

Aldizkari honi lagunduz, harpidedun eginez, zeurre 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, egunekotasuna eta seriotasuna elkartuz, edozein arazotan sakontasuna lortu nahi du JAKINEk.

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

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

HARPIDETZA TXARTELA

JAKIN aldizkariaren harpidedun egim nahi dut

Izena _____ Hertia _____

Kalea _____ Tel _____

Gurutze (-) baten bidez adierazten dudun eran egingo dut urteko ordainketa (1 200 pta.)
 txeke bidez renbolsoz nire Banku kontuaren bidez (bete beheko zati hau)

Banco o Caja de Ahorros _____ Banku edo Aurrezki Kutxa _____

N° de cuenta / Kontuaren zenbakia _____

Sucursal / Sukurtsala _____

Titular de la cuenta / Kontuaren jabea _____

Entitate horretako nire kontuan zorpelu itzazue; mesedez, JAKINEk nire izencan aurkez diezazkizuen erreziboak. Agur.

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

Firmado / Zinatzailea _____

Domicilio / Helpidea _____

Sumario



2 Aurkezpena - Editorial

4 Las marzas y las pascuas en el valle de Carranza.

El dance a la Virgen de Sancho Abarca de Tauste **20**
(Zaragoza).



El dance de San Bartolomé de Borja (Zaragoza) **28**

45 Tamborines y gaiteros en Estella (siglos XVI y XVII).

40 DANTZARIAK

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

Organo de: Euskal Dantzarien Biltzarra.

Director: Mikel Larramendi Garbisu.

Redacción y administración: Particular de Euskalduna, n.º 2, 48008 BILBO.

Imprime: Gráficas Castuera S.A. C/ San Blas, 4. Burlada. Tfno: 23 61 98.

Portada: Aldeacueva (Carranza). Cantando las Marzas.

Fotografía: J. C. Glaría.

Depósito Legal: BI - 1.762-1978

Colabora

EUSKO JAURLARITZA
KULTURA ETA TURISMO SAILA



GOBIERNO VASCO
DPTO. DE CULTURA Y TURISMO

Aurkezpena

Berriz ere zuekin denboraldi bat gehiago, dantzarietat, denboraldiak udatik udara neurtzen direla kontutan hartuta. Entsaioetarako aldi berri bat hasten da, beraz, orain arte lortutakoa erreparasatzeko eta etorkizuna planifikatzeko aldi berri eta aproposa.

Dantza-taldeentzat, lan gehiagoko egunak, Federakuntzara bidaltzen dituzten ordezkariak atsedean hartzen dituzten berak ohi dira. Uztailearen erdialdetik Irailaren erdira, Federakuntzak burururiko lana zenbait harreman instituzionaletara mugatu da. Udazkena helduta, berriz, batzorde, guztiak buru-belarri eman diote lanari, Aldizkari Batzordeak barne, 39. zenbakia joan den Uztailean plazaratu zuenetik honera geldirik zegoen eginbehar batean hasia delarik. Urte honetan zehar beste bat kaleratzeko asmoa daukagu, azken kanpainiaren balantzea egin eta heldu den urterako lanak eta berrikuntzak planifikatzen hasi aurretik.

Une nouvelle saison commence, sachant que pour les danseurs, les saisons vont d'été à été. Commence l'époque des répétitions, des révisions de l'acqui et des projets pour le futur.

Les jours de mouvence pour les groupes de danses coincident avec les jours de repos de leurs représentants au sein de la Fédération. De la mi-juillet à la mi-septembre, l'activité de la Fédération se limite à une série de contacts de caractère institutionnel. Et avec l'arrivée de l'automne, le travail de toutes les commissions recommence, y compris celle de la revue qui avec ce numéro relance une activité qui s'était arrêtée avec la revue 39 du mois de juillet passé.

Au cours de cette année, nous en publierons une autre avant de faire le bilan de la dernière saison et de planifier les travaux et nouveautés de la prochaine année.

De nuevo con vosotros una temporada más, teniendo en cuenta que, para los dantzaris, las temporadas se miden verano tras verano. Comienza pues de nuevo una época de ensayos, de repaso de lo hasta ahora conseguido y de planificación para el futuro.

Los días de mayor ajetreo para los grupos de danzas coinciden con los de descanso de sus representantes en el seno de la Federación. Desde mediados de Julio hasta mediados de Septiembre la actividad por lo que a ésta se refiere se ha limitado a una serie de contactos de carácter institucional. Y con la llegada del otoño ha vuelto el trabajo de todas las secciones, incluida la Comisión de Revista, que con este número reinicia una actividad que llevaba parada desde la revista 39 del pasado mes de Julio. Aún publicaremos otra a lo largo de este año, antes de comenzar a hacer balance de la última campaña y planificar los trabajos y novedades para el año próximo.

Estivaria

LAS MARZAS Y LAS PASCUAS EN EL VALLE DE CARRANZA

Carlos Glaría

Cantando las «Marzas» en Aldeacueva (Karrantza)



Foto: J.C. Glaría

El presente trabajo trata de sacar a la luz una de las costumbres populares más arraigadas en el Valle de Carranza, que se ha dejado paulatinamente de celebrar, hasta llegar a su práctica desaparición en nuestros días. Es una tradición recordada y añorada por la mayoría, y en la actualidad ha ido dejando su lugar a otras costumbres populares más extendidas en todo Euskalerrria. Tal es el caso de los cantos de la vispera de Santa Agueda, tradición que, aunque también estuvo extendida por el Valle y resto de las Encartaciones en tiempos pasados, ha recobrado en épocas recientes un importante auge, cantándose sus coplas en euskera.

Se ha tratado de respetar en lo posible el testimonio recogido directamente de boca del pueblo, sin recurrir a publicaciones existentes sobre el tema, prescindiendo así mismo de estrofas o coplas que no hayan sido cantadas por las personas consultadas.

Se dan varias versiones literales recogidas en diversas zonas, para dar un aspecto global de cómo se cantaba en todo el Valle, no habiéndose pretendido aglutinar absolutamente todas las coplas existentes, aunque no queda cerrada con esto la labor de recopilación.

Lo mismo he pretendido con las Pascuas.

En ambos casos, a modo de documento comparativo, recojo coplas correspondientes a zonas próximas a Carranza, con sus melodías.

Hay que agradecer por último, a cuantos han prestado su valiosa colaboración, su interés por facilitar el mayor número de datos posibles, para lo cual han tenido que hacer en algunos casos, verdaderos esfuerzos de memoria.

LAS MARZAS

VALLE DE CARRANZA:

LAS MARZAS o el Recibimiento al mes de Marzo

La costumbre de cantar «Las Marzas» y «Las Pascuas», afecta a una amplia zona que comprende la práctica totalidad de la actual provincia de Cantabria, algunos pueblos del norte de Palencia y los pueblos vizcaínos de Carranza y Lanestosa.

Se tienen noticias de que en una determinada época, quizás hasta mediados o finales del pasado siglo, se cantaron también Las Marzas en el Valle de Guriezo, así como en el valle vizcaíno de Arcentales.

En Bizkaia, es en el Valle de Carranza donde con más fuerza han sobrevivido Las Marzas, siendo recordadas por la mayoría de la población de 25 años en adelante.

Las Marzas se cantan el primer día de Marzo. Las cantan los chavales y mozos de los pueblos, agrupados en cuadrillas, ataviados con ropas de diario, llevando albarcas u otros calzados usuales en cada época, cubriendo —en la mayoría de los casos un solo mozo y en otros grupos casi todos ellos— la espalda y acaso también el pecho con las «melenas» de las parejas de bueyes o vacas y en ocasiones con pellejas de oveja, sobre las que se cruzan correas y cinchos, de los que penden campanos, cencerros, cascabeles, campanillas, zumbas y otros elementos comúnmente utilizados por el ganado y capaces de hacer ruido. También se solían llevar «esquilonadas» de las que se colocaban a las parejas y caballerías en el cuello.

En la mayoría de los lugares consultados, coinciden nuestros informantes en señalar que era solamente uno el que llevaba la melena o la piel puesta con los campanos y demás.

Este mismo era el que llevaba el «ZARRAMASCO» (ramo de acebo), el cual solían adornar con papeles de colores en ocasiones, colocándole siempre unos cascabeles o campanillas en su parte alta.

Los «marceros» van todos agrupados y el sonido de los campanos evoca la presencia de un rebaño de ovejas.

Se denomina popularmente «marcero» a cada uno de los que componen el grupo, y al hecho de salir a cantarlas se le denomina «ir..., venir..., andar... a MARZO».

Uno de ellos lleva una cesta o serón

donde va metiendo lo que les dan en cada casa, y una bolsa de tela para el dinero.

Antaño se recogían huevos, chorizos, castañas, torreznos y otras viandas con las que celebrar una comilona esa misma noche o el sábado o domingo siguientes. Actualmente, sin despreciar los alimentos, lo normal es recoger dinero, el cual se dedica a un fin concreto, previamente establecido.

Cuando se daban alimentos, era frecuente que el que se encargaba de recogerlos llevase un cuévano (cesto que se lleva a modo de mochila a la espalda, y que es típico de la zona montañosa de El Pas), en el que iban colocando lo que les daban.

Muchas personas recuerdan que algunas cuadrillas de marceros iban con la cara tapada con caretas de cartón y tela, o pintados con carbón, siendo difícil reconocerles.

En muchas ocasiones, cuando iban a pedir a una casa y mientras unos cantaban, otros se dedicaban a visitar los corrales y meter al cesto todo lo que encontraban. Algunos atribuyen a estos hechos el que en una determinada época se fueran dejando de cantar progresivamente.

En Carranza, la tradición de Las Marzas está estrechamente relacionada con los Carnavales, no sólo por la proximidad de las fechas, sino por su propio carácter.

Son muy nombradas, por cuantos son consultados sobre el tema, las peleas que se suscitaban entre las distintas cuadrillas de marceros que se encontraban en su recorrido, llegando incluso en ocasiones a quitarse unos a otros, abusando bien de su mayoría numérica o bien de su edad, lo que habían recogido. Visto esto es fácil suponer que las cuadrillas tratarían de no coincidir en su recorrido.

En este sentido, puede servir como exponente la anécdota que nos relata Juanjo Barreras Sagastibeltza, de Pando, cuando uno de los años que salieron a cantar, habían subido a Bernales, y al bajar de nuevo, atravesando unos prados, se percataron de la presencia de otra cuadrilla que subía a Bernales: «... les vimos venir... y, ¿qué hacía Daniel?... como era un poco mayor que nosotros, y era el que llevaba la esquilonada; ¡mandaba como si bajaría una pareja!, de

vez en cuando tocaba algo las esquilas: ¡Ven majo!... ¡Alá salao!... era astucia, ¿eh?... por miedo a que los otros nos quitarían lo que nos habían dao ya... y seguía: ¡Alá salao!, ¡Apupá bonito!...».

El itinerario que hacía cada cuadrilla era: salir por la mañana de su pueblo, recorrer casa por casa los pueblos y barrios más o menos próximos (aunque siempre distantes por las características de población diseminada del valle), para al atardecer volver de nuevo a sus hogares. Después vendría la juerga y la comilona.

La comida del mediodía se hacía sobre la marcha. En algunos pueblos altos, los marceros compraban queso y lo comían acompañado de un trozo de pan que llevaban de casa.

Forma de cantar Las Marzas. Melodía.

Se cantan a la puerta de todas las casas, todos a la vez, sin solistas.

Previamente se interesan por si en la casa están de luto por algún fallecimiento reciente, en cuyo caso se limitan a rezar un «Padre Nuestro».

Es un canto sin variaciones, más bien monótono, cantándose todas las estrofas con la misma melodía, excepto las coletillas del final (cuando daban o no), que se cantaban con tonada distinta o simplemente se narraban.

Variantes melódicas.

En todo el Valle de Carranza se cantan más o menos con la misma melodía, aunque en el pueblo de Pando se cantaban con una clara variación respecto a la melodía generalizada.

En Lanestosa, la gente preguntada sobre el tema entona la misma melodía que en Carranza.

Se recoge otra variante melódica, la de los marceros de Fresnedo de Soba (Cantabria).

Preparación de Las Marzas.

Hubo un tiempo en que Las Marzas se ensayaban en la escuela, y los propios maestros contribuían a organizar a los alumnos (caso de la escuela de Molinar, a la que asistían niños de los barrios de Molinar, Rioseco y La Cadena), aunque también se dan casos en que fueron precisamente algunos maestros los que contribuyeron a que no se cantasen, prohibiéndoselo a los alumnos.

También cuentan algunos que, en algunas épocas, tenían que andar escapando de la Guardia Civil, que les esperaba por los caminos...

En épocas anteriores, la organización se hacía el día anterior con un pequeño ensayo y la preparación del «Zarramasco».

Partes de que consta el canto de Las Marzas

1. Estrofa de saludo y recibimiento al mes de Marzo, en el que ya se deja sentir la presencia de la cercana primavera y la salida del crudo invierno, y petición de licencia para cantarlas, o en su caso, rezarlas.

2. Una serie de estrofas petitorias de viandas, aludiendo a que lo que se dé no sea malo, sino de buena calidad...

En este apartado podemos meter estrofas explicativas de lo que son Las Marzas, entremezcladas con otras que en la actualidad no tienen mucho que ver con el resto del canto, aunque seguramente son reminiscencias de un buen número de coplas que se cantarían en otras épocas y que se han ido olvidando paulatinamente. (En este aspecto se pueden consultar los libros «El Noble y Leal Valle de Carranza», de Nicolás Vicario, y «El Valle de Carranza» de Manuel López Gil).

3. Alguna estrofa de despedida, o «coletilla», en la que se recitan algunos versos, cuyo sentido depende de si han dado o no los dueños de la casa.

En esta línea apuntamos lo que decían los marceros de Molinar y otros barrios.

Si habían dado:

«Esta casa sí que es casa,
éstas sí que son paredes,
aquí está el oro y la plata,
y la flor de las mujeres» (Bis).

... y si no daban:

«Balcones de hierro,
ventanas de alambre,
vámonos chavales,
que aquí rabian de hambre».

A continuación se citan algunas versiones recogidas en distintos puntos del Valle, así como estrofas sueltas recitadas por informantes que recuerdan haberlas oído cantar dentro de Las Marzas.

Al final de este apartado dedicado a Las Marzas carranzanas se incluye una pequeña crónica, a efectos de documento comparativo, de la celebración de las mismas el primero de Marzo de 1986 en el Valle de Soba (Cantabria), así como sus coplas.

LAS MARZAS (Coplas)

Coplas recogidas en la zona de Ranero, Santecilla, Rioseco, Bollain, La Cadena y Molinar.

Marzo florido
será bien venido, (bis)
florecido Marzo,
será bien llegado. (bis)

A esta casa honrada
señores llegamos, (bis)
si nos dan licencia
las Marzas cantamos. (bis)

O las cantaremos
o las rezaremos, (bis)
mas por su licencia
cantarlas queremos. (bis)
mas con su licencia

Por aquel «bujero»
relumbra un candil, (bis)
chorizos y huevos
nos van a partir. (bis)
buen cacho tocino,

Por aquel «bujero»
vuelve a relumbrar (bis)
chorizos y huevos
nos van a bajar. (bis)

Si nos dan chorizos,
no nos los den «chizos» (bis)
si nos dan huevos,
no nos los den «güeros» (bis)
si nos dan castañas,
no nos las den «garrias» (bis)
y si nos dan huevos,

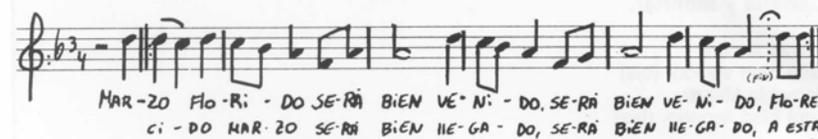
.....
Dios le dé mucha salud,
a la ama de esta posada (bis)
que «pa» dar limosna,
nunca ha sido mala (bis).

—Si daban:
«Esta casa sí que es casa,
estas sí que son paredes,
aquí está el oro y la plata,
y la flor de las mujeres» (bis).

—... Y si no daban:
«Balcones de hierro,
ventanas de alambre,
vámonos chavales,
que aquí rabian de hambre».
«Ventanas de hierro,
cerrojos de alambre,
si no nos dan nada,
aquí rabian de hambre».

También se decía:

«En aquel castillo,
hay doscientos yugos,
para bueyes mansos y
novillos rubios».



Considero que ésta es la melodía más generalizada por todo el valle. De ella existen casi tantas variantes como grupos de marceros, incluso de unas personas a otras de la misma zona se encuentran pequeños cambios melódicos, dando cada uno su «toque» particular a la canción.

Coplas recogidas en la zona de Aldeacueva, Salviejo, La Calera...

Cuenta Blas Zaballa, de Aldeacueva (La Peña), que los mozos iban por la mayor parte de los pueblos de esta parte de Carranza, (Lanzas Agudas, Presa, Sierra...) y que en ocasiones llevaban la cara pintada, con carbón, y que iban medio disfrazados, con camisas cruzadas por el cuerpo, algunas caretas... sólo uno de ellos llevaba la melena y los campanos y cencerros, y el único adorno que solía llevar el zarramasco era unas campanillas en la punta.

Su madre, Patricia Torre, de 82 años, dice que en aquellos tiempos se hacían unas «marzadas» terribles, reuniéndose en alguna casa del pueblo y haciendo comida y juerga.

Marzo florido
será bien venido, (bis)
florecido Marzo (también se oye «florecito» Marzo)
será bien llegado (bis).

A esta casa honrada
señores llegamos (bis)
si nos dan licencia
las Marzas cantamos (bis).

Si las cantaremos
o las rezaremos (bis)
si nos dan licencia
cantarlas tenemos (bis).
cantarlas queremos.

Si nos dan chorizos,
no nos los den «güizos» (bis)
si nos dan torreznos,
no corten los dedos (bis).

—También algunos decían:

Si nos dan huevos,
no nos los den «güeros» (bis)
si nos dan castañas,
no nos las den «garrias» (bis)

«En aquel castillo,
hay doscientos yugos,
para toros bravos,
y novillos rubios».

Coplas recogidas en la zona de Ahedo.

El recorrido que hacían era bastante amplio, habiendo llegado a subir hasta Aldea-cueva y otros pueblos altos.

Solamente uno de los marceros llevaba puesta la melena o melenas que se utilizaban para cubrir el yugo de la pareja de bueyes (era de lana de oveja), y este mismo llevaba los campanos, las zumbas y el zarramasco, aunque en ocasiones también había algún otro que llevaba algún campano.

El zarramasco lo adornaban con cascabeles.

Marzo florido
será bien venido (bis)
florecido Marzo,
será bien llegado (bis)

Si nos dan chorizos,
no nos lo den «chizos» (bis)
si nos dan huevos,
no nos los den «güeros» (bis).

A esta casa honrada,
señores llegamos (bis)
si nos dan licencia
las Marzas cantamos (bis).

Si nos dan castañas,
no nos las den «garrías» (bis).

RIAU!!!

Si las cantaremos
o las rezaremos (bis)
mas con su licencia
cantarlas tenemos (bis).

—Si no daban nada, decían:
«Puerta de hierro,
ventana de alambre,
vámonos de aquí,
que esta gente
está ladrando de hambre».

Oirán las Marzas
nuevamente impresas (bis)
que Dios las envía
del cielo a la tierra (bis).

—... Y si daban:
«Aunque las flores se sequen
y que nazca la amarilla (bis)
que viva por muchos años,
XXXX y su familia (bis)»

Para que los niños,
disfruten con ellas (bis).

XXXX.—Se decía el nombre de
la dueña de la casa.

A lo ido ido
damas y doncellas (bis)
ve(i)nticinco infantes,
nacieron entre ellas (bis).

Si nos dan torreznos
no corten los dedos (bis)

Y también nos gustan
chorizos y huevos (bis).

Coplas recogidas en Pando.

Juan José Barreras Sagastibeltza, recuerda el recorrido aproximado que solían hacer cuando salían a Marzo: «... subíamos a Bernales, Bernales era un buen pueblo... (es decir, que daban bastante), luego cogimos y fuimos por ahí por Montañán, Cezura, La Lama, Ahedo, La Tejera, y por Las Bárcenas a casa, esa vuelta dábamos».

También nos dice que «... la mayoría daban cosas: huevos, chorizos, torreznos, ... se llevaba la cesta, los mayores llevaban un cuévano... y también daban perras, pero perras eran los menos...».

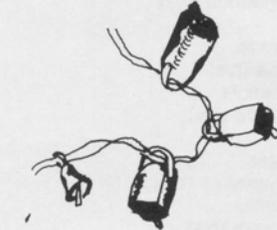
Marzo florido
será bien venido (bis)
florecito Marzo,
será bien llegado (bis).

Si nos dan chorizos,
no nos lo den «chizos» (bis)
si nos dan huevos,
no nos los den «güeros» (bis).

A esta casa honrada,
señores llegamos (bis)
si nos dan licencia
las Marzas cantamos (bis).

Si nos dan castañas,
no nos las den «garrías» (bis)

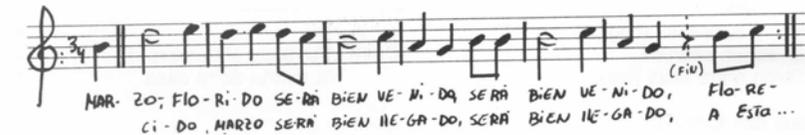
O las cantaremos
o las rezaremos (bis)
mas con su licencia,
cantarlas tenemos (bis).



Campanos

Que no son de Holanda,
ni de Ing(a)laterra (bis)
que Dios las ha enviado
del cielo a la tierra (bis).

Para que los niños
se diviertan con ellas (bis).



La melodía de las Marzas de Pando es una variante de la melodía extendida por todo el Valle.

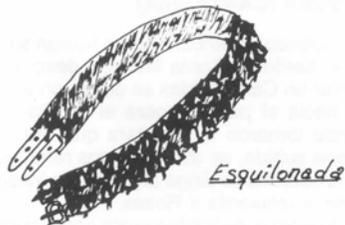
LAS MARZAS EN EL VALLE DE SOBA (CANTABRIA)

El día 1 de Marzo de 1986 nos desplazamos al vecino Valle de Soba, extenso municipio limítrofe con el Valle de Carranza y la villa de Lanestosa por su parte oriental.

Llegamos allí a primeras horas de la mañana, y en el lugar denominado Casa Tablas nos encontramos con los marceros del pueblo de Fresnedo, a los cuales acompañamos durante el resto de la jornada.

Cuando les encontramos habían subido ya al barrio de Santa María, y después de cantar en Casa Tablas se dirigieron andando hacia el puente sobre el río Gándara, donde tomaron la carretera que, tras una buena subida, se divide en dos ramales, el de la derecha se dirige al pueblo de Incedo y el de la izquierda a Rozas.

Nosotros les adelantamos con el coche y



Esquilonada



Zumba



Zumbas, campanos, etc. (Foto: J.C. Glaría).

por el camino nos encontramos con un grupo de chavales entre 12 y 16 años que iban ataviados con pieles de oveja y campanos, y se dirigían hacia Incedo.

Los de Fresnedo en cambio se dirigieron a Rozas, donde tras cantar de casa en casa volvieron a bajar a Casa Tablas donde nos encontramos de nuevo con el grupo de marceros que ya habíamos visto antes y que procedían del pueblo de Villar; éstos iban ataviados con camisa blanca y pañuelo rojo al cuello. Habían dejado todos los arreos en un Land Rover y estaban terminando de comer en la taberna.

Cuando ellos terminaron nos sentamos nosotros a la mesa en compañía de los de Fresnedo, que nos insistieron para que compartiéramos su comida, a base de pinchos de tortilla, chorizo, etc., que pagaron con parte del dinero que habían recogido durante la mañana.

Al término de la frugal comida, sin perder más tiempo, nuestros marceros se dirigieron a los barrios de La Revilla y Pilas para, a eso de las seis de la tarde, llegar a Fresnedo y recorrer todas las casas, terminando en la taberna del pueblo, donde en atención a nosotros cantaron todas las estrofas completas, sumándose incluso algunas personas mayores que allí estaban.

A continuación los mozos, repartidos ya en varios coches, se dirigieron a la carretera que va al Puerto de Los Tornos, bajando a Lanestosa, cantando en todas las tabernas de la villa vizcaína, recogiendo asimismo

donativos.

Era digno de asistencia el espectáculo de los marceros al hacer su entrada en la villa, corriendo por una típica calle empedrada, cubiertos por sus pieles y haciendo sonar los campanos rompiendo el silencio de la noche.

En Lanestosa nos despedimos de ellos y tomamos la carretera que nos lleva de vuelta a Carranza, dirigiéndose ellos a Ramales para cantar por última vez.

Indumentaria

—Iban vestidos con ropa de diario y calzado de faena (bota chiruca la mayoría).

—Cubierta la espalda con una piel de oveja sujeta al cuerpo mediante cuerdas cruzadas por el pecho y la cintura, y con un cinto del cual pendían unos campanos.

—Casi todos llevaban en la cabeza gorros de lana, viseras, gorros de tela.

—Algunos llevaban pañuelo rojo al cuello.

—Varios se habían puesto camisa blanca que, según nos explicaron, era parte de la indumentaria original.

—En su caminar se ayudaban por una vara de unos dos metros de largo, que también usaban como pértiga a la hora de atajar y saltar por el monte.

—Uno de ellos llevaba una bolsa de tela en la que metía todo el dinero que recogían.

—A diferencia de los marceros carranzanos, no llevaban zarramasco de acebo.

Coplas de los marceros de Fresnedo de Soba

Marzo florido,
seas bien venido (bis)

que todo lo adornan
tu cara y tu frente (bis).

Florecido Marzo,
seas bien llegado (bis)

Tus cabellos dama,
son madeja de oro (bis)

A esta casa honrada,
señores llegamos (bis)

que cuando los peina
se le riza todo (bis).

si nos dan licencia,
las Marzas cantamos (bis).

Tu boca señora,
es carta cerrada (bis)

Si las cantaremos
o las rezaremos (bis)

que cuando se abre
a los hombres traga (bis)

mas con su licencia
cantarlas tenemos (bis).

Denosló señora
si nos lo ha de dar (bis)

Tus ojos señora,
son luceros de alba (bis)

son cortos los días
y hay mucho que andar (bis).

que por la noche,
a los hombres llaman (bis).

—En cada casa, a elección de los marceros, se cantan distintas estrofas, siendo cantadas siempre las primeras de saludo y la última de despedida, incluso en algunos sitios sólo la última.

Tu nariz aguda
es filo de espada (bis)

—Después de cada estrofa, los mozos hacen sonar los campanos lanzando fuertes gritos, a modo de «irrintzi».

que a los corazones
sin sentir los pasa (bis).

—A pesar de que los mozos no las cantaban, algunos hombres mayores presentes en la taberna de Fresnedo, cantaban estrofas de petición de alimentos:

Tu frente espaciosa
es campo de guerra (bis)

«Si nos dan chorizos,
que no sean chicos» (bis)

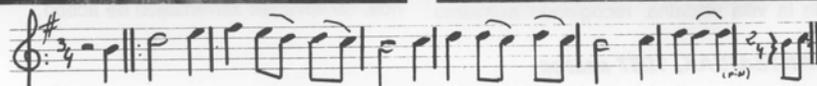
donde el rey de España
plantó su bandera (bis).

y otras de petición de «torrerros» o torreznos, huevos y otros alimentos.

Tus oídos dama,
no gastan pendientes (bis)

Marceros de Fresnedo en Rozas (Valle de Soba) (Foto: J.E. Larrinaga).

Marceros de Fresnedo en Lanestosa (Foto: J.E. Larrinaga).



LAS PASCUAS

VALLE DE CARRANZA:

LAS PASCUAS

Se cantan el domingo de Resurrección y en ocasiones el sábado de Gloria por la tarde.

Esta costumbre, aunque eminentemente religiosa como se ve por la letra de sus estrofas, no se puede desligar de la de Las Marzas, ya que donde se cantan unas, también se cantan las otras. Por otra parte, las dos tienen en común la forma de cantarlas, en grupo y sin solistas, y el tipo de melodía, así como el fin con el que se cantan (petición y recogida de alimentos y dinero con el que hacer una comida o merienda, o en la actualidad dedicarlo a un fin concreto preestablecido).

Las Pascuas son cantadas por las niñas o chicas jóvenes de cada pueblo, las cuales se agrupan en cuadrillas ataviadas a ser posible con vestidos blancos, lazos en el pelo, etc. El grupo lleva un ramo de «remolario» (laurel), profusamente adornado con flores, papeles de colores, lazos, etc., una cesta o un serón donde guardaban los alimentos que les daban, y una bolsa de tela en la que metían el dinero.

Por su letra, se pueden definir las Pascuas como la celebración de la Resurrección de Jesús, así como por el vestido blanco de las chicas, opuesto al luto observado durante la Semana Santa.

Era frecuente que de la formación de los grupos y coordinación de los ensayos se encargara el cura del pueblo, el cual acompañaba en ocasiones a las jóvenes durante parte de su recorrido.

Se salía a cantar por la mañana, temprano, para recorrer otros pueblos y caseríos, comer por el camino bien algo que llevaban bien lo que les dieran, y regresar al atardecer. A continuación se hacía una merienda, para lo que se juntaban todas en una casa. (Esto se solía hacer el mismo domingo, o el siguiente).

Melodías y estrofas

En todo Carranza se cantaba con la misma melodía. Aunque de unos lugares a otros cambiaban algunas estrofas.

Como muestra de las versiones más generalizadas se citan tres, que con leves dife-

rencias eran cantadas en los pueblos de Pando, Aldeacueva y Ahedo.

Al igual que Las Marzas, Las Pascuas han sufrido la pérdida de algunas de sus estrofas.



Marcelo y Zarramasco



Ramo de Pascuas

LAS PASCUAS (Coplas)

Coplas recogidas en Aldeacueva

PATRICIA TORRE, de 82 años, dice que cantaban las niñas de la escuela y también mayores, de 16, 18, 20 y más años.

Con lo que sacaban se hacía una merienda y recuerda que era el sacristán el que se encargaba de organizar Las Pascuas.

Oh! qué sábado de Pascuas,
Oh! qué domingo de flores (bis)
Oh! qué día tan hermoso
ha amanecido señores (bis)

Este ramo que traemos,
de escalinas y escalones (bis)
lo han hecho cuatro doncellas,
hijas de unos labradores (bis).

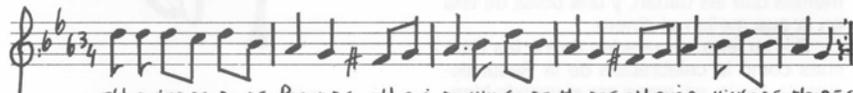
Esta noche ha florecido
entre el verde la verbena (bis)
así florezca la gracia
entre todas las doncellas (bis)

A los señores presentes,
también les diremos algo (bis)
si se encuentran con dinero,
que nos compren este ramo (bis).

Quítale el mantón de luto,
a la Princesa María (bis)
quítale el mantón de luto
y ponle el de la alegría (bis).

Quédense con Dios señores,
que nosotros ya nos vamos (bis)
tenemos mucho que andar
todavía ahora empezamos (bis).

Quítale el mantón de luto,
porque el luto es muy pesado (bis)
quítale el mantón de luto,
que Cristo ha resucitado (bis).



OH! QUÉ SÁB-A-DO DE PAS-CUAS, OH! QUÉ DO-MIN-GO DE FLO-RES, OH! QUÉ DO-MIN-GO DE FLO-RES
OH! QUÉ DÍA TAN HER-MO-SO, HA AMA-MÉ-CI-DO SE-ÑO-RES, HA AMA-MÉ-CI-DO SE-ÑO-RES

Marzeros de Fresnedo en Rozas (Valle de Soba)



J.E. Larraga

Coplas recogidas en Pando

Nos cuentan que el día de Pascua de Resurrección, las niñas salían a cantar Las Pascuas y nos las describen de la misma forma que se realizaban en todo Carranza, con la misma melodía.

Recuerdan que después de cantarlas, el mismo domingo o el sábado o domingo siguientes, hacían una merendola en una casa, haciendo chocolate y demás.

Dicen haber olvidado algunas estrofas.

Oh! qué sábado de Pascuas,
Oh! qué domingo de flores (bis)
Oh! qué sábado de Pascuas
ha amanecido señores (bis)

Quítale el mantón de luto,
a la Princesa María (bis)
quítale el mantón de luto,
y ponle el de la alegría (bis).

Esta noche ha florecido
entre el verde la azucena (bis)
así florezca la gracia,
entre todas las doncellas (bis).

Quítale el mantón de luto,
porque el luto es muy pesado (bis)
quítale el mantón de luto,
que Cristo ha resucitado (bis).

Cuanto hace que no se ha visto,
Jesucristo con su Madre (bis)
cuanto hace que no se ha visto,
desde el jueves a la tarde (bis).

Este ramo que traemos,
de escalinas y escalones (bis)
lo han hecho cuatro doncellas,
hijas de unos labradores (bis).

Coplas recogidas en Ahedo

Describen la costumbre al igual que en los demás lugares del Valle, cantándolas con la misma melodía.

Dicen que los curas solían encargarse de coordinar los ensayos, acompañando al grupo a cantarlas hasta el pueblo más cercano. Después seguían ellas solas.

Oh! qué sábado de Pascuas,
Oh! qué domingo de flores (bis)
Oh! qué día tan hermoso,
ha amanecido señores (bis).

Quítale el manto(n) de luto,
porque el luto es muy pesado (bis)
quítale el manto(n) de luto,
que Cristo ha resucitado (bis).

Cuanto hace que no se ha visto,
Jesucristo con su Madre (bis)
cuanto hace que no se ha visto,
desde el jueves a la tarde (bis).

Este ramo que traemos,
escalinas y escalones (bis)
lo han hecho cuatro doncellas,
hijas de unos labradores (bis).

Quítale el manto(n) de luto,
a la Princesa María, (bis)
quítale el manto(n) de luto,
y ponle el de la alegría (bis).

A los amos de esta casa,
también les diremos algo (bis)
si se encuentran con dinero,
que nos compren este ramo (bis).

Coplas recogidas en La Cadena (Ranero) a Alejandro Mato Uriarte

Con una melodía totalmente distinta a la de Las Pascuas canta unas coplas diferentes a las recogidas en el resto del Valle.

Presumiblemente no son las que cantaban las chicas por Pascua de Resurrección, por lo que es de suponer que sean originarias de alguna parte distinta de La Cadena.

Como detalle, es importante reseñar que Patricia Torre de Aldeacueva, cuando cantó la versión que conocía, dijo también que ella había oído cantar unas Pascuas en «la parte de la Montaña» en las que decían algo de «... la Magdalena...».

Sábado de Pascua,
domingo de flores,
nos levantaremos
con mucho cuidado,
a adorar a Cristo
que ha resucitado.

Y con estas Pascuas,
una buena cena,
adiós muchachitos
se fue la Cuaresma (bis).

Y La Magdalena,
con el ojo alerta,
preparando vasos
de «licos envueltos» (bis)
(ricos ungüentos)
«pa» curar las llagas
del Redentor Nuestro.

A continuación se citan unas estrofas de Las Pascuas cantadas en Pandra (Ramales) y Ojebarr (Rasines) ambos pueblos pertenecientes a Cantabria, muy cercanos al límite con Carranza.

Coplas de las que se acuerdan

Jueves Santo de la cena,
Viernes Santo de la Cruz (bis)
Sábado Santo de Gloria,
ya resucitó Jesús (bis).

La otra la Dolorosa,
la que más dolor llevaba (bis).

Cuando la Virgen María,
sus cabellos se peinaba (bis)
se peinaban uno a uno,
dos a dos se los trenzaban (bis).

A la gente de esta casa,
también les diremos algo (bis)
si se encuentran con dinero,
que nos compren este ramo (bis)

Mírale por donde viene,
el Capitán de la Guarda (bis)
dicen que trae luto
y trae banda colorada (bis).

Este ramito está hecho,
de claveles y de rosas (bis)
le han hecho cuatro doncellas
hijas de unos labradores (bis).

Con él vienen tres Marías,
y las tres le acompañaban (bis)
la una Santa Jacoba,
la otra Marta su hermana (bis).



JUE-VE-S SAN-TO DE LA CE-NA VIERNES SAN-TO DE LA CRUZ VIERNES SAN-TO DE LA CRUZ,
SABADO SANTO DE GLO-RIA YA RE-SU-CI-TO JE-SÚS YA RE-SU-CI-TO JE-SÚS,



El zarramasco, 1 de Marzo de 1987 (Foto: J.C. Glaría).

INFORMANTES

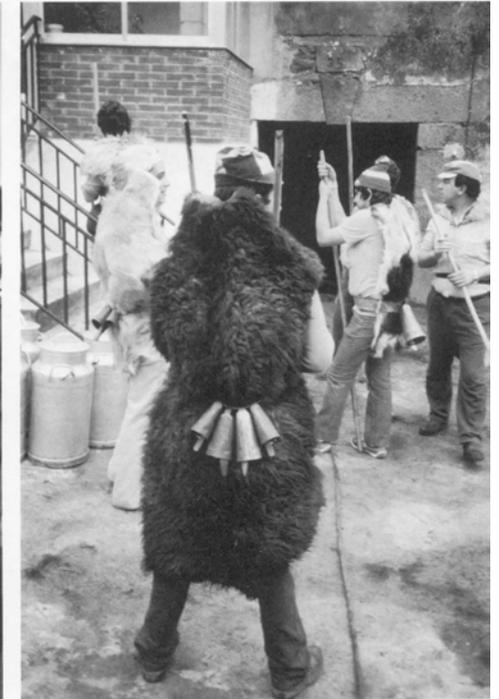
- Angel Prado Hernaiz (Molinar)
- Roberto Prado Portilla (Molinar)
- Domi Doval Aja (de Pondra-Ramales, residente en Molinar)
- Isabel Portilla Torre (de Ojebar-Rasines, residente en Molinar)
- Patricia Torre Sáiz (Aldeacueva)
- Blas Zaballa Torre (Aldeacueva)
- Juan José Barreras Sagastibeltza (Pando)
- Julia Callejo Rodrigo (Pando)
- Tere Cerro Callejo (Ahedo)
- Alejandro Mato Uriarte «Jandro» (La Cadena)

Y otros informantes que a pesar de su amable colaboración prefieren permanecer en el anonimato.

Marzeros de Fresnedo en Rozas (Valle de Soba) (Foto: J.E. Larrinaga).



«Ramasquero» o «Marzero» (Foto: J.C. Glaría).



Gracias a nuestros clientes,

PRIMERA ENTIDAD FINANCIERA

Para la Caja Provincial este puesto supone algo más que una cifra, es el resultado de una labor bien hecha, porque nuestros clientes ven en su Caja a personas que como ellos trabajan y se preocupan por el futuro de Alava, generando nuevas inversiones, creando nuevos servicios, abriendo nuevas Oficinas, en un esfuerzo continuado para seguir siendo la primera Entidad Financiera de Alava, en beneficio de todos.

es lógico.


Caja Provincial
de Alava Arabako
Kutxa

DE ALAVA

Por proximidad geográfica y pertenencia a un importante sistema (el dance), que abarca a una zona de Navarra en la que se conservan muestras valiosas de este tipo de manifestación folklórica, hemos considerado de interés la inclusión de estas descripciones sobre los dances de Tauste y Borja (Zaragoza).



EL DANCE A LA VIRGEN DE SANCHO ABARCA DE TAUSTE (ZARAGOZA)

Mikel Aramburu Urtasun (Ortzadar taldea)



El presente trabajo forma parte de un estudio etnográfico de los dances próximos de Borja, Ainzón y Tauste que junto a un ensayo de interpretación antropológica del paloteado será publicado en breve en la revista Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra.

La transcripción de las partituras y las fotografías que acompañan al artículo se deben también al autor.



Situado en la margen izquierda del Ebro, Tauste es un importante núcleo rural, con más de siete mil habitantes, perteneciente a las *Cinco Villas* y al partido judicial de Ejea de los Caballeros. El canal de Tauste y las acequias del Arba hacen fértiles las tierras taustanas del término municipal, colindante con la ribera meridional de Navarra, que excede de los cuatrocientos kilómetros cuadrados. Su economía, de índole agroganadera, cereales, remolacha, hortalizas, olivo, vid y ganado lanar —tradicionalmente vinculado a la trashumancia con los valles pirenaicos (Roncal, Ansó, ...)—, se ve apoyada por la industria alimentaria, metalúrgica y de materiales de construcción. En este entorno, el pueblo taustano ha mantenido vivo, con inusitada fuerza, uno de los dances más peculiares de la zona, pese a la carencia de los elementos teatrales, por la variedad y vistosidad de sus figuras coreográficas.

El dance de Tauste está dedicado a la Virgen de Sancho Abarca, aparecida en 1559, que se venera en una ermita cercana a la localidad. El día más importante de sus fiestas patronales, el dedicado a la Virgen, es el 21 de abril, fecha en que tiene lugar la representación del dance. Después de la Misa, los doce danzantes, número poco frecuente en la zona, precedidos del Rabadán y el Mayoral, desfilan hasta la plaza del Ayuntamiento donde el público rodea el espacio reservado para el dance que se desarrolla en el propio suelo, sin tablado. Las autoridades y algunos invitados lo contemplan desde el balcón del Ayuntamiento.

Debe advertirse, como ya he apuntado, que la función es exclusivamente bailada, salvo una breve intervención del rabadán, puesto que no existe pastorada, ni enfrentamiento angel/diablo, ni moros y cristianos. Es más que probable que alguno de estos elementos, en concreto la *pastorada*, habría formado parte del dance, de lo cual dan testimonio directo la permanencia de los personajes Mayoral y Rabadán con sus papeles reducidos casi al meramente protocolario y ornamental. El Mayoral preside y dirige atentamente las evoluciones de los paloteadores participando en alguna de ellas. Su papel se corresponde más que nada al de un Maestro de danza —que es lo que en realidad es el actual Mayoral, D. Angel Lagranja—. El Rabadán conserva, en cierta manera, sus funciones, si bien limitadas al discurso y a los vivas que lanza desde la cúspide de las torres humanas. Interviene

también, de acuerdo con su carácter informal, en alguna de las danzas.

Un aspecto que refuerza los hilos de ese haz de relaciones entre los dances navarros y los aragoneses, y que intentamos desma- dejar, lo constituye la presencia en Tauste, desde principios de siglo, de los gaiteros de Estella. Tres generaciones consecutivas de la familia de músicos Elizaga se han encargado, después de que lo hicieran los gaiteros de Tabuenca, de interpretar anualmente las melodías del dance. Su intervención no se limita al dance sino que participan en diversos actos propios de la fiesta patronal.

El dance cuenta con dos danzas de espadas, dos de palos, cuatro de arcos, dos danzas sin herramienta y cuatro castillos humanos diferentes. A los catorce números anteriores podríamos añadir un paseo o desfile de inicio y final, y el baile mixto conocido como *bolero antiguo* que se suele bailar por la tarde, fuera ya del contexto propio del dance. Con todo, es sin duda el paloteado que posee un más rico y variado repertorio de los estudiados en la zona aragonesa limítrofe con Navarra. De ahí nuestro interés por él.

Todas las danzas son bailadas con un paso propio y característico que los danzantes ejecutan levantando alternativamente las piernas, al compás de la música, y que les obliga a adoptar una esforzada postura en semiflexión. El número de bailes y su duración hacen que el dance taustano requiera a sus protagonistas una mayor preparación física que en el resto de dances de la zona.

Los números coreográficos del grupo en la mañana del día de la patrona se desarrollan con arreglo al siguiente guión:

1. Desfile de saludo del grupo.
2. Danza de espadas y broqueles I.
3. Danza de espadas y broqueles II.
4. Danza de palos I.
5. Danza de palos II.
6. Danza de arcos I.
7. Castillo humano I.
8. Danza de arcos II.
9. Castillo humano II.
10. Danza de arcos III.
11. Castillo humano III. Discurso del Rabadán.
12. Danza de arcos IV.
13. Castillo humano IV.
14. Danza sin herramienta I.
15. Danza sin herramienta II.
16. Desfile-saludo de despedida (igual al núm. 1).

Indumentaria

El cuidado aspecto que presenta el vestuario de los danzantes taustanos da idea del rigor con el que el pueblo mantiene la tradición, en detalles como la indumentaria en la que no admiten improvisación ni alteración.

El danzante calza alpargatas conocidas como «valencianas» que son blancas con cintas negras. Utilizan medias negras de lana y amplios calzoncillos blancos abullonados y bordados que asoman generosamente bajo el calzón y caen sobre la rodilla. El calzón es negro y corto. Tiene una gran abertura lateral muy alta y en general presentan finos bordados con hilo y pedrería de color negro. Una ancha faja de color morado sujeta el pantalón y la camisa blanca que llevan con los puños en su sitio. Cubre parcialmente la camisa un chaleco negro, del mismo tejido que el del calzón, con cuatro o cinco botones y cuello de *smoking*, alto y abierto, con bordados muy trabajados en su remate, similares a los del calzón. El tocado de la cabeza es un *zorongo* de seda estampada en colores diversos, pero no chillones.

Los utensilios utilizados por los danzantes en su función ritual son: el arco, pesado y reforzado con un travesaño horizontal, forrado todo él en tela azul abullonada y adornado con profusión de flores de papel, de tela y de plástico entre las que se asoma una pequeña imagen de la Virgen; los palos son dos por cada paloteador, miden unos cuarenta centímetros y están pintados con purpurina plateada; y un fino sable con un broquel o escudo de pequeño tamaño —no más de treinta centímetros— que se empleará en dos de los bailes. Salvo el escudo, los danzantes desfilan con el resto de herramientas entrechocando, por parejas, sus espadas.

El Rabadán, representado por un niño, viste igual que los paloteadores aunque su *zorongo* es de cuadros negros y blancos. Porta, como símbolo de su función, una vara forrada en tela de raso de colores azul y rosa, abullonada y muy abigarrada, rematada por un penacho de flores y una pequeña imagen de la Virgen; similar a la que los danzantes llevan en sus arcos.

En nada difiere la indumentaria del Mayoral de la empleada por los danzantes.

Para evitar ensuciar la ropa en los castillos humanos, en los que deben trepar y apoyarse unos sobre otros, los paloteadores, al disponerse para su ejecución, cubren sus hombros y espalda con amplios pañue-

los, de tipo que conocemos como «de hierbas», que llevan al efecto. Hecho de por sí significativo del valor que se concede al traje del danzante.

Existe una variante del traje descrito que se emplea en la función de la vispera y, en el propio día de la patrona, por la tarde. Predomina en ésta el color blanco asociado a las danzas rituales. El traje es sustancialmente el mismo, tan sólo las medias, la faja y el zorongo son enteramente de color blanco. Este cambio de color modifica considerablemente el aspecto del conjunto cuya estética descansa en el fuerte contraste blanco/negro.

Las mujeres que bailan el *bolero*, niñas en la actuación que presenciamos, visten medias caladas blancas y alpargata valenciana, enaguas con puntillas con cintas rojas enlazadas y falda negra de mucho vuelo con dibujos en rojo. La blusa es blanca con puntillas en las mangas que asoman bajo el corpiño negro también con puntillas en los puños. Se cubren con un chal o mantón grande con flecos y adornan el moño con un lazo de terciopelo negro.

La música de danza

1. Presentación o paseo

Melodía en 4/4 que los músicos tocan tres veces con aire lento y señorial. Cuenta con 12 compases divididos en dos partes iguales. En la segunda, los gaiteros hacen un dúo de acuerdo con la tradicional dualidad consistente en dos terceras paralelas. Salvo en esta parte, apenas tocan a dúo los gaiteros en el dance de Tauste, puesto que su duración exige a los gaiteros la alternancia en la primera voz que realizan en las repeticiones de las piezas o de determinadas frases musicales.

En esta primera figura los danzantes desfilan en grupo evolucionando pausadamente en una ceremonia de presentación o saludo con el Mayoral a la cabeza, que al final se repetirá, de idéntica forma, como despedida.

2. Danza de espadas y broqueles I

La música, en 2/4, tiene una estructura regular de 24 compases que contiene tres partes de ocho compases. Los paloteadores realizan varias mudanzas golpeando con su espada el escudo del compañero.

3. Danza de espadas y broqueles II



Presenta la misma estructura y ritmo que la anterior. La segunda frase musical se caracteriza por recoger los primeros compases del Himno nacional español que, como se sabe, forma parte de los temas musicales de algunos dances aragoneses. Se toca dos veces y termina, a la tercera, donde se indica en la partitura.

Esta es la melodía del desfile, tras la misa, desde la Iglesia a la plaza y con la cual los danzantes intercambian leves golpes con las espadas.

4. Danza de palos I

Puede decirse que la estructura de la música de danza del mundo occidental se basa en frases de ocho compases y esto es una constante en las danzas que estudiamos. Sin embargo alguna de ellas no muestran esta forma regular por causas diversas. La melodía de este paloteado es una de ellas con una parte de ocho compases y una segunda parte, truncada de sólo seis que se enlaza con la popular coda, estribillo o *rodeada*, con la que los danzantes giran en círculo para volver a su posición de partida.

El *paloteo* dura tres minutos y presenta la peculiaridad de que los dos palos son asidos conjuntamente por ambas manos como si de uno sólo se tratase.

5. Danza de palos II

Una primera parte de ocho compases se repite tres veces para enlazar con una segunda de sólo seis tal y como ocurre en la anterior. Al final se funde con la coda o *rodeada*. Los músicos aceleran el aire de la danza en la repetición.

Tanto en este como en el anterior paloteado, los danzantes efectúan cruces por parejas pasando unos sobre otros sin dejar de palotear tal y como se hace en danzas de Cortes o en Otsagi.

6. Danza de arcos I

Si el conjunto del Dance de Tauste es rico en figuras coreográficas, sus cuatro danzas de arcos —con sus torres— constituyen la parte más vistosa y de más evolucionado estilo coreográfico, llegando, en algunos momentos, a la filigrana más propia de las recreaciones escénicas que de los sencillos y viejos bailes pastoriles. No me cabe duda de que hubo en algún momento en Tauste una mano experta responsable de tanta simetría y tan armónico diseño.

Esta primera danza de arcos se baila con música en 2/4 de estructura regular (8 x 2) y sencillez melódica.

7. Danza de arcos II

En 3/4, presenta la composición habitual de dos partes de a ocho compases que se repiten las veces precisas para completar las evoluciones de los danzantes.

8. Danza de arcos III

De estructura semejante a la anterior, cuenta con una breve introducción de la que otras carecen, aunque lo normal es que los gaiteros comiencen la pieza por sus últimos compases precisamente a modo de introducción. En ésta el aire de la segunda parte es llevado más pausadamente, en alguna de las repeticiones, para permitir la ejecución de los *puentes*.

9. Danza de arcos IV

Melodías en 3/4 que mantiene la regular composición en 16 compases (8 x 2).

10. Danza sin herramienta I

La melodía en 3/4 cuenta con tres partes de ocho compases cada una pero presenta una curiosa y compleja combinación en su interpretación. Designando con distinta letra a cada frase musical de ocho compases, la estructura habitual de las danzas es AABB, o en las tripartitas AABBC, en ésta el peculiar esquema sería AAABBACBB.

También la coreografía, sin herramienta alguna, es original entre los dances.

11. Danza sin herramienta II

Es una muy breve melodía, de peculiar y sinuosa línea, en 6/8, tipo *pasacalle* o *biribilketa*, que se repite numerosas veces mientras los danzantes juegan más que bailan en individuales intervenciones en las que zarandean al Rabadán y provocan al Mayoral que replica con golpes y empujones.

12. Bolero antiguo

Como ya se ha advertido, por la tarde después de la procesión y de la intervención del grupo de chavales, con la indumentaria blanca descrita, suelen tocar los gaiteros el llamado *bolero antiguo* aunque no es un número de dance y ni siquiera es fijo, puesto que depende de la disposición de alguna pareja para bailarlo. En la fiesta de 1985 lo

bailó una pareja de niños. Es un baile social mixto, «de salón», que estuvo de moda en las plazas y en los bailes cerrados de principios de siglo.

La melodía en 3/4 presenta una gran semejanza con la pieza homóloga *las boleras* que se baila en el popularizado Baile de la Era, o *Larrain dantza*, de Estella. La presencia de los gaiteros estelenses en Tauste invita a buscar una posible transmisión en esas líneas.

Castillos

Después de cada una de las cuatro danzas de arcos, el grupo construye las torres o castillos humanos que caracterizan y añaden vistosidad al Dance taustano. Los castillos humanos parece que han sido un elemento vinculado a los dances con carácter bastante generalizado, aunque de no muy antigua incorporación. Sin embargo, muy pocos los conservan. En Navarra tenemos referencias directas de uno de ellos en el desaparecido Paloteado de Murchante (véase el conocido trabajo de Inocente Aguado publicado en esta revista en dos ocasiones). Pese a la complejidad de algunas de las taustanas, ninguna de las torres humanas de las que hemos tenido noticia en los dances, navarros o aragoneses, llegan a la arriesgada arquitectura de las catalanas. En Tauste son cuatro los castillos que se

levantan con distinto grado de complejidad y diferente estructura. No debemos olvidar que la composición del grupo, con doce danzantes, permite un mayor barroquismo que el factible con sólo ocho miembros.

En todas ellas el Rabadán trepa hasta la cima y lanza un fuerte ¡viva la Virgen de Sancho Abarcal!, mientras que en la tercera de ellas, más sólida, pronuncia un breve discurso, que no llega a los dos minutos, de salutación a la patrona, a las autoridades y al público en general. Durante el tiempo que los danzantes invierten en montar y desmontar la torre, y sólo interrumpidos para la proclama del Rabadán, los gaiteros interpretan una singular y específica melodía con abundancia de notas tenidas mientras el castillo se alza, y seis compases más vivos, en 3/4, en su destrucción.

La construcción de las torres, cuya estructura es distinta en cada una, varía desde la clásica formación de una base de seis danzantes, un segundo piso de tres en el que se apoya un cuarto y sobre el que trepa el Rabadán, hasta la que se levanta sobre un único danzante apoyado en el suelo con manos y pies que sujeta un segundo piso de tres personas (una de ellas cabeza abajo) y un tercer piso con otro danzante que sirve de soporte al Rabadán, es decir cinco personas sobre los hombros, vientre y rodillas de un fornido paloteador.





DANTZARIAK, 1987 azaroa

EL DANCE DE SAN BARTOLOME DE BORJA (ZARAGOZA)

Mikel Aramburu Urtasun (Ortzadar taldea)



El presente trabajo forma parte de un estudio etnográfico de los dances próximos de Borja, Ainzón y Tauste que junto a un ensayo de interpretación antropológica del paloteado será publicado en breve en la revista Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra.

La transcripción de las partituras y las fotografías que acompañan al artículo se deben también al autor.



Borja se halla situada a las orillas del río Huecha y cuenta con casi 4.000 habitantes. Sus más de cien kilómetros cuadrados del término municipal se dedican al cultivo de la vid, el olivo y los cereales y, más tardíamente, de la remolacha y la patata. La ganadería, ahora de secundaria importancia, fue un gran soporte económico merced a la institución de la trashumancia que no debe olvidarse en un estudio antropológico del dance.

El dance borjano es propiamente el dance del Barrio de San Bartolomé, o mejor el de la Cofradía del mismo nombre. Presenta evidentes concomitancias con los dances vecinos del somontano del Moncayo y, en Navarra, con el de Cortes cuya similitud es palpable y clarificadora. Tiene lugar el día 24 de agosto, festividad del santo, en la plaza de D. Vicente Casanova en el citado barrio borsauense. Anteriormente se hacía a las puertas de la propia Iglesia parroquial, cercana a la plaza, en un tabladero instalado al efecto. El escaso espacio disponible, apenas unos metros, hizo que se trasladase a la citada y más amplia plaza que de nuevo, a juzgar por la representación que presenciamos, se ha quedado pequeña para albergar al numeroso público que se aglomera alrededor del tablado, y que los crios invaden en detrimento del espacio escénico y de la visibilidad general. La función que tuvimos ocasión de presenciar y que ahora describimos para los lectores de *Dantzariak* corresponde a la del domingo 24 de agosto de 1986, festividad de S. Bartolomé. Buena parte de los datos que recogemos se deben a D. Serafín Lacleta, actual presidente de la Comisión de Fiestas del barrio, antiguo paloteador y mayoral, que ha sido el principal responsable de la conservación y mantenimiento del dance borsauense, enseñándolo y animando a los jóvenes, y que se ocupa además de redactar los versos de anual variación y de vigilar atentamente que todo se desarrolle como es debido.

La solemne misa se celebra a las doce en la reformada, con poco acierto, Iglesia parroquial a la que asisten, junto al público y las autoridades, en lugar preferente, los personajes protagonistas de la representación. Tras el acto religioso, sobre la una de la tarde, da comienzo el plato fuerte de la fiesta: el dance.

Esquemáticamente el dance borjano cuenta con el siguiente programa:

1. Cortesías de los danzantes.
2. Saludo del Mayoral.

3. Vida de San Bartolomé (Mayoral).
4. *Sainete*:
 - 4.1. Mayoral-zagal.
 - 4.2. Diablo-ángel.
5. Dichos y cortesías de los danzantes.
6. Discurso crítico y despedida del zagal.
7. Danzas:
 - 7.1. De palos (seis).
 - 7.2. De cintas (dos).

Antes de entrar en la descripción de los distintos números de la actuación, me interesa dar una referencia acerca de la terminología propia de los mismos. Es sabido que las denominaciones *dance* o *paloteado* se emplean indistintamente en toda la geografía de esta manifestación tradicional con predominio de la primera. En Borja prefieren el término *dance* para designar la función completa y consideran la segunda como propia o específica de los bailes de los paloteadores. Al rabadán se le llama también *zagal*, término no exclusivo de Borja. La figura coreográfica, común a la mayoría de los dances que hemos estudiado, que sigue a las cortesías y a muchas danzas de palos y que permite, girando en círculo, a los danzantes cambiar su posición y recuperar la formación inicial, o la precisa para la siguiente estrofa, se llama en Borja *rodeada* y se repite en numerosas ocasiones separando las distintas escenas del acto. La función dramática que protagonizan el mayoral y el zagal y en la que intervienen el diablo y el ángel, con el conocido desenlace, recibe el nombre de *sainete*, y las respuestas que los danzantes reciben a sus *dichos* de alabanza al santo se conocen como *competencias*.

La Banda de Música, compuesta por más de treinta músicos de la Agrupación Musical de Borja, se dispone tras el tablado, y sobre éste los danzantes forman frente a la imagen del Santo, que preside la fiesta, desde el lado del público, en lugar preferente, iniciando la función con las *cortesías* a modo de salutación al patrono y a los asistentes.

El Mayoral, papel que interpreta una moza, dirige su saludo versificado al Santo haciéndolo extensivo al cura párroco, al predicador, al alcalde, a las autoridades y al público en general para concluir anunciando la fiesta. A continuación es el propio Mayoral el encargado de narrar en verso la vida, milagros y martirio del santo apóstol en cuyo honor celebran la fiesta.

Una *rodeada* da paso al *sainete* que se inicia con la espontánea entrada del *zagal* sorprendido por la algarabía festiva que en-

cuentra a su llegada del monte. Se entabla un diálogo con el mayoral lo que permite a éste explicar la razón y el por qué de la fiesta subrayando el honor y la gloria de San Bartolomé.

El diablo, casi un crío en esta ocasión, irrumpe en la escena amenazador arremetiendo con furia contra los festivos propósitos del mayoral y del zagal al tiempo que pregona sus grandes poderes, superiores a los de Dios y los santos. Su breve intervención que el público sigue con interés (más atento a descubrir la identidad del muchacho que a sus palabras tantas veces escuchadas) es interrumpida por la aparición del ángel —una niña— que rápidamente, y con ahorro de recursos dialécticos, derrota a su infernal oponente provocando su huida y permitiendo que «siga la fiesta en paz».

La fiesta sigue con la intervención hablada de los danzantes mediante los *dichos* de alabanza y vasallaje al Santo que recibirán la punzante y particularizada réplica del mayoral y del zagal. Es, sin duda, la parte que mayor regocijo causa al público ansioso de escuchar las invectivas, desconocidas lógicamente por todos incluidos sus destinatarios, que el mayoral y el zagal lanzan a los paloteadores, y de ver su reacción de sorpresa y rubor, mal disimuladas por una forzada sonrisa, al ser desveladas en público algunas de sus intimidades. Como fenómeno sociológico del dance, me interesa resaltar de qué manera la reciente participación, mayoritaria incluso, de las chicas en el grupo de paloteadores, y la juventud del conjunto, hace que buena parte de las *matracadas* se refieran a secretos amores adolescentes cuya publicidad enciende las mejillas del paloteador/a. Ello supone un considerable cambio temático, y también en el estilo e intencionalidad que se suavizan, respecto de las *puyas* habituales en tiempos pasados según manifiestan viejos informantes.

Toma después la palabra el zagal dirigiendo su discurso festivo al santo patrono en el que, tras honrar brevemente su memoria, extiende su perorata a la crítica social y, muy particularmente, la sátira hacia el sexo femenino, constante repetida en diversidad de dances. Considera a las mujeres como una plaga, arremete contra las modas, la coquetería, las conquistas amorosas, etc. En la ocasión que estudiamos, el discurso se cebó en las jóvenes solteras librándose de los vituperios las casadas y las viudas cuyas costumbres estereotipadas por el tamiz masculino suelen ser generosa fuente

de inspiración en otras ediciones del dance.

Termina sus *dichos* el zagal mediante unas estrofas de despedida con alusiones al mayoral, al párroco, al Ayuntamiento, y a los forasteros visitantes agradeciéndoles su participación y dedicación a la fiesta y deseándoles felicidad al tiempo que pide disculpa en nombre del grupo por las posibles equivocaciones habidas.

Culmina la función con la actuación de los paloteadores que bailan, en esta ocasión, seis danzas de palos y dos trenzados. Su interpretación es brevemente interrumpida para repartir, entre los músicos y algunos afortunados espectadores, un cesto de bollos o panecillos. El trenzado doble pone punto final a la representación.

Otros actos

Por la mañana, antes de la misa, tiene lugar el llamado «baile del roscón» o del *roscón*. Lo baila por las calles del pueblo la encargada de llevar el *roscón*, bendecido la víspera en casa del mayordomo de la cofradía, ataviada con traje tradicional y sosteniéndolo en sus manos, en gesto de ofrenda, acompañada por la banda de música y los danzantes. El *roscón* será colocado en la peana del santo donde permanecerá todo el día incluido el trayecto procesional.

Por la tarde del mismo día, San Bartolomé, y sobre las ocho horas, tiene lugar la Procesión en la que los danzantes participan desfilando al son de una marcha portando espadas y broqueles. En determinados momentos efectúan un sencillo juego con las espadas al compás de la citada melodía y que no tuvimos oportunidad de recoger.

El dance completo, con sus *dichos* y bailes, se repite enteramente al siguiente día, 25 de agosto, en el santuario o ermita de Ntra. Sra. de la Misericordia en honor, en este caso, de la Virgen de la Misericordia. La ermita se halla a unos cinco kilómetros de Borja en dirección a El Buste. Acuden los vecinos en romería, y hasta no hace muchos años lo hacían a pie portando a lomos de un burro los alimentos y útiles necesarios para la comida colectiva y popular. La romería se sigue celebrando en la actualidad. El origen de la misma, relativamente reciente, data, al parecer, del año 1887. El dance se inicia con un saludo y alabanza del *rabadán* y una petición del *mayoral*, además de los *dichos* y competencias de los danzantes y del *mayoral* y *rabadán* respectivamente, terminando con la arenga final del *rabadán*, con vitupe-



rios contra las mujeres.

Según nos indica D. Serafín, el Dance volvía a repetirse, hace muchos años, el domingo siguiente a la festividad de San Bartolomé en un determinado paraje del término municipal al que el pueblo acudía en una suerte de romería y en el que celebraban una merienda. Nuestro propio informante no llegó a conocer tal fiesta por lo que su pérdida debió suceder a principios de siglo.

Personajes e indumentaria

Como se deduce de la precedente descripción los personajes del dance borjano son: el mayoral, el zagal, el ángel, el diablo y los paloteadores. Hubo otro personaje, el *cipotegado*, que al decir de D. Serafín «no lo sacan por falta de gente». Vestía al parecer un traje arlequinado multicolor y portaba un látigo de cuero. No podemos asegurar su concreta función en el dance pero estimamos que no diferiría de la desempeñada por similares personajes en otros lugares como un espíritu fustigador de la conciencia social de equívoca simbología.

Los danzantes de Borja visten pantalón blanco, de tergal, con cinta roja cosida al costado, desde la cintura al pie. La camisa es blanca, con las mangas recogidas hasta el codo, y calzaban playeras, asimismo, blancas. Llevan al cuello, a modo de corbata que acaba sujetándose en la faja, un pañuelo estampado en vivos colores. La faja es ancha y de color rojo. Cada danzante, para palotear, usa dos palos de casi medio metro de longitud pintados en franjas paralelas rojas y blancas.

La comparsa utiliza un estandarte, de factura reciente, que ocupa un lugar preferente en la función y representa, en el anverso, la imagen del Santo rodeada de las palabras bordadas «Dance de San Bartolomé» sobre fondo rojo, y en el reverso, el escudo, también bordado, de la ciudad.

El mayoral viste como un danzante. Se distingue de éstos en la cinta del pantalón que es de color azul.

Análogamente, el atuendo del rabadán se diferencia de los anteriores en el color de la banda longitudinal de su pantalón que, en su caso, es de color verde.

Ambos personajes, mayoral y rabadán, utilizan como distintivo de su condición un palo, similar al de los danzantes, pintado en este caso a bandas rojas y blancas en espiral y rematado por un ramo de rosas de plástico del que pende un haz de cortas

cintas de seda de distintos colores.

El diablo va todo de negro cubierto por una especie de túnica de una sola pieza y que ciñe al cuello mediante cuerdas y a la cintura con una cadena. Las mangas son ajustadas y terminan en puño cerrado. Usa una máscara o careta de cartulina negra que no llega a cubrirle el rostro. Completan su figura unos cuernos de macho cabrío, un sardo tridente con las puntas teñidas de rojo y el rabo enhiesto que sale de su cintura.

El ángel viste una larga túnica de raso blanco que se ciñe a la espalda y permite, mediante un almohadillado forrado de la misma tela, sujetar las alas blancas de unos 40 cm. Adorna su cabeza con una diadema de florecillas azules y rosas.

Danzas y melodías

Resumiré algunas de sus características más relevantes, puesto que su estudio sistemático debe hacerse, como es obvio, con otros medios. En Borja, como en tantos otros lugares, los danzantes palotean sin saltar ni ejecutan paso de baile alguno salvo en muy contadas excepciones. Es una común característica de los paloteados de esta zona que sorprende a quien está habituado a las aiosas evoluciones de otros pueblos. Varias de las danzas de palos presentan una muy sencilla coreografía limitada a los golpes consigo mismo y con el compañero y la correspondiente rotación por todos los puestos hasta volver al inicial. Otras incluyen figuras en *tunbilla* o *turbina* en las que los danzantes, en dos grupos, giran en dos círculos concéntricos y en sentido contrario batiendo sus palos con el oponente respectivo. En una de ellas, los danzantes golpean el suelo con sus palos, figura que encontramos a menudo en otros paloteados incluso distantes (Ochagavía). Por último se advierte cómo el cambio de música obliga, en algún caso, a los danzantes a efectuar forzadas adaptaciones.

Es evidente en el dance borjano el cambio de melodías que han experimentado las danzas que, muy probablemente, han influido en la transformación de su coreografía. Nuestros informantes lo admiten abiertamente aunque consideran que las actuales músicas son «muy viejas» y que las danzas son las mismas. Como ilustración de lo que digo puede comprobarse que entre las partituras actuales del Dance de San Bartolomé hay aires de vals, de mazurca, de habanera, de jota y de pasodoble, cuya relativamente

reciente introducción es conocida. Sin duda alguna estos nuevos aires fueron introducidos en el dance al ocuparse la Banda de Música de tocarlo. Es más fácil adaptar las danzas a la nueva música que armonizar para ésta las viejas melodías que tocaban los gaiteros y que cualquier director de la banda, en su afán profesional, consideraría musicalmente pobres. Es éste un fenómeno consustancial e inseparable de la evolución del folklore etnomusical. Nuestros informantes afirman, como ya he dicho, que las coreografías no han sufrido modificación alguna desde que las aprendieron, en su día, de sus antecesores.

Al decir de D. Serafín, el Dance cuenta con más danzas que las contempladas en la presente edición y no se preparan por falta de tiempo y ensayo suficientes. Los números de danza ofrecidos en la representación que presenciábamos fueron los siguientes:

1. Cortesías y Rodeada: Figuras coreográficas repetidas y conocidas en buen número de dances. Hemos explicado ya su función anteriormente. En la partitura se señala con la letra A a las *cortesías* y con la letra B a la *rodeada* que se toca, además, después de diversas danzas.

2. Danza de palos I: Melodía sencilla y alegre en 3/4 con 16 compases divididos en dos subpartes de ocho (como ocurre en buen número de melodías de paloteados). Al final salta al estribillo o *rodeada*.

3. Danza de palos II: Es una mazurca cuya segunda parte se toca a ritmo un poco acelerado. Cuenta también con 16 compases en los que se aprecian las dos subpartes de ocho. Esta danza y la anterior son las de más sencilla coreografía.

4. Danza de palos III: Una peculiaridad, por su significado simbólico, de este paloteado es la mudanza en la que los danzantes golpean el suelo con ambos palos, como

en *modorro* (Otsagi) o en Murchante. Recibe el nombre de *los palillos* y se baila al son de una *habanera*. La misma melodía es utilizada en el vecino pueblo de Ainzón en el paloteado del Santo Cristo para la danza de palos que llaman *el pilón*.

5. Danza de palos IV: Melodía en 2/4 con la estructura habitual de 16 compases que encierra dos partes de ocho compases.

6. Danza de palos V: Es una jota/vals de melodía más elaborada que cuenta con 32 compases que temáticamente puede dividirse en dos partes con sus respectivas subpartes de ocho compases (8 x 2 + 8 x 2). Al terminar se encadena con la rodeada.

7. Danza de palos VI: Se trata de una completa jota aragonesa con su introducción y tres partes diferentes, una de ellas, la copla o vals es tocada a un aire más vivo que el que le corresponde por así requerirlo el paloteado. En general la adaptación de algunos pasos a la música se muestra obligada y poco natural.

8. Trenzado sencillo: Se ejecuta igual que en otros lugares alrededor de un palo/mástil de unos dos metros de altura y que, por su escasa longitud, debe ser sostenido en alto por un mozo. Del palo cuelgan las diferentes cintas que, según nos informan, corresponden cada una a un danzante y la de color negro al primero de ellos. Se baila al son del pasodoble titulado «El clavel rojo» que los músicos aceleran cuando los bailarines terminan de deshacer el tejido multicolor.

9. Trenzado doble: Su variación, como en Cortes o Ainzón, consiste en el giro que efectúan, en su momento y por parejas, los danzantes añadiendo complejidad a la figura coreográfica. Se toca a continuación del sencillo y con la misma melodía de pasodoble que la banda repite hasta su culminación. Con él se da por finalizado el dance.



TAUSTE

1. Paseo.

♩ = 4

Musical score for '1. Paseo.' in 2/4 time, featuring a melody and accompaniment on three staves.

2. Espadas y broqueles.

♩ = 196

Musical score for '2. Espadas y broqueles.' in 2/4 time, featuring a melody and accompaniment on five staves.

3. Espadas y broqueles.

♩ = 120

Musical score for '3. Espadas y broqueles.' in 2/4 time, featuring a melody and accompaniment on five staves.

4. Danza de palos (I).

♩ = 126

Musical score for '4. Danza de palos (I)' in 2/4 time, featuring a melody and accompaniment on five staves.

S
r
a
s
u
r
a
s
I
u
r
a
s
p
a
r
a
s

5. Danza de palos (II).

Musical score for Danza de palos (II). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 160$. The piece begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into two systems, each containing four staves.

6. Danza de arcos (I).

Musical score for Danza de arcos (I). The score is written in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The piece begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into two systems, each containing four staves.

7. Danza de arcos (II).

Musical score for Danza de arcos (II). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 142$. The piece begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into two systems, each containing four staves.

8. Danza de arcos (III).

Musical score for Danza de arcos (III). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 200$. The piece begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into two systems, each containing four staves.

9. Danza de arcos (IV).

$\text{♩} = 208$

10. Danza sin herramientas (I).

$\text{♩} = 208$

11. Danza sin herramientas (II).

$\text{♩} = 108$

Melodía para la ejecución de los castillos o torres.

Bolero antiguo.

$\text{♩} = 108$

BORJA

1. Cortesías (A) y rodeada (B).

$\text{♩} = 120$ (B)

2. Danza de palos (I).

$\text{♩} = 142$

3. Danza de palos (II)-mazurca.

$\text{♩} = 176$

4. Danza de palos (III).

5. Danza de palos (IV).

$\text{♩} = 126$

6. Danza de palos (V).

$\text{♩} = 200$

7. Danza de palos (VI)-jota.

J. = 208

Musical score for 'Danza de palos (VI)-jota' in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of eight staves of music. It begins with a tempo marking of *J. = 208*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' in several places. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8. Danza de cintas. Trenzados I y II. Pasodoble.

J. = 120

Musical score for 'Danza de cintas. Trenzados I y II. Pasodoble' in 2/4 time, key of B major. The score consists of ten staves of music. It begins with a tempo marking of *J. = 120* and a dynamic marking of *f*. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower staves and a more melodic line in the upper staves. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' in the middle of the score. The piece ends with a double bar line and a dynamic marking of *al f*.

TAMBORINES Y GAITEROS EN ESTELLA (Siglos XVI y XVII)

José María JIMENO JURIO

La consulta de cierta documentación conservada en los archivos municipal y parroquiales de la Ciudad de Estella (Navarra) proporciona multitud de datos sobre folklore local y, en concreto, sobre danzas y músicos de antaño. Los que ofrezco aquí proceden de los libros de «Cuentas de propios» (Tomos 1-7) del Archivo Municipal y del 1.º de fábrica de la parroquia de San Juan.

Música culta

La Ciudad, es decir, la corporación municipal como representante del conjunto de vecinos, contribuía todos los años a la celebración de las solemnidades religiosas. De sus arcas pagaba solaces y festejos, singularmente para las fiestas del Corpus y, desde 1642, las de «la traslación de la Madre de Dios del Puy» y del glorioso apóstol San Andrés, ésta pasada del 30 de noviembre al primer domingo de agosto en 1625.

Para actuar en las vísperas del miércoles y en la procesión del jueves del Corpus, la Ciudad contrataba cada año, por medio de su maestro de capilla (don Martín de Iturmendi desempeñó este cargo durante más de treinta años), músicos ministriles. Durante el siglo XVII venían de Logroño, concretamente de la Colegiata de Santa María la Redonda, cuyo maestro de capilla, don Sebastián Domingo de Aboar, cobraba setecientos reales en 1675 para él y sus compañeros. Eran normalmente cuatro y, a veces, tres (en 1627 fueron Francisco de Isla, Salvador Beral y Diego Sabando) o cinco.

El traslado de la fiesta del patrono san Andrés del otoño de noviembre al verano

de agosto, coincidió con un incremento devocional traducido en el desarrollo de los festejos religioso-cívicos. Mientras vivió don Martín de Iturmendi trajo para estas fiestas músicos de Calahorra. Posteriormente llegaron a venir de Barcelona «con cinco instrumentos diferentes» (1664), «dos músicos venidos de Zaragoza a cantar» (1667) y la capilla de Logroño (1676)¹. Exponente de la relevancia que las fiestas patronales de agosto adquirieron sobre las del Corpus es la diferencia del costo de los ministriles traídos en 1646; los de Logroño para el miércoles y jueves del Sacramento percibieron 300 reales, y 550 «la capilla y musica de la ciudad de Calahorra por venir a regocijar la fiesta del glorioso apóstol san Andrés»².

A mediados del siglo XVI descubrimos la presencia de algunos salteristas en pueblos merindanos, cuya fama y ascendiente eran lo suficientemente reconocidos como para que la ciudad de Estella contratara sus servicios. En 1546 abonó dos reales «a Juanes **tanedor de salterio**, vezino de Genuça, porque bino e tanio con su salterio». Tres años después, «a Juan de Aldama, vezino de Torralba, cinco reales castellanos porque vino a

tañer su salterio en la procesion»³.

Música popular

Juglares y tamborines. Con la música de cámara, coral o instrumental, actuaban otros músicos en las fiestas principales. Las primeras cuentas anuales del municipio estellés, conservadas en series de libros, datan de 1544. En ellas constan ya pagos «a **juglares que andubieron el día del Corpus**». Al año siguiente abonaron «a Martín de Boneta, y a Miguel de Amunarriz, y a Pedro de Echabarrí, **tanborines**, veynte y una tarjas porque fueron con sus **juglares**, a huna con Estewanin de Genuça, taniendo el día del Corpus acompañando al Santísimo Sacramento», más otra cantidad «a Pedro de Ursue, nuncio», por ir tañendo «la trompeta con los **juglares**».

«**Tañedores de tanborines**» son llamados igualmente Martín de Boneta y Miguel de Amunarriz, vecinos de Estella, al dejar constancia del pago de honorarios por su actuación de 1546. En las partidas de 1548 especifican que «los **tres juglares**, y trompeta que pregonó la procesion, y andubieron con ella, son Martín de Boneta, y Pedro de Pamplona, y Miguel de Amunarriz, y Pedro de Ursue» (nuncio y trompeta).

Las referencias a «tamborines» actuando en la procesión decrecen desde el tercio final de la centuria, si bien continúan los «maestros de danza», de los que afortunadamente conocemos bastantes nombres. Opino, con toda clase de reservas, que tal silencio puede obedecer a que los maestros de danzas, compositores, creadores y presentadores de las mismas, y que por ello percibían unas sumas de fondos municipales y parroquiales, eran los encargados de contratar y abonar a los tamborines, como más tarde sucederá con los gaiteros.

A mediados del siglo XVI los tamborines activos en la Ciudad eran estelléses. Tres tamborines con sus juglares (1545), tres juglares (1548) (probablemente los dos tamborines y el atabamor del año siguiente), tres tamborines y otro (que pudieron ser dos tamborines, un atabalero y el nuncio, o tres tamborines y un atabamor, como en 1554). Por entonces abrían los desfiles procesionales del Corpus estellés, «tañendo delante la procesion por la ciudad» (1554), los

tamborines Martín de Amunarriz o de Munárriz y Pedro de Echábarri, con quien debemos identificar al Pedro de Pamplona de 1548. En 1554 se les incorpora Juan de Bujanda. Martín y Miguel de Boneta (que alternan en sus actuaciones) figuran como «**tanborin**» (1545-1548), «**atanbor**» (1549 y 1554) y «**atabalero**» (1552)⁴.

Las noticias escasean desde finales de la centuria. Los libros parroquiales de San Juan informan sobre actuaciones de «**un juglar y atabaleros**» el domingo infraoctava de 1590, y da los nombres de los juglares Juan de Echábarri (1588, 1591) y Pedro de Riba, quien «**taño a la danza de gitanas**» en 1594. Durante la celebración religioso-folklorica del domingo del octavario en 1588 actuaron «Juan d'Echabarrí, **tamborin**, y **un atabalero que bino de Larraga para la dicha fiesta**». El hecho de hacer venir a un músico forastero para el acompañamiento con el atabal refuerza la impresión de que al espléndido florecimiento de mediados de siglo, siguió un período de crisis y depauperación en este aspecto.

Al traslado de las mecetas de San Andrés desde su festividad del 30 de noviembre al primer domingo de agosto (1625)⁵, siguió el de las fiestas de la Madre de Dios del Puy en 1642. No tardaron en convertirse en las más divertidas del calendario local. Entre los variados festejos celebrados, adquirieron relevancia singular los tamborines. Por esos años medios de la centuria venían de la Burunda, concretamente de Ciordia y Urdiáin. Ziordiaras eran Martín de Arbizu, a quien la Ciudad pagaba doce reales en 1644 «por la ocupacion y trabaxo que tuvo en regoçixar la fiesta de la Virgen del Puy con su **juglar y tanborin**»⁶, Asencio o Asencio de Inza, presente en las fiestas entre 1647 y 1655, a veces con su compañero Pedro de Lizalde quien vino en 1648 «**con su tanborin y flauta a festexar la fiesta**». Martín de Burunda, vecino de Urdiáin, vino como tamborin en las de 1646 y 1647. El año 1655 Asencio cobró doce reales, y dieciséis «Manuel García, **atanbor**, vezino de Los Arcos, por venir a regoçixar las fiestas de la Virgen del Puy y apóstol San Andrés»⁷.

A partir de 1675 irrumpe un linaje de tamborileros, los Lamata o La Mata. Miguel de Lamata figura actuando solo (1657), asociado con Félix Lamata (1677, 1679) y

con sus «consortes tamborineros» (1687). Los pagos de 1688 se hacen a Miguel y «**otros tres compañeros tamboriteros, por alegrar la Ciudad con sus tamborines**», y «a Pedro Mendo, tambor de Pamplona, por tocar la caxa»⁸. Dos años después la Ciudad pagó 144 reales «a Miguel, Félix y Valentín de Lamata, Salvador de la Bastida y Martín d'Egues, tamboriles, por el trabaxo que tubieron al tiempo de las fiestas» (1690), durante seis días que se detuvieron en Estella para celebrarlas (1691)⁹. Miguel continuó activo hasta 1692, año en que figura por última vez en las cuentas municipales con sus compañeros juglares. A principios del siglo XVIII alegraba las fiestas ciudadanas «Bartolome de la Mata y sus compañeros, caxas y tamborines» (1703). Otros tamborineros de los sanandreses coetáneos fueron Pedro de Elizalde mayor y menor (1678) y Juan José Godoi, tambor (1684).

Durante el decenio final de la centuria, la Ciudad contrataba músicos forasteros, «julares y tamboriteros que se traxeron para celebrad de las fiestas generales» (1694). «Ocho julares asistieron en las fiestas» de 1697, «nueve tamborines» en las de 1698, número igual al de intérpretes de una «**danza de Balenzianos**», que fueron «**nueve Valenzianos**», y diez julares en las de 1701. Las escuetas notas de pago no suelen consignar el lugar de procedencia, salvo en 1695 en que fueron abonados 160 reales «a los **tamboriteros de la Probinzia**», es decir, de Guipúzcoa¹⁰.

Desde 1700 Joseph de Chaluz (de Echaluz), que figura con el título de «**tamborin de esta Ciudad**» (1705), fue animador de las fiestas con sus compañeros «julares, tambores y tamborines», con Martín de Mazcariain y José Francisco de Aranguren (1701), del mismo oficio.

Los conceptos «tañedor de tamborin» (tamborin, tamborinero, tamborilero, tamboritero) y «juglar» o «jular» son utilizados generalmente como sinónimos. Juan de Echábarri o de Chábarri, familiar sin duda de Pedro, el tamborin activo en Estella entre 1545 y 1554, figuraba cuarenta años más tarde como «tanborin» y «juglar»¹¹. A veces parece establecerse una diferencia entre «tamborines» y «sus juglares», como en 1545. En Añorbe

(Valdizarbe) la danza era elemento imprescindible de las meçetas de agosto durante el siglo XVII. Las cuentas municipales citan a los músicos: «**juglar, piffano y atambor**» (1621), «**juglar y piffano**» (1622), «**juglar y atambor**» (1632 y otros), «**jular, baylarines y rabelero**» (1635), «**tamboril y caxa**» (1648, 1660). En 1659 pagaron «**al tamborin por hauer tañido el jular y charamela**»¹², y **hauer dado los caxcabeles a los dançantes cinco ducados, y un real al atambor**»¹³.

Iztueta señaló cómo la importancia del instrumento de percusión en las danzas guipuzcoanas hizo que su tañedor (hoy «txistulari») fuera conocido como «tamborilero» o «danbolin».

Gaita, charrabete y chirimía. De 1549 data la mención más antigua de la GAITA que he descubierto en Estella. Figura en las cuentas municipales: «A mose Pedro Esmolador **por tañer huna gayta** en la dicha procesion, nueve tarjas». Ignoramos, por ahora, si se trataba de un estellés de nacimiento, avecindado, residente o forastero contratado para la procesion de ese año, con los tamborines Echábarri y Munárriz, y Boneta el atambor¹⁴.

Un siglo después abundan las menciones del instrumento, vinculado siempre a grupos de danzas. Juan de Muez, maestro de danzas, cobró en 1653 «por dos danzas **con sus gaytas** que, por mandado de la Ciudad, saco para el regozixo de las fiestas de la Madre de Dios del Puy y apostol San Andres». Años más tarde presentó este maestro una danza y percibió una suma «por las jornadas que hizo en yr a buscar los jitanos, y **por el gaitero**»¹⁵. Durante las fiestas de la Virgen del Puy de años siguientes registramos partidas como éstas: a Juan de Abinzano, maestro de danzas vecino de Tafalla, «por una dança **con su gayta**»; a José de Bustamante, gitano, «por una danza de jitanos y jitanas, **con su gayta**» (1660); a José de Larrosa por una danza de ocho personados **y gayta**, y a Juan de Muez, maestro de danzas, «por una que saco **con su gayta**» (1662); a Martín de Baquedano, maestro de danzas vecino de Puente la Reyna, «por una danza **con su gayta** que ha traydo, y a Juan de Muez, maestro de danzas, por una de ocho personados **con su gayta**» (1663); a Joan de Arzoz, vecino de Cirauqui, «por dos danzas que a sacado **con sus gaitas**» (1665).

Entre las partidas abonadas por la Ciudad con motivo de las fiestas del Corpus de 1557, figura un ducado «a ocho dançantes que dançaron el dicho día del Sacramento» y diez reales «por **ocho ganbadas de cascabeles**». José María Iribarren recogió en su «**Vocabulario navarro**» la palabra «**ganbada**» con el significado de «cada una de las dos almohadillas con cascabeles que los danzantes de Ochagavía se ciñen a las pantorrillas». En la Estella de 1550, la palabra, en plural, indicaba más bien «cada par de almohadillas con cascabeles usado por los danzaris». A continuación de esa nota, el tesorero municipal añadió: «Mas a **dos tanborynes y al charrabetero** cada dos reales, que son seys reales». Resurrección María de Azkue aporta en su «**Diccionario vasco-español-francés**» la voz «**zarrabete**», como propia de Guipúzcoa y Vizcaya, con el significado de «gaita, instrumento de música», y como «gaita, cornamusa bretona, rabel», el «**Diccionario**» de P. Mujika.

Por los años 1667-1670 la Ciudad pagaba ciertas cantidades a don José de Asturiano, su maestro de capilla, que éste entregaba a «los ministriles por tañer **las chirimias** el día de los toros en la casa de esta Ciudad».

Las danzas, y la música que las acompañaban, como sucederá con la lengua «vulgar» vasca y otras muchas expresiones del alma popular de Navarra, serán muy pronto objeto de una represión sistemática, de la que no se libraron tamborines y gaiteros. El visitador diocesano dejó escrito y ordenado en el libro de cuentas de la parroquia de Garisoain (Guesálaz) en 1722: «Mandamos que en las meçetas no permitan que el **jular o gaita ande por el lugar** despues del toque de las Ave Marias, pena de excomunion, y que el dicho abad publique tambien estos mandatos todos los años el día de la meçeta, so la misma pena»¹⁶.

Estoy absolutamente seguro de que futuras investigaciones en los archivos estellesses han de aportar nuevos materiales que permitan historiar mejor la evolución de la música popular en Lizarrar, singularmente de la gaita, hasta empalmar con los Romano, Montero y Elizaga.

NOTAS

1. Archivo Municipal de Estella: **Cuentas propias**, Libro 5, ff. 177, 227 y 378. En adelante citaremos: «AMEstella: **Cuentas**».
2. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 5, f. 42.
3. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 1, 1546, n. 25; 1549; n. 44.
4. «A Pedro d'Echabarri y Miguel de Amunarriz y a Juan de Buxanda, tanborines y a Miguel de Boneta, atambor, vezinos de la dicha ciudad, cada dos reales a cada uno dellos por el trabajo que tubieron en yr tañendo delante la procesion por la Ciudad en el día del Corpus ultimo pasado». AMEstella: **Cuentas**, Lib. 1, 1554, n. 49. «Mas coatro reales que dio a Miguel de Amunarriz, tanborin, y a Martin de Boneta, atablero, tres reales, porque tañeron la dicha procesion, y mas a Pedro de Hursue, nuncio, por tañer la tronpeta». AMEstella: **Cuentas**, Lib. 1, 1552, n. 47.
5. LACARRA, José María: **Las corridas de toros en Estella**, en «Príncipe de Viana», 1942, p. 317.
6. Año 1644. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 5, f. 95.
7. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 5, f. 370.
8. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 7, fols. 131, 140v.
9. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 7, fols. 166, 186v.
10. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 7, f. 258.
11. Año 1588: «Iten se pago a Juan de Chabarri, tanborin, y a un atabal que bino de Larraga para la dicha fiesta veynte reales». Arch. Parroquial San Juan Estella: Libro 1 **cuentas**, f. 10. Año 1591: «Iten dan por descargo auer pagado a Juan de Chauarri, juglar, ocho reales porque se le mandaron tañessen el dicho día del Octauario en la dicha dança». ID.
12. «Xaramela» es «caramillo, silbo hecho de vegetales», según P. Mujika.
13. Arch. Munic. de AÑORBE: Libro 2.º **de cuentas**, fol. 30v. La misma fuente informa que las danzas del Corpus de 1676 en este lugar «las hizo Pedro de Asiain, gaitero». ID, f. 126.
14. «A Pedro de Echabarri, tanborin, y a Miguel de Munarriz por tañer sus tanborines en la procesion del dicho día, cada seys tarjas, y a Martin de Boneta por tañer el atambor, hun real de plata». AMEstella: **Cuentas**, Lib. 1, 1549, n. 23.
15. AMEstella: **Cuentas**, Lib. 5, f. 314.
16. Arch. Parroquial GARISOAIN: Libro 2.º **cuentas**, f. 19.

Gure ahalegina Bizkaiarentzat da.

Gaur, betiko moduan, gure herriaren bilakaerei laguntzeko gagoz.

Gaur, aurrera joteko sasoiari, itxaropena oztipoen gainetik jarrita, zerbitzu eta laguntzarako gure gogorik onena, berriro eta gehiagotuz sortzen da.

Gaur, eta egunero, Bizkaiko izena ohore eta, batez ere, konpromisu moduan daraman Aurrezki Kutxaren lana, indarra eta ilusioak, ez dute huts egingo.

Berari erantzuten jarraituko diogu.



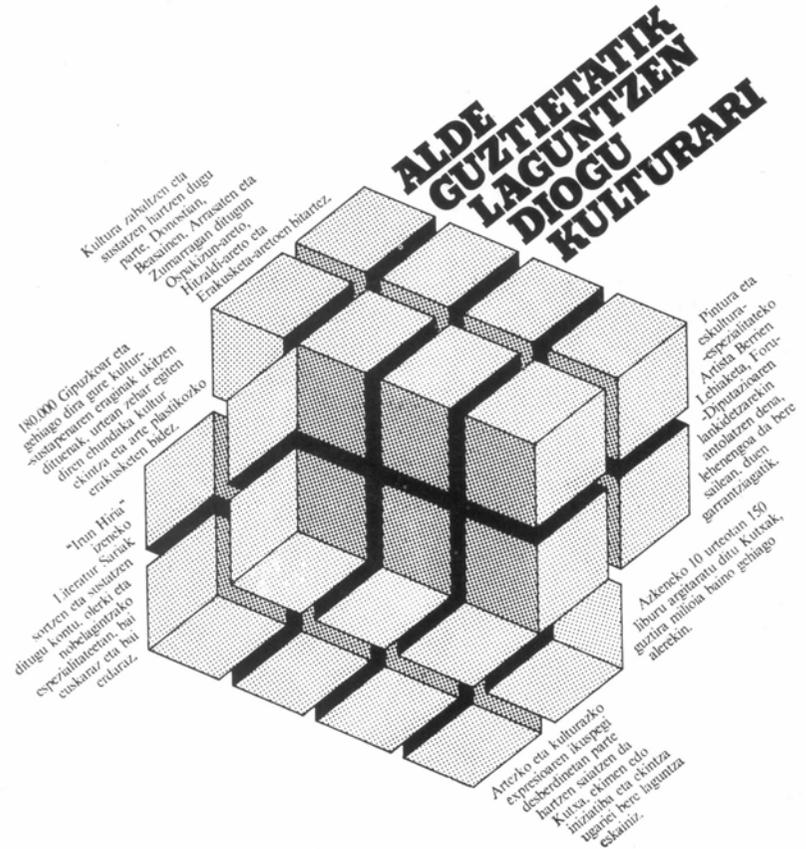
TXURRUKARI Oroikarria. Areetan Itsasoaren oldarra gelditzen, gizonaren neurrigabeko ahalegina.

BIZKAIKO
AURREZKI KUTXA



CAJA DE AHORROS
VIZCAINA

Bizkaiko Foru Diputazioak sortu eta bultzatutako Erakundea.



© 1984/1985



CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA
GIPUZKOAKO AURREZKI KUTXA PROBINTZIALA