Hombres famosos por su «gran habilidad en saltos y movimientos», y excelentes txistularis, también hijos del lugar. Además se refirió a grupos de la localidad que bailaron ante la Reina de Inglaterra, fueron a París y en España actuaron en las principales capitales.

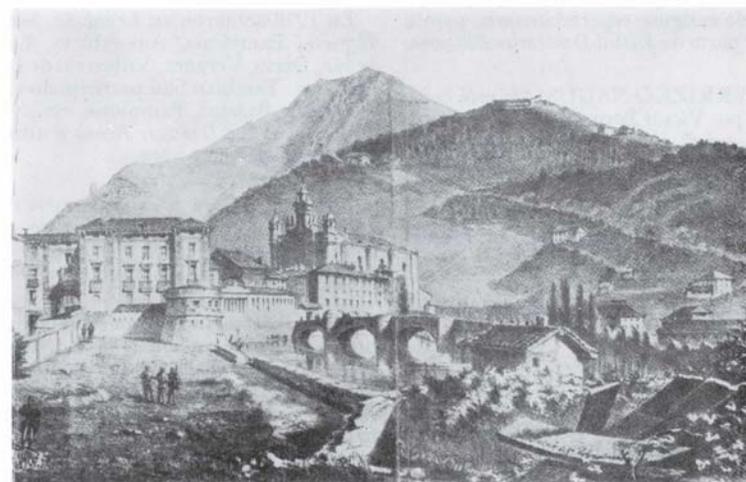
Me atrevería a afirmar que el BERRIZKO NAGUSIAK será también recordado entre estos grupos, que enorgullecen no sólo a Bériz, sino a toda Euskadi.

Mari Feli

# La Bordon-Dantza de San Juan de Tolosa

(1700 - 1720)

*UDABERRI euskal dantzari taldea'ri, bere Tolosako bordon-dantzas oso lan onagatik, biotzez.*



## Un proceso a la Bordondantza

La tarde del jueves, 24 de junio de 1717 se repitió en Tolosa el rito popular del traslado a la parroquia de Santa María para asistir a las solemnes vísperas. La numerosa comitiva de vecinos, moradores, clérigos y forasteros acompañó al alcalde Bergara desde su casa, bajo un sol canicular. Delante marchaban José de Ariznabarreta, músico tamboril conducido por la Villa, y sus compañeros Antonio de Ariznabarreta, igualmente tamboril, y Martín de Puldáin, tambor. «A los sones de los tamboriles y tambor» iban danzando cuatro filas de bordondantzaris, encabezadas y terminadas por los guías o banderillistas. Eran cabos de la primera cuerda José

de Ubillos, escribano y regidor de la Corporación municipal, de cuarenta años, y José Antonio de Uzkudun, de la misma edad; otra era guiada por Jerónimo de Etxebeltz, maestro cirujano de 44 años, y José de Mendizábal, maestro apotecario, de 27; en los extremos de las dos restantes iban Antonio de Palacio, escribano real de 47 años, Juan de Etxegaray, José de Garmendia y un octavo. Las mujeres se congregaron sobre las sepulturas más cercanas a la puerta de la iglesia, y los beneficiados en el enrejado del coro, «para ver entrar la bordondantza, estilada en otros años pasados», que, siguiendo costumbre inmemorial, danzaba en el templo ante la imagen del Patrono puesta en el centro del crucero para la jornada festiva.

El vicario, don Pedro Joaquín de Garmendia, esperaba en el cancel. Su gesto adusto hacía presagiar tormenta. Cuando los bordondantzaris llegaron a la puerta del templo, el Vicario no les permitió entrar. Tan inusitada medida produjo consternación entre autoridades, dantzaris y pueblo. La gente se agolpó *cuasi amotinada* en torno al alcalde y al vicario, empeñado el primero en mantener la tradición y tributar al Santo el homenaje centenario de la dantza, y terco el cura en su empeño de no permitir la entrada de los dantzaris. La fiesta se convirtió en tensión y drama. El público protestaba en la plazuela y el cancel. Dentro de la iglesia lloraban las mujeres, produciéndose algunos desmayos. El vicario salió con la suya. Ni los más ancianos habían presenciado unas vísperas más tristes.

Después, en la Plaza Nueva, durante los toros, los regidores hicieron gestiones ante el vicario, sin resultados. Al regresar del prado de Igerondo, al atardecer, autoridades y dantzaris fueron a casa del contrariado alcalde para tomar el fresco, según costumbre. Aquí decidieron que al día siguiente había de entrar la bordon-dantza en la iglesia para rendir culto al Patrono, por la mañana antes de la misa mayor, y por la tarde antes de las vísperas. Así lo hicieron.

A la intransigente actitud del vicario Garmendia, incomprensible y escandalosa para el vecindario consternado, debemos un documento excepcional sobre la dantza sanjuanera tolosar. Porque, terminado el triduo festivo, Alcalde y regidores entablaron pleito contra el vicario ante los tribunales eclesiásticos de Pamplona. Declararon docenas de testigos, se aportaron algunos documentos y, en los casi 400 folios del proceso fueron acumulándose tal cantidad de datos que permiten recomponer los hechos hasta en los mínimos detalles. Entre los testigos declararon varios banderillistas y el músico tamboril José de Ariznabarreta, quien aportó detalles interesantísimos sobre las danzas de San Juan y el Corpus.

Consciente de la importancia del documento para la historia y el folklore de Tolosa, y con el deseo de prestar un ser-

vicio a la cultura, don José Luis Sales, director del Archivo Diocesano de Pamplona, donde se guarda el proceso (Cartón 1498, n.º 25), me invitó a estudiarlo, rogándome que publicara el resultado de la investigación. Para mí ha sido un gozo indescriptible verme zambullido en las fiestas tolosarras de 1717, conocer a sus gentes y escuchar sus relatos minuciosos. Y es un placer cumplir el deseo del señor Archivero diocesano. Mientras elaboro un estudio más amplio sobre la villa de Tolosa y la bordondantza en esta época, quiero adelantar esta síntesis como sincero reconocimiento personal a la labor que *Udaberri euskal dantzari taldea* viene realizando en pro de la cultura tolosar y vasca. En esta síntesis seguiré el esquema y apartados del estudio publicado por «UDABERRI» en la revista *Dantzariak* (1980, marzo; 12 zenb. 24-31 horr.), por considerar ejemplar su metodología y exposición. He de advertir que en las citas textuales actualizo la ortografía para comodidad de los lectores.

## Introducción

a) *Nombres de la dantza*. Al margen de los asignados por diferentes autores y en distintas épocas y lugares, recogidos por «UDABERRI», en el voluminoso expediente de 1717, redactado en castellano, es denominada preferentemente:

— Bordondantza (sic)

— Danza de bordones

— Danza de palos o bordones.

— «Danza de bordones y banderillas, que así llaman vulgarmente en esta villa» (Vicario Garmendia).

— Danza de banderillas y bordones.

— Danzas de San Juan (menos frecuente).

La dantza es conocida por las herramientas utilizadas, y preferentemente por la más característica, usada por todos los dantzaris: el bordón o palo. En su versión latina —*baculum*— figura en un sabroso texto emanado de la Rota de Roma, a la que legó el pleito en grado de apelación por culpa del tozudo vicario, y que alude

a los dantzaris que «in die festiuitatis Sancti Ioannis praesumpserunt saltanter cum baculis dictam parrochiam ecclesiam irreuerenter ingredi» («en el día de la fiesta de San Juan pretendieron entrar irreverentemente en dicha iglesia parroquial bailando con palos»).

b) *Nombres de los dantzaris*. En la multisecular dantza tolosar participaban dos tipos de dantzaris, netamente diferenciados por su extracción y rango social, por su cometido en el baile y por las herramientas utilizadas.

En el articulado de la Villa contra el vicario se afirma que la tarde de San Juan se celebra la función de vísperas en la parroquia, marchando a ella el Alcalde y su acompañamiento; desde «tiempo inmemorial, y de más de cuatrocientos años a esta parte, se ha estilado y acostumbrado ir en este acompañamiento una danza compuesta de solos hombres, que llevan palos en las manos con que se enlazan unos y otros, siendo las guías y extremos compuestas de gente principal devotos, y llevan en las manos unas banderillas de tafetán con las cruces de San Juan, y entra la danza y ha entrado siempre a la iglesia delante de el acompañamiento y, dando una o dos vueltas delante del Santo que se halla colocado en el crucero de dicha iglesia, sale fuera dicha danza, quedando dicha Villa en comunidad sentada en sus asientos regulares» durante las vísperas.

El escribano José de Ubillos, uno de los cinco regidores de la Villa el año del conflicto, confesó que «ha danzado dicha danza con banderilla en diferentes años». José de Mendizábal, maestro boticario, fue en esta ocasión «uno de los ocho banderillistas para la bordondanza» junto con sus compañeros guiones y banderillistas». Jerónimo de Etxebeltz, maestro cirujano, «ha sido uno de los guiones de dicha danza y extremo en siete años distintos». Don José Ignacio de Umendia e Idiáquez, alcalde en 1709, «ha concurrido a la danza dos o tres años llevando banderilla». Antonio de Palacio, escribano real, «ha sido más de diez o doce veces uno de los ocho guiones que suele tener dicha danza». El número parece fijo. Los nombres dados a estos ocho personajes son:

- Guiones
- Cabos
- Extremos
- Banderillistas.

El primero expresa su cometido: *guiar* o conducir las filas de dantzaris. La denominación *cabo* y *extremo* alude a su posición en cada cuerda, como «aurrelari» y «azkendari», en cambio constante de papeles entre la pareja de guías. El nombre *banderillistas*, que debía ser el más popular, alude a las *banderillas de tafetán* portadas como distintivo.

Las filas o cuerdas estaban formadas por un número no determinado de dantzaris armados excesivamente con bordones. No reciben nombre especial. Son mencionados como *danzantes* o *los que bailan con los bordones*, lo cual resulta confuso, puesto que también los banderillistas eran «danzantes» y bailaban con bordones.

## Ubicación. La batalla de Beotibar

Como acertadamente señaló «UDABERRI», la histórica batalla de Beotibar (1321) fue la *excusa histórica que tiene la bordon-dantza*. Otros muchos bailes populares del país pretenden un origen similar. Tales tradiciones merecen un estudio de conjunto para observar su origen y desarrollo en el espacio histórico y geográfico. Mientras tanto debemos contemplarlas con espíritu crítico e incluso con escepticismo.

La noticia que vinculó la bordon-dantza con la batalla de Beotibar fue publicada por el jesuita valisoletano Gabriel de Henaó (1611-1704), en su obra *Averiguaciones de las Antigüedades de Cantabria*, impresa por vez primera en Zaragoza el año 1637. El hecho ayudó a fijar y consolidar la tradición local, que tuvo, además, un eficaz medio de divulgación, el púlpito donde los predicadores extraordinarios de la fiesta vincularon a ésta y su danza con la victoria sobre los navarros, proporcionando de paso a la bordon-dantza un profundo sentido religioso. Declara José Ignacio de Umendia que ha oído decir «a diferentes predicadores desde el púlpito que dicha danza se auia executado de tiempo antiguo a esta parte, desde



una batalla que se aúa ganado en el termino o parage que llaman Beotiuar», por lo cual su entrada en la iglesia de Santa María para danzar delante del Santo Patrono «es muy agradable a Dios nuestro señor y al glorioso San Juan Baptista».

Varios letrados tolosarras vinculan con Beotibar la bordon-dantza y la fiesta misma de San Juan, a quien desde entonces tomó la Villa por patrono. El cirujano Etxebeltz, por ejemplo, *«ha oído decir... que dicha bordondanza y entrada de ella en la iglesia tiene principio de cerca de cuatrocientos años a esta parte, y en hacimiento de gracias de una batalla y triunfo que ganaron los naturales de esta provincia de Guipuzcoa, y especialmente la Compañía de esta dicha villa de Tolosa, contra sus enemigos en el campo llamado Beotiuar, jurisdicción de ella y distante poco menos de media legua de camino, haviendo derrotado un soberbio número de soldados, y desde dicho paraje vino formada la referida bordondanza con sus armas y banderas, y que después aca se ha seguido y se sigue este mismo estilo, deseando obsequiar al dicho Santo».*

Del contexto de testimonios y declaraciones deducimos que para el vecindario tenía la bordon-dantza profundo significado religioso. La prohibición impuesta por el vicario conmovió el sentimiento popular.

**Fecha de celebración.** Desde tiempo inmemorial hasta 1713, la bordon-dantza vino celebrándose habitualmente tres veces al año, siempre y exclusivamente durante las fiestas patronales. De ahí que fuera cono-

cida como la danza de San Juan: la tarde del 24 de junio acompañando al Alcalde y comitiva a las Vísperas en la parroquia, a las Completas en San Juan de Arramele, y al Prado de Igerondo después de la corrida de toros, cuando había. Repetían su actuación las mañanas de los días 25 y 26, delante de la comitiva cuando iba a la misa mayor.

Los vecinos, reunidos en ayuntamiento general el 15 de octubre de 1713, acordaron aliviar los crecidos gastos ocasionados a los alcaldes (ese año lo era Manuel de Lapaza y Zarauz) por las comidas, refecciones y refrescos dados al Regimiento y banderillistas, reduciendo las actuaciones de la bordon-dantza a la tarde del día del Patrón. El Ayuntamiento cerrado (Alcalde, fiel y 5 regidores) sancionó el acuerdo al día siguiente, y desde entonces ha venido siendo así hasta nuestros días.

#### Evolución del festejo en el tiempo

La norma de 1713 no fue rígida, como tampoco lo había sido antes. Sabemos que las fiestas fueron suspendidas a mediados del siglo XVII con motivo de la entrada de tropas francesas en Guipúzcoa. Otras veces fue trasladada al 29 de agosto, fiesta de la Degollación del Bautista, por haber muerto el 6 de mayo la reina doña Mariana de Austria (1696), y *«por querer ejecutar la función con toros de Navarra y estar aquéllos flacos»* (así), hacia 1702; por motivo parecido se aplazó al 15 de agosto en 1710. La bordon-

dantza se demoró en 1707 hasta el nacimiento del heredero del trono, «el Príncipe de las Asturias», y fue sustituida por la danza del Corpus el año de la alcaldía de Umendia (1709).

La intención de quienes organizaron la bordon-dantza la mañana y tarde del 25 de julio de 1717 fue sin duda el desquite y la revancha. Si el cura no quiso «taza» el día del Patrón, el pueblo le obsequió con «taza y media». El hecho fue tan singular como excepcional había sido la medida prohibitiva del vicario.

La fecha de actuación quedó definitivamente consolidada desde 1713, como hemos dicho, y en ella no influyeron posteriormente la liberación de los desembolsos que suponían para los Alcaldes el pago de herramientas y sermón, asumidos por la Villa desde 1742, y del refresco en 1797, según datos publicados por «UDABERRI» en el mencionado trabajo sobre la bordon-dantza, donde también recogen el detalle de haber obsequiado con ella a Napoleón a su paso por Tolosa (1808).

#### Recorrido

A pesar de reconocer el apego que a sus tradiciones populares ha tenido el hombre vasco, no deja de ser una sorpresa constatar la fidelidad con que los tolosarras han conservado la cronología y rasgos fundamentales de la bordon-dantza, pese a las graves crisis políticas y conmociones sufridas por el País desde finales del siglo XVIII. El programa festivo de la tarde de San Juan, cuando todavía era Tolosa villa murada, sigue manteniéndose actualmente en líneas esenciales.

Llenaban la tarde cinco actos: *Vísperas* solemnes en la parroquia, *Completas* en la ermita de San Juan, *corrida de toros* en la Plaza Nueva, *solaces* en el Prado de Igerondo y *refresco* en las casas de los alcaldes anuales. Como se ve, tenían distinto carácter; los dos primeros eran religiosos; los toros constituían un espectáculo eventual, aunque por entonces parece bastante consolidado; la reunión de Igerondo produce la impresión de ser un acto eminentemente popular y, finalmente, el broche oficial de la tarde, al regreso del Prado, consistía en

el refresco que en su casa daban los alcaldes a las autoridades y banderillistas.

Los itinerarios o recorridos venían impuestos por estos actos.

1. *Casa del Alcalde-Parroquia.* Recordemos que desde tiempo inmemorial, y sancionado por las Ordenanzas municipales de 1532, los alcaldes-jueces eran renovados cada año. A su cargo y costa corrían los gastos de la bordon-dantza. En la sala de la casa del alcalde anual comían los banderillistas y otros invitados. Delante de la puerta de la casa se congregaba el público y formaba la danza para ir a vísperas a las dos de la tarde. El primer trayecto podía variar, según la calle donde viviera la primera autoridad municipal. Cumplido el rito de la danza delante de San Juan en el cruce del templo, salían los dantzaris mientras las autoridades asistían con el pueblo a las solemnes vísperas cantadas y al rosario final.

2. *Parroquia-Arramele.* Al salir del templo las autoridades y clero, formaban de nuevo las filas de dantzaris. Delante de las autoridades, clero, vecinos, moradores y forasteros, siguiendo seguramente el mismo recorrido que ha llegado a nuestros días, salía por el portal septentrional al puente de Arramele y llegaba a la basílica de San Juan para asistir al rezo de Completas. Juan Antonio de Iguerategui, tesorero de la villa el año del conflicto, describe así la visita a la ermita: *Terminadas las vísperas en la parroquia, «en la puerta de ella vuelve a formar la bordon-dantza referida, y se encamina con dicho acompañamiento a una hermita de la bocación de San Juan Baptista, extramuros de esta villa, y de ella un tiro de mosquete con bala de distancia, en la cual ermita, entrando por una puerta y saliendo por la otra, así mismo dicha bordondanza ha dado y da dos vueltas, y a esto se ha seguido y se sigue el cantar las completas».* Antonio de Marielus aporta en su declaración algunas precisiones: *Al salir de la Villa de la parroquia, se vuelve a formar la danza «y al son de tamboriles y tambores, delante del dicho acompañamiento, ha pasado inmediatamente a la ermita de San Juan Baptista que tiene esta Villa extramuros de ella y distante un tiro de escopeta con bala, donde, haciendo mansión dicha danza y cesando sones, se cantan las completas por los mismos vicario, beneficiados y espectadores que acompañan al*

dicho Alcalde y demás gentes de su comitiva, puestos desde dicha iglesia (parroquial) *sobre pellicos y bonetes*. El cirujano Etxebeltz, maduro dantzari, coincide en su relato con los anteriores, afirmando que la bordondantza, «después de entrar por una puerta y salir por otra, danzando y dando vueltas», cesa para que los eclesiásticos comiencen a cantar completas. Otros muchos testigos certifican la entrada de las cuerdas o filas, una en pos de otra, en el templo extramural del Patrono.

3. *Arramele-Plaza Nueva*. Derrochando plata, que por entonces aún seguía llegando abundante desde las Indias americanas a Tolosa, el Regimiento decidió convertir las huertas de «Iribaratzeta» en plaza, construyendo por los años 1693-1702 nueva casa consistorial y la de los toriles para el ganado de lidia, con un «corredor» o palco desde el que las autoridades presenciaban el festejo. Terminadas las completas en la ermita, los clérigos marchaban a sus casas y la bordondantza tomaba el camino de regreso por el puente de Arramele a la plaza de toros.

4. *Plaza Nueva-Igerondo*. La visita al antiguo bosque de Igerondo está perfectamente documentada en el proceso, aunque hace referencia a los actos celebrados en ese paraje, que parece adquirir especial significado en las jornadas solsticiales del verano. A juzgar por las noticias posteriores, los bordondantzaris intervenían nuevamente aquí.

5. *Igerondo-casa del Alcalde*. Al atardecer del día más largo del año, Justicia y miembros del regimiento regresaban a casa, precedidos siempre por los dantzaris. En la vivienda del Alcalde eran obsequiados con un refresco.

Actos y trayectos se mantenían sin variación medio siglo después. El acta de 23 de junio de 1764 no hizo sino confirmar la tradición, quizás para corregir algún abuso introducido por esos años.

### Coreografía

Es preciso remarcar el carácter esencialmente popular de la bordondantza del san-

juán tolosar por esta época. Entre las sorpresas que aporta el documento, una de las más novedosas para la historia de la danza en el País Vasco, ha sido la constatación de que los dantzaris no eran «profesionales» o un grupo de danza más o menos cerrado y cuyos miembros estaban preparados técnicamente para interpretar los pasos. Como luego señalaremos, los banderillistas podían variar, y de hecho cambiaban, cada año, puesto que los designaban voluntariamente los alcaldes entre personas distinguidas de la localidad o forasteros. La composición interna de las filas eran imprevisible. No se decidía hasta momentos antes de iniciar la marcha hacia la iglesia. Dado el original sistema de reparto de bordones, podía ser dantzari cualquier varón que agarrara un palo cuando eran arrojados desde la ventana de la casa del Alcalde la tarde del día 24.

Señalemos dos consecuencias de ese carácter participativo popular:

- La ejecución imperfecta por parte de algunos dantzaris.
- La inexistencia de una indumentaria uniforme, como veremos.

Cabe suponer que algunos de los jóvenes que tomaban a vuelo el bordón no supieran interpretar el baile con la precisión técnica y el arte requeridos. Así parece deducirse el testimonio de Francisco de Legarra, maestro armero natural y residente en Tolosa, de 38 años. Según él, los bordondantzaris «*andan... corriendo a todo correr, por cuio motivo y no poder seguir unos a otros, se suelen caer o soltar el palo, lo cual le sucedió al testigo ahora diez y seis años, poco más o menos, que auiendo tropezado en una sepultura cayó en ella (sic) y fue preciso soltar el palo*». Sin embargo, Legarra o Lekarra no era inexperto. En 1709 fue uno de los ezpata-dantzaris que bailó la «danza del Corpus».

Como gozosa contrapartida, descubrimos al estamento popular más llano especialmente sensibilizado para la danza y participando en ella con espontaneidad, y generalmente, con maestría. Revela esa afición popular por la danza de San Juan un dato proporcionado por otro armero, José de Agirre. En 1709 hubo que suspender la bordondantza la tarde de San Juan por haberle fallado al Alcalde Umendia uno o

dos banderillistas; la substituyó al día siguiente por la danza del Corpus, como va dicho. Los jóvenes debieron pensar que algo importante faltaba en la fiesta y organizaron espontáneamente una bordondantza «descabezada». Dice Agirre que «*salieron unos mozos con sus bordones a danzar, aunque sin guías ni banderillistas*». Umendia debió tomarlo como una ofensa personal y «*anduvo solicitando para prenderlos, porque hauian salido sin su licencia*».

Señala «UDABERRI» en su estudio cómo Larramendi e Iztueta relacionaron la bordondantza con la ezpata-dantza, diciendo el primero que la *alai-dantza* se hace «con varapalos en el mismo método que la danza de las espadas, y remachando Iztueta que «*Pordon-dantza au egiten da sagai luzeakir, ezpata-dantzaren modu ber-berean, ala zubiaco nola beste gañeraco igillera guziak; beragatik onen iracastea edo instrumentzioa icustea asco da ura ongui eguiteco*». Las apreciaciones de los tolosarros eran diametralmente opuestas a las del zalvibiar estudioso de las dantzaz y del jesuita Larramendi. Si algo resaltaba con énfasis los expertos locales, sobre todo el músico tamboril Ariznabarreta y el tantas veces banderillista Ubillos, son las grandes diferencias entre la danza del Corpus y la de San Juan.

a) *Capitán*.—En la del Corpus actuaba un capitán, figura que no existía en la bordondantza durante los siglos XVII y XVIII, ni todavía en 1582, ni siquiera por los años siguientes a la guerra civil del 36, a juzgar por la reconstrucción hecha, plasmada en gráfico, por «UDABERRI» en base a los testimonios orales de bordondantzaris locales.

b) *Número de participantes*.—En la danza del Corpus intervenían, además del capitán, dieciséis hombres, ocho de ellos curiosísimamente ataviados. El número era fijo. La de San Juan era más numerosa. En los extremos de cada fila iban dos guines o banderillistas, ocho en total. No hay en el documento una sola referencia al número de hombres que componían las cuerdas. Sin duda era fijo y consagrado por la tradición y al que respondían los bordones repartidos por el Alcalde. Suponemos que serían 16 (cuatro por cada fila), como está documentado en 1852.

c) *Distribución de los dantzaris*.—En la ezpata-dantza el capitán enlaza con la mano izquierda las espadas de los dantzaris cabezas de las dos filas de ese lado, y con la derecha las de los otros. En la de San Juan, falta el capitán enlazador y cada fila danza y actúa con independencia de las otras. Los dos extremos reciben el mismo nombre, sin diferenciarlos con adjetivos indicadores de posición (*primero* o *aurrelari* y *zaguero* o *azkendari*). A lo largo de su actuación giraban y cambiaban de orden, pasando alternativamente a encabezar o guiar la cuerda. Cada guión portaba en una mano la banderita de tafetán, mientras así con la otra el bordón del dantzari que le servía en su mano.

Como hemos indicado, las filas actuaban con relativa independencia. En 1717 llegaron los primeros a la iglesia parroquial los músicos. El vicario Garmendia no les permitió pasar adelante, como era costumbre, y siguieron tocando a la parte de fuera, en un lado de la puerta. Cuando la primera fila, guiada por Uzkudun y Garmendia, pisó el cancel para ir hasta el crucero, el cura les indicó que dieran una vuelta por la plazuela, y así lo hicieron. Al llegar las dos siguientes, fueron detenidas y comenzó el alboroto. Para cuando se presentó la última y regresó la de Uzkudun-Garmendia, las protestas de los dantzaris y espectadores habían reventado en bronca y gritería.

Normalmente las cuerdas entraban en el templo parroquial una en pos de otra, conforme iban llegando; lo cruzaban por el pasillo central, invadiendo a veces en sus carreras las sepulturas laterales y obligando a las mujeres a apartarse, y daban una o más vueltas ante la imagen de San Juan. Quizás allí se reunieran las cuatro para terminar la danza.

De igual forma entraban en la ermita de Arramele por la puerta principal y salían por la otra lateral, repitiendo las vueltas una o más veces. No hay lugar a dudas de que se trata de una danza esencialmente itinerante.

c) *Ritmo*.—Las melodías eran diferentes en ambas danzas. Un paniaguado del vicario, el sacristán-organista, dice que la bordondantza era ruidosa, de *compás muy*



acelerado y airoso. El regidor Juan José de Olaciregui señala que el día del Corpus se toleraba la entrada de danzas espadas en la iglesia, que, para Ubillos es de más estrépito por reducirse a troqueados, muchas vueltas, cabriolas y bríncos, que no tiene la bordondanza.

### Herramientas

Al margen del meritorio estudio de «UDABERRI» y cifiéndonos estrictamente al documento de 1717 que estudiamos, las conclusiones sobre la herramienta utilizada entonces son éstas:

a) *Banderillas*.—Cada uno de los ocho guiones portaba en una mano su «banderilla» o banderita. De ahí la denominación con que se les conoce popularmente. Las descripciones son aparentemente contradictorias. Señalaremos las más interesantes.

El tamaño del *asta* no parece muy grande, a juzgar por los diminutivos utilizados (banderillas puestas en unos palitos, banderillas en unas varitas) y por la facilidad de su manejo, puesto que a veces gastaban bromas a las mujeres pegádoles en la cabeza con la banderilla a su paso por la iglesia. Las varitas eran *acepilladas* y pintadas al decir del presbítero don Antonio de Aldabalce, y en su remate unas cruces de San Juan a la guisa que tiene plantado el mismo Santo, según Iguerategui, tesorero de la Villa. Sin duda describe menor este detalle el escribano Palacio, para quien las

banderillas son con astas pintadas y remate a modo de lanza.

La tela sujeta al asta era tafetán, es decir, seda tupida. En esto coinciden todos. En ella iba pintada la Cruz de San Juan, sin duda la de Malta. El beneficiado Arenas aporta un detalle ornamental: *Unas banderillas de tafetán con sus galones de plata y cruces de San Juan*.

Las ocho banderillas eran renovadas cada año a costa del Alcalde, quien las repartía personalmente, dando a la mano en personas principales de la villa para que alguien y cojan los extremos. Eran preferidos vecinos de distinción. Siendo Alcalde Ubillos (1709) se le ocurrió que todos los del Gobierno lleuasen las banderillas (Fiel, cinco regidores, secretario y tesorero). A última hora le falló don Manuel de Lapaza, fiel del concejo, y no hubo bordondanza, sustituyéndola al día siguiente por la ezpata-danza.

A veces eran invitados visitantes distinguidos, según afirman varios testigos, como el escribano Sempertegui: *«Siempre ha sido muy celebrada la dicha danza, y en tiempos en que ha hauido en esta villa fiesta con corrida de toros de Navarra o Castilla y han concurrido con este motivo algunos caualleros y personas de distinción de fuera parte, los Alcaldes han entregado las dichas banderillas en demostración de agasajo, para que, guiando la danza, celebren la fiesta; y han receuido con mucha estimación»*.

Los ocho guiones portaban, además de

la banderita, bordones como el resto de dantzaris. Lo afirman varios testigos.

b) *Bordones*.—Una vez más debemos al escribano-dantzari Antonio de Palacio, la descripción de esta herramienta. Son, dice, unos palos cepillados y que para el ministerio se hacen a propósito. Los bordones, como las astas de las banderillas, estaban labrados a cepillo, sin forros de cintas en espiral.

Sempertegui coincide al señalar que los palos o bordones *hace hacer exprofeso para el efecto de dicha danza el Alcalde a su propia costa*. El bordón era limpio, sin remates de cintas ni piezas metálicas. De otra manera lo hubiera señalado alguien. Para el tesorero Juan de Iguerategui, la fiesta de San Juan nació en Tolosa cuando los vencedores de Beotibar formaron *«una danza de palos con que se enlazaron los hombres unos con otros, y eran los mismos que seruián de estribo para tener y disparar los mosquetes»*.

Prescindamos del anacronismo de un arma (el mosquete) inventada a finales del xv o principios de la centuria siguiente, desconocida por tanto en 1312. Lo revelador de las palabras de Iguerategui es que, de haber utilizado los bordondantzaris un «espontón», «alabarda», «lanza» o palo rematado en hierro, hubiera señalado que *«los palos con que se enlazaron los hombres unos con otros eran las lanzas (espontón o alabarda) con que lucharon»*. Si precisamente el palo-bordón se asemeja, en su concepto, al estribo o soporte del mosquete, era porque no llevaba punta metálica. De lo contrario, el nombre mismo de la danza, definido por la herramienta, hubiera sido «lantza-danza» u otro alusivo a un arma. Además, de haber terminado en punta lanceolada, no hubiera sido posible el sistema de reparto de bordones por el peligro que hubiera entrañado.

Era éste un festejo popular animadísimo. Los jóvenes y algunos que no lo eran tanto, se apiñaban delante de la casa del Alcalde, y desde una ventana se arrojan o echan los bordones. Quienes los cogían entraban directamente a formar las filas. *En la reparación se mete mucho bullicio*, señala un clérigo.

### Indumentaria

A lo largo del proceso no se alude al modo de vestir de los seglares. Incidentalmente

conocemos una prenda que llevaba el banderillista Uzkudun la tarde de San Juan de 1717. Al contar la llegada de su fila a la iglesia, dice que el vicario le retuvo *asido de la manga de la hongarina*.

Tampoco hay una sola referencia al tipo de calzado.

Sobre el tocado masculino, era costumbre generalizada por entonces llevar pelo largo, recogido o «atado» en cola sobre las espaldas, y sombrero. Desde las décadas finales del siglo xvii, los obispos de Pamplona prohibieron sistemáticamente que los hombres entraran en las iglesias con el pelo atado. Don Juan Iñiguez de Arnedo lo urgió bajo pena de excomunión desde 1701. Sus asesores, Juan Camargo y Murillo Velarde, prohibieron también que los hombres entraran con gorros, sombreros ni otra cubierta en la cabeza. Tolosa no fue una excepción. Debieron llegar aquí las prohibiciones episcopales en este sentido. Algunos testigos que trataban de dar la razón al vicario admitieron que era indecente la entrada de la bordondanza en el templo parroquial porque muchos dantzaris *«han entrado en dicha iglesia con los sombreros puestos en la caueza y que con ellos han danzado, y echando al mismo tiempo voces en grito»* (¿irrintziak?).

### Música

Para el conocimiento completo de la bordondanza, hubiera sido gran suerte si José de Ariznabarreta hubiera presentado ante los tribunales eclesiásticos las partituras de bordondanza de San Juan y de la ezpata-danza del Corpus. Pero no fue así.

Debemos contentarnos con saber los nombres de los tamboriles y del tambor, a quienes el cura Garmendia llama «juglares», y a cuyos sonos bailaban los bordondantzaris.

Tratando de justificar la actuación del vicario, el organista Amasorráin y el sacerdote Luberiaga aportan datos reveladores. Para el primero, la danza *«es estrepitosa y ruidosa respecto de que aquélla se danza en sonos de proporción menor, de compás muy acelerado y airoso, y por esta causa corren casi a todo correr los danzantes metiendo*

*bullá*, y, según Luberiaga, «especialmente a la conclusión de ella, que andan a toda priesa en dicha iglesia, donde se acaba».

### Conclusiones y comentarios

a) *Nombre y fechas*.—La *bordon-dantza*, llamada así por los bordones utilizados por todos los dantzaris, era en los comienzos del siglo XVIII un festejo típico y exclusivo de las patronales de Tolosa; únicamente en circunstancias excepcionales cambiaba de fecha, si no se había celebrado durante las fiestas de junio. Durante 1713 vino repitiéndose la tarde del 24 y las mañanas del 25 y 26, siempre acompañando al Alcalde y su comitiva a las vísperas y misas solemnes. A partir de ese año se redujo a la fiesta de San Juan, por acuerdo del concejo vecinal y para aliviar los gastos originados a los alcaldes, a cuyas expensas corrían la hechura de los bordones y banderillas, y las comidas y refrescos a las autoridades y *banderillistas*.

b) *Origen*.—Una vieja tradición vinculaba los orígenes de la fiesta de San Juan y de su danza con la victoria sobre los navarros en Beotibar (1312). Esa tradición debe ser aceptada con toda clase de reservas. La noche del soisicio de verano fue, dentro y fuera de Euskalerría, una noche sacro-mágica de culto al sol, al fuego, al agua y al amor, traducido en hogueras, baños lustrales, danzas en bosques sagrados y enramadas a las mozas. Desde tiempos arcaicos, los primeros pobladores de la que desde 1253 se llamó Tolosa, debieron dar especial importancia a esta noche milagrosa con ritos purificadores de hogueras, baños y bailes. Resulta muy significativo que todavía en el siglo XVIII el vecindario utilizase como apellidos y topónimos la forma *Iger* («Iguerondo», «Igueralde») con referencia a *Igar* («Igarondo», «Igaralde»). Si ésta debe vincularse a *molinos* («Ihar», «igar»), aquélla pudo hacer referencia a baños o inmerciones («igeri») en un paraje del río al que estaba próximo el sagrado bosque o prado de Igerondo, visitado oficialmente durante la tarde festiva de San Juan. La fiesta debe ser muy anterior a 1312, y remotos orígenes pudo tener también la *bordon-dantza*, posteriormente vinculada a los cultos al Santo Patrono y a la batalla de Beotibar, fuertemente cargada con ello de sentido religioso, que pudo tener también en sus posibles orígenes paganos.

c) *Dantzariak*.—La danza de San Juan se componía de cuatro filas de dantzaris. Cada una estaba encabezada por dos «cabos», «guiones» o «extremos», más conocidos como «banderillistas» por llevar en sus manos pequeñas banderas. Estos ocho dantzaris eran elegidos previamente por el Alcalde entre personas distinguidas de la Villa, otorgando a veces el honor a caballeros visitantes. El número de dantzaris que formaban el resto de las cuerdas debía ser habitualmente 16 (cuatro en cada fila) y su elección era espontánea y dependía de quienes lo grababan hacerse con un bordón al ser arrojados desde una ventana de la casa del Alcalde, momentos antes de comenzar la danza la tarde de San Juan. Tal circunstancia motivaba que la danza tuviera marcado carácter popular. No existía la figura del capitán. En su composición humana, la danza reflejaba los dos grupos sociales de la población: vecinos hidalgos (*banderillistas*) y moradores no *avecindados*.

d) *Danza itinerante*.—Vinculada estrechamente a los Alcaldes, que corrían con los gastos de la *bordon-dantza*, su misión fundamental era acompañar a la primera autoridad municipal en sus desplazamientos a la parroquia de Santa María, a la ermita de Arramele, a la Plaza Nueva para ver los toros, al bosque de Igerondo y, finalmente, a su casa. El carácter itinerante de la danza motivaba que cada fila actuara con relativa independencia durante los recorridos por las calles y en las dos iglesias, detrás de la pareja de músicos *tamboriles* y del tambor.

e) *Herramienta*.—Todos los dantzaris portaban bordones o palos cepillados, sin adornos ni remates lanceolados. Con ellos se enlazaban entre sí. Los *banderillistas* se distinguían por una pequeña bandera con asta de madera, igualmente cepillada y pintada, con «remate a modo de lanza» y tela de tafetán luciendo en ella la cruz de San Juan (de Malta) y ribeteada «con galones de plata falsa».

f) *Indumentaria*.—No existía un traje uniforme para *banderillistas* y dantzaris. Actuaban con el traje de calle, según la moda de la época. En el siglo XVIII era general el uso de sombreros.

José M.<sup>a</sup> JIMENO JURIO

(Fotografías cedidas por Xabier Ortigosa Albisu)

# BANDERAS DE NAVARRA

E.D.B. DE NAVARRA

## OCHAGAVIA

La villa de Ochagavía es la mayor población del valle de Salazar, lo que le hace, en cierto modo, ostentar el título de capital del valle; si bien administrativamente no lo es.

El valle de Salazar conserva una gran personalidad basada en una serie de popularidades que lo diferencian de otros valles vecinos. El blasón del valle y de cada una de sus villas trae de gules y un lobo de sable con las uñas doradas, que tiene atravesado en la boca un cordero de plata con los cuernos dorados.

La bandera de Ochagavía y la del valle de Salazar, está confeccionada en paño de seda, mostrando la cruz de San Andrés en color rojo. El resto del cuadro lo componen numerosos triángulos de color verde y blanco dispuestos alternativamente.

En Ochagavía la bandera municipal es llevada el día 7 de setiembre, víspera de las fiestas, por el Ayuntamiento a la parroquia para estar presente en la «Salve». El abanderado va siempre vestido con el traje propio del valle. Después de la «Salve» la comitiva, precedida siempre por los danzantes de N. Sra. Muskida, se dirige al frontón del pueblo, en donde hay una actuación de dichos danzantes. Después se retorna a la Casa Consistorial, con la compañía fiel de los danzantes.

## SUMBILLA

Sumbilla es una pintoresca villa situada a ambos lados del río Bidasoa. Antiguamente perteneció al valle de San Esteban de Lerín. Hoy es un municipio independiente.

La bandera que se guarda en la Casa Consistorial fue confeccionada en el convento de monjas carmelitas de Lesaca hace unos cincuenta años.

Es un cuadro de «damasco» blanco con algún bordado dorado en oro y el escudo municipal en el centro. Antes de esta bandera existía otra hecha con fragmentos de seda de colores, al estilo de las que se conservan en los Ayuntamientos de esta zona de Navarra. La actual mide dos metros de lado.

Se exhibe el día 11 de agosto, festividad de San Tiburcio, y el día del «Corpus». Este último se ondea ante el Santísimo en la puerta de la iglesia, al salir la procesión. La música que acompañaba antiguamente al ondeo era la marcha de San Ignacio, interpretada por los txistularis municipales. Ultimamente se sustituyó esta conocida melodía por la que se interpreta en Lesaca al ondear la bandera municipal.

Foto superior: Bandera de OCHAGAVIA  
Foto inferior: Bandera de SUMBILLA →



### HERMANDAD DE BALLESTEROS DE LA SANTA CRUZ DE CINTRUENIGO

La Hermandad de Ballesteros de la Santa Cruz, de Cintruénigo, es una institución de origen medieval, con fines religiosos y militares. En ella existen los cargos de capitán, alférez, sargento, escribano y dos mayores.

Todavía se siguen empleando por parte de los cofrades los sables y el tocado característico y se acompaña su marcha con redobles de caja, aunque se ha perdido en gran parte la celebración del alarde de armas y la función de defensa que esta entidad ejercía sobre la villa.

La bandera de la Hermandad está confeccionada en «damasco» blanco, rojo y azul, mostrando la cruz de San Andrés en el centro. El conjunto es un cuadrado de 1,25 metros de lado. Es copia exacta del modelo anterior.

Dicha bandera pasa de manos de un capitán a otro al hacerse la renovación anual de los cargos. En 1839 «Joaquín Begé fue castigado en un real vellón por no acudir a casa del capitán (Gregorio Martínez) para acompañar a llevar la vandera».

Con motivo de la fiesta de la «Cruz de Mayo» (3 de mayo) la vieja asociación recorre las calles del pueblo con su bandera al frente, adornada ésta con un vistoso ramo de flores en el asta.

También el día del Corpus la Hermandad sale a la calle con sables, distintivos propios y bandera, para participar así en la procesión. Antiguamente, hasta 1920, participaban en esta procesión todas las cofradías existentes en la localidad con sus estandartes y llevando en andas sus santos titulares. Actualmente sólo acuden con su bandera los hermanos de la Santa Cruz.

### VILLAFRANCA DE NAVARRA

Fue fundada en el siglo VII u VIII, y parece ser que su primitivo nombre fue Alesves o Alesveis. La actual denominación data del reinado de Sancho el Fuerte, y puede venir de los privilegios con que la honraron los monarcas navarros. Su escudo trae de plata y un águila en palo en su color natural; por timbre una corona abierta. Este emblema parece tener relación con el de Sancho el Fuerte (águila negra).

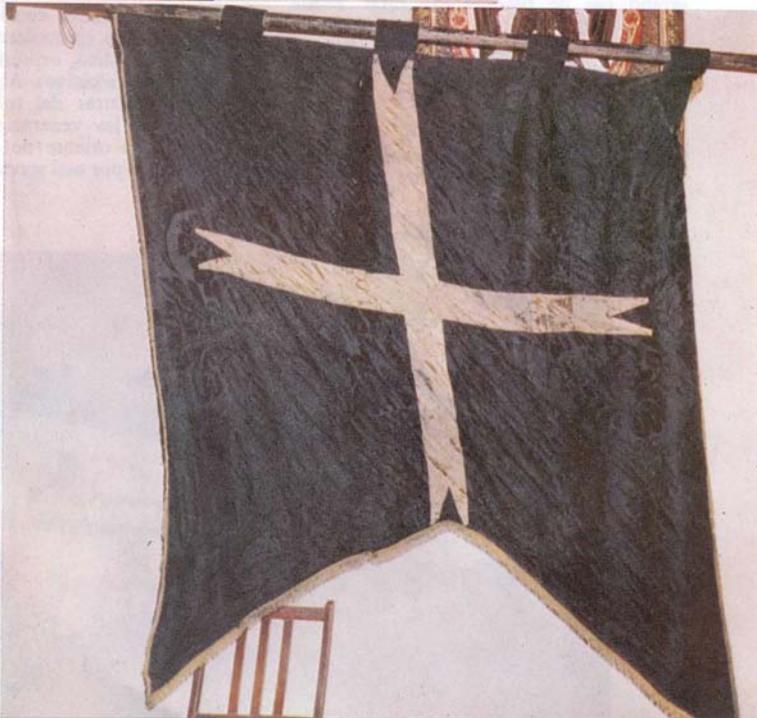
La bandera municipal actual es de «damasco negro», con un ribete dorado y una cruz amarilla, también de «damasco», en el centro, llegando casi hasta los extremos del paño. Fue confeccionada con fidelidad a la anterior, cuyos restos se conservan todavía en el almacén de la Casa Consistorial.

Resulta curioso el hecho de ser una bandera de color negro. Según empleados municipales, esto tiene relación con una peste que diezizó la población.

Durante las fiestas es colocada en el balcón y se lleva a la iglesia por la Corporación el primer día de las mismas, día de Santa Eufemia —16 de setiembre—. El domingo de Resurrección, al pasar la procesión Eucarística delante de la Casa Consistorial, el alguacil la baja a la calle y la inclina ante el Santísimo con gran reverencia. El día del Corpus Christi también se expone.



Bandera de  
LA HERMANDAD DE  
BALLESTEROS DE  
LA SANTA CRUZ  
DE CINTRUENIGO



Bandera de  
VILLAFRANCA  
DE NAVARRA

# Consideraciones etnológicas acerca de la Danza Vasca

Que la danza ha caracterizado al pueblo vasco a los ojos de los de fuera es algo que se corrobora desde las famosas citas de Estrabón (siglo I a.C.) y de Voltaire (s. XVIII), pasando por Sergio Lifar para quien los vascos mostramos la danza en un estado más puro (*La danza*, p. 21 Ed. Labor) y por Violet Alford, para la que en algunos pasos de los bailes rituales de aquí estaban los orígenes mismos del ballet (*Pyrenean Festivals*, London 1937, RIEB 1931-35, Dantzariak 1971).

Hasta el título de algunos movimientos en la danza académica nos remite a nuestra tierra: «pas de basque», «saut de basque», «grand pas de basque» (S. Lifar *Traité de la danse* 1955; A. Vaganova *Basic principles of Classical Ballet of* 1946; o S. Guillot *Gramática de la danza clásica* 1974).

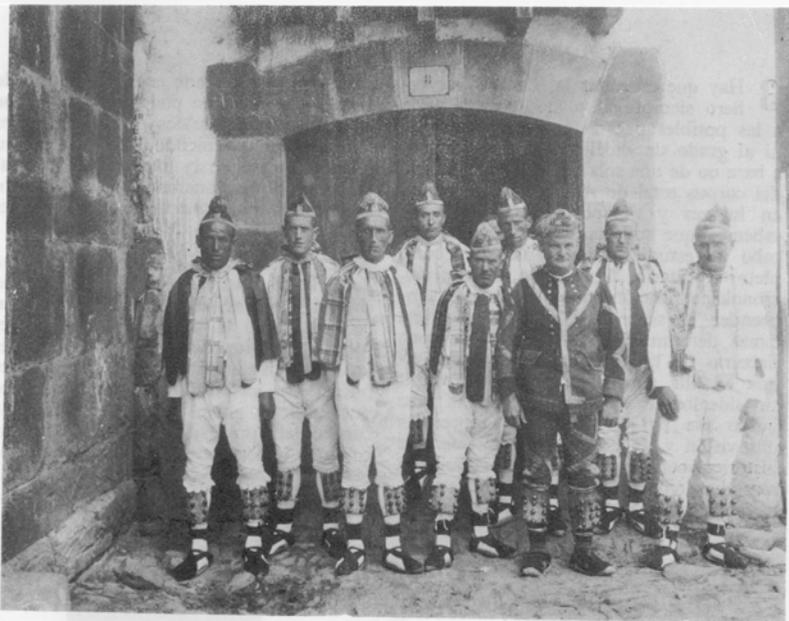
No es mucho, sin embargo, lo que los propios vascos han escrito sobre su manera de bailar y comprender la danza.

Desde Juan Ignacio Iztueta y sus *Guipuzkoako Dantza Gogoangarriak*, hasta J. L. Etxebarria y sus *Danzas de Vizcaya* no hay más de cien años y por supuesto bastantes menos estudios. El último y el mejor ha sido el de J. A. Urbeltz *Dantzak* 1978.

Quizá sea la danza la expresión plástica que, a través del tiempo y del espacio, haya reflejado mejor el «ser» de los hombres. La danza es un esfuerzo humano hecho a instancias de una nueva necesidad superior: ni libérrimamente (como el deporte) ni forzosamente (como el trabajo). Movimientos voluntarios cuyo fin son ellos mismos; ellos mismos considerados como un todo, un todo comunicativo (apelativo, referencial-simbólico, expresivo) (tanto individual como colectivo). Algunos pueblos primitivos, idólatras del sol, tenían para sí, que si en las veneraciones con que festejaban a su oriente no había danzas, se daba su dios por mal servido.

Danza con jóvenes.—Principios de Siglo.—Bailando





Danza con mayores.—Principios de siglo.—Posando.



Danza con mayores.—Años 70.—Bailando.—El movimiento de lo internalizado, de lo vivido por cada uno en la comunidad de la danza ritual.

Danza con jóvenes.—Años 70. Quietos.—El colorido de la fiesta, de la máscara multicolor para participar de la ceremonia popular.

2 Ciertamente debemos hacer una catalogación e inventario de las danzas existentes en nuestro territorio, con el mayor número de datos socio-históricos (que contextualicen la obra, tal danza) por una parte, y por otra filológicos (que analicen las diversas partes y movimientos de la obra, cual danza). Quienquiera comprender ampliamente una obra de arte no puede sacar de ella valores de experiencia arbitrarios, no fundados, sino por el contrario debe «situarla» (darle una correcta colocación histórica) y «analizarla» (darle su forma debida). Esto no quiere decir que una danza, como obra de arte, no posea ninguna otra significación que una significación histórico-estilística.



3 Hay que entender las danzas (me refiero siempre al plano teórico, y no a las posibles puestas en escena actuales, ni al grado de «fidelidad» a la tradición) a base no de una sola de sus versiones sino del corpus total de realizaciones recogidas en lugares y tiempos diversos (aunque sabemos que todavía no se ha llevado a cabo un estudio histórico-filológico completo: inventario, clasificación, descripción, cronología, relación, etc.). Si queremos comprender el sistema semiológico de una danza determinada es preciso realizar una «lectura» de las relaciones paradigmáticas que en ella subyacen, es decir recobrar su «ideología» y determinar hasta qué punto esa red de relaciones representa una visión y un comentario del referente histórico-social en que se ha realizado la reproducción del modelo, pues aunque nuestro papel como historiadores, eruditos, etc.

de la danza se detiene en las fronteras de lo extra-artístico, no podemos olvidar que la inteligibilidad de los objetos artísticos sólo se alcanza teniendo bien presente su función dentro de la totalidad en la cual funciona o funcionaron, esto es, dentro de la estructura extraartística del referente.

En este sentido cabe elogiar el esquema de Urbeltz mostrando la correspondencia entre el Bobo de las danzas de Ochagavía, bicéfalo como la diosa romana Jano, el robleal de Muzkilda y el de Dodona, y el jueves como día de Júpiter. Correlaciones (recordadas ya por Caro Baroja) que nos pueden llevar por el camino de la filología conceptual a profundizar tanto en el idioma como en la danza tras una metafísica oculta, no heredera únicamente de Terpsícore.



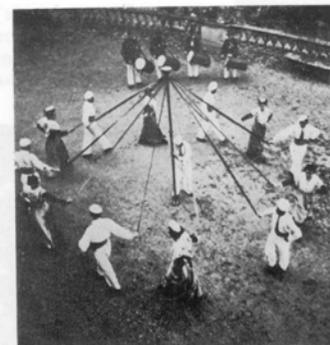
Gideiros : « E. Apr d'ours, de Lucien Crémach (Galerie Kunst Haberstock).

An millevi : « Les Citoyennes », made autour de l'arbre de la Liberté, Curi-culture de l'époque révolutionnaire.



Gideiros : « E. Orde de Dubour », Théâtres d'ancien maître de l'arbre magique qui recèle l'esprit. (Galerie de Jaques Iau.)

Gideiros : Danse des cordelles, à Barbentane, en Provence.



Phot. Mann

4 Aún habría que rodear a nuestras danzas de otras cargas de profundidad, que hagan explotar, salir, todas sus potencialidades: en primer lugar intentar una interpretación semántica, y profundizando aún más intentar después recuperar lo inmediato del dato lingüístico (de la danza) y penetrar en las condiciones de posibilidad y presuposiciones que el montaje de la estructura conceptual (subyacente en toda actividad humana voluntaria, p.e. la danza) engendra en el logos (como variante y como expresión de pensamiento). El mundo no sólo es comprendido y pensado por el hombre mediante el lenguaje fundamentalmente o mediante otras actividades indirectamente (las artes) sino que a la vez su visión del mundo y la manera de vivir en esa visión estaban ya determinados por esos varios lenguajes.

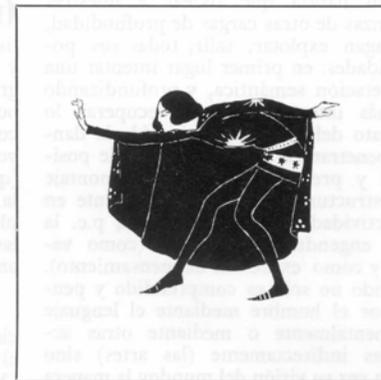
5 La cultura humana se constituye de una trama de simbolizaciones, en el fondo el hombre es un animal simbólico y sus modos de captar la realidad y de enfrentarse a ella, ya sean cognoscitivos o no lo sean, tienen un aspecto simbólico, es decir, están fundados en simbolizaciones. Esto ha sido señalado en el campo de la filosofía por E. Cassirer y por A. Warburg en la historiografía del arte, concebida como parte de una historia de la cultura en su sentido más amplio. También en el estudio de la danza hay que intentar integrar las disciplinas humanísticas en un esfuerzo interdisciplinar a partir del análisis de las imágenes, siguiendo más o menos tres ideas: 1.<sup>a</sup>— la clara visión en la necesidad de reunificar los caminos de investigación, del análisis formal, de la interpretación iconográfica y de la exégesis de fuentes; 2.<sup>a</sup>— el incondicional respeto ante el detalle aparentemente insignificante en cuya más cuidadosa investigación debemos ver la condición-base de todo conocimiento; 3.<sup>a</sup>— el ver la historia de la cultura humana como una historia del pathos, que permanece constantemente igual en una capa de existencia sólo aparentemente cubierta por la civilización y que el espíritu tiene a la vez que manifestar y dominar en siempre nuevas formaciones culturales, siendo la movible danza la más inamovible históricamente.

6 La danza constituye la negación radical del postulado cristiano del dualismo que escinde al individuo en alma y cuerpo; postulado que ha condicionado gran parte del pensar y de la cultura occidental: interioridad y cuerpo. El cuerpo como expresión total del más profundo y es lo mismo tanto en la danza clásica (que se sirve de un solo lenguaje) como en la danza moderna (que utiliza una multiplicidad de lenguajes diversos) como en las danzas populares (que repiten esquemas anteriores).

Sirva de ejemplo de la recíproca negación de la danza por parte de la Iglesia el *Vindicias de la Virtud* de F. de Settien (Madrid 1742): «...para las personas dedicadas a Dios es razonable la sentencia de Friderico III Emperador (que solía decir que más quería tener alguna calentura que bailar) como se ve de las prohibiciones con que el Derecho prohíbe a los eclesiásticos esta diversión... no ignoro que algunos atores permiten a los clérigos el saltar en lugar secreto y apartado de seculares, a imitación de David cuando danzó delante de la Arca del Señor pero puede fácilmente acontecer que los bailarines de estas fiestas no sepan bailar al mismo son que David... no quieras cantar hoy con los ángeles y bailar mañana con los diablos».



Ida Rubinstein en el papel de San Sebastián



Ida Rubinstein en la danza de la Pasión.

7 El musicólogo Marius Schneider (1903 Hagenau-Alsacia) publicó en 1948 *La danza de espadas y la tarantela*, ensayo musicológico y etnográfico sobre los ritos medicinales, con un apartado dedicado a la *espatadantza* —para lo que contó con el concurso de Sabin Guezala— que aquí pasó sin pena ni gloria. M. Schneider intentaba mostrar (al igual que en su última obra *El significado de la música* 1979, recopilación de ensayos publicados en revistas de poca difusión como *Rythmus* o *Acta Musicológica*) que bajo diversas formas las deas primitivas se conservan y se reelaboran en diversas culturas, sobre todo las metafísico-musicales que afloran a veces de manera semejante en zonas antípodas. En última instancia para Schneider el símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación y el grado de veracidad atribuido al símbolo es una expresión del respeto que el hombre es capaz de conceder a ese ritmo místico, que no se puede reducir a un significado únicamente intelectual, sino que hay que considerarlo en su dinámica entera.

Schneider estudió filología, piano y composición en las universidades de Estrasburgo, París y Berlín donde concluyó su tesis *L'ars nova en Italie et en France*, una de las primeras investigaciones comparativas entre polifonía europea y oriental. Discípulo predilecto del gran estudioso de la danza Curt Sachs es nombrado en 1932 director del Archivo Fonográfico de Berlín y poco después del Instituto de

Etnografía Musical. En 1944 y llamado por Higinio Anglés deviene director de la sección de folklore del Instituto Español de Musicología de Barcelona, donde se dedica al estudio de los orígenes de las tradiciones populares, a la reconstrucción de las antiguas cosmogonías y a la investigación de las relaciones existentes entre la arquitectura medieval y la música. Fruto de esta estancia española es la obra publicada en 1946 *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totémica y megalítica de algunas culturas y su supervivencia en el folklore español, cuyo manuscrito fue corregido por el P. Donosta. Una pequeña parte de este libro se dedica a desentrañar la simbología de los capiteles de los claustros de San Cugat y de la catedral de Gerona. Schneider recordando una teoría de la India del siglo XIII que identificaba ciertos animales con determinados sonidos musicales descubre en el ritmo de sucesión tan extraño que formaban los animales en los citados capiteles los himnos «Iste confessor» (dedicado a San Cucufate) y «Mater Dolorosa» inscritos simbólicamente en la representación escultórica.

Un análisis más detallado de estos claustros y del de Ripoll será publicado en *Singende Steine* (Kassel 1955).

De 1954 a 1970 es titular de la cátedra de musicología de la universidad de Colonia. Su obra principal es la historia de la po-

lifonía *Geschi hte der Mehrstimmigkeit* (Berlín 1934 y 1969). También son suyos los artículos sobre música primitiva del Oxford History of Music y de la Encyclopediedela Pleiade.

\* \* \*

Analicemos ahora el cuadro *Danzas Suletinas*, óleo sobre tela 270 x 150 centímetros realizado por el pintor J. M. Ucelay en 1955.

El origen de este cuadro está en el momento en que Ucelay ilustra la *Guía del País Vasco* de Baroja, momento en el que se da cuenta de las posibilidades que le ofrece la representación de un grupo de dantzaris de Zuberoa. La mascarada suletina es restringida en la representación de Ucelay a los cinco personajes más importantes y fastuosos. En primer plano aparece uno de los grupos de que se compone la danza descansando, con toda una serie de objetos, cesta, pan, alboka, salterio vasco, el vaso de vino de la godalet-dantza, con una mujer y un perro que los cuidan. Atrás el otro grupo baila mientras diversos personajes los contemplan.

Ucelay ha representado, ha fijado así para la historia esta danza: (de izquierda a derecha aparecen).

- el enseñarria o drapeau, individuo que lleva la bandera y la hace flamear durante el baile e introduce la comparsa.
- el gathusain, con un instrumento como una tijera de madera o pan-tógrafo.
- el txerrero que lleva un palo con una cola de caballo.
- la kantiñera, hombre vestido de mujer, como una buhaimesa o cantinera francesa del XIX.
- el zamalzain, el personaje más espectacular de la danza que lleva en la cintura una especie de caballo.

En primer plano los instrumentos musicales: acordeón, alboka, el txun-txun y la txirula, esos dos últimos típicos de este baile, y en general de la zona vasco-francesa. Asimismo, un vaso de vino para la godalet-

dantza o danza del vaso. A pesar de que la bibliografía—como ha señalado Urbeltz— es importante aún no se ha dedicado un estudio al desvelamiento de la metafísica subyacente a este conjunto de bailes y a la significación simbólica de los personajes principales. Hay que destacar en especial al zamalzain, al dantzari-caballo, símbolo éste que recorre Europa: desde la cabeza de Lascaux y el candelero votivo de bronce conocido por el caballito de Calaceite hasta el dicho inglés del hobby horse, estudiado en el arte por Gombrich; por no señalar la simbología funeraria de este animal que Blazquez ha patentizado en las culturas mediterráneas (añadamos el *Guernica* de Picasso), o los ensayos de Rodney Gallop sobre los zamalzain en Polonia y Grecia. Sin olvidar también el caballo de Lanz, el zaldiko que recuerda al grabado en hueso, fechado en el paleolítico, y encontrado en una caverna de Inglaterra y que muestra a un hombre cuyo rostro está cubierto por una cabeza de caballo (L. Mumford, *La ciudad en la historia*, t. I, p. 14). Según Christian Hole en el siglo VII de nuestra era las calendas de enero tenían unos festejos con hombres cubiertos con pieles y cabezas de animales, que saltaban y corrían por las calles; hecho que por diabólico lo prohibió el arzobispo de Canterbury.

Pero volvamos a nuestro cuadro. Se cierra con un paisaje de montes abombado, con el que juegan rítmicamente las nubes como cerrando la representación en curva, frente a las líneas rectas y paralelas al cuadro en el primer plano, como el banco en el que se sientan los personajes. Al fondo la iglesia de Gotein con campanario de tipo calvario.

Este óleo tiene una alta calidad pictórica, una perfecta relación tonal a nivel cromático, el ritmo arabesco de la línea, y es exponente de la permanente preocupación de Ucelay por la luz, además de vivo ejemplo de la lenta y cuidadosa terminación de sus cuadros. Ucelay siempre ha andado involucrado en una experiencia pictórica (cromática y narrativa) poco común: el retrato sin final de este grupo que se pierde en la lejanía, y la metafísica de los objetos y del aire.

De todas maneras los cuadros de Ucelay



se escapan del folklorismo propio de la pintura vasca. Flores Kaperotxipi puede ser el mejor exponente de esa crítica insustancial que se hacía a Ucelay de no ser un pintor vasco puesto que no pintaba los aldeanos de calendario o tipos populacheros: «sus vascos parecen aristócratas ingleses vestidos de aldeanos del País Vasco; a ellas les retrata como a duquesitas de Alba. Naturalmente que si ellos y ellas fueran, en realidad, como los pinta Ucelay ¿quién ordeñaría nuestras vacas? ¿quién segaría la hierba? ¿quién sembraría el maíz?»

Quien certeramente interpretó el «vasquismo» de Ucelay, la representación del pintor del mundo que le rodea, fue el poeta diplomático Ramón de Basterra cuando señaló que Ucelay era «la liberación de la etnografía».

*Kosme M.<sup>a</sup> de Barañano Letamendia*

Doctor en Filosofía (Estética)

*(Fotografías propiedad del autor)*



◀ Arriba: Llamada a la danza, 1933.

◀ Abajo: Variación a partir del mural, año 1959.

# Notas al baile de la Era de Estella

Como ya está expuesto anteriormente, el actual Baile de la Era de Estella tiene su origen remoto en la forma de danzar y en los temas empleados en la danza por las clases populares de amplias zonas de la Navarra media.

Su origen próximo está en la recogida musical de algunos de estos temas debido casi con seguridad a Julián Romano Ugarte (1830-1899) gaitero de Estella.

Esta partitura transcrita por J. Romano fue utilizada por su hijo y sucesor Demetrio Romano para montar el Baile de la Era con el que se agasajó a Alfonso XIII en la visita que a principios de siglo realizó a la Ciudad de Ega, visita que seguramente se realizaría para que el monarca se cerciorase de que los vencidos carlistas estaban atados y bien atados.

Así que lo que en principio es una danza de plaza se transformó en una danza en honor de alguien y esa utilización sirvió para en el futuro, ennoblecerla e idealizarla.

La historia de su posterior supervivencia y repopularización no hace al caso, aunque es bastante conocida.

En 1976 publicamos en Cuadernos de Etnología una versión del Baile de la Era y de ese artículo extractamos una cita que aclara la filosofía de esa publicación que pretendía «poner en circulación la que acualmente se utiliza en Estella. Insistimos que el máximo interés de esta versión estriba en que es la que ahora se utiliza en Estella, tanto a nivel de grupo de danzas como a nivel más extenso, en fiestas, y danzada por todo el mundo».

Este criterio sigue siendo válido toda vez que a nuestro juicio los legítimos depositarios de la ortodoxia del baile son los estellesses a través de sus danzaris, músicos, etc.

Y como siempre es posible añadir alguna matización porque todas las cosas son perfectibles, vamos a intentarlo ahora.

\* \* \*

En el citado artículo de Cuadernos opinábamos que la versión de Olazarán nos parecía más próxima a la de Romano que a la de Elizaga. Hoy tenemos mayores elementos para afirmarlo, aunque la exposición de estos elementos no sea propia de estas notas, pero en función de estos datos que se publicarán en su momento podemos sospechar con mayor intensidad que cuando Olazarán dice que utiliza las versiones de Romano y Elizaga para la suya de piano y no nos dice cómo las utiliza, cuando dice que se complementan, debemos entender que utilizó la versión de Elizaga para certificar la más antigua y fidedigna de Romano y que si cita a los dos gaiteros en pie de igualdad, lo pudo hacer para no herir la sensibilidad de M. Elizaga, en el mundo de los vivos, mientras Romano ya no lo estaba.

\* \* \*

En la versión que de el Baile de la Era presentó M. Elizaga a concurso y que está en el Archivo del Ayto. de Pamplona dice el gaitero: «el objeto de este baile es el

tambor». Tanto en esta versión como en la de O/Romano las indicaciones de melodía y ritmo, de gaita y tambor son precisas y coincidentes. Los cambios musicales

están perfectamente indicados y donde los hay —melodía o ritmo— los ponen, o sea, que sino los ponen es que no debe de haberlos.

Handwritten musical score for gaita and tambor. It features five staves. The top staff is for the gaita melody, and the bottom staff is for the tambor rhythm. The score includes various performance instructions such as 'molto rit.', 'lento', and 'muy lento'. There are also lyrics in Spanish: 'aquí levanta el puente de', 'no baja, y todas las danzas van paradas por el agua'. The score is marked with '1' and '3' above certain measures, indicating specific rhythmic or melodic points.

Pues bien. Estas indicaciones contradicen la actual forma (1) de tocar de las partes que a continuación se analizan.

En el paso de la primera Cadena al puente, la indicación es de *molto ritardando* y lento. Hay indicación de cambio de ritmo, pero no de metro. Siguiendo las indicaciones de estas partituras antiguas el tambor debería de tocar el mismo 2 por 4, aunque mucho más lento y la gaita llevaría el mismo ritmo, pero a menos velocidad en lugar de hacer como ahora en que los gaiteros solucionamos este paso por medio de una fermata, *tenido* y *silencio*, y con redoble el tambor.

Evidentemente, para volver al principio de la Cadena, basta acelerar el ritmo general y se está en los primeros compases de la dicha Cadena con total fluidez.

Si continuamos con las indicaciones de las partituras citadas y nos olvidamos de la práctica musical de los últimos gaiteros estelenses que nos ha sido dado escuchar

después de hacer el puente marcando gaita y tambor un 2 por 4 lento, pasamos suave y directamente al 3 por 8, evitando silencios redobles tenidos y demás zarandajas actuales.

En la partitura de O/Romano vemos que el paso del puente al 3 por 8 se realiza en este compás clave

A short musical notation snippet showing a 3/8 time signature. It consists of a single staff with three eighth notes, illustrating the transition from 2/4 to 3/8.

que de alguna manera participa de la naturaleza de los dos fragmentos que relaciona conjugando hábilmente melodía, metro y ritmo para finalizar la cadena, porque si lo interpretamos de esta manera se reducen los tres compases restantes en 3 por 8 a lo que realmente son; una resolución del 2 por 4, mientras que nuestra práctica actual los silencios y tenidos del final del 2 por 4 transforma dichos tres compases en la introducción del n.º 2.

Pero claro, la partitura de O/Romano, nos indica claramente que el n.º 2 em-

pieza en donde empieza y no en donde nosotros le hacemos empezar ahora.

Handwritten musical score for gaita and tambor, similar to the first score. It features five staves. The top staff is for the gaita melody, and the bottom staff is for the tambor rhythm. The score includes various performance instructions such as 'Como 2º sea', 'esta parte se repite tantas veces como haya gaita', and 'falda para que pueda irse'. There are also lyrics in Spanish: 'tu', 'tu', 'tu'. The score is marked with '1' and '3' above certain measures.

Finalmente hay que considerar el ritmo del tambor en todo el 3 por 8. Nosotros y los gaiteros de Estella que hemos oído, hacemos de esta parte un vulgar fandango, que es lo que no es, ni por melodía ni por tonalidad ni por ritmo.

El ritmo habitual de nuestros compases ternarios bailables se instala sobre dos medidas métricas, es decir, que la unidad rítmica ocupa dos compases

A short musical notation snippet showing a 3/8 time signature. It consists of a single staff with three eighth notes, illustrating the transition from 2/4 to 3/8.

La indicación del texto antiguo de este 3 por 8 es bien clara: cada medida, cada unidad rítmica, coincide con una unidad métrica, con un compás y además con un corte al final de la cadena en el compás, que lleva encima el n.º 2.

A short musical notation snippet showing a 3/8 time signature. It consists of a single staff with three eighth notes, illustrating the transition from 2/4 to 3/8.

Siguiendo las indicaciones de las partituras antiguas seremos fieles a unas de las pocas cosas que transmitidas por tradición, conserva una documentación escrita.

También conseguiremos que por ejemplo, para hacer el puente no hagan falta infinitas repeticiones porque la melodía tal y como está escrita es bastante más lenta de lo que ahora se toca y por tanto hay que repetirla menos veces.

Pasaremos con mucha mayor elegancia del puente al 3 por 8 y restituiremos a los últimos compases de la cadena su carácter de fin.

Y obtendremos un efecto general de mucha mayor fluidez y de mayor coherencia con la música étnicamente vasca a la que pertenece esta parte de la Era.

Por lo que respecta al n.º 7 y en la medida en que aceptemos la autoridad de la partitura de O/Romano veremos que estas dos partes no se presentan como alternativas, es decir que no parece que se pongan para tocar la que se quiera de las dos, sino que en su momento se tocarían las dos.

Las consecuencias coreográficas no las conocemos, pero sin mucho esfuerzo podemos pensar que el primer pasacalles sería para dar una vuelta por la plaza después de tanto ritmo ternario, y el segundo para salir de la misma, por lo menos esto puede querer indicar el título «Corrida y Final» y de todas formas entre estos dos pasacalles también hay un claro cambio de ritmo.

Por curiosidad podemos preguntarnos el porqué de este cambio de la posible forma antigua a la actual forma de tocar estos temas y siempre en el mundo de la hipótesis suponemos que siendo la gaita un instrumento en regresión, se ha deteriorado en todos sus aspectos, intensidad de consumo, calidad de los gaiteros, desaliño en la dicción de la música y pobreza de la misma.

Lo que sí sabemos de cierto es que para los últimos gaiteros clásicos, simbolizados

(1) Que nosotros recogimos y transcribimos en el n.º 22 de Cuadernos de Etonología como sigue por parecernos absolutamente fiel su transcripción a la forma actual de tocar este pasaje.

en Moisés Elizaga y Eugenio Pérez, la Era ha sido el no va más de la dificultad gaitera.

Hace 20 años, Elizaga nos dijo literalmente «¡Jo, el día que toquéis la Era ya podéis decir que sois gaiteros!».

Este mismo gaitero la presentó fuera de concurso —Pamplona, 1924—, a modo de exhibición e imaginamos que lo haría porque le parecería muy buena, que lo es, y porque no tendría otra cosa más difícil a mano.

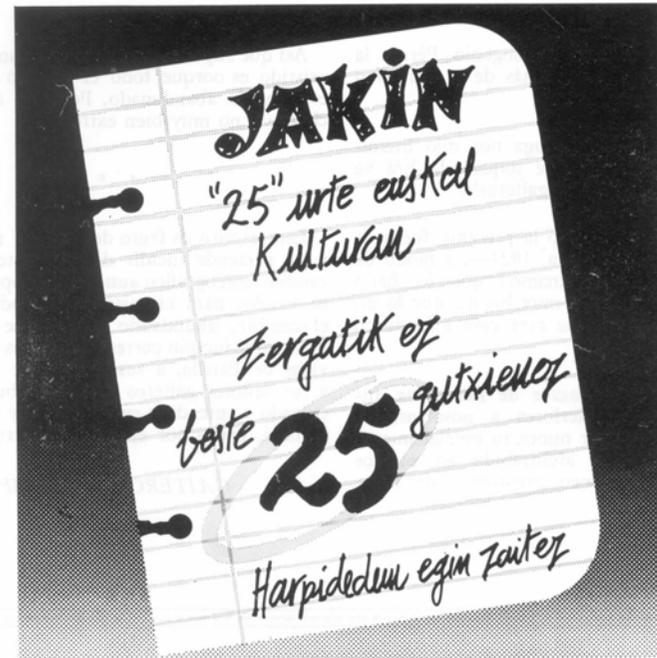
Los últimos gaiteros de Pamplona, inmediatamente anteriores a nosotros, no la llegaron a tocar nunca ni medianamente y esto es cosa archisabida en medios folklóricos un poco carrozones de Pamplona.

Así que suponemos que si este cambio ha existido es porque todo el edificio gaitero está medio abandonado, lleno de desconchones y no muy bien extremado.

\* \* \*

Este escrito es fruto del análisis musical y no pretende incidir directamente en un cambio coreográfico aunque sí proporciona materiales para el mismo. En todo caso el cambio, abundando en lo que hemos dicho al principio corresponde a las fuerzas vivas de Estella, a sus grupos de danzas, a sus señores gaiteros y a algún buen aficionado y entendido en la materia y antiguo danzari, como por ejemplo F. Beruete.

GAITEROS DE PAMPLONA



Aldizkari honi lagunduz, harpidedun eginez, zeure kulturari laguntzen diozu: euskal kulturari.

Bere historia osoan JAKIN beti ahalegindu da, eta gaur are gehiago ahalegintzen da, tresna bizia izaten euskal kulturari bultz egiteko eta azterketak bizkortzeko. Arintasuna eta sendotasuna bilatuz, egune-kotasuna eta seriotasuna elkartuz, edozein arazotan sakontasuna lortu nahi du JAKINEK.

Hori dena aski arrazoi da, gure ustez, zure laguntza itxaroteko, eta harpidetza txartela bete dezazula eskatzeko.

Gure hitza ematen dizugu: harpidedunen ugari-  
tzeak ekar lezan irabazi oro aldizkaria hobetzeko izango da oso-osorik.



# CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE VITORIA

ALAVA ES NUESTRA RAZON DE SER

# GASTEIZKO UDAL AURREZKIA

ARABARRENTZAT

✂

**HARPIDETZA TXARTELA**

JAKIN aldizkariaren harpidedun egin nahi dut:

Izena \_\_\_\_\_ Herria \_\_\_\_\_  
Kalea \_\_\_\_\_ Tel. \_\_\_\_\_

Gurutze (+) baten bidez adierazten dudana erango dut urteko ordainketa (1.200 pta.)  
 txeki bidez  renbolsoz  nire Banku kontuaren bidez (bete beheko zati hau)

Banku o Caja de Ahorros \_\_\_\_\_ Banku edo Aurrezki Kutxa  
N.º de cuenta / Kontuaren zenbakia \_\_\_\_\_  
Sucursal / Sukurtsala \_\_\_\_\_

Titular de la cuenta / Kontuaren jabea \_\_\_\_\_  
Entitate horretako nire kontuan zorpetu itzazue, mesedez, JAKINEK nire izenean aurkez diezazkizuen errezeptak. Agur.

Sirvansede audear en mi cuenta con esa entidad los recibos que a mi nombre les sean presentados por JAKIN. Atentamente.

Firmado / Zinatzailea \_\_\_\_\_  
Domicilio / Heltzailea \_\_\_\_\_

# Euskal Dantza Herrikoiaren Soinua

## Música de Danza Popular Vasca

## Musique de Danse Populaire Basque

# Euskal Dantza Herrikoiaren Soinua

Continuando con las partituras que insertábamos en el número anterior bajo el título «Repertorio de dulzaina vizcaína» ofrecemos estas nuevas piezas cedidas por nuestro compañero, Javi Santamaría.

En las tres piezas de la Revista anterior, hemos encontrado algunos errores, por lo que creemos conveniente realizar esta pequeña «fe de erratas»:

Pieza n.º	Línea	Compás	Dice	Debe decir
1.º	8.ª	4.º	<i>sol, la, sol</i>	<i>fa, la, sol</i>
2.º	1.ª	2.º	<i>do, la, sol, la</i>	<i>do, si, la, si</i>
2.º	2.ª	1.º	<i>(si, do), si, la, sol, la</i>	<i>(si, do), si, la, fa, la</i>
2.º	18.ª	1.º	<i>do, mi, sol, fa, re, do, re</i>	<i>do, mi, sol, fa, re, si, re</i>
3.º	5.ª	2.º	1.º mordente <i>re, do</i>	1.º mordente <i>mi, re</i>

## Repertorio de dulzaina vizcaina

### 4. JUAN AYESTA (Bedia)

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

DANTZARIAK

8 

9 

10 

11 

12 

13 

14 

15 

16 

DANTZARIAK

### 5. JUAN AYESTA (Bedia)

DULZAINA

A  
B  
1.  
2.  
A'tik B'ra  
ta segi  
A'tik B'ra  
eta D. C.

DANTZARIAK

### 6. JUAN AYESTA (Bedia)

DULZAINA

1.  
2.  
A

DANTZARIAK

**B**

A'rik B'ra  
eta D. C.

**DANTZARIAK**

Detailed description: This page contains a musical score for a piece titled 'A'rik B'ra eta D. C.'. It features ten staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A section labeled 'B' is indicated at the top. The score concludes with the instruction 'DANTZARIAK'.

**7. JUAN AYESTA (Bedia)**

DULZAINA

1.

2.

1.

2.

**A**

3

3

**B**

1.

2.

1.

2.

A'rik B'ra  
eta D. C.

**DANTZARIAK**

Detailed description: This page contains a musical score for 'Juan Ayesta (Bedia)' for Dulzaina. It consists of ten staves of music. The score includes first and second endings, a section labeled 'A', and a section labeled 'B'. It concludes with the instruction 'DANTZARIAK'.

8. JUAN AYESTA (Bedia)

DULZAINA

Musical score for piece 8, featuring 12 staves of music. The score includes various rhythmic patterns, repeat signs, and first/second endings. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The piece concludes with the instruction "D. C. 'ra".

DANTZARIAK

9. JUAN AYESTA (Bedia)

DULZAINA

Musical score for piece 9, featuring 12 staves of music. The score includes various rhythmic patterns, repeat signs, and first/second endings. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The piece concludes with the instruction "D. C. 'ra".

DANTZARIAK

**Caja Laboral Popular**

100 Oficinas,  
130 Cooperativas, 19.000 personas,  
al servicio del País.

**PORQUE** pretendemos paliar el acuciante problema del paro laboral.

**PORQUE** deseamos potenciar la economía del País Vasco, reinvertiendo tus ahorros en el mismo ámbito en que se han generado.

**PORQUE** intentamos mejorar la calidad de vida del trabajador, integrándolo en el mundo de la autogestión y creando nuevos puestos de trabajo.

**PORQUE NUESTRA VOCACION ES HACER PAIS.**

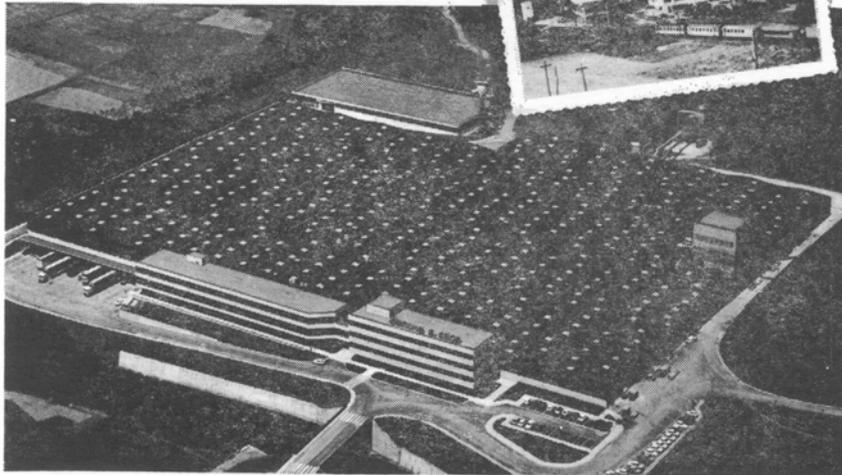
Y GRACIAS a la ayuda generosa de nuestros ahorradores, recientemente hemos podido asociar las nuevas industrias cooperativas de:

- Herrícola, de Aulesti (Murésaga).
- Inoxian, de Oñati (Oñate).
- Tax, de Tolosa.
- Kide, de Ondarroa.
- Ona-Pres, de Trapaga (S. Salvador del Valle).
- Txurtbil, de Bergara.
- Coop. Cherra del Mueble, de Azpeitia.
- Hentel, de Tolosa.
- Raclar, de Eskoriatza.
- Izarratx, de Azkotta.

**130 COOPERATIVAS.**

Uigor S Coop. 1966

**19.000 PUESTOS DE TRABAJO.**



Danosa S Coop. 1979

En los dramáticos momentos que atravesamos, con un altísimo índice de parados, cierres de empresas y mínimos coeficientes de inversión industrial, nuestras ilusiones siguen firmemente en pie.

En 1956 abrimos la primitiva cooperativa "Uigor". Hoy, al cabo de 23 años, contamos con 70 cooperativas industriales -entre un total de 130 de diferentes signos- donde participan cerca de 19.000 socios-trabajadores.

Y el próximo año, por muy malo que sea, y si tu sigues ayudándonos como cliente, incrementaremos estas cifras creando nuevas empresas y nuevos puestos de trabajo.

Por algo CAJA LABORAL es, EUSKADIKO KUTXA.



**CAJA LABORAL POPULAR**  
**LAN KIDE AYRREZKIA**  
**Euskadiko Kutxa**



**Zure jaia, gure jaia da. Zure poza, gure poza da.**  
**Tu fiesta, es nuestra fiesta. Tu alegría, nuestra alegría.**

**BIZKAIKO**  
**AURREZKI KUTXA**



**CAJA DE AHORROS**  
**VIZCAINA**