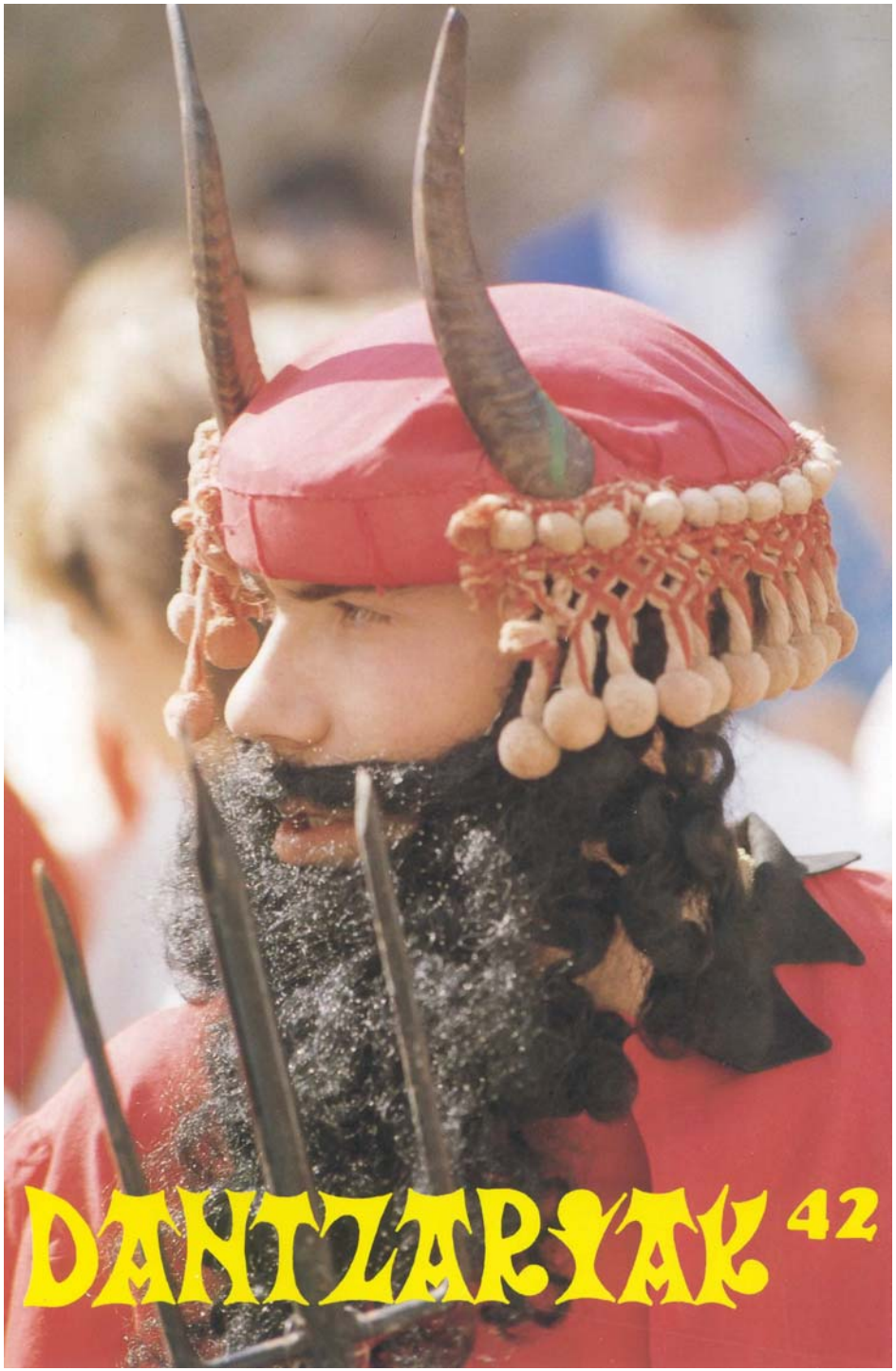
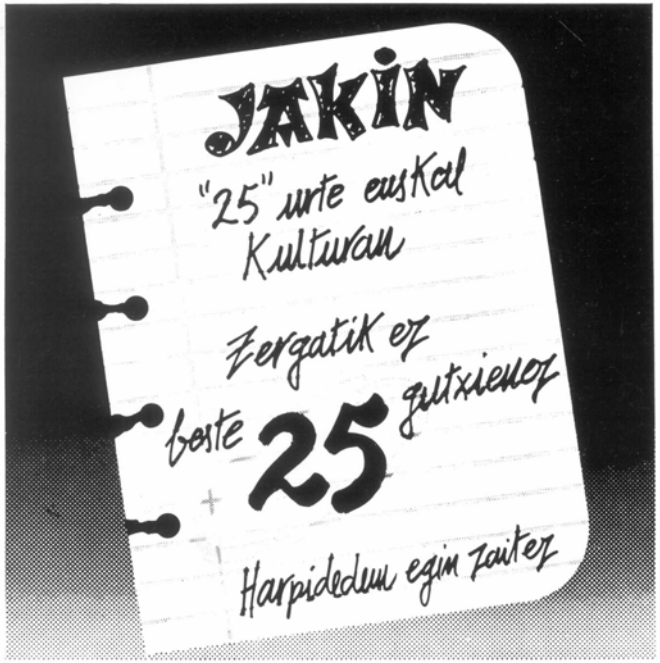




Aldizkari honi lagunduz, harpidedun eginez, zeure kulturari laguntzen diozu: euskal kulturari.

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, egunekotasuna 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 ugaritzeak ekar lezan irabazi oro aldizkaria hobetzeko izango da oso-osorik.

HARPIDETZA TXARTELA

JAKIN aldizkariaren harpidedun egin nahi dut

Izena ..... Herria .....

Kalea ..... Tel .....

Gurutze (•) baten bidez adierazten dudan eran egingo dut urteko ordainketa (1.200 pta.)

☐ txeke bidez ☐ renboltsoz ☐ nire Banku kontuaren bidez (bete beheko zati hau)

Banco 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 izencan aurkez diezazkizuen erreziboak. Agur.

Sirvanse 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 Gure Dantzari Taldeak.



4 Danza tradicional y otros actos festivos en la villa de Segura.

El dance o paloteado: aproximación antropológica. **26**



41 Música e instrumentos populares en las III Jornadas de Folklore del grupo «Ortzadar».

42 DANTZARIAK

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

Organo de: Euskal Dantzarien Biltzarra.
Director: Mikel Larramendi Garbisu.
Redacción: Plaza Virgen de la O, 5 bajo. 31001. IRUÑA.
Administración: Particular de Euskalduna, 2 bajo. 48008. BILBO.
Imprime: Gráficas Castuera, S.A. C/San Blas, 4. BURLADA.
Portada: Dance de Cortes (Foto: M. Larramendi).
Depósito legal: BI - 1.762-1978.

Colabora

EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO



ELAI-ALAI DANTZARI TALDEA –PORTUGALETE– (BIZKAIA)

Decir Elai-Alai es sinónimo de decir «el grupo de danzas más conocido fuera de las fronteras de nuestra Euskal Herria», debido a su trayectoria internacional, tanto en sus actuaciones en el extranjero, como por invitar a grupos de folklore de otros países del mundo al Festival, realizado anualmente desde el año 1970.

Elai-Alai se fundó en 1962 por un grupo de gente, procedentes de la margen izquierda del río Nerbioi, en su mayoría de Portugalete.

Uno de los objetivos principales desde entonces ha sido la obtención en propiedad, de locales para ensayos y actos culturales, además de exhibir las danzas propias del país, así como organizar el Festival Internacional de Folklore, del que ya se han celebrado 13 ediciones, y al que han sido invitados grupos de los siguientes estados y países:

Canadá, Estados Unidos, México, Guatemala, Isla Antigua, Puerto Rico, Panamá, Isla Guadalupe, Colombia, Bolivia, Brasil, Paraguay, Argentina, Marruecos, Argelia, Senegal, Togo, Nigeria, Camerún, Angola, Zambia, Turquia, Israel, Turkmenia, India, Ceylan, Malasia, Filipinas, Finlandia, Polonia, Ukrania, Irlanda, Inglaterra, Chescoslovaquia, Francia, Austria, Hungria, Rumania, Yugoslavia, Bulgaria, Suiza, Grecia, Italia, Cerdeña, Portugal, Bretaña, Galicia, Cataluña, y sin olvidar al país anfitrión Euskal Herria.

Este Festival, muy conocido en el exterior, y considerado como el mejor organizado en todo el mundo, ha tenido este último año un presupuesto de doce millones y medio de pesetas, subvencionado en parte por el Gobierno Vasco y Diputación Foral de Bizkaia, y en menor cuantía por el Ayuntamiento de Portugalete.

Muchas han sido las exhibiciones y giras fuera de nuestras fronteras, entre las que podríamos destacar las salidas a Francia, Italia, Inglaterra, España, Bélgica, Austria, Suiza, Grecia, Israel y Alemania. Por otra parte, el grupo ha sido galardonado en el Festival de Senones y en el Festival de Gorizia.

Centrándonos en la organización interna del grupo, se puede decir que está formado por: Director del grupo de danzas, Secretario y Tesorero, aunque forman también parte de la directiva: Vocal grupo de danzas (preparador), Vocal de Actividades Culturales, Vocal de locales, Vocal de video, Vocal de Música, Vocal de grupo de dantzaris jóvenes y Vocal de Vestuario.

En la actualidad, el grupo cuenta con más de 125 componentes, repartidos entre dantzaris (jóvenes y mayores) y músicos, todos ellos procedentes de distintos pueblos; Santurtzi, Portugalete, Sestao, Getxo, Leioa, Bilbo y Trapagan Harana.

En los primeros años de funcionamiento de Elai-Alai, una de las metas que se propusieron era crear un ámbito cultural para la villa, y no en vano junto a la proyección del grupo de danzas, se formaron un coro (hoy desaparecido), una Ikastola que sigue funcionando, así como la realización de campeonatos de pelota.

Otra actividad, surgida hace pocos años fue los «Encuentros Internacionales de Cultura Tradicional», donde se van tratando temas con relación a la Antropología, Etnografía, Folklore, etc., y a los que son invitados autoridades a la materia de distintos países.

Entre las perspectivas a realizar en un futuro, se encuentra la de crear un Centro Cultural Internacional. Otras, como las de formar un videoteca o tratar informáticamente los diversos



Elai-Alai: actuación en el Festival Internacional (Foto: E.X. Dueñas).

temas del grupo, son ya hechos reales.

A continuación se exponen los actos más destacados que se prepararon con motivo del 25 aniversario, con un presupuesto de 6 millones de pesetas.

Diciembre 1987
Festival: Argia Euskal Dantza Taldea, espectáculo «Irradaka».
Benito Lertxundi, presentación LP «Mauleko bidean».
Exposición: «Euskal Herriko soinu tresnak» / Instrumentos musicales del País Vasco.

Febrero 1988
Audiciones: Los cuatro viernes del mes Conciertos de cámara y órgano; a cargo de los componentes del Conservatorio de Música «Juan Crisóstomo Arriaga».

Abril 1988
Exposición: En los locales de la Sociedad, exposición de Cartografía por Euskaltzaindia.
Exposición: del pintor y escultor Nestor Basterretxea.

Mayo 1988
Conferencia: Sobre la «problemática del bilingéismo en la margen izquierda».
Intercambio cultural con la juventud de Barkoixe (Zuberoa).
Campeonato: Trofeo «Puente de Bizkaia» de pelota, en el frontón del Colegio Santa María de Portugalete.
Exposición: Artesanos Tradicionales.
Feria: Libro y Disco Vasco.
Exhibiciones: Deporte rural. Trikitrilaris,

Elai-Alai organiza diversas exposiciones, como ésta llamada «Euskal Herriko Soinu Tresnak» (Foto: E.X. Dueñas).



Bertsolaris, Jotas.

Junio 1988
Festival: Presentación del nuevo espectáculo de Elai-Alai Dantza Taldea.

Emilio Xabier Dueñas

DANZA TRADICIONAL Y OTROS ACTOS FESTIVOS EN LA VILLA DE SEGURA

Angel Murua Iñurritegui

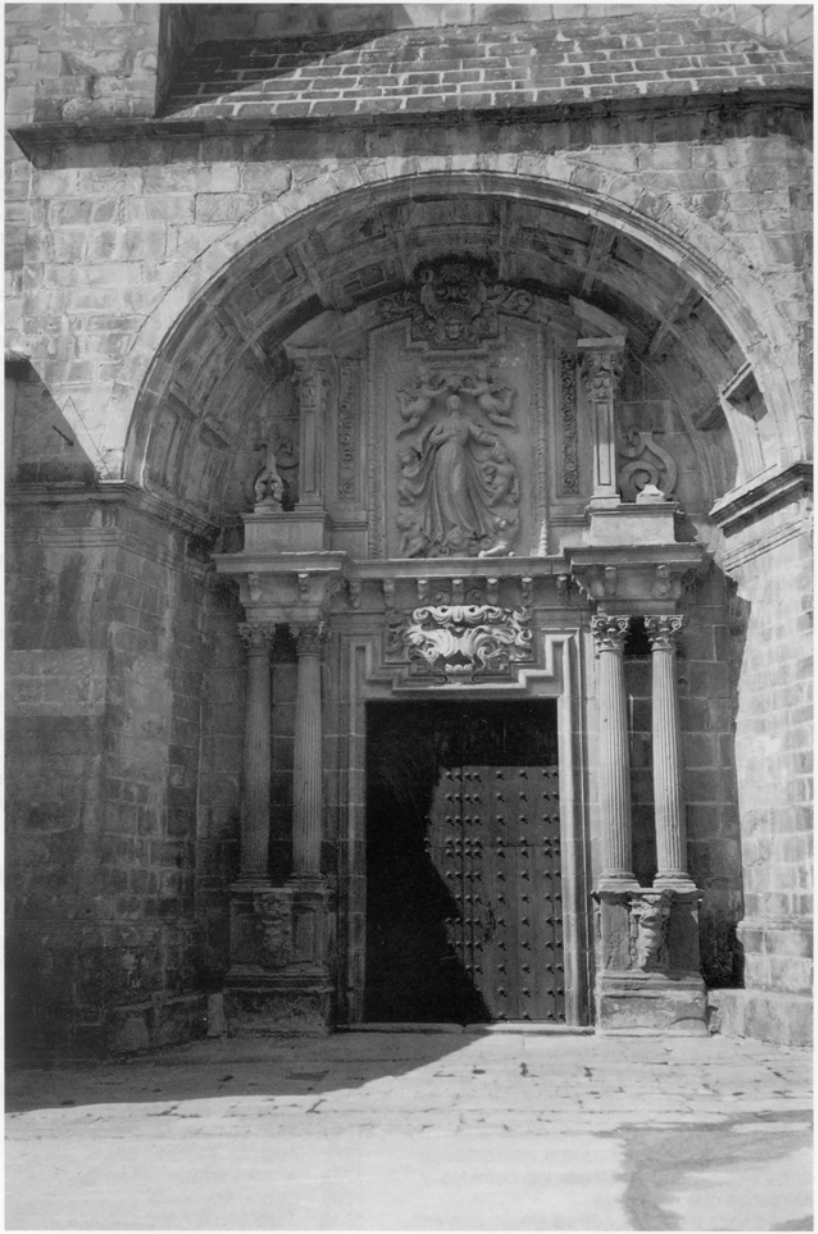
En el presente trabajo, únicamente se pretende una exposición de los hechos ocurridos a través de los siglos, principalmente en el campo de la danza tradicional, y algún otro evento festivo. Para ello, para la extracción de los datos, se ha recurrido a los libros de cuentas y de actas del archivo municipal de Segura.

A partir de los datos recogidos se ha podido elaborar un posible calendario festivo de la Villa desde el siglo XVI hasta nuestros días. Aunque actualmente Segura no posea grandes fiestas o tradiciones que se salgan del estricto ámbito local, a excepción de sus famosas procesiones de Semana Santa y de las actualmente en proceso de difusión, como son la visita a la ermita de San Adrián y la Bendición de Santa Engracia, durante los siglos XVII, XVIII y XIX vivió fechas importantes que las festejó con el mayor esplendor y boato que pudo. No hay que olvidar que fue además, Villa fortificada, importante centro comercial y jurídico, etc. Baste recordar que entre los siglos XIII y XVII estuvieron bajo su jurisdicción pueblos hoy importantes como Zumárraga, Urretxu, Legazpia, Ormaiztegui, Ezkioga, etc.

Cotejados todos los datos se puede elaborar un índice o calendario de la siguiente manera.

FIESTAS DE CARACTER HABITUAL	***Fiestas mayores***	***San Juan***
		Corpus Christi
	Carnaval	
	Semana Santa	
	Fiestas menores	***Asunción N.ª S.ª***
		San Ignacio
		San Martín
		P.ª Concepción
FIESTAS DE CARACTER NO HABITUAL	***Visitas / Conmemoraciones***	
	Juntas generales	
	Miscelánea	***De Iztueta a Pujana***
		Txistularis
		Fiestas Euskaras

Esta clasificación se ha establecido en función de su riqueza folklórica y de su duración en el tiempo.



Portada de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Segura, declarada Monumento Histórico-Artístico. (Fotografía: Karlos Glaría).

FIESTAS MAYORES

San Juan - Danzas

Segura, como tantos otros pueblos de la geografía guipuzcoana, celebra sus fiestas patronales en esta mágica fecha del 24 de junio, festividad de San Juan Bautista. Fiesta llena de tradiciones que nos arrastran a sus orígenes precristianos donde se aunan toros, danzas, hogueras, fiesta de día y de noche, fiesta de las fiestas.

Si nos atenemos únicamente a los datos que nos ofrece el archivo municipal de la Villa de Segura, esta fiesta se viene celebrando sin interrupción desde hace casi quinientos años, pero nos es muy fácil suponer una mayor antigüedad de la misma.

Los primeros datos relativos a la fiesta, se refieren a fiestas o festejos de toros, que fue sin duda alguna uno de los divertimentos más importantes de la Villa durante muchos años (luego se hablará más ampliamente de esta tradición taurina aportando más datos de la misma).

1548.–A Francisco López de Arrue 300 reales por los festejos acostumbrados de toros por San Juan.

Debido a que en aquella época Segura no disponía de una plaza de toros fija, se colocaban «talanqueras» (barreras) en la plaza. La fiesta se repetía al día siguiente, día de San Juanico. Para un mayor embellecimiento de la Villa se engalanaban las calles con arcos floridos y enramadas y cómo no, había danzantes (dantzaris). La aparición de estos en la fiesta, según los archivos, es algo tardía, aunque esto no signifique nada con respecto a la antigüedad de los mismos.

1696.–Del gasto de los danzantes el día de San Juan. A María Tellería del gasto de la comida de los danzantes del día de San Juan[1].

A partir de aquí los gastos referentes al tema son ya continuos por las comidas y refrescos que se les dan.

La danza o danzas que se ejecutaban en esta fecha no están nada claras; solamente sabemos de la existencia de la ezpata-dantza y ésta también algo tardía.

1754.–60 reales pagados a los danzantes de espada que estuvieron en la función del día del glorioso San Juan Bautista para que se alimentasen y refrescasen por ser día de los más distinguidos[2].

Los festejos del día consistían en actos religiosos por un lado y un acto público en la plaza por otra. A la procesión, en la que se sacaba la imagen del Santo por las calles, concurrían también los danzantes (como luego también se verá en la fiesta del Corpus).

1775.–120 reales a las gentes que concurrieron a la danza de espadas para el acompañamiento en la procesión[3].

Pero como decía antes, servían tanto en la procesión como en la función.

1761.–A los danzantes de espada para la función y procesión de San Juan[4].

... y para ello, para formar la ezpata-dantza, existía la costumbre, también muy extendida por toda la geografía vasca, de que el Ayuntamiento por medio del alguacil mandara avisar a todas las casas de la Villa para que estuviesen listas para hacer la danza.

1770.–Al alguacil por avisar a la gente para la danza de espadas[5].

1785.–30 reales a los danzantes de espada de San Juan y dos y medio reales a los dos alguaciles por avisar a la gente[6].

La danza se hacía bajo el mando de un capitán o guión de la danza, que en Segura recibía el nombre de «Mayoral».

He aquí una recopilación de algunos de los mayorales que ejercieron en Segura:

1787 - Antonio Larraza
1788 - Antonio Sagasti
1789 - Angel Larraza
1796 - Pedro Aramburu
1843 - José María Aseguinolaza

A pesar de parecer afincada la costumbre de acompañar los dantzaris a la procesión, a veces se producían hechos signifi-

cativos, hoy día casi impensables, como era la contratación de compañías de danzantes que venían de fuera, como era el caso de los danzantes valencianos.

1774.–135 reales pagados a Vicente Riberter y compañía de danzantes valencianos que concurrieron a la procesión de San Juan[7].

Asimismo, al margen de la danza de espadas, se bailaban otro tipo de danzas, preparadas ex-profeso para la fiesta, como lo atestigua el pago de 1806 referente al aprendizaje de las contradanzas, que luego veremos más detalladamente.

En la función pública de la plaza existía también la costumbre de repartir un pellejo de vino entre los asistentes a la misma, que al parecer se hacía por la tarde después de las vísperas. También por la noche, durante las fogatas, los ezpata-dantzaris hacían su danza.

1843.–A José María Aseguinolaza con los bailarines de espada en las fogatas de la noche de San Juan[8].

Según van pasando los años los datos acerca de las fiestas de San Juan son más abundantes:

1841.–Por los juegos de carneros, fogatas, por colocar y quitar talanqueras y por los domingillos y banderillas que se trajeron. Por los fuegos artificiales.
Por los danzantes de espada preparados por Iztueta[10]

1822.–30 cabríos para el día de San Juan[9].

Veamos ahora como se formaba la ezpata-dantza en la segunda mitad del siglo XIX.

Primero el número de integrantes de la danza no era constante y variaba cada año, pero para hacernos una idea, ésta se formaba por cuatro bailarines de espadas cortas (un mayoral y tres dantzaris), y luego la cuerda de espadas largas, que era la que realmente variaba en su número, oscilaba entre los 21 y 24 dantzaris, aunque a veces también se daban menos.

Como pago a su intervención eran recompensados de la siguiente manera: a los cuatro bailarines, músicos y alguacil (éste por avisar a la gente para la danza) se les pagaba un almuerzo, y a los componentes de la cuerda de espadas largas un amarretako por su función en la procesión. Al mediodía se les pagaba a todos la comida (con café). Por la tarde, tras la función, se les daba merienda a los cuatro bailarines y por la noche se les daba cena a todos los componentes de la comparsa[11].

Otra tradición, no menos importante en esta fecha, es la de colocar una cucaña (Arbol de San Juan) y glorietas de vino. De la tradición de colocar cucañas en este día de San Juan se tienen datos desde 1806, año en que se hizo una cucaña nueva (ver comentarios acerca de la contradanza) por valor de 199 reales, y de ella se colgaron pañuelos y cortes de chaleco por valor de 129 reales.

A partir de 1854 se comienzan a colocar botellas de vino en número variado (3, 4 ó 6). La cucaña se embardunaba con aceite y sebo colocándose, además, en su extremo superior una chirrica (artilugio que sonaba al hacerlo girar). A las personas que se encargaban de colocar el árbol se les compensaba con unas botellas de aguardiente.

Las glorietas de vino son también un acto de gran arraigo. Ya hemos visto cómo desde antiguo existía la costumbre de repartir un pellejo de vino entre los asistentes a los actos públicos que se hacían en la plaza, pero es a partir de finales del siglo pasado, cuando comienzan a aparecer datos relativos a la construcción de glorietas de vino.

Las danzas que se venían realizando en este día, a medida que van pasando los años, pasan de ser interpretadas por adultos a serlas por grupos infantiles, perdiendo así, mas aún si cabe, toda la simbología.

En el año 1931, por ejemplo, Pedro Iriarte y Antonio Tellería eran los instructores de un grupo de trece niños que bailaron el día de San Juan alrededor del árbol, el cual al parecer simularon derribarlo o lo derribaron finalmente[12].

1. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 3, Expediente 6.
2. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 6, Expediente 1.
3. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 7, Expediente 9.
4. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 6, Expediente 1.
5. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 6, Expediente 1.
6. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 7, Expediente 9.

7. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 7, Expediente 9.
8. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 13, Expediente 4.
9. Arch. Mun. de Segura: Sección A, Negociado 1, Libro 16, Expediente 1.
10. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 10, Expediente 1.
11. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 18, Expediente 1.
12. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 24, Expediente 2.

San Juan. Tradición taurina

De la afición que ha existido desde siempre hacia los festejos taurinos en el País Vasco, hay poco que añadir que no se haya dicho. Prodigó en cuantas celebraciones populares que se dieron: San Juan, Corpus, Carnaval, etc.

De su historia, trayectoria, de su mística o de su irracionalidad, de sus pros y de sus contras, mucho se ha hablado y se ha escrito, y ahí están las opiniones de los eruditos en el tema (Padre Mariana, Cossío, Caro Baroja, entre otros).

La tradición de estos festejos en la Villa de Segura de seguro que es muy antigua. El primer documento escrito que haga referencia a esta fiesta se remonta a la primera mitad del siglo XVI:

«A Francisco López de Arrue 300 reales acostumbrados por las fiestas de toros de San Juan» / 1548[1]

«A Francisco López de Arrue por las barreras que hubo para el día de San Juan» / 1560[1]

Parecidos datos encontramos en los años 1561, 1566.

1575.– «Por el hacer de las barreras de los regocijos del día de San Juan». «Por lo mismo del día de san Juanico» y «De la costa y gastos que su casa pone con los toros y regocijos del día de San Juanico»[1].

Cualquier motivo era bueno para que los de Segura celebrasen el evento con una fiesta taurina. Tanto las fiestas locales como otras celebraciones incluían los toros:

1621.– 9 ducados y ochos reales por los novillos que se corrieron en las fiestas de la Purísima Concepción y San Ignacio[2].
1637.–Se corren toros y gansos en los festejos organizados con motivo del nacimiento del nuevo Príncipe[3].
1707.–Corrida de toros para la función del parto de la Reina[4].
1711.–Terminación de las obras de la ermita de Santa Bárbara y se hace corrida de toros[4].
Fiesta de toros en memoria de la victoria de la batalla campal que tuvieron las armas de nuestro Rey en Billaviciosa[4].
1740.–De la corrida de toros que se hizo con motivo del nombramiento de Martín de Lardizabal y Elorza como Comendador General de la Provincia de Caracas (Consejo Real de Indias)[5].
1748.–Se concluye el retablo de la Iglesia (?) y se hace fiesta de toros[6].
1778.–Los días 2, 3 y 5 de julio hubo novillos o toros con motivo de los festejos preparados para las Juntas Generales que se celebraron en Segura. El ganado tenía la siguiente procedencia: uno de Deva, dos de Lurgain y uno de Segura[6].
1809.–Por la onomástica del Rey José I se corrieron 2 novillos[7].

Vemos pues la diversidad de motivos que hacen que haya fiestas con toros en la Villa. Pero veamos ahora en qué consistían estos espectáculos.

Por los pagos aparecidos en los archivos municipales, el festejo usual de la época era lo que hoy día conocemos como «toreo a pie».

En el transcurso de los siglos XVI y XVII se utiliza usualmente el término de «correr toros».

1618.–A Valentín Rodríguez por los gastos que tuvo en «correr» los toros en las fiestas de la Purísima Concepción[8]

Julio Caro Baroja[9] hace a partir de los diccionarios de la época una definición de lo que significaba o lo que se entendía por la expresión «correr toros»: «Fiesta antiquísima y muy celebrada en España cuyo regocijo consiste en lidiar los toros en las plazas a caballo con vara larga o rejón y también a pie se les hacen suertes con la capa, lienzo u otra cosa semejante o poniéndole banderillas o garrochas».

En los festejos que se celebraban en Se-

gura ,concurrían con cierta asiduidad toreros, picadores, banderillistas, etc., como lo veremos en los siguientes pagos:

1707.–Varas para las garrochas de la corrida de toros[10].

Las garrochas son utilizadas para el toreo a pie que corrió a cargo del vecino de Ataun, Francisco de Urrestarazu. Las lanzas, garrochas y banderillas que se utilizaron en esta corrida fueron realizadas por el herrero local Diego de Amiano[10].

Más referencias a toreros y toreadores[11].

1711.–... se hizo corrida de toros con tres toreadores[10].

1736.–Corrida de toros en dos días y refrescos al torero de Ataun[12].

1729.–Toros con banderillas y picadores con toreros de Plasencia y Vergara[13].

1817.–A los toreros y banderillistas que estuvieron en las Juntas Generales[14].

Los ataques contra los festejos taurinos han sido muchos a lo largo de la historia. Han sido acusados de falta de autoctonismo y de agravio al carácter cristiano del pueblo. Lo más atacado, sin duda, ha sido el hecho de matar el toro y no el resto de las suertes de la fiesta (encierros, sokamuturras, toros embolados, etc.).

Cartas reales prohibiendo tales festejos eran continuas, aunque existían licencias para algunos pueblos, licencias que podían ser temporales o perpetuas[15].

Con el tiempo las fiestas taurinas fueron decayendo en la villa de Segura hasta su total desaparición.

1. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 1, expediente 1.
2. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 3, expediente 3.
3. Arch. Mun. Segura, Sección A, negociado 1, libro 7, expediente 1.
4. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 4, expediente 1-9.
5. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 5, expediente 1.
6. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 7, expediente 18.
7. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 11, expediente 7.
8. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 3, expediente 3.
9. El Estío Festivo (Julio Caro Baroja). Ed.: Taurus. Juegos, comidas y toros (Capítulo XVII).
10. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 4, expediente 1-9.
11. Antonio Flores en «El Toreador» hace una distinción entre torero y toreador. Torero es aquel que torea y recibe un pago por ello, mientras que toreador es aquel que torea por afición sin recibir pago alguno por ello.
12. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 5, expediente 1.
13. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 8, expediente 4.
14. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 10, expediente 1.
15. Arch. Mun. Segura, Sección A, negociado 1, libro 3, expediente 5. Hay un acuse de recibo en este archivo de las Reales Células del 9 de nov. de 1785 y se destaca que no pueden alegar ignorancia del contenido referente al capítulo 6.º de la misma que dice así: «Ultimamente prohibo la fiesta de toros en todos los pueblos del reyno a excepción de los que en que hubiere concesión perpetua o temporal con destino ppco de sus productos, útil o piadosos»...

COMENTARIOS ACERCA DEL APRENDIZAJE DE UNA «CONTRADANZA» EN SEGURA (AÑO 1806)

Comentarios que aparecen en la obra de Juan Ignacio de Iztueta nos hablan de que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se produjo un movimiento de desprecio hacia las formas de danza tradicional en favor de otras más modernas venidas allende de nuestras fronteras. Acusa de este abandono a la falta de tamboriteros que siguieran en su cometido de tocar las viejas melodías de danza y a la falta de respeto hacia las mismas por parte de algunos jóvenes a quienes todo lo «viejo» debía de sentarles

muy mal, y abogaban por una renovación en el uso de la danza más acorde con los tiempos.

Y la verdad es que parece que hay bastante de verdad en estos comentarios. No todas las danzas, pero sí gran parte de ellas (no hay más que ver el número de danzas guipuzcoanas que cita Iztueta en su obra y el que ahora nos queda como patrimonio), se ven en trance de desaparición. Gizon-dantza (aurresku), ezpata-dantza y alguna que otra danza local normalmente ligada a determinado rito religioso o social muy arraigado en la tradición, lograrán sobrevivir a duras penas a las modas exteriores. Otras danzas sufrirán transformaciones en su parte melódica o coreográfica, y otras por supuesto desaparecerán irremisiblemente. A estas últimas les sucederán danzas ajenas a nuestro folklore, pero que por un proceso de absorción se convertirán rápidamente en parte viva de nuestra cultura tradicional. Algo así debió de ocurrir con las danzas de cintas, arcos, y con las populares jotas. Una danza que al parecer logró introducirse en nuestras fiestas populares de la época fue la «CONTRADANZA».

En Segura tenemos un ejemplo del aprendizaje de este tipo de danzas allá por el año 1806 con motivo de los preparativos de los festejos de San Juan Bautista.

He aquí la relación de gastos que ocasionó el aprendizaje y preparación de las referidas contradanzas.

–Doy en datta 125 reales por el asiento del tablado que se puso para el baile de la contradanza.

–Doy en datta 358 reales que han importado los doce arcos nuevos con sus semicirculos de hierro incluso del gasto que los arcos viejos que han tenido durante se han ejercitado en aprender las referidas contradanzas.

–Doy en datta 188 reales pagados y doce pares de a trece y los otros seis de a veintitres reales que juntos componen los mismos.

–Doy en datta 75 reales que han importado las luminarias de velas que se pusieron en la cucaña incluso los que se quemaron mientras se ejercitaban en aprender dicho baile.

–Doy en datta 263 reales y 17 maravedies que han importado las 17 arrobas de vino que durante se han ejercitado en aprender las contradanzas han bebido.

–Doy en datta 362 reales que han importado otras 24 arrobas que se han bebido en la plaza publica entre todos los que asistieron y entre los mismos danzantes.

–Doy en datta 60 reales de vinos generosos que se bebieron entre los dichos contradanzistas y musicos durante tres dias.

–Doy en datta 195 reales de la cena que se les dio a los insinuados danzantes y musicos.

–Doy en datta 245 reales del mantenimiento de los tamboriteros (tamboritero de Oñate y tambor de Zumarraga) y del polvorista que vino de Estella.

Datos extraídos del Archivo Municipal de Segura.
Sección C, Negociado 2, Libro 10, Expediente 1.

Primeramente convendría aclarar qué es una «Contradanza», cuáles son sus orígenes, y qué peculiaridades presenta.

CONTRADANZA: «danza que se realiza en parejas, que pueden ser 8, 12 ó 16, y que dibujan diversas evoluciones, unas ceremoniosas y serias y otras grotescas»[1].

En Euskadi norte existe una versión de la contradanza: la «cadrille», que es la contradanza francesa donde se ejecutan «galops» y otras evoluciones. Luego está la llamada contradanza larga, usada entre los ingleses, escoceses, catalanes y nosotros los vascos, en la que se colocan emparejados las señoras a un lado y los caballeros al otro.

Los orígenes de esta danza hay que buscarlos en la Inglaterra del siglo XVII que luego, a partir del XVIII, se expandió rápidamente por Europa a través de Francia. Türk, en su método de piano publicado en 1789, afirma que el nombre de contradanza deriva del inglés «country-dance» (danza campestre), y esta interpretación ha sido seguida por varios autores. A otros les parece más verosímil el que derive de la propia forma de colocarse los danzantes en la danza, unos contra otros.

Una de las citas más claras, sino la más, en la bibliografía de la danza vasca donde nos encontremos con alusiones a la contradanza está en la obra de Iztueta, cuando habla de las influencias exteriores que se están produciendo en nuestro folklore. Al citar las evoluciones de la brokel-dantza comenta lo siguiente:

«Siendo yo joven, estos nueve cambios o

evoluciones se hacían en esta danza. Mas ahora, como quiera que muchos jóvenes de Guipúzcoa han aprendido en los colegios y seminarios la contradanza y otra serie de desarrollos de baile, han introducido éstas muy justas y elegantemente en la danza de brokeles. Hemos de estimarlas por lo mismo como si fueran nuestras, ya que ellas encajan bien en este género de danza, haciéndola más rica y hermosa»[2].

Las figuras que formaban la brokel-dantza en la época de Iztueta eran las siguientes: Agurra, Boaztitzea, Makilla Chikiakicoa, Zortziko lau aldeetacoa, Brokel makillena, Zortziko 40 murisca edo cabriolacoa, Makilla andiakicoa, Billanzicoa, Zinta dantza.

Cuando Iztueta habla de contradanza no sabemos a qué danza se está refiriendo. La contradanza que cita que llegó a introducirse en la brokel-dantza parece que es una danza exclusiva de hombres, si tenemos en cuenta tanto que el resto de las danzas que componen dicho ciclo lo son, como que en ningún momento cita la intervención de señoras en esta danza. No ocurre así en la contradanza de 2 por 4, que él denomina a la danza vizcaína, en la que nos aclara perfectamente el aspecto mixto de la danza[3].

La contradanza que nos encontramos en Segura parece más semejarse a una danza exclusiva de hombres que a otra de carácter mixto (aunque esto entraría en contradicción con su propia definición). Nos hallamos pues ante el problema del significado de contradanza para la gente de la época. Por un lado vemos cómo se aplica dicho nombre a danzas exclusivas de hombres, y por otro lado a otras con intervención de los dos sexos.

Podemos llegar a pensar que nos hallamos ante una posible versión de la Uztai Ahundi Dantza (Danza de arcos grandes).

«Doce arcos nuevos con sus semicírculos de hierro...».

Nada sabemos de las danzas de arcos que hoy día venimos ejecutando con bastante asiduidad. Incluso Juan Ignacio Iztueta no las llega a citar en su obra, y buscando en otras fuentes apenas hay referencia de ellas. Sin embargo, éstas han llegado hasta nosotros como parte natural de nuestro folklore. Tanto la de arcos grandes como la de los pequeños encajan perfectamente con el resto de las danzas.

Hay una referencia de danza de arcos con motivo de la visita que hizo la reina M.ª Amalia de Saboya a Irún (3-10-1819), donde la Diputación Provincial le tributó un recibimiento con más de cuarenta niños y niñas de Pasajes en traje de asiático que bailaron la danza de arcos floridos[4].

En Segura también aparecen datos relativos a arcos con anterioridad al siglo XIX:

—«Para los arcos que se sacaron en el día de San Juan»[5] Año 1648.

—«Del gasto en linternas y arcos para los danzantes que regocijaron la fiesta de cumpleaños del Rey»[6] Año 1704.

En el primer dato no se especifica si los arcos son para los danzantes o bien formaban parte del ornamento de la fiesta.

Resulta muy difícil aclarar a qué tipo de danza se refiere el pago de 1806 cuando habla de la «contradanza». Desde luego la Uztai-haundi dantza como la Uztai txiki dantza en su coreografía actual encajan perfectamente en la estructura del baile del ciclo guipuzcoano de la «brokel-dantza».

Ansorena, en referencia a estas danzas de arcos, comenta lo siguiente:

> «Utzai-haundi-dantza parece un refrito de melodías de diverso origen, si aceptamos la versión que realizó mi aitona Isidro Ansorena»[7].

Lo mismo piensa en cuanto a su dudoso origen, cuando se refiere a la Uztai-txiki-dantza y Makila handiakikoa. Es más; incluso llega a cuestionarse el origen que tiene el ciclo antes referido de la «brokel-dantza». Dice:

> «Todo ello me empuja a pensar que la brokel-dantza tiene en nuestro país un origen muy moderno»[7].

De todas formas las apreciaciones que hace Ansorena relativas a estas danzas, se refieren única y exclusivamente a la parte musical de las mismas y no a su ejecución física.

Por otro lado danzas como «Gorulari», que actualmente se realiza en Vizcaya, contienen todos los puntos de aquella contradanza que se aprendió en Segura (hombres y mujeres con arcos realizan en dos hileras diversas figuras coreográficas).

1. Contradanza: Enciclopedia Universal Ilustrada. Diccionario (Const-Craz). Tomo XV, Espasa-Calpe.
2. Contradanza: Guipuzcoako dantza gogoangarriak (J.I. Iztueta). La Gran Enciclopedia Vasca. P. Santiago Onaindia, pág. 219.
3. Contradanza: Igual a anterior, pág. 231. «La Danza Vizcaína. Esta es peculiar y genuina de los Vizcaínos, que suelen hacer como el fandango en aires de contradanza de dos por cuatro por lo que a todos estos aires se les llamaba aires de la danza vizcaína».
4. Danza de Arcos DANTZAK (Juan Antonio Urbeltz). Ed.: Caja Laboral Popular, pág. 178-179.
5. Sección C, negociado 2, libro 3, expediente 3 (Archivo municipal de Segura).
6. Sección C, negociado 2, libro 4, expedientes 1 y 9 (Archivo municipal de Segura).
7. Estudio de la obra de Juan Ignacio de Iztueta. Relación entre la obra escrita y el cuaderno de melodías. José Ignacio Ansorena Miner. Eusko Ikaskuntza (Cuadernos sección folklore), pág. 64.

CORPUS CHRISTI

Danzas

Cuando en los siglos XIV y XV comienza a celebrarse por los pueblos de nuestra geografía la nueva fiesta del Corpus Christi enseguida se ve rodeada de todo el espectro tradicional de la época: danzas, cofradías, etc.

En Segura los primeros datos que hacen referencia directa al tema aparecen bastante tarde:

«Del gasto de los 50 reales de los danzantes del día del Corpus para su comida» (1699)[1].

A partir de esta fecha los pagos se suceden sin interrupción hasta nuestro siglo.

La comparsa de danzantes tenía una doble función en la celebración del festejo: por un lado servían de escolta en los actos procesionales del día, y por otro cometían su función de danzantes interpretando la «Ezpata-dantza».

«A los danzantes de espadas que sirvieron en las procesiones y en la función del día del Corpus y San Juan para que se alimentasen y se refrescasen» (1755)[2].

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, y concretamente a partir de 1762, las comparsas de danzantes de espadas dejarán paso a compañías de escopeteros y fusileros en las procesiones del día.

«A cuarenta soldados moradores de esta Villa que asistieron a los oficios capitulares de ella en el alarde que se hizo de orden de esta Villa el día del Corpus Christi y su procesión que en obsequio del Señor para solemnizar tan pausible día en lugar de los danzantes de espada» (1762)[3].

Tenemos por un lado el hecho que se realizasen alardes de armas en este día, y por otro el que los soldados sustituyan a los danzantes en la procesión. Los alardes de armas se seguirán celebrando en ese día durante los próximos 100 años, como luego veremos. Por otro lado, la decisión del gobierno local de sustituir a los danzantes por fusileros, al parecer sólo se refería al acto procesional, ya que los danzantes no desaparecen de la fiesta, que como veremos en el siguiente pago, seguirán bailando la danza de espadas en tan importante día.

«1660 reales y 7 maravedies por los gastos ocurridos en 11 años de los doce expresados con la danza del Corpus y N.ª Señora y en cera para las funciones y procesiones» (1786)[4].

El gasto que suponía la danza de espadas dentro de las celebraciones de la Villa seguía siendo muy importante, ya que representaba alrededor de un 25% del montante total del festejo.

A finales del siglo XVIII desaparecerán los datos referentes a las danzas de espadas en este día. Ni siquiera a partir de 1841 (año en que J.I. Iztueta enseña las danzas guipuzcoanas en Segura) reaparecerán datos del tema.

Procesiones

La procesión se regía bajo el Ritual Romano y era abierta por el txistulari de la localidad. Se hacían varias paradas a lo largo del recorrido. La primera era en la denominada casa de Zarauz, donde los dueños ponían un altar muy adornado y abrían la fachada con atenafares y ricos tapices. Del engalamiento de las calles se encargaban los vecinos de la población.

Al finalizar las procesiones y demás actos religiosos, se organizaba una función pública en la plaza de la Villa, donde se sucedían los diferentes actos programados: danzas, alardes de armas, etc. Durante estos actos tenía el Ayuntamiento por costumbre repartir vino entre los asistentes. Esporádicamente, y por la noche, aparecen datos de pagos por leña para fogatas.

En el año 1931 un grupo de 13 dantzaris txikis bailaron en esta fiesta dirigidos por sus instructores Pedro Iriarte y Antonio Tellería[5].

1. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 4, expediente 1-9.
2. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 6, expediente 1.
3. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 6, expediente 1.
4. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 7, expediente 1-9.
5. Arch. Mun. Segura, Sección C, negociado 2, libro 24, expediente 2.

Alardes de armas

Los alardes de armas han sido y son todavía una costumbre muy arraigada en nuestro pueblo (Fuenterrabía, Irún, Elorrio, etc.). Sus orígenes son claramente militares y su principal función era la de formar y mantener preparados a los hombres para la guerra. Es claro que en tiempos de paz el acto derivaba más en un espectáculo festivo y vistoso que en una revista de armas.

Las primeras referencias a alardes de armas en Segura se remontan al año 1506. El 20 de febrero de ese año una Carta Real hace saber al alcalde de Segura que...

«devido a las molestias que ocasiona a los de Legazpia el ir a Segura a hacer los alardes les sea concedida la merced de hacerlos en Legazpia».

Conviene recordar que Segura tuvo bajo su jurisdicción política durante los siglos XIV, XV, XVI y parte del XVII a pueblos como Zumárraga, Urretxua, Legazpia, Mutiloa, Cerain, etc., y durante ese tiempo los vecinos de estos pueblos tenían que acudir a Segura con sus armas para hacer los alardes, hecho este que motivó infinidad de pleitos, con un importante volumen de cartas entre la Corte y estos pueblos pidiendo licencias para celebrar ellos mismos sus alardes en sus respectivas localidades. Así por ejemplo en 1598, con motivo de la muerte de Felipe II, decidió Segura hacer alarde de armas con el pendón del Rey muerto y luego alzar el del nuevo Rey, y para ello ordenó a los pueblos que estaban bajo su jurisdicción que acudieran a Segura con sus hombres. Algunos pueblos no acudieron y celebraron los alardes en sus Villas lo que provocó graves pleitos[1].

Al comienzo del siglo XVIII unas ordenanzas municipales ordenaban el repatriamiento de soldados y describían el modo como debían de ejecutarse los mismos.

Ordenanza 40: «.. ordenamos y mandamos conforme la costumbre inmemorial tiempo de esta parte se ha observado que todas las veces que hubiere de hacer repatriamiento de soldados para el servicio del Rey N.° Señor habiendo que se ofrezca voluntariamente se heche suerte entre los mozos solteros y cuando la provincia mandare (menos los que fuesen del gobierno) pero en casos urgentes y cuando la provincia mandare que salgan padres por hijos, es para la defensa de la misma provincia, nadie se les excuse de 18 años hasta los sesenta no hallándose impedidos o con causas legítimas y que para pagar el sueldo de los que saliesen en suerte tengan facultad los capitulares de hacer el señalamiento si la provincia no le hiciese generalmente en las ocasiones que ocurrieren de hacer el servicio con compañía entera para la elección de capitán y demás oficiales se junte Ayuntamiento general y vecinos y en el se propongan las personas de mayor lucimiento, experiencia y valor y conforme se procuren sean estos oficiales los que mejor desempeñen su propia obligación y la de la patria y no conviniendo en esta forma; ofreciéndose voluntariamente personas idóneas y capaces salga por capitán el alcalde, por sus oficiales los del mismo gobierno conformándose entre sí o echándose a suerte para proceder al señalamiento del sueldo que hubieren de llevar, atender a el ayuntamiento general de vecinos a la calidad de las personas y a las características del tiempo y ocasión por reglamento que pusiese la provincia».

Ordenanza 41: De Alardes y Ejercicio Militar, «... por cuanto conviene el ejercicio de las armas en los hombres para que se hallen diestros y capaces para la guerra en cualquier ocasión de Servicio de Su Majestad en cuyo sacrificio se consigue la honra más apreciable de la nobleza, ordenamos y mandamos que todos los años el día mas conveniente que les paresciere a los del gobierno manden juntar a todos los vecinos y moradores capaces de tomar las armas, en las casas del concejo a toque de tambor y se formen el regimiento de todos ellos con sus espadas, fusiles y municiones y formados marchen dando vuelta por todas las calles de la plaza guiados del alcalde con el espontón de capitán, en el centro el síndico con la bandera y en la retaguardia el regidor primero con su espontón de teniente y allí puestos en orden de batalla honrar el sevicio de las armas y a la voz de un ayudante que nombrará la Villa y acabado volverán con el mismo orden militar a las mismas casas concejiles a arrimar las armas con su tambor y pífano».

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII los gastos referentes a alardes no se especifican, aunque probablemente serían asignados a gastos de «funciones del día de San Juan» fecha esta de gran arraigo en festejos de este tipo. Otra fecha posible es la de la Asunción, 15 de agosto.

A partir de 1762 los alardes de armas pasan a celebrarse en la fiesta del Corpus Christi en un curioso cambio de soldados en contra de los danzantes. Otro libramiento del siguiente año, corrobora el anterior y otro mas de 1764 dice:

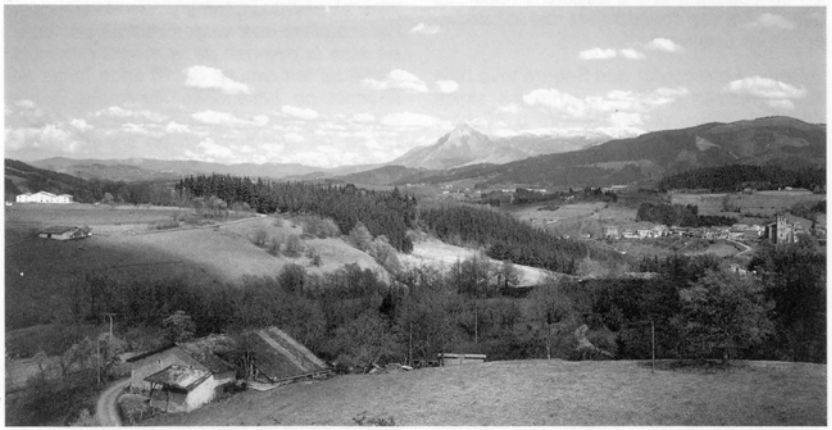
«... 314 reales y 15 maravedies en el alarde del Corpus y de la Asunción patrona de esta villa»[2].

Durante algunos años mas, hasta 1774, los alardes vienen celebrándose en estas dos fechas pero, poco a poco, la fiesta de la octava de Corpus va sustituyendo a la de la Asunción en la celebración de los alardes.

Ambas fechas, Corpus y su Octava, seguirán celebrando alardes hasta el año 1831, última fecha hallada con estos actos.

«En 1779 nombraron por tambor y pífano a Pedro Garicano y Bartolome de Bidaurre que formaban junto con sesenta hombres la quinta compañía de Segura para guardar la costa contra los ingleses»[3].

1. Ver Dantzariak n.° 32 - Alardes de armas en Legazpia.
2. Archivo Municipal de Segura, Secc. C, Neg. 2, Libro 6, Exped. 1.
3. Archivo Municipal de Segura, Secc. A, Neg. 1, Libro 13, Exped. 3.



Segura y alrededores vistos desde Zerain. (Fotografía: Karlos Glaría).

CARNAVAL

Lo que en este trabajo se presenta en relación con el carnaval, es una simple aproximación al mismo, ya que en función de los datos hallados, es posible elaborar uno más amplio y que tendría cabida en otra futura entrega.

Si nos ceñimos a los datos hallados en el archivo municipal, el carnaval de Segura casi lo podríamos dividir en dos espacios de tiempo: uno en «antes de la llegada de Juan Ignacio de Iztueta» y otro en «después de Iztueta».

Como hemos visto, Juan Ignacio de Iztueta pasó por Segura, enseñando las danzas del país, en el año 1841. Los datos referentes al carnaval que sean anteriores a esta fecha son muy escasos y sin embargo los posteriores a su paso son muy abundantes.

El primer dato de carnaval en Segura se remonta a 1770.

«... al tamboritero por los tres dias de carnestolendas»[1].

Otros de...

1801 «A Francisco de Altolaguirre (pifano) por hacer en carnaval»[2].

1806 «Al tambor por carnaval y por el buey que se saco en la plaza»[3].

1815 «Azumbres de vino para los asistentes a la plaza (por carnaval)»[3].

Con motivo del fallecimiento de la Reina D.ª M.ª Isabel acordó el ayuntamiento...

«... no hacer en el presente carnaval ni tamborin ni función pública» 1819[4].

Con la llegada de Iztueta, el carnaval adquiere rango oficial. De no citarse la existencia de danzantes ni comparsas, pasan éstos a ser elementos de la fiesta pagados por el Ayuntamiento. Quizás Iztueta en su empeño de mantener y ensalzar tradiciones populares inculcó a las autoridades la importancia de estos festejos y su potenciamiento.

En 1842 comienzan a abonarse los gastos referentes a las comparsas de danzantes de carnaval.

Razón de los gastos que han ocurrido en los días de carnavales con los bailarines de la comparsa de «PORREROS».

–Primera reunión del domingo de carnaval ..... 20 reales
–Comida del lunes de carnaval 80 reales
–Cena del lunes de carnaval ... 34 reales
–Por la ¿? y comida del martes de carnaval ..... 80 reales
–Por la cena del martes de carnaval ..... 26 reales[5]

A partir de este año los gastos relativos a «bailarines» o «danzantes» de carnaval son continuos hasta 1906.

En 1926 hay un pago a Pedro Garayalde por...

«... los Jorrai-dantzaris que actuaron en carnaval»[6].

Otro de 1930 dice:

«A los dantzaris del pasado martes de carnaval que sacaron «Aurresku» a la plaza por lo que el Ayuntamiento a petición de los mismos acordo anteayer premiarles segun su costumbre»[7].

La denominación de «porreros» se refiere a los disfrazados que según las regiones del país reciben diferentes nombres. Así, porreros son las comparsas de danzantes que salen en carnaval al otro lado de la sierra de Aizkorri, en la llanada alavesa (Egino, Muniain, Villarreal de Alava, Zalduendo, etc.) hasta en un total de 25 pueblos, según Juan Garmendia Larrañaga. Estas comparsas de porreros, al menos en Alava, van acompañados de un «Mozo Mayor» y portan «Putxikas» con las que golpean y hacen correr a las gentes.

Juan Ignacio de Iztueta cuando habla de las danzas acostumbradas por carnaval cita las siguientes:

Jueves gordo: La de los rastrillos (Jorrai-dantza).

Por carnaval: La del baile de los zorros.

Martes de carnaval: Chacolín[8].

Es posible que la comparsa de «Porreros» bailasen la Jorrai-dantza y que el pago aportado de 1926 sea una continuación de aquellos.

1. Archivo Municipal de Segura, Sección A, Negociado 1, Libro 13, Exped. 3.
2. Archivo Municipal de Segura, Sección C, Negociado 2, Libro 7, Exped. 9.
3. Archivo Municipal de Segura, Sección C, Negociado 2, Libro 10, Exped. 1.
4. Archivo Municipal de Segura, Sección A, Negociado 1, Libro 16, Exped. 1.
5. Archivo Municipal de Segura, Sección C, Negociado 2, Libro 13, Exped. 2.
6. Archivo Municipal de Segura, Sección C, Negociado 2, Libro 23, Exped. 9.
7. Archivo Municipal de Segura, Sección C, Negociado 2, Libro 24, Exped. 2.
8. Danzas de Guipúzcoa (Juan Ignacio de Iztueta), pág. 149.

SEMANA SANTA EN LA VILLA DE SEGURA

Una de las costumbres que sin duda alguna más ha transcendido y transciende fuera de Segura, es la de las procesiones de Semana Santa. Es uno de esos actos en que la participación ciudadana es casi masiva y en el que la tradición juega un importante papel, haciendo que año tras año, estas procesiones sigan realizándose sin perder un ápice de su fuerza; es más, aumentándola y dignificándola. Tal es la pasión que los seguratarras sienten hacia este acto, que en el caso de los costaleros por ejemplo, el puesto se mantiene durante años, llegándose incluso a «heredar» como si de una propiedad se tratara.

Primeros datos

Buscar los orígenes de este acto es poco más que imposible, pero sí podemos dar fe de una antigüedad de la misma de por lo menos trescientos años. Son muchos años manteniendo un rito con la cantidad de avatares que tiene la vida.

Si como se supone, el «Cristo Crucificado» que sale en la procesión, es obra del escultor sevillano Juan Martínez Montañés (1568-1648) ya tenemos esa posible antigüedad que se remonta a los primeros años del XVII.

Si recurrimos a los datos que sobre el tema nos aporta el archivo municipal, hallamos la ordenanza n.º 15 (10-10-1722) que ordena en la forma en que han de celebrarse las festividades importantes de la Villa.

«.. otra si decimos que esta Villa ha tenido siempre y tiene especial devoción a la Virgen Maria, Madre de Dios y S.ª Nuestra en los misterios de su Inmaculada Purisima Concepcion sin pecado en su instante primero de su natural ser y su Gloriosa Asunción como tambien al Bienaventurado San Juan Bautista en cuyos tres días celebra sus festividades con el cabildo eclesiástico con procesión general por las calles, misa solemne y sermón en su Iglesia Parroquial que es de la advocación de la Asumpción y conserva la misma devoción de que se predique la pasión de N.º Señor Redentor Jesucristo el Viernes Santo de todos los años siendo carga y obligación del Vicario de la parroquia el sermon del día de la Asumpción que se pone el señor pariente como también el predicador dos domingos de Adviento y cuatro de Cuaresma y la disciplina del Jueves Santo por la noche antes de la procesión y que se hace todos los años y los dos sermones de la Concepción y Pasión que paga esta Villa a doblón cada uno y el de San Juan lo costean los alcaldes, de las expensas propias y además hospedan en sus casas a los predicadores de los dichos tres sermones y siendo esta devoción tan pausible como loable, ordenamos y mandamos se constituyere en adelante inviolablemente y encargamos a las venideras en puntualidad y aumento del fervor en la solemnidad de tan grandes festividades y respecto que los alcaldes tienen la función de pagar al predicador de San Juan y de mantener a los tres de las funciones mandamos que se de al arbitrio de los alcaldes únicamente la elección de los sujetos que vayan a predicar en los tres referidos sermones»[1].

De esta ordenanza hay algunas observa-

ciones importantes que podemos señalar:

1.–Cita la existencia de procesiones (que se hacen todos los años) en la noche del Jueves Santo.

2.–El Viernes Santo se predica la pasión del Señor pero no cita la existencia de procesiones en este día.

3.–La actitud por parte de las autoridades locales en solemnizar cada vez más la procesión.

Procesiones Nocturnas

Como hemos visto en la ordenanza anterior la procesión del Jueves Santo se hacía por la noche y esta circunstancia ocasionó algunas desavenencias con el obispado que aconsejó que aquellas se celebrasen por la tarde en vez de por la noche.

Carta del Señor Obispo a la Villa de Segura

«Hallándome informado de que en esa Villa, por costumbre inmemorial, después de concluida la procesión de Jueves Santo que regularmente se hace a las diez de la noche, pasan ambos cabildos, eclesiástico y secular, con las demás gentes de distinción a tomar una colación o refresco que el alcalde suministra en su casa con abundancia de vinos exquisitos, dulces, pasas, higos, aceitunas, almendras y otras cosas. Y aunque me consta y nunca pudiera dudar que en esa colación se observa generalmente la moderación que corresponde a la religiosidad de las personas concurrentes, sin embargo entiendo que ustedes mismos confesarán que semejante función festiva no tiene la menor coherencia con las soberanas y lúgubres circunstancias que aquella noche nos presenta nuestra Madre Iglesia».

«Pero ese no es el objeto principal a que se dirige mi afectuosa amonestación, sino a entrar en los desórdenes públicos y graves ofensas a la Majestad Divina que sin duda se originan de las procesiones nocturnas y que con dolor me aseguran haberse hecho en esta Villa por el innumerable concurso de gentes que asisten ordinariamente de los lugares inmediatos a la que se celebra la noche de Jueves Santo».

«Pongo a la referida penetración de Vms. la funestas consecuencias de estas concurrencias de personas de ambos sexos aseguradas en la impunidad de las oscuridades de la noche. Las estrechas obligaciones de mis pastoral ministerio no me permiten la tolerancia de semejantes abusos y me persuado que esta sola insinuación hecha al notorio celo que ustedes y la integridad y justificación de los señores que componen ese regimiento a de ser muy suficiente para su remedio, disponiendo que dicha procesión se haga y se concluya antes de anochecer y cesando en la costumbre de dar y tomar la referida colación en obsequio de los soberanos misterios de aquella noche y por las edificaciones y buen ejemplo de los demás fieles».

«Y prometiéndome de la religiosa justificación de Vms. y de su nativa piedad que concurrirán con gustoso esmero al exterminio de cuanto pueda impedir el servicio de Dios N.° Señor y el buen gobierno de ese pueblo, recomiendo a Vms. eficazmente los dos puntos que contiene la carta y espero su rectitud el logro de la satisfacción que me resultara de ese nuevo establecimiento».

«Ofrezco a Vs. mi atención y afecto para cuanto sea de su agrado y ruego a Dios que de a Vs. felices años».

Pamplona 12 - Enero - 1770

Respuesta del Cabildo de Segura al Señor Obispo

«Ilustrísimo Señor que cuando en el asunto que comprende la estimada carta de VSJ (que he recibido con mi mayor veneración) no concurrieren las eficaces y sólidas razones que por sí mismo se ponga el debido remedio siguiente que han presentado a VSJ se practiquen en esta Villa la noche de Jueves Santo por hacerse a deshora la procesión acostumbrada y para el refresco que después de ella se dan a los señores eclesiásticos a ambos cabildos y demás personas de distinción de esta república bastaría en su estimación para su abolición mayor insinuación de SJ para que yo obedeciese apremiándola como a precepto de un prelado muy amado y dignísimo con su ardiente celo no aspira sino a la honra de Dios y validad de las almas y supuesto con que dicha representación han podido minorar en el concepto de VSJ mi buena representación y para que se sincere la integridad de nuestra conducta y de los señores de esta Villa me es indispensable informar a VSJ sucintamente y con la verdad con que se requiere en los puntos contenidos en la queja dada a VSJ diciendo: Que es cierto que en esta Iglesia es continuado de siempre el cantar las tinieblas con toda solemnidad los tres días de la Semana Mayor. Que las noches de Jueves Santo empezaban a las cinco y concluían a las siete. Que a las ocho se convocaba al pueblo al son de campana a la procesión y que de ocho y media a nueve se predica el sermón de disciplina exhortando a los fieles a verdadera penitencia de sus pecados moviéndolos con la triste y dolorosa historia de la pasión de Nuestro Redentor. Que de nueve a diez se hace la procesión por las calles con la debida veneración y modestia procurando la justicia por medio de seis o más caballeros que se estimaba y vigilaba que no hubiere el menor desorden ni se mezclasen hombres y mujeres que además de los del lugar concurren de los lugares vecinos atraidos sin duda de la devoción y del buen orden que se guarda en esta tierna procesión de tal suerte que jamás hemos sabido que de noche se hubiere cometido en este pueblo el menor desacato entre hombres y mujeres porque era muy vigilante en este particular el celo de los alcaldes y se observaba que a media hora de concluida la procesión no permanecía en la calle ningún forastero y si estos se desmandaban en sus regresos de sus casas no lo sabemos ni podemos responder de ello, bien que en este caso toda la culpa dimanaría de su propia malicia. Concluida la procesión el alcalde venía en persona a la sacristía a suplicar a los del cabildo se sirviesen llegar a su casa a tomar un sorbo y por seguir el estilo y usar de cortesía, más que por gana, concurría el cabildo con los demás caballeros que duraba un cuarto de hora sin que se advirtiese al que más que dos medios vasos de vino blanco o rojo, pues entre treinta concurrentes apenas se beberían ocho pintas y tomando a cada aceituna, porque las almendras, pasas y grajeas llevaban cada uno según llegaban».

«Este es Ilustrísimo el gran refresco de abundancia de vinos generosos que han exagerado a VSJ sobradamente ofendido la notoria moderación de tantos sacerdotes y caballeros que en noche tan santa, lejos de causar la menor nota se abstenían los más a un celo beato y se retiraban a sus casas a un cuarto hora de la seña del que presidía el cabildo dando buenas noches y gracias al señor alcalde. No obstante, lo otro, estoy desde luego pronto a complacer en todo a VSJ y por consiguiente haremos en lo sucesivo la procesión de paz de tarde de modo que concluya antes del anochecer dejando lugar a los feligreses para que vuelvan a sus casas de día y aunque quieran los señores alcaldes continuar al convite del refresco de este día, excusaré el admitirlo y concurrir a él. Con este motivo quiero poner en la alta consideración de VSJ que en esta Villa se celebran cada año dos ferias, la una desde el día venticuatro de diciembre hasta incluido el seis de enero con el intolerable abuso de que los mercaderes tienen abiertas sus tiendas y venden públicamente todos los días festivos de precepto, excepto el único día de Navidad. La otra feria va desde el venticinco de julio hasta el tres o cuatro de agosto y siendo irregular que en tantos días duren dichas ferias profanando unos días tan solemnes, suplicamos a VSJ prohibir iguales ferias y excedan la una de ocho días (exceptuando el día de Navidad) y el segundo de seis días pues son hartos para comprar y vender en un país en que hay multitud de ferias».

Segura 21 - Enero 1770

Descendimiento

El siglo XVIII se caracterizó por la cantidad de misterios que se introdujeron en las festividades religiosas, representaciones bíblicas principalmente. Uno de estos «Misterios», el Descendimiento, según Jimeno Jurio, fue un acto que entró con mucha fuerza en la provincia de Navarra.

El descendimiento del «Cristo Articulado» de Segura data del año 1772.

«60 reales de Vellon dados a Francisco de Zurbano para la fundación de la nueva función del descendimiento del Señor en la Iglesia Parroquial»[2].

Hoy día esta representación viene realizándose todos los Viernes Santos por la tarde. Durante el acto el sacerdote «sermolari» exhorta a la piedad y el recogimiento.

Procesión de Viernes Santo

Como hemos visto hasta ahora, la procesión sólo se realizaba en la tarde del Jueves Santo (primeramente en la noche). En la actualidad en los dos días se suceden las

procesiones, aunque se da la paradoja, que a pesar de su menor tradición, es la de Viernes Santo la que más público atrae. Esto se debe en parte al acto del descendimiento y al paso viviente de San Miguel que sólo se pueden ver en este día. Quizás fueron estos los motivos que aconsejaron a los de Segura a sacar la procesión el Viernes además de la del Jueves. Hasta 1774 no se han hallado datos de la existencia de actos procesionales en Viernes Santo.

1772 Instauración del descendimiento.

1774 Primeros datos de procesión en Viernes.

Puede que sí exista una relación entre ambos actos.

Otros elementos de la Procesión

La procesión se complementa con una serie de elementos más o menos usuales en este tipo de actos: músicos, romanos, ángeles portando los clavos de Cristo, nazarenos cireneos, pasos procesionales, paso viviente de San Miguel.

Todos estos elementos han ido variando con el transcurso del tiempo en número de sus componentes, calidad plástica, etc.

He aquí algunas referencias, a modo de curiosidad, de estos elementos.

–Hay datos de ángeles desde 1776 en que salían unos de morado y otros de azul marino (la tela morada era de tafetán) en la procesión de Jueves Santo.

–Durante todo el siglo XIX hay datos acerca de la intervención de cireneos en las procesiones. Su número variaba entre 4 y 6. En 1856 se hizo una bandera negra nueva para estos.

Paso viviente de San Miguel

Este paso viviente, interpretado actualmente por un joven muchacho, representa al Arcángel San Miguel, que como primer soldado de Dios en su lucha contra los ángeles caídos porta atributos guerreros como son la armadura, casco, espada y palma o escudo. El uso de la falda y el pelo largo, al parecer, no deja de ser una derivación de la indumentaria romana con la que muchas veces se le representa en la iconografía de los siglos XVI-XVIII.

Su lugar en la procesión es entre el Santo Sepulcro y la Dolorosa y en su recorrido, sin música ni circunstancias especiales, realiza unos movimientos laterales con los pies (se dice que baila) y con la espada y escudo adopta posturas que semejan más a mímica que a danza.

Los primeros datos acerca de este paso se remontan a finales del siglo pasado (1887).

«A Modesto Ugalde por vestir de San Miguel y para zapatos» (Viernes Santo).

«A Eustaquio Múgica por ayudarle»[3].

Esta es una de las costumbres que hay alrededor del «paso»; la de tener un «Ayudante Vestidor». En 1898, por ejemplo, el San Miguel cobraba 5 pesetas por salir y el ayudante 3,5 ptas. por vestirlo. Asimismo todos los años se le entregaban al San Miguel un par de zapatos blancos nuevos. En la actualidad el San Miguel, junto con el predicador y el alguacil, acostumbra a comer en casa del alcalde el día de Viernes Santo.

El origen de este paso viviente habría que fijarlo como el del Descendimiento en los finales del XVIII o comienzos del XIX; o sea, posiblemente desde la implantación de la procesión en el día del Viernes Santo.

1. Arch. Mun. de Segura: Sección A, Negociado 6, Libro 1, Expediente 7.
2. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 7, Expediente 9-1.
3. Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 19, Expediente 2.

FIESTAS MENORES

Además de las importantes fiestas de San Juan y Corpus celebraba Segura otras fiestas menores de las que también se han recogido unos pocos datos.

San Ignacio: 31 de Julio

1621.–Por los novillos que se corrieron en las fiestas de San Ignacio.
Al tamboritero y al atabal por asistir a las fiestas.
A Miguel ? ochenta y ocho reales por el gasto en dar de comer a los danzantes que regocijaron la fiesta en la canonización del Santo Ignacio[1].

1627.–154 reales para los siete toros que se trajeron a primeros de mayo para las fiestas de San Ignacio y Concepción[1].

1628.–Del gasto de 311 reales para las fiestas de San Ignacio y San Martín[1].

1760.–Se hizo procesión el día de San Ignacio sacando los santos en la misma[2].

1796.–Procesiones con sus bultos el día de San Ignacio de Loyola[3].

Como se ve por los pagos la fiesta pasa de una cierta fastuosidad en sus orígenes a una fiesta de carácter netamente religioso que es como hoy día se celebra.

La Asunción de N.ª Señora: 15 de Agosto

A pesar de no disponer de muchos datos referentes a esta fiesta, sí se puede decir que fue siempre fiesta muy importante y lo atestiguan los pocos datos que de ella tenemos. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, los alardes de armas con soldados, y la danza de espadas con la que se rendía a la patrona, fueron festejo principal del día.

1764.–314 reales y 15 maravedies en los alardes de armas del Corpus y de la Asunción patrona que es de esta Villa[4].

Los gastos de alardes de armas se suceden entre los años 1764 y 1774.

1787.–De los gastos concurridos en 11 años de los doce expresados con la danza del Corpus y N.ª Señora[5].

1815.–A los bailarines de la función pública del 15 de agosto[6].

1842.–Del gasto de correr una vaca el 16 de Agosto[7].

Además de estos datos extraídos del archivo municipal, Juan Igancio Iztueta[8] cita de la existencia de ciertas costumbres relacionadas con este día en la Villa de Segura. «El alcalde de un pueblo donde se va a celebrar un festejo avisará ocho días antes, mediante aguacil, al alcalde del pueblo que corresponde, que pase a su casa a comer ese día de tanto regocijo, para poder luego por la tarde bailar, como es costumbre una respetuosa danza en la plaza pública». «Por la tarde el alcalde invitado sacará para divertirse una danza de hombres; le acompañará de la mano el alcalde del pueblo donde se celebra la fiesta, y le llevarán a aquel la señora de este y a este la señora de aquel, si es que ha acudido al festejo».

Cita a varios pueblos donde se mantenía esta costumbre. En segura era el alcalde de Lazcano el invitado para abrir la danza, y lo hacían en esta fecha del 15 de Agosto. Por otro lado el alcalde de Segura era invitado por San Blas al pueblo vecino de Idiazábal donde hacía las veces de primera mano (Aurrezkulari) en la Gizon Dantza, mientras el alcalde de Olaberría hacía de segunda mano o atzezkulari.

San Martín - 11 de Noviembre

1628.–«200 reales de las fiestas de San Martín»
Archivo Municipal de Segura: Sección C, Neg 2, Libro 3, Expd 3.

Purísima Concepción - 8 de Diciembre

1618.–«A Valentin Rodriguez por los

gastos que tuvo en correr los toros en las fiestas de la Purisima Concepción»[1].

1621.–«9 ducados y 9 reales por los novillos de las fiestas de la Purísima»[9].

«Haber dado a Miguel ¿? 111 reales que se ha gastado en dar de comer a los danzantes y al tambor en los dos días y medio que regocijaron la fiesta»[9].

1627.–«154 reales para los siete toros que se trajeron a primeros de mayo para las fiestas de San Ignacio y Concepción»[9].

Con posterioridad a estas fechas únicamente se dan gastos referentes a procesiones y estos pagos desaparecen a partir de 1796.

1. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 3, expediente 3.
2. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 6, expediente 1.
3. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 7, expediente 9.1.
4. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 6, expediente 1.
5. arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 7, expediente 1.19.
6. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 10, expediente 1.
7. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 13, expediente 2.
8. Gipuzkoako Dantza Gogoangarriak - Juan Ignacio de Iztueta Versión: P. Santiago Onandia. Ed: La gran Enciclopedia Vasca. pág. 184-187.
9. Archivo Municipal de Segura: Sección. C, neg. 2, libro 3, expd. 3.

FIESTAS NO HABITUALES

Celebraciones especiales

Además de las fiestas tradicionales existen otras que bajo el amparo de los más diversos motivos se celebran con tanta o más pompa que aquellas. Así, vamos a citar fiestas celebradas en honor a batallas, agasajo a personas, visitas ilustres, etc.

1629.–«50 reales por los toros que dio para la fiesta del príncipe y también al tamborín y tambor y los que se ocuparon en las fiestas del príncipe»[1].

1637.–«En conformidad con la carta recibida en la Villa con la nueva de haber nacido el príncipe nuestro señor mandamos se hagan fiestas con la solemnidad que la materia requiere y conforme con las fuerzas que la Villa tiene».

«Que el primer domingo se haga una procesión solemne por las calles con Tedeum Laudamus y una misa cantada dando gracias a Dios N.° Señor y haya una danza de espadas a costa de la Villa y en la víspera se hagan hogueras y fuegos por todas las calles y luminarias por las ventanas. Que el lunes y el martes se corran toros en la plaza poniendo las barreras y también se corran gansos». (Segura 11 - 11 - 1637)[2].

1648.–«288 reales por el tamborín, tambor y danzantes que regocijaron la fiesta de la victoria que Su Majestad tuvo en Nápoles»[3].

1704.–«Del gasto en las linternas y arcos para los danzantes que regocijaron la fiesta de cumpleaños del Rey Don Felipe»[4].

1746.–«543 reales y 27 maravedies que se han gastado en el regocijo de aclamación del niño Rey (Fernando VI) que Dios guarde como consta en el memorial así como los doce dados a los balencianos»[5].

1814.–«Refresco dado a los bailarines por la actuación en el aniversario del dos de Mayo».

«Gastos originados en la fiesta solemne del aniversario de la Constitución de la Monarquía española con refresco del alarde, el palo de la cucaña, jaula y luminaria»[6].

1. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 3, expediente 3.
2. Sección A, negociado 1, libro 7, expediente 1, Arch. Mun. Segura.
3. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 3, expediente 3.
4. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 4, expediente 1-9.
5. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 5, expediente 1.
6. Arch. Mun. Segura - Sección C, negociado 2, libro 12, expediente 9.18.

Juntas generales

Hasta 1677, Guipúzcoa se reunía en Juntas Generales dos veces al año, pero a partir de esta fecha comenzaron a realizarse las Juntas una vez al año por lo que Segura veía celebrar Juntas Generales cada 18 años, aunque algunas veces hubo interrupciones debido principalmente a los periodos constitucionales que vivió España.

Segura celebró Juntas Generales, entre otros años, en 1724, 1742, 1760, 1778, etc. Para estas celebraciones, políticas en principio, el pueblo se preparaba con meses de antelación para recibir dignamente a los señores Diputados. Y cómo no, todos los elementos festivos se daban cita en estas celebraciones: toros, danzas, procesiones, saraos, etc.

1760.–322 reales pagados a la posadera Francisca de Oyarbide por los alimentos que suplió a los clarineros que asistieron en dicha Junta General para las funciones de ella (por sus criados y mulas).

–285 reales pagados a saber:

150 reales a los músicos trompas y clarineros.

135 reales a los Valencianos danzantes que para festejar acudieron a esta Villa durante la Junta General.

–Durante la Junta General se hicieron dos procesiones y hubo novillada.

(Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 6, Expediente 1).

1778.–Juntas Generales del 2 de Julio al 8 de Julio.

La relación de gastos fue la siguiente:

–150 reales a los tamboriteros y tambores que asistieron a esta Villa en las funciones de las Juntas Generales.

–150 reales a los dos músicos clarineros que con sus criados vinieron de San Sebastián.

–75 reales y diez maravedíes que se les dio a los músicos que asistieron a otros saraos con el «tum-tum», violines y otros instrumentos.

–180 reales de los valencianos que asistieron a las funciones de Juntas.

De los gastos de los dos religiosos músicos que estuvieron.

Durante esta Junta General se hicieron dos procesiones en las que se sacaron las imágenes de N.ª Señora y San Ignacio, y los días 2, 3 y 5 hubo novillos o toros con ganado de Deba, Laurgain y Segura.

El Corregidor Provincial acudió a esta Junta General acompañado de su señora y toda su familia.

Asimismo se hicieron tres trajes nuevos para los alguaciles y se renovó el de los maceros a los que se les entregó dos pares de medias encarnadas, zapatos con hebillas de acero y cinta ancha encarnada para colgar del cuello los escudos de armas de la provincia.

En los saraos que se hicieron se repartieron los siguientes vinos, refrescos y dulces: vino rancio, vino de Málaga, horchata, vino de Tudela, agua de limón, agua de guindas, melocotón, membrillo, ciruelas, bolaos y otros dulces que se trajeron de Vitoria.

(Arch. Mun. de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 7, Expediente 18).

MISCELANEA

De Iztueta a Pujana

Cada vez que tenemos que hacer referencia de la autenticidad y pureza de nuestras danzas tradicionales, sacamos a colación la tran traída y tan llevada línea Iztueta - Olano - Pujana.

Iztueta, con la publicación de su libro, en el que fue recogiendo las danzas tradicionales de la época, creó un punto de partida muy importante a la hora de fijar tanto la utilidad como la forma de ejecución de cada una de nuestas danzas.

A Juan Ignacio de Iztueta le sucedió, en

su labor de difusión del folklore, su alumno Olano, al cual le sucedió asimismo D. José Lorenzo Punana, que se dedicó durante gran parte de su vida a difundir y enseñar aquellas danzas que sus maestros le habían enseñado. Esta labor la fue realizando por infinidad de pueblos guipuzcoanos y Segura no iba a ser una excepción. Tanto Iztueta como Pujana impartieron sus enseñanzas en esta Villa.

«Del gasto hecho con los bailarines de espada en el día de San Juan, los días de Juntas y el 15 de agosto y los días que asistieron al palacio a la instrucción de Iztueta».

(Archivo Mun. de Segura: Secc. C, Neg. 2, Libro 10, Exp. 1).

«Pagará Martín de Zumalacárregui de sus fondos (Tesorero de fondos y arbitrios) a Juan Ignacio de Iztueta 580 reales de Vellón. A saber 260 por el gasto de manutención y el resto 320 por la gratificación acordada con el Ayuntamiento; y al bailarín de Urnieta por su gasto y gratificación 60 reales».

(Archivo Municipal de Segura: Igual anterior).

Segura a 20 de Diciembre de 1841.

Como vemos su paso por Segura se produce cuando contaba con setenta y dos años de edad y necesitaba de la ayuda de un bailarín para impartir sus enseñanzas.

Setenta años más tarde sería su sucesor Lorenzo Pujana quien sería contratado por la Villa para adiestrar a los dantzaris locales.

«...la comparsa de dantzaris txikis de la Villa dirigidos por el notable maestro de bailes vascos D. José Lorenzo Pujana ejecutará en la plaza mayor diversas figuras de las danzas del País».

(Extracto del programa de Fiestas Eúskaras que se celebraron en Segura entre el 22 y 26 de Septiembre de 1911).

Txistularis

Al hablar de danzas y festejos no podemos olvidar que la parte musical de las mismas y los txistularis, como músicos populares, son el elemento más importante de la fiesta.

A lo largo del tiempo han recibido diversidad de nombres: tamboritero, músico jular, pífano, dambolín, etc. Estos acompañados del tambor, atambor o atabalero, han alegrado y distraído a generaciones y generaciones.

A través de los archivos municipales se ha posido configurar esta pequeña lista de txitularis locales:

Francisco Zamora	(1699 a 1713)
Martín Axarrista	(1714 a 1752)
Joaquín Beoscorta	(1754 a ?)
Agustín de Bidaurre	(1758 a 1771)
Juan Ignacio Elorza	(1793 a 1811)
Bartolomé Bidaurre	(1784 a 1791)
Martín de Celayeta	(1815 a 1819)
Miguel Antonio Alberdi	(1819 a ?)
José María Leceta	(1853 a 1854)
José Antonio Leceta	(1855 a 1856)
Juan Cruz Iriarte	(1856 a 1890)
Pedro Iriarte	(1891 a 1931)
Lorenzo Tellería	(1891 a ?)

En el año 1927 formaban la banda municipal de txistularis los siguientes músicos:

Martín Berástegui	Tamboritero
Pedro Iriarte	Tamboritero
Pedro Alcorta	Silbote

Otros datos nos dicen de algunas de las obligaciones que estos tenían. Así, en 1788, el tamboritero tocaba los tres días de carnestolendas. En 1799 Juan Antonio Elorza, tamboritero, y Francisco Altolaguirre, tambor, forman junto con sesenta hombres la primera compañía de Segura para guardar las costas contra los ingleses. En 1845 tenían obligación de asistir a los siguientes días de fiesta: Viernes Santo, Corpus Christi, San Juan, Asunción, Octava de Corpus Christi y San Ignacio.

Junto con el txistulari formaba el tambor o atabalero y de estos también se han recogido unos pocos datos.

Juan Apaistegui	(1703 a 1720)
Pedro Antonio Garicano	(1740 a 1771)
Francisco Altolaguirre	(1799 a 1806)
Pedro Elorza	(1842 a ?)

Fiestas Eúskaras

A partir de mediados del siglo XIX (1853) se comenzó en Sara (Euskadi norte) a celebrar las denominadas «Fiestas Eúskaras» organizadas por Antonio D'Abbadie. Estas fiestas estaban orientadas al floreci-



Vista general de Segura. (Fotografía: Karlos Glaría).

miento de los valores tradicionales vascos (juegos, literatura, poesía, deportes, trabajo, música, danza, etc). Las danzas fueron poco a poco tomando un papel más importante en estos actos y se comenzó a organizar concursos de bailes y exhibiciones de los mismos. A partir de la pérdida de los Fueros en el año 1876, y con el fin de imprimir un nuevo brío a una sociedad abatida, se trajeron a Euskadi Sur estos festejos.

En Segura se celebraron Fiestas Eúskaras entre los días 22 y 26 de septiembre de 1911, siendo su acto principal el concurso de agricultura y ganadería. Las comparsas de dantzaris tenían un papel importante en el programa elaborado al efecto.

«Sábado día 23: A las cinco, los Señores Diputados Provinciales serán recibidos solemnemente por las corporaciones civiles y eclesiásticas, inmediatamente precedidos por las bandas de tamboriteros dulzaineros y cuadrillas de Ezpata-dantzaris y Dantzaris chiquis se dirigirán a la casa consistorial».

«Domingo día 24: Después de la función religiosa, la comparsa de Dantzaris chiquis de esta Villa dirigida por el notable maestro de bailes vascos, D. José Lorenzo de Pujana ejecutará en la plaza mayor las diversas figuras de las danzas del país».

«Martes día 26: A las cuatro de la tarde concurso de Korrikalaris y otros juegos, terminando la fiesta con un «aurresku liliputiense» bailado por la comparsa de Dantzaris chikis».

(Archivo Municipal de Segura: Sección C, Negociado 2, Libro 24, Expediente 2).



AHORA VALE POR TRES.

Resuelva sus compras con dos dedos de la mano.
Aquí tiene la tarjeta que siempre quiso tener.
La «triple» tarjeta LLAVE-CARD de la Caja de Ahorros de Vitoria.
Personalizada, puesta a su nombre.
Por fuera, parece una tarjeta normal.
Por dentro está llena de ventajas nunca vistas.
Véalas.

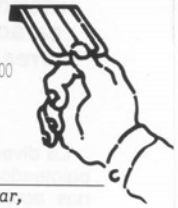
1 *En el momento de comprar,*
Para meterse miles de comercios en el bolsillo.

Después de comprar, no pague.
Saque su triple tarjeta LLAVE-CARD y firme un Cheque 6.000 garantizado.
(Son de hasta 12.000 ptas.)
Y eso es todo.
En miles de establecimientos en toda España.



2 *En el momento de precisar efectivo,*
Para sacar dinero en 12.000 sitios diferentes.

En el momento de precisar efectivo, la nueva tarjeta LLAVE-CARD jamás le deja sin blanca.
Con ella puede obtener dinero al instante en la red de cajeros de «la Municipal».
En los más de 2.000 cajeros de la Red 6.000 de las Cajas Confederadas.
Y, por si fuera poco, puede usarla con los Cheques 6.000 en cualquiera de las 10.000 oficinas de las Cajas Confederadas.



3 *En el momento de pagar,*
Para realizar las compras «de una pasada.»

Olvídese del dinero en efectivo.
Gracias a su «triple» tarjeta LLAVE-CARD usted puede pagar sus compras mediante transferencia electrónica de fondos.
En los establecimientos que posean T.P.V. (Terminales Punto de Venta).
Una pasada de la tarjeta en el aparato y todo resuelto.
(Próximamente este sistema se ampliará a la Red 6.000 de las Cajas de Ahorro Confederadas).

NO SE QUEDE SIN LA LLAVE DEL FUTURO.

Los titulares de LLAVE-CARD recibirán su nueva tarjeta en persona.
Si aún no tiene LLAVE-CARD póngase en contacto con su Oficina de la Caja de Ahorros de Vitoria.
Le atenderán al momento. Y podrá conseguir la tarjeta que vale por tres.

Caja de Ahorros de Vitoria / Gasteizko Kutxa
CAJA DE SOLUCIONES

EL DANCE O PALOTEADO: APROXIMACION ANTROPOLOGICA

Mikel Aramburu Urtasun

En números precedentes de *Dantzariak* he publicado descripciones, más o menos completas, de algunos dances aragoneses próximos a los navarros que se perdieron, salvo excepción, hace muchos años. La proximidad es tanto geográfica como material o de contenido. En efecto, puede afirmarse que tanto unos como otros han formado parte de un sistema común que se extiende, a su vez, por una muy amplia zona en torno al Ebro con significativas conexiones pirenaicas. Si se estima útil el esfuerzo de reconstruir en Navarra nuestros desaparecidos paloteados deberíamos, a partir de la información autóctona disponible, asomarnos a los vecinos dances y estudiarlos con un criterio todo lo riguroso que se pueda. Como aportación a la formación de este criterio, refundo a continuación unas cuantas notas y reflexiones de carácter antropológico en relación con el dance en la idea de que corresponde a la Antropología completar la visión que la Etnografía nos proporciona.

La diversidad de elementos del dance o paloteado, y de sus orígenes y significados, nos aconseja emprender esta aproximación, supuesta ya una concepción global de la fiesta que lo engloba, analizando aquellos por separado. Trataremos independientemente de los diferentes bailes, de los diálogos del Mayoral y Rabadán o *pastoradas*, del enfrentamiento entre el bien y el mal y de los combates entre ejércitos cristianos y musulmanes.

Conviene tener presente, por tratarse de un estudio antropológico, el entorno festivo en el que tiene lugar el dance. La importancia de la fiesta en el mundo rural se explica por la necesidad que el pueblo tiene de sentirse comunidad y reforzar sus señas de identidad. En este punto juega un papel esencial la figura del santo patrono fuertemente asociada también, como hemos visto, al dance. Para el antropólogo Carmelo Lisón (1983, 60) «en la topografía religiosa cada pueblo es una circunscripción espiritual presidida por un santo patrono o advocación tutelar que conecta a los vecinos con la divinidad (...) su *patrocinium*, su alteridad, aura sagrada, atemporalidad y humanizada incorporación a los sucesos locales, le han convertido por siglos en el exponente y simbolizador *par excellence* de la identidad comunitaria». Obsérvese hasta qué punto son aplicables estas consideraciones en el entorno festivo que estudiamos, e incluso en otros supuestamente más neutrales como los urbanos donde frecuentemente se repite este sentimiento colectivo en las fiestas patronales. Eliseo Serrano (1981) define el dance como «un drama sagrado con cierto sentido ritual y litúrgico» y cita a Arcadio de Larrea para el cual «los danzantes son auténticos oficiantes o sacerdotes». No son, ciertamente, gratuitas estas aseveraciones para un atento observador de los paloteados. Si bien hoy las fiestas vienen reguladas por el calendario litúrgico de la Iglesia católica y



Paloteado de San Juan de Tudela (1985). Cortesías de los danzantes (Foto: Mikel Aramburu).

su santoral, no debemos perder la perspectiva pretérita de un origen mágico de los rituales coreográficos que el hombre primitivo representaba con fines concretos e inmediatos y que son origen lejano de algunas de nuestras pautas culturales.

Antes de acometer su estudio pormenorizado, haré un resumen cronológico de la evolución del dance tal y como mayoritariamente la han entendido sus más prestigiosos investigadores, en particular Antonio Beltrán y Mercedes Pueyo. La tesis que defienden estos autores habla de la total independencia de las danzas, elemento más viejo, del resto de la función dramática. Así para Beltrán (1985) «los bailes o mudanzas que se añaden a la pieza teatral no tienen la menor integración en la representación ni marcan transiciones o cambios, sino que se incluyen de modo artificioso, interrumpiendo los diálogos o quedando totalmente desligados del contexto literario (...) Los dances no obstante, tuvieron siempre baile añadido a los diálogos», hasta el punto de que la pieza original es precisamente las danzas, y en particular las de palos. A las primitivas danzas se les unió, a través del canto y la poesía lírica, la función de la *pastorada*. Ambas para Mercedes Pueyo tienen un origen pirenaico por lo que su difusión se produce de norte a sur (1961). El dance en una primera fase contaba, por tanto con estos dos elementos. De los Misterios y Autos sacramentales proviene el enfrentamiento del ángel y diablo que representa una lucha primigenia en la mente humana. A un tiempo las danzas de espadas vienen a incrementar el repertorio bailado. El conjunto se consolida y ajusta definitivamente en el siglo XVII con las representaciones de moros y cristianos y las danzas de arcos, cintas y los castillos humanos (Pueyo, 1961). No me cabe duda, tras conocer el entorno festivo del dance vivo aún en muchos lugares, que la función se habría ido adaptando, en un proceso natural y lógico, a los gustos de cada época incluyendo novedades y abandonando aquello que aburría al pueblo. Este proceso, aplicable a todos sus elementos, ha permitido, aún a costa de una presunta autenticidad, mantener el interés de la función y, por consiguiente, su propia existencia.

Las danzas de palos

Las danzas de palos constituyen, sin lugar a dudas, el elemento más antiguo del complejo escénico popular que denominamos paloteado, denominación que proviene, precisamente, de ellas. Hay práctica unanimidad en los autores al situar el origen de las danzas de palos en el Neolítico, simultáneamente al desarrollo de la agricultura y en función de determinadas funciones reflejadas en las pinturas rupestres de la época. Se vinculan a ritos agrarios de fertilidad de los campos y fecundidad de la tierra, junto a rituales mágicos profilácticos o propiciatorios. Lucile Armstrong (1984, 245) se pregunta «¿por qué se emplean los palos en tantas danzas rituales de hombres? Porque en los tiempos primitivos, antes de la invención del arado, se empleaban los *palos para plantar* (...) Por lo tanto los palos se convierten en objetos sagrados, representando el falo penetrando en la madre tierra. Golpeando los palos los unos contra los otros crean un ruido que atrae la atención de los espíritus de la Tierra y así éstos favorecen la germinación de la semilla. Algunas danzas rituales incorporan la figura en la que se golpea con los palos la tierra para despertar a los espíritus de ésta». Figura que, como ya hemos comentado, es habitual en varios de nuestros paloteados (Otsagi, Murchante), y de los próximos citados en este trabajo (Borja). Curt Sachs (1933, 143) distingue dos tipos de danza de palos: a) una misma persona bate los dos palos que lleva, y b) dos, o más personas diferentes que los golpean entre sí. Para el eminente investigador alemán, la primera de ellas corresponde a un estadio más antiguo, de amplia difusión y propio de una civilización inferior. El segundo tipo pertenece a una civilización más reciente y se encuentra en Hawai, Indonesia y Europa. En nuestros dances es corriente que se combinen ambos tipos de movimientos aunque, evidentemente, la estructura grupal de las danzas confiere prioridad al segundo de ellos. En esta línea debe rechazarse la generalización de considerar estas danzas como guerreras por simular enfrentamientos entre bandos. El propio Curt Sachs (1933, 134) advierte que estas danzas «no deben confundirse con juegos de guerra», y añade que el «palo es una prolongación de las manos que inicialmente se baten una con otra (...) El palo amplifica, en una segunda época o estadio evolutivo, los golpes primitivos realizados por el propio cuerpo del danzante (pies, manos)». Se habría evolucionado, según



Tauste (Foto: M. Larramendi).



esto, de batir una mano con otra a golpear con los palos. En el mismo sentido Eliseo Serrano (1981, 38) cita a Caro Baroja que admite el parentesco de ciertos ritos que se ven en las danzas de palos con una mitología más propiamente agraria que guerrera. Se cree, dice Josep Crivillé i Bargalló (1983, 100) «que los palos fueron los primeros instrumentos que sirvieron al hombre para realizar sus tareas de explotación de los productos en las sociedades denominadas preagrarias. En efecto, mediante los palos o pequeños bastones de mando, el hombre de aquel tiempo removía la tierra, la golpeaba, la labraba a fin de enterrar luego en ella las semillas que habían de germinar. No son de extrañar, pues, las correspondencias de tipo simbólico y mágico que aquellos útiles aún conllevan, ni raras tienen que parecer las creencias que aceptaban el hecho de que las cosechas crecían con mayor prontitud y exhuberancia si se danzaba, cantaba o tocaban instrumentos en los lugares de laboreo».

Refiero esta extendida teoría por su general aceptación y el interés de su respuesta antropológica al tema que estudiamos, aunque estimo que, el origen neolítico de las danzas de palos y su simbología, pese a lo sugestivo y la coherencia de su planteamiento, se presenta como tesis de difícil contrastación o confirmación científica.

Detrás de estos movimientos coreográficos, y estrechamente vinculado a la idea psicomotriz que subyace en ellos, hallamos presente en la danza de palos el concepto de ritmo. El ritmo es fundamento básico de la expresión primigenia del alma humana y surge en el hombre primitivo con anterioridad a la música y diríamos incluso que es anterior al propio sonido, pues el ritmo se halla implícito en la Naturaleza y es observable por el hombre que examina con atención sus periódicas transformaciones.

Las figuras que las danzas de palos presentan en los paloteados navarros y aragoneses son diversas. El número mínimo de danzantes preciso es de ocho y se colocan en dos filas de a cuatro conformando el esquema más repetido y característico. A partir de ahí pueden integrar el grupo un número variable múltiplo de cuatro siendo, en este caso, posible encontrar conjuntos de doce paloteadores (Tauste, Vera de Bidasoa) e incluso de dieciséis o veinte pero fuera ya del entorno de nuestro estudio. El grupo de cuatro es la célula mínima que permite efectuar las mudanzas habituales. En los paloteados encontramos normalmente diversas figuras que se combinan entre sí, sin ánimo de ser exhaustivos podemos enumerar las más significativas: a) el danzante bate los palos consigo mismo haciéndolos entrechocar en tijera o golpeando uno sobre otro (en particular el derecho sobre el izquierdo); b) el danzante intercambia sus golpes con el compañero de la otra fila, puede hacerlo con un solo palo o con los dos juntos; c) análogamente con el inmediato anterior o posterior de la propia fila; d) esporádicamente el intercambio de golpes puede hacerse en diagonal con el compañero del danzante contiguo, para ello la otra pareja del cuarteto modifica su postura pegando por bajo o por alto evitando el encuentro de los cuatro (Otsagi, Tauste); e) alternativamente, en una misma figura, puede golpearse con un palo por alto con el compañero y con el otro por bajo y de revés con el danzante contiguo; f) una pareja pasa golpeando sus palos bajo el arco que forma la pareja contigua al hacer lo propio por arriba; g) los danzantes de los extremos rompen la formación encontrándose entre sí, recomponiéndola de nuevo pero alterando en noventa grados su sentido; h) los danzantes de los extremos giran, a favor de las agujas del reloj, en torno a los del centro, quienes a su vez lo hacen en sentido opuesto, golpeando sus palos al cruzarse, esta frecuente figura recibe en Cortes el nombre de *turbina* y el P. Gaizka de Barandiarán la interpretaba como, la voz euskérica, *tunbilla*. A esta pequeña muestra de las figuras más habituales que hemos citado habría que añadir los golpes en el suelo, por debajo de la pierna, por detrás de la espalda, y muchas otras evoluciones complementarias, algunas de muy curiosa composición como la que consiste en colocar el palo entre las piernas y recibir de esta forma el golpe que propina el compañero, que refiere Antonio Beltrán (1980, 202) en el dance de Yebra de Basa con el expresivo nombre de *el pichadero* y que se realiza también en una de las *makildantzak* de Vera de Bidasoa (éstas al margen del paloteado).

Es verdaderamente difícil determinar la antigüedad de las danzas en base a su morfología, aunque aún lo sea más desde el examen de otros componentes. Podemos aventurar que las de más sencilla factura y de mudanzas más simples –golpes consigo mismo, con el compañero y en el suelo– son probablemente las más anti-



Dance de Cortes (Foto: M. Larramendi).



guas. Hemos comprobado que en algunos dances, Cortes, Borja, Ainzón,... las danzas más sencillas se bailan en primer lugar y las más complicadas, junto a los trenzados o danzas de arcos, sin duda posteriores, se hacen al final de la intervención. Esto puede responder a una mera táctica, corriente en el mundo del espectáculo, de organizar el programa en un *crescendo* hasta alcanzar el *clímax* al final, o bien puede deberse a un proceso de sedimentación temporal según la cual los números de más reciente incorporación al dance lo han hecho a continuación de los anteriores respetándose un natural orden cronológico. Abonan esta tesis la realización de las dieciochescas danzas de cintas y arcos al final de las representaciones, y, como observa Javier Lacunza (1985), los paloteados con música de jota –más recientes y de mayor filigrana– también se encuentran al final de los respectivos grupos de danzas de palos. De acuerdo con lo anterior encontraríamos algunas danzas de palos de gran antigüedad e indudable arcaísmo junto a otras de posterior creación o adaptación, aún cuando ésta cuente con cientos de años. En otras, por último, se advierten arreglos ornamentales de hechura reciente, a veces obligados por los cambios musicales.

Un aspecto de las danzas de palos que presenta un interés autónomo y complementario es el estudio tipológico de los propios palos que sirven a los danzantes en sus evoluciones y que presentan una estrecha relación con la clase de danza y con el entorno ecológico del lugar. Hallamos, entre los datos que poseemos, distintos materiales y formas para esta herramienta cargada de simbolismo. En la zona pirenaica o prepirenaica suelen ser de acacia, material que los *dantzaris* aprecian por su bello sonido, o de boj, elemento que aporta un contenido mágico-ritual puesto de manifiesto en distintas tradiciones religiosas y profanas. En las áreas meridionales se emplea la carrasca o encina. Son también maderas habituales el acebo, *gorosti,* o el roble. Las dimensiones oscilan entre los 35 y 50 cm. de longitud y los 3 y 5 cm. de diámetro. Pueden verse torneados o simplemente desbastados, pintados en franjas de colores, rojo, verde, azul, sobre fondo blanco o con purpurina plateada. Se sujetan, en ciertos casos, a la muñeca mediante un cordoncillo que atraviesa el extremo del palo. Este cordón puede adornarse con pompones de lana. Aunque la norma general es que cada danzante use dos palos, hay excepciones donde es un único palo por bailarín. Existen diversas teorías especulativas que tratan de la sustitución de la espada por un palo en danzas de espadas, e inversamente, de la evolución de las danzas de palos en danzas de espadas. Cabría aplicar la primera de ellas en aquellas situaciones en que los paloteadores manejan un sólo palo que, incluso, su plateada pintura parecía imitar el aspecto del arma presuntamente sustituida. Insisto en la precaución con que deben ser consideradas esta clase de hipótesis.

Danzas de espadas

Las danzas de espadas, pese a la creencia generalizada, no son parte consustancial del *dance,* y mucho menos llegan a adquirir la importancia relativa que poseen las danzas de palos. Sin embargo, desde una concepción amplia de las danzas de espadas, tal y como las estudia Curt Sachs, cabría incluir entre éstas algunas figuras que consideramos como paloteados. Advierto de entrada que se trata de una cuestión de método en el estudio de la danza. Para Curt Sachs (1933) el «arma marca el tiempo (...) es un sustituto del palo», sería la sonoridad del metal el efecto más pronunciado y buscado puesto que al ser más intenso incrementa el resultado perseguido en el empleo del ruido como defensa contra los espíritus; «es evidente –afirma– pues, que en la ronda de espadas europea puede cambiarse a voluntad el palo de madera y la espada». El mismo autor al estudiar los motivos y antigüedad de las danzas de espadas establece la siguiente clasificación de sus elementos, donde incluye, con carácter específico, la danza de palos (1933, 145): 1. El juego de batalla o lucha; 2. El arma como defensa de los espíritus hostiles; 3. El arma como conjuro o magia fálica de fecundidad; 4. El juego del palo o juego antagónico; y 5. Las danzas en círculo con figura. Considera los dos primeros como los más antiguos por significado y extensión, calificando las danzas correspondientes como proteneolíticas. El tercer motivo se refiere a la etapa miolítica y de culturas totemistas. Las últimas, más recientes, serían propias de la cultura neolítica plena.

Son ciertamente escasas las danzas de espadas en el grupo de dances que estu-

diamos. Las únicas reseñables corresponden al de Tauste que cuenta con dos números de espadas y broqueles. No tenemos noticia de ellas en los paloteados de la ribera tudelana.

En cuanto a su significado, las danzas de espadas comparten con las de palos un sentido fálico y protector. Añaden, por su asociación al fuego, un componente purificador y solar propio de la cultura metalúrgica. Muchos autores al estudiar la similitud de las danzas de espadas europeas, estiman que puede hablarse de una única especie o forma de danza primigenia común en el continente. Entre ellos Mullenhoff (citado por Bizen d 'O Rio, 1985) que ya en 1871 estableció tales similitudes.

Danzas de arcos

Su presencia en el dance es reciente, muy probablemente desde el siglo XVIII. Los danzantes portan unos arcos floridos con los que evolucionan conformando distintas figuras. En unos casos se mantiene la formación clásica de los paloteados y las mudanzas se efectúan por parejas y cuartetos (caso de Tauste), pero en otros el grupo adopta la forma de cadena, eslabonada por los arcos, que serpentea y reconstruye composiciones propias de las danzas de espadas (Murchante). En el entorno de nuestro estudio hay arcos floridos en Murchante, Vera de Moncayo y, estructuralmente distintas, Tauste. Son frecuentes en otros puntos de la geografía aragonesa del *dance.* Así Antonio Beltrán (1985) cita danzas de arcos en Graus, Pradilla de Ebro, Veruela, Salillas y Alcalá de la Selva. Es el mismo Beltrán quien afirma que las danzas de arcos son «comunes a amplias zonas europeas y españolas, desde el siglo XVIII».

Junto a las geométricas y cuidadas danzas de arcos taustanas destaca, por sus peculiaridades, la que Inocente Aguado describió en el trabajo sobre el Paloteado de Murchante y que dio pie a su recuperación por Ortzadar. La morfología de la danza de arcos de Murchante, felizmente descrita por Aguado, ofrece dos aspectos de interés coreográfico: el primero, consiste en el ejercicio, casi gimnástico, que los danzantes efectúan recorriendo el arco por su cuerpo al tiempo que lo atraviesan abatiendo el aro, pasando una pierna, girando los brazos en torno al tronco y pasando la otra pierna para volver a la posición inicial. Esta cabriola se repite varias veces, mientras se cambia de posición, y es de gran efecto plástico por la rapidez y precisión de movimientos que requiere. El segundo, es una figura que el grupo, tras serpentear en cadena, compone en forma de jaula o pérgola alrededor del conductor de la danza, normalmente el *Mayoral,* que sostiene con un *sarde* los arcos que le rodean dejándole dentro de la cúpula florida. Los danzantes resuelven la figura deshaciendo la jaula y recuperando la cadena. Veamos el interés de estas figuras. En el primer caso hay una interposición simbológica que identifica el arco/aro con el sol constituyendo el paso a su través un rito de purificación. Lucile Armstrong (1984, 245) describe en el Trawanteldanz de Flandes una figura de acrobacia con el aro que se hace pasar por el cuerpo del bailarín y añade que «los bailarines decían que el aro representa al sol y que cada hombre se purifica pasando a través del sol». En el segundo caso encontramos una réplica exacta a la figura conocida como el *degolláu* en muchas danzas de espadas y en distintos dances de Aragón. En el *degolláu* los danzantes traban sus espadas en un movimiento envolvente alrededor del cuello de un personaje central, *rabadán* o *mayoral*, deshaciendo la figura mediante un similar movimiento lineal. La similitud con la danza de arcos descrita es palpable así como con otras danzas de espadas –v. gr. la de *Xemein–*. Reside en esta coreografía la representación de un primitivo sacrificio del jefe y su posterior regeneración de muy extendida presencia en las tradiciones europeas y de indudable interés antropológico. La danza murchantina parece ser que fue aprendida, a fines del XIX, de un maestro de danza de Tarazona en un mutuo y constante intercambio cultural propio de la zona. Encontramos una descripción semejante, aunque no idéntica en la danza de arcos *los aros* de Burgos que hace Justo del Río (1959, 32).

Emparentada a la anterior encontramos en Euskal Herria las danzas de Lanestosa (Encartaciones). Otras bellas danzas de arcos se conservan en Oñate, Danzas del Corpus, y en la *ezpatadantza* guipuzcoana, *Uztai dantza.* Urbeltz en su obra Dantzak (1978, 179), da noticia de antiguas danzas de arcos en la Merindad de Durango y en la Barranca navarra.

En general las danzas de arcos deben estudiarse en estrecha conexión con las danzas de espadas de las que, en algunos

casos, podrían ser versiones evolucionadas. Abundando en lo dicho traigo una cita de la folklorista Violet Alford para la que en varias de las danzas de aros que estudia «los aros se usan como en las figuras de espadas, y en lugar de una rosa se forma una pérgola o *hüsli* con las guirnaldas arqueadas» y considera que, en general, las danzas de aros son «una alternativa para las danzas de espadas» (Armstrong, 1984).

Danzas de cintas

Buena parte de los dances que estudiamos culminan con una o dos danzas de cintas o *trenzados.* En ellas cada danzante sujeta el extremo de una cinta que pende de un mástil central coronado de flores y sostenido por una o dos personas, el mayoral y rabadán a menudo. El grupo de ocho o más bailarines, dispuesto en círculo alrededor del palo del trenzado y distribuidos sus miembros alternativamente en dos subgrupos, evoluciona girando en torno al mismo, de forma que cada subgrupo lo hace en sentido opuesto, y de tal manera que al realizar los cruces alternativamente por encima o por debajo del danzante que viene de frente las cintas tejen un multicolor trenzado en el mástil. Repitiendo el baile en sentido contrario el trenzado debe, si no hay error, deshacerse completamente haciéndose los danzantes, en este caso, acreedores del aplauso del público.

Esta danza, universal y extendida por toda Europa, se incorpora al dance tardíamente, al parecer en el siglo XVIII según Antonio Beltrán. Suele ser un baile mixto cuyos orígenes deben buscarse en danzas alrededor de árboles o troncos de primavera también relacionados con ritos de fertilidad de la tierra. Son, en definitiva, danzas de carácter agrícola. Según Karl Horak (1984) hablando de las danzas del Tirol la danza de cintas, o *bandltanz*, «se bailaba siempre, en tiempos remotos, alrededor de un árbol natural con la finalidad de que no faltara la cosecha del año siguiente». En el mismo sentido, Curt Sachs (1933, 76) habla de danzas de fertilidad o fecundidad que se efectúan en las noches de verano alrededor del *mayo* y cita numerosos ejemplos en todo el mundo y especialmente en Europa donde incluye a los «bailarines vascos de la espada que rodean el *mayo*».

La coreografía de estas danzas, por sus limitaciones materiales intrínsecas, es constante en todos los dances. Como ha quedado recogido en la parte etnográfica de este trabajo son dos los trenzados que bailan los danzantes cortesinos, ainzoneros y borsaunenses: el *sencillo* y el *doble* que incorpora una doble vuelta de los danzantes en el cruce con su compañero. La especificidad de cada lugar reside en pequeños detalles como los colores de las cintas, y su posible adscripción a determinado danzante, por ejemplo al primero, o a cada uno de ellos según el color, o bien, como nos indicaba un informante navarro, cada danzante podía tener su propia cinta de seda bordada con sus iniciales. También varía considerablemente el tamaño del mástil central cuya altura oscila, habitualmente entre los dos y los cuatro metros, aunque hay dances en los que el palo del trenzado alcanza enormes proporciones como en Graus.

Castillos humanos

Es un número asociado al dance aunque no se da en todos, ni mucho menos. Los danzantes subidos unos sobre otros, en precario equilibrio, componen diversas figuras. Suellen rematar la función o, como en el caso de Tauste que poseen varios distintos, son intercalados entre los bailes. Desde la cima, un danzante o el rabadán lanza vivas o breves proclamas de exaltación al santo patrono. Las más complejas y vistosas torres humanas son las que levantan los doce danzantes taustanos y su rabadán y que ya han sido descritas en páginas anteriores. En Navarra tenemos noticia de ellas en Murchante, por el trabajo de Inocente Aguado (1972).

Las torres taustanas, al igual que las afamadas de los *Xiquets* de Vals, se construyen al son de una música especial y llegan a la altura de cuatro *pisos.* Son por tanto más altas que sus vecinas de la comarca de Tarazona y Borja pero no alcanzan la altura de las de los *Xiquets.*

La música de danza

Si diversa es la procedencia y morfología del elenco de danzas en los paloteados, mucho más lo son las melodías que las acompañan y dan vida. La música es en la danza el elemento más inestable. Son muchos en cada pueblo los hombres que, con

esfuerzo, aprenden unos pasos que luego transmitirán a nuevas generaciones de danzantes. Es difícil, aunque no imposible, que las coreografías sean alteradas rápidamente. Su propia rigidez estructural lo impide en muchos casos. Por su parte, el vestuario se utiliza pocas veces al año. Tras la fiesta patronal se guarda en el arca hasta la próxima ocasión. Un traje de danza ritual puede durar muchos años y al renovarse lo más natural es que se reproduzca el viejo modelo. Sin embargo la música descansa en los músicos y en sus instrumentos. Y unos y otros pueden variar más fácilmente de un año a otro. Unos gaiteros sustituyen a otros, a su vez clarinetes o quintetos, incluso bandas, desplazan a aquellos. Las modas musicales que se adaptan a los nuevos aires son rápidamente asimiladas por los músicos populares que, como sabemos, no limitan su función al dance, sino que se encargan además del baile y de la diversificación festiva, lo que les exige estar al día en cuanto a los gustos del público. Los músicos, en su itinerante actividad, son el más evidente elemento transmisor de las melodías de danza. Obsérvese que la danza se apoya siempre en bases rítmicas y no melódicas, por lo que manteniendo aquéllas pueden éstas modificarse sin que ello suponga una transformación de la primera. La melodía sirve a los danzantes y maestros de danza para recordar la danza. Pero, como sabe cualquier *dantzari,* no todas las melodías proporcionan una inmediata representación mental de la danza. En efecto, una clase de melodías, a las que los bailarines suelen adaptar coplillas silábicas, marcan con precisión los puntos de la danza e incluso indican determinadas evoluciones. Son melodías regulares y nítidas con invariable base en ocho compases en los que los cuatro primeros presentan el tema y los cuatro siguientes lo resuelven. No es extraño que sean éstas las más extendidas por la geografía del dance aunque la coreografía que animan sea diferente. Ejemplo de lo que decimos lo tenemos, entre las citadas en este trabajo, en la célebre Patatera y el *Ay Ay Ay D. José.*

Insistiendo en la idea de la estratificación ya expuesta, encontramos en el dance bailes de una mayor sencillez melódica con unos ritmos cadenciosos en compás binario y escalas tonales que los musicólogos califican de arcaicas. Junto a éstos, existen otros más modernos adaptados a los aires de moda de épocas relativamente próximas y que son la mayoría. Es así frecuente hallar música de *chotis* (Cortes), *habanera* (Borja, Ainzón), *bolero, cachucha* (Otsagi), *mazurca* (Borja), *vals* (Cortes, Borja), *Jota* (Cortes, Borja), *pasodoble* (Borja) etc. Estos bailes tienen en común su relativa actualidad habiéndose popularizado a partir de finales del XVIII y especialmente durante el siglo XIX, aunque alguno, como el pasodoble, sea de nuestro siglo.

En ocasiones son los propios músicos populares los que alteran la línea melódica al darle su particular forma de tocar o a causa de las condiciones físicas del instrumento o de la técnica de su ejecución –hemos visto cómo la digitación de algunos gaiteros convierten un mordente en una corchea dando lugar a un tresillo donde no lo había–. Pero la transformación radical suele producirse al cambiar de músicos e instrumentos. La dificultad de contratar gaiteros hace que muchos pueblos se arreglen con los músicos locales. También, como en Borja, el mayor realce que una completa Banda de música da a la función exige la adaptación de las melodías a los *papeles* disponibles para ella.

La conclusión de todo ello es que el actual inventario musical de los dances abarca una gran diversidad de aires de distintas épocas entre los que predominan los más recientes sobre los más antiguos que, en buena parte, hay que dar por definitivamente perdidos.

Instrumentos musicales

Para Josep Crivillé i Bargalló (1983, 330) «las melodías tradicionales interpretadas mediante el concurso de instrumentos se presentan en dos grandes grupos: las ejecutadas mediante un instrumento homófono, y que pueden mostrarse en dualidad o triplicidad melódica, o aquéllas interpretadas mediante un instrumento provisto de bordón armónico o rítmico». Al primer grupo pertenecen las parejas de gaiteros que han tocado habitualmente los paloteados, o la que hoy conocemos como banda de txistularis tradicional –2 txistus y silbote–; y al segundo las denominadas orquestas mínimas primitivas en las que un sólo músico toca una ancestral flauta de pico *(txistu, txirula, chicotén)* y se acompaña de tamboril, salterio o tambor de cuerdas. En los dances han sido tradicionalmente los gaiteros, y el *chicotén* en el Pirineo oscense, los

encargados de interpretar las melodías. El estudio de la música del dance está estrechamente vinculado al de su instrumento soporte: La gaita o dulzaina, gralla, chirimía, bombarda, calrí... que Javier Lacunza la define (1985) «como un instrumento de doble lengüeta, hecho que le condiciona un timbre característico, de tubería ancha, con un diámetro mínimo alrededor de los 9 mm, y corta, de unos 330 mm. de longitud. Su gran volumen interior genera un alto nivel que, en el caso de la gaita navarra, supera los 110 decibelios. Su medida física implica una tesitura cuya nota más grave se sitúa en torno al La4 = 880 Hz. a partir de la cual, y con frecuencias crecientes, se sitúa su registro practicable».

Si la gaita es el instrumento de más amplia difusión en la geografía del dance, no hay que perder de vista a su probable predecesor en muchos casos: la cornamusa o gaita de fuelle que según Beltrán (1982, 69) tuvo una difusión en todo Aragón, sobre todo en Huesca y Zaragoza. El estudio del probable uso de la cornamusa en los dances navarros, y en Euskal Herria en general, excede del objeto del presente trabajo por lo que me limito a apuntar la existencia de argumentos que apoyan tal tesis desde el punto de vista histórico –difusionista, etnomusical o iconográfico, como los realizados por M. del Carmen González Novoa (1980) o Juan Antonio Urbeltz (1983).

Otros instrumentos sonoros utilizados en los dances son las castañuelas que tañen los danzantes de Otsagi y Yebra de Basa, y los *pitos,* de madera de boj que se colocaban en el pulgar reforzando el sonido del espontáneo estrechocar de los dedos, conocidos en Navarra y según Beltrán (1980) empleados en el *bolero antiguo* de Tauste. Junto a éstos pueden incluirse un variado surtido de utensilios tales como almireces, coberteras, y las propias herramientas de la danza: palos, espadas, broqueles... Merecen especial referencia los cascabeles que los danzantes llevan sujetos a las pantorrillas o cosidos a la ropa (calzón, zorongo...) y que poseen un originario sentido protector de los malos espíritus y, como advierte Urbeltz (1978, 152), un valor funcional al ayudar a los danzantes a sostener el ritmo de la danza.

Funciones versificadas

Siguiendo el esquema de estudio propuesto por Mercedes Pueyo en base a la diversidad genética y cronológica de los elementos del Dance, estudiaremos brevemente, después de los bailes, las distintas partes parlamentadas que lo integran: la pastorada, la lucha del Bien y del Mal y la función de moros y cristianos.

No todos los dances presentan estos elementos de forma completa, como ya se ha dicho. En relación con los dances de la zona que estudiamos se observa que Cortes, salvo en esporádicas ocasiones en que se hicieron y que hablan de la versatilidad de la estructura del paloteado, carece de los enfrentamientos entre moros y cristianos al igual que sus vecinos de la ribera tudelana y del Somontano del Moncayo, como Borja; otros presentan junto a las danzas únicamente el duelo de los cristianos y los infieles como en el caso del Dance del Santo Cristo de Ainzón que carece de Pastorada, Angel y Diablo; en otros casos, como Tauste, puede faltar toda función hablada, aunque los personajes que restan nos indiquen una anterior existencia de pastorada.

Los versos, dichos y discursos se presentan según Beltrán (1982, 46) en forma de romance octosílabo, con rima asonante y se transmiten de forma mixta: oral y cuadernos manuscritos. Hemos visto conservar en hogares navarros pequeñas y ajadas libretas donde se copiaron los versos que el padre o el abuelo, protagonistas de un paloteado desaparecido, recordaba. También se conservan antiguos cuadernos originales con las estrofas que autores de más ágil pluma escribieron un día. La mayor parte de los textos conservados pertenecen al siglo XIX, siendo los más antiguos que se conocen a juicio de Gonzalvo Vallespi (1984) del XVIII. La calidad literaria de algunos de ellos habla de la preparación cultural de sus autores, que en algunos casos son conocidos. Se sabe que los monjes del Monasterio de Veruela prepararon los textos de dances vecinos, Beltrán en su citada obra da referencia de los autores de varios dances aragoneses. En Navarra, Jimeno Jurío (1985) destaca al jurista de Fustiñana, Juan Esteban Chavarría y al conocido Joselico Jarauta Fuentes autor del famoso texto del dance monteagudano del año de la Gamazada. Es fácilmente constatable cómo las sucesivas copias y transmisiones orales desvirtúan un original y poético texto hasta vaciar de sentido alguna de sus estrofas.

El contenido de los parlamentos es varia-

do: desde versos de alabanza y loor al santo patrono a las ácidas críticas del rabadán o del diablo pasando por las breves cortesías de los «danzantes-poetas» y los diálogos de los representantes del bien y del mal. Buena parte del drama rimado se repite siempre invariablemente conservándose los mismos textos. Las innovaciones anuales afectan, sobre todo, a las intervenciones de contenido crítico o denuncia de comportamientos cívico-sociales o políticos. Me interesa subrayar, por su interés antropológico, el carácter satírico de estas intervenciones. Es el rabadán, y eventualmente el diablo, quien por regla general se ocupa de repasar públicamente ciertos acontecimientos locales, privados o colectivos, para escarnio de unos y solaz de la mayoría. El momento festivo es concepto clave para comprender la actitud tolerante del vecindario. Con gran regocijo unos vecinos celebran las *puyas* o *matracadas* que otros padecen y viceversa, en definitiva es el pueblo el que se ríe de sí mismo. Como apunta Jeanine Fribourg (1983) esta costumbre debe relacionarse con diversos fenómenos de catarsis colectiva en los que la necesidad de reirse juntos de los propios defectos se manifiesta de muy distinta manera en la cultura tradicional, y pone como ejemplos, aparentemente dispares, las fallas valencianas o las pancartas de las peñas sanfermineras, y todo ello bajo el hilo conductor de la tesis según la cual las fiestas patronales en España han adoptado elementos propios del Carnaval. En Navarra quedan restos aislados, pero significativos, de este fenómeno. Además de las que estudiamos, fueron importantes las representaciones teatrales cuasi-improvisadas que los mozos de la merindad de la Baja Navarra organizaban con el fin de exponer a la luz pública actos privados que chocaban con la estricta moralidad vigente, y que reciben el nombre genérico de *tobera moustrak*. En el otro extremo del viejo reino Jimeno Jurío nos explica (1985) cómo «la denuncia pública de travesuras locales tuvo un ámbito mayor dentro de Navarra, extendiéndose singularmente por el área occidental de la merindad de Estella, concretamente por el valle de Aguilar, donde fue costumbre sacar a relucir las fechorías cometidas por los mozos a lo largo del año, acusando como autor de ellas al Judas, por la Pascua de Resurrección».

La Pastorada

Los personajes clave de la *pastorada* son el serio y responsable Mayoral y el revoltoso y dicharachero Rabadán. Corresponde habitualmente al primero presentar al grupo, saludar al público y a las autoridades y pronunciar el discurso de alabanza al santo patrono. El rabadán hará su entrada posteriormente haciendo ver que llega del campo donde cuidaba al ganado, al que por tanto abandona, acercándose al pueblo porque sabe de la celebración de la fiesta y, a menudo, se presenta asustado por haber visto una fiera terrible y fantástica que le ha amenazado y afirmaba ser el mismo diablo. Entre ambos suele desarrollarse un diálogo en el que el Mayoral recrimina al joven por sus fantasías, su descuidado comportamiento y la dejadez en sus quehaceres, mientras el rabadán se excusa como puede no sin comprometer inocente o irónicamente la buena imagen del mayoral. El rabadán, a lo largo de la función, se ocupará, en su papel cómico y satírico, de criticar a las autoridades civiles y religiosas, al propio Mayoral, a los danzantes –especialmente en las *competencias, chistes* o *matracadas* que les lanza como respuesta a sus dichos al Santo– y, sobre todo, arremete, invariablemente, contra las mujeres ya sean éstas solteras, casadas o viudas. Será sin duda una de las partes esperadas y celebradas de la función que, como es natural, varía cada año.

Unas notas tomadas del muy completo trabajo que Violant i Simorra publicó sobre el Pirineo (1949, 385 y ss.) nos permitirán aproximarnos al origen de los protagonistas de la *pastorada:*

«El pastor tradicional era un hombre lleno de creencias supersticiosas. En efecto, pocos eran los pastores que no hubiesen visto brujas y diablos, en forma de cabras o bucos, y otras visiones de seres fantásticos...»

«En el valle del Roncal y Ansó, cuando están en los puertos, cada rebaño *largo,* o sea de 800 a 1.300 cabezas de ganado, tiene por lo regular dos pastores: el mayoral y el rabadán, aumentando el número de rabanades siempre que aumenta el número de reses del rebaño...»

«El Mayoral: Las casas que tenían varios pastores nombraban a uno de ellos mayoral o primer pastor. Este solía ser siempre el más antiguo y experimentado de la casa, y, por lo tanto, el más entendido en todas las enfermedades y remedios y modo de vivir el ganado (...) En la trashumancia el mayoral tiene a su cargo a todos los demás pastores y rebaños agregados al de su dueño, cuidando de pagar los derechos de paso, gastos de hospedaje y todos los demás gastos».

«El rabadán es el pastor ayudante del primer pastor o mayoral».

Esta cita pone de manifiesto la estrecha relación entre la vida y organización pastoril y la personalidad y función de los personajes de la *pastorada* cuyo protagonismo es siempre atribuido a éstos, aunque la mayoría de la población fuese campesina.

La *pastorada*, después de las danzas que son anteriores e independientes, es el elemento más antiguo del dance. Tiene su origen, según Mercedes Pueyo (1961) en la lírica de tipo religioso que en los siglos XII y XIII se ocupaba de moralidades y de la vida de los santos. Se admite que la difusión de las danzas y de la pastorada en la geografía del dance ha seguido un eje Norte/Sur desde el Pirineo al Ebro. Las representaciones teatrales con intervención de personajes del mundo pastoril han tenido en los valles pirenaicos, a ambos lados de la frontera, peculiar vigencia que sobrevive en distintas manifestaciones. Son interesantes, aunque escapan del alcance de este estudio, las analogías que podemos establecer entre los dances que estudiamos y las *pastorales* ultrapirenaicas de Xuberoa. Creo que, como he apuntado páginas antes, es importante tener en cuenta la institución de la trashumancia como vía de relación entre las culturas pirenaicas y las ribereñas del Ebro. Los pastores montañeses del Roncal, Hecho, etc. pasaban el invierno en los pastos de la Navarra meridional y la vecina comarca zaragozana dando lugar a una relación humana estable y permanente que puede explicar los intercambios culturales que observamos. Nuestras primeras aproximaciones al estudio del dance aragonés fueron emprendidas en Tauste de la mano de una amable y ejemplar familia vinculada a dicha institución y, por tanto, roncalesa y taustana al mismo tiempo.

El bien y el mal: el ángel y el diablo

Corroborando la asustada advertencia del rabadán el diablo irrumpe en la escena amenazando con suspender la fiesta, arrasar las cosechas, destruir vidas y haciendas y ocasionar toda clase de calamidades al pueblo si éste no sigue sus instrucciones abandonando la devoción al santo patrono contra el que descarga su diatriba. Con mayor o menor parafernalia pirotécnica y excesos interpretativos, la actuación del Diablo suele ser semejante en todos los dances; puede alterar anualmente algunos versos para arremeter contra hechos o situaciones de actualidad y en general su papel es más extenso que el del Angel. Es frecuente que ataque a la iglesia o a sus ministros lo que no deja de ser celebrado y, cómo no, muchas veces censurado. En ocasiones sus ataques van dirigidos contra los propios dogmas católicos con una crudeza cuya permisividad sólo se explica de acuerdo con la índole festiva del entorno en que se produce. Cito por ejemplo el verso del diablo de Visiedo a propósito de la virginidad de María y que recoge Gonzalvo Vallespi (1984 b): «parir y quedarse virgen / se lo cuentas a tu abuela». Al margen de las bravatas, guapezas y amenazas, las críticas y consejos del diablo suelen presentarse con una cierta argumentación lógica. De pronto, un Angel-infante aparecerá en la escena y blandiendo su espada derrotará al diablo rápidamente, con gran ahorro de recursos dialécticos, en una intervención breve en la que no se molesta en rebatir los argumentos de su enemigo.

Para Mercedes Pueyo (1961) el enfrentamiento entre los poderes del bien y del mal es una antiquísima lucha mediante la cual el pueblo solucionaba, ingenua y sencillamente, sus problemas filosóficos. La lírica erudita se habría inspirado en el pueblo dando lugar a los Autos Sacramentales. Por su parte Caro Baroja (1985) considera, desde otro enfoque, que el aspecto cómico del diablo con que el pueblo lo representa en muchas de las tradiciones es una forma de desmitificación, puesto que «en un mito puede coexistir un elemento de terror con un elemento de risa o de burla (...) Pensemos en lo que es el diablo para la Iglesia y para el esquema del cristianismo: es el símbolo del mal, que quiere producir terror, asco, es decir toda clase de sentimientos de repulsión. Y, por el contrario, en el folklore popular y en algunas expresiones de tipo literario, el diablo es una figura cómica».

Moros y Cristianos

En algunos dances aragoneses, como el ainzonero, y extraordinariamente en el navarro de Cortes, los danzantes se dividen en dos bandos, con o sin atuendos distintivos, representando el uno al musulmán y el otro al cristiano. La función incluye enfrentamiento verbal entre sus jefes o generales y combate de los dos grupos, o de los capitanes, con la victoria de los cristianos y la inevitable derrota, y posterior conversión, de los infieles. En la escena pueden llegar a intervenir el ángel y el diablo en defensa del ejército correspondiente.

Esta función alcanza gran esplendor teatral en determinados dances aragoneses orientales, superior al empaque de los que estudiamos. Para Beltrán (1982, 33) es un elemento incorporado al dance cronológicamente en segundo lugar, es decir, añadido al núcleo primitivo de las danzas y el diálogo de pastores. Por su parte Mercedes Pueyo (1961) lo considera el último elemento añadido al dance, después de la lucha del ángel y el diablo, y establece su origen en los simulacros de guerras o batallas que se escenificaban en el mundo rural no mucho después de acaecidos los acontecimientos. Ambos autores coinciden en matizar que no se trata, por lo general, de soldados moros sino turcos.

Su sentido y especificidad antropológica no se apartan mucho, a mi juicio, de las líneas generales trazadas en la primitiva lucha entre el bien y el mal.

BIBLIOGRAFIA

AGUADO AGUIRRE, Inocente
1972 «Paloteado de Murchante» en *Dantzariak*, 4 boletín de Euskal Dantzarien Biltzarra, San.Sebastián.

ARAMBURU URTASUN, Mikel
1985 «Experiencia de recuperación por el grupo Ortzadar de algunas danzas del folklore ribero» Comunicación a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra,* Pamplona 20.4.1985.
1986 «El Dance o Paloteado en la Ribera meridional de Navarra» *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra,* 47 enero-junio 1986, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

ARELLANO, Pedro
1933 «Folklore de la Merindad de Tudela» en Anuario de *Eusko Folklore,* tomo XIII, Vitoria.

ARMSTRONG, Lucile
1984 «Apuntes sobre el folklore vasco» en *Revista Internacional de Estudios Vascos* año 32 tomo XXIX, 2 julio-diciembre, Ed. Eusko Ikaskuntza, Donostia.
1986 «Algunos ritos de fertilidad» en *Revista Internacional de Estudios Vascos* tomo XXXI, 2, Donostia.

BARANDIARAN S.J., Salvador
1959 «Danza de San Miguel de Cortes» Revista *Príncipe de Viana.* 76 y 77 Diputación Foral de Navarra, Pamplona.
1961 «El dance de Cortes» *Príncipe de Viana* 82 y 83, Diputación Foral de Navarra, Pamplona.

BELTRAN MARTINEZ, Antonio
1980 *Introducción al folklore aragonés. vol. II Cantos y bailes.* Guara Editorial, Zaragoza.
1982 *El Dance aragonés* Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza. Barcelona.
1985 «Bailes de palos en el Dance aragonés» Ponencia presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra,* Pamplona 20.4.1985.

CALAHORRA MARTINEZ, Pedro
1977 *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII).* Librería General, Zaragoza.

CARO BAROJA, Julio
1984 *El estío festivo. Fiestas populares del verano* Taurus ediciones S.A., Madrid.

CARO BAROJA, Julio y TEMPRANO, Emilio
1985 *Disquisiciones antropológicas.* Ediciones Istmo. Madrid.

CRIVILLE i BARGALLO, Josep
1983 *El folklore musical.* Col. *Historia de la música española* Alianza editorial. Madrid.

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA (NAFARROA)
1981 «El dance de Kortes» en *Dantzariak,* 17 ekaina.

FRIBOURG, Jeanine
«La fiesta patronal en España como sustitución del Carnaval» en *Narria,* 31-32, Madrid.

GAITEROS DE PAMPLONA
1980 «Dance de Kortes» en *Dantzariak,* 15 abendua.

GELLA ITURRIAGA, José
1972 *Cancionero Aragonés.* Zaragoza.

GONZALEZ CASARRUBIOS, Consolación
1977 «La romería a Santa Orosia» *Narria,* 7 p. 11.

GONZALEZ NOVOA, M. del Carmen
1980 *La gaita y la cornamusa en Galicia y en Francia.* Ed. Castro.

GONZALVO VALLESPI, Angel
«El Dance en Teruel» *Narria,* 34-35 Madrid.
«El Dance una manifestación de nuestro pasado y nuestro presente» *Aragón Cultural* n.º 4. Diputación General de Aragón, Zaragoza.

HORAK, Karl
1984 «Danzas populares del Tirol-Austria» *Txistulari,* 119.

IRIBARREN, José M.ª
1946 *De Pascuas a Ramos.* Pamplona.

JIMENO JURIO, José M.ª
1973 «Paloteado de Monteagudo» *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra,* 15, Diputación Foral de Navarra. Pamplona.
Paloteados de la Ribera. Temas de Cultura popular, 217. Diputación Foral de Navarra.
1985 «Paloteados riberos» Ponencia presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra,* Pamplona 20.4.1985.

LAKUNZA, Javier
1985 «Acerca de las melodías e instrumentación de algunos paloteados» Comunicación presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra,* Pamplona 20.4.1985.

LISON TOLOSANA, Carmelo.
Antropología social y hermenéutica.

PEREZ GARCIA OLIVAR, Lucía
1983 *El dance de Jorcas.* Instituto de Estudios Turolenses. C.S.I.C. Zaragoza.

PORRO, J.
1984 «La fiesta como fenómeno cultural» *Aragón Cultural,* 4. Diputación General de Aragón.

PUEYO ROY, Mercedes
1961 «Origen y problemas estructurales del Dance en Aragón» *Cesaraugusta,* 17-18. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

RAMOS MARTINEZ, Jesús
1985 «Acercamiento al análisis histórico de las danzas de paloteado en Navarra. Testimonio de los danzantes que han regocijado los festejos de Pamplona durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX». Comunicación presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra,* Pamplona 20.4.1985.

RIO MARTINEZ, Bizen d 'O
1985 *El dance laurentino.* Diputación Provincial de Huesca Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca.

RIO VELASCO, Justo del
1959 *Danzas típicas burgalesas.* Burgos.

RODA HERNANDEZ, Francisco
1981 «El Cipotegato de Tarazona y pesonajes similares». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra,* 37. Diputación Foral de Navarra, Pamplona.

SACHS, Curt
1933 *Storia della danza.* t. Tulio de Mauro. Ed. Il Saggiatore. Edición 1980. Milano.

SANCHEZ EGUIALDE, Pedro Miguel
1986 «El Dance de Tudela» *Dantzariak,* 35 uztaila.

SANCHEZ SANZ, M.ª Elisa
1976 «La morisca: baile de Gerri de la Sal» *Narria,* 2. Madrid.

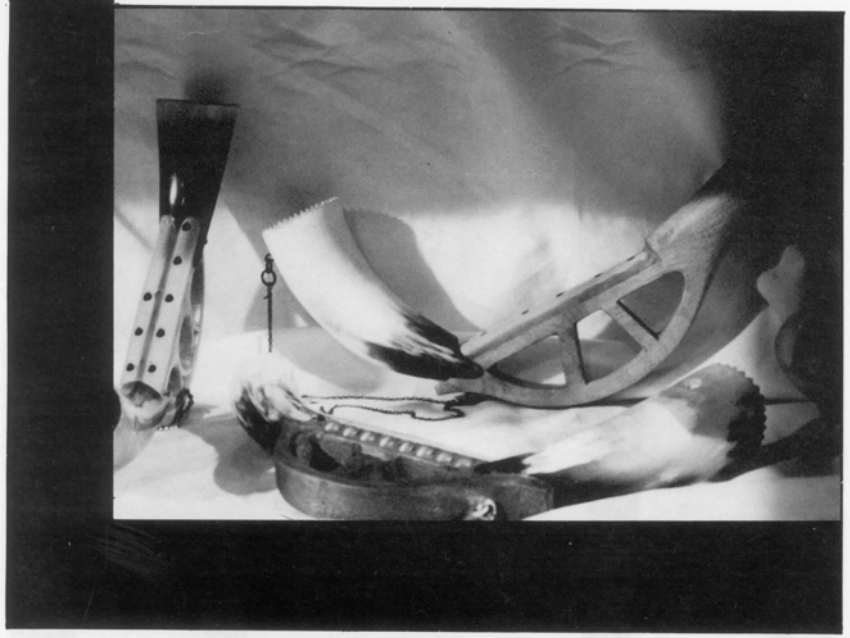
SANZ BOIXAREU, Isabel
1976 «El paloteo en la provincia de Guadalajara», *Narria,* 1. Madrid.

SERRANO MARTIN, Eliseo
1981 *Tradiciones festivas zaragozanas.* Ayuntamiento de Zaragoza.

URBELTZ NAVARRO, Juan Antonio
1978 *Dantzak* Edición de la Caja Laboral Popular. Donosti.
1983 «Notas sobre el Xirolarru en el País Vasco» *Cuaderno de la sección de Folklore,* 1 de Eusko Ikaskuntza. Ed. Eusko Ikaskuntza. Donosti.
1985 «Danzas de palos en la Navarra norte: Danzas de Otsagi» Ponencia presentada a la *Jornada sobre las danzas de palos en Navarra,* Pamplona 20.4.1985.

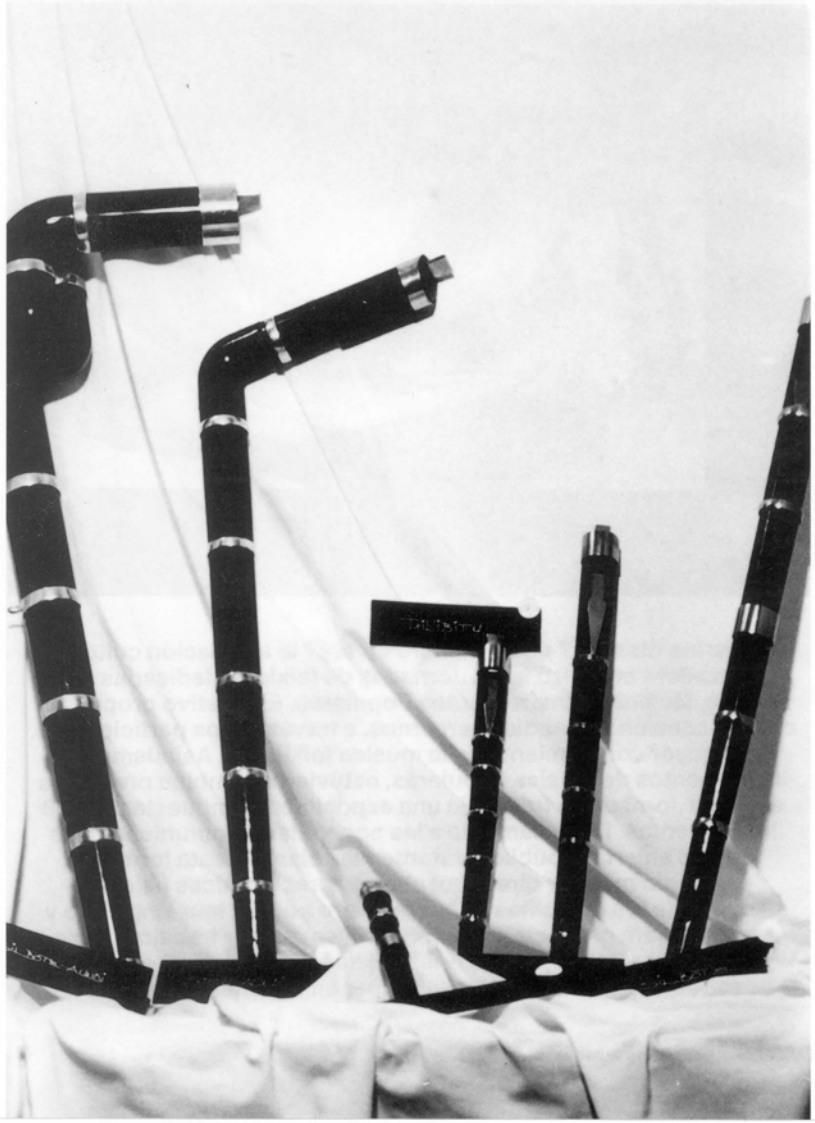
VIOLANT i SIMORRA, Ramón
1949 *El Pirineo español.* Ed. Alta Fulla, reedición 1986, 2 vol. Barcelona.

MUSICA E INSTRUMENTOS POPULARES EN LAS III JORNADAS DE FOLKLORE DEL GRUPO «ORTZADAR».



Entre los días 2 y 7 de noviembre de 1987 la asociación cultural «Ortzadar» organizó las III Jornadas de folklore, dedicadas a la Música, Músicos e Instrumentos Populares. El objetivo propuesto en esta ocasión pretendía acercarnos, a través de los participantes, a un mayor conocimiento de la música folklórica. Asimismo, los instrumentos de música populares, estuvieron también presentes en estas Jornadas a través de una exposición compuesta por 250 instrumentos. Paralelamente a las ponencias y comunicaciones estuvo abierta al público durante diez días. De esta forma se pretendió mostrar directamente las características físicas y técnicas de los utensilios que en nuestro país se han empleado y emplean para producir sonidos. A través de este trabajo se va a exponer una sinopsis de las teorías defendidas por los especialistas invitados a participar en aquellas Jornadas.

En la sesión inaugural, y siguiendo el orden de intervención, Ion Bagüés presentó una ponencia bajo el título «La Enseñanza en el siglo XVIII». Hizo una visión general de cómo se tenía en cuenta la danza en la práctica educativa de la época. Esta educación se impartía en los colegios reservados a las clases nobles y económicamente pudientes. Las razones que atribuyó para que dicha actividad formara parte de la educación eran fundamentalmente de índole social. En el año 1779 primaban los principios de la escuela francesa, para acostumbrar a los seminaristas «a llevar los cuerpos en aire y actitud de gentes de modo, y que de esta forma manifestaran a través de sus cuerpos no serles ajenos esta rama de la educación». De esta forma en su exposición dejó entrever que en aquella época hubiera una dicotomía entre



el mundo del salón y del academicismo, y del popular.

Para finalizar habló de la presencia de los elementos populares en la música académica y de salón. Resaltó uno de los casos más curiosos de melodía popular utilizada en la música académica, el «Donostiako hiru Damatxo», de la cual los asistentes tuvieron la oportunidad de escuchar las distintas versiones encontradas en partituras de la época.

La música en Pamplona en el siglo XVIII

A continuación se dio paso a la lectura de la comunicación presentada por Jesús Ramos, sobre los músicos e instrumentos de las fiestas de Pamplona en el siglo XVIII. Para empezar distinguió las fiestas de la ciudad en dos grupos; las fiestas de repercusión local –Corpus, fiestas de gremios, cofradías...–, y por otro lado las fiestas de San Fermín, cuya resonancia sobrepasa el ámbito municipal. A raíz de esta distinción contempló cómo variaba el lugar de procedencia de los músicos según se celebrase un tipo de fiestas u otro. Mientras que en las fiestas de alcance local intervenían músicos de la ciudad e inmediaciones, para las fiestas de San Fermín venían músicos de Valencia, Castilla y otros lugares. A la hora de contratar a los músicos, Ramos destacó la valoración que se hacía a la calidad de la interpretación, así como del tipo de instrumento que se tratare para pagar más o menos.

Entre los músicos tradicionales se encuentran los que compaginan sus aficiones musicales con otros oficios y por otro lado los que «malvivían sólo de la música». Su actuación cubría la porción más importante en el conjunto de la música que interviene en las fiestas durante este siglo.

En cuanto a los instrumentos utilizados en la época, advirtió como el txistu o jular ocupa un puesto importante, si bien será en la segunda mitad del siglo cuando se produce una modificación curiosa en detrimento de txistu por ser la dulzaina la que ocupe su lugar.

La gaita en Viana

Juan Cruz Labeaga habló de la gaita en Viana durante los siglos XVII al XX. Consideró que la ciudad de Viana fue ante todo gaitera por su estratégica situación geográfica. Según Labeaga el contrato de gaitero se debía a celebraciones parroquiales y de cofradías. Allí por el siglo XVIII mencionó cómo el oficio de gaitero estaba mal visto, ya que según encontró en un archivo se comparaba con el oficio de saltimbanqui y el de bolicheros. Con la llegada de la guerra carlista en Viana se produce una crisis de la gaita, debido a que con la desamortización las parroquias dejaron de celebrar festividades. No obstante esta situación mejoró en la segunda mitad del siglo XIX, debido a que la gaita se independiza de los danzantes y actúa por independiente en fiestas particulares y privadas.

Para continuar apuntó una serie de datos biográficos de Julián Matute Greño, gaitero de Viana. Nacido en 1857, su profesión por excelencia fue la de gaitero y su primera actuación documentada es de 1881. El radio de actuación fue muy extenso, dado que fueron cerca de sesenta años los que estuvo en activo. Las tierras riojanas fueron su principal escenario. Su presencia en Navarra, a nivel popular, debió ser más reducida que en la Rioja, limitándose a los pueblos cercanos a Viana. En las fiestas de los pueblos, cuando actuaba particularmente en las casas, tocaba el clarinete acompañado a la guitarra por su tamborilero Macario. Otra faceta es su intervención en las plazas de toros de Pamplona, San Sebastián, Vitoria y Bilbao; en estos casos le acompañaba otro gaitero que le hacía la segunda voz. Al final de su intervención, Juan Cruz Labeaga, afirmó que era una pérdida importante el que no haya llegado hasta nosotros ninguna partitura musical de este gaitero.

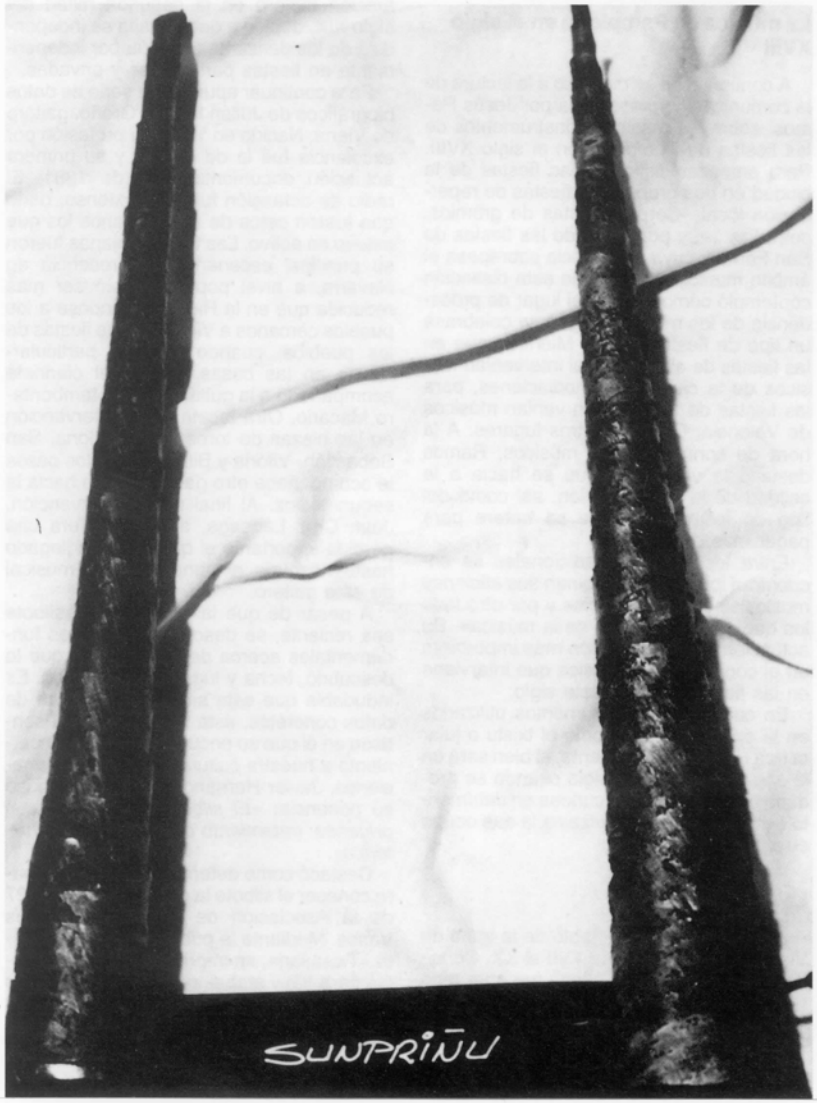
A pesar de que la aparición del silbote sea reciente, se desconocen detalles fundamentales acerca de quién fue el que lo descubrió, fecha y lugar de realización. Es indudable que esta situación, por falta de datos concretos, está integrada en el contexto en el que se encuentra todo lo concerniente a nuestra cultura. Con estas afirmaciones, Javier Hernández Arsuaga expuso su ponencia; «*El silbote. En pos de sus orígenes: tratamiento de su trayectoria histórica*».

Destacó como determinante principal para conocer el silbote la constitución en 1927 de la Asociación de txistularis del País Vasco. Mediante la publicación de la revista «Txistulari», se imprimían obras completas para trío y atabal, obligando en muchas ocasiones a añadir el papel del silbote en partituras que habían sido creadas sin él.

Explicó, asimismo, tres causas que a su parecer hicieron que la implantación del silbote y su generación tardara tanto. La primera era debida al cambio tan radical que le supondría a un txistulari de la época, el perder el tamboril por necesitar las dos manos a la hora de tocar el silbote, la resistencia de los Ayuntamientos para incorporar un elemento más en sus plantillas municipales y por el recelo de los compositores ante un tenor ejerciendo funciones de bajo en el conjunto. Paradójicamente, agradeció a todos ellos el empeño, acogida y dedicación, sin los cuales el silbote no estaría en el lugar insustituible que hoy ocupa.

Del tamborilero al txistulari

Tratando de dar una visión de la evolu-



ción del txistu y su música, Carlos Sánchez Equiza, presentó una comunicación bajo el título «Del tamborilero al txistulari: La influencia de la música culta en la música para danza de txistu». En ella quiso resaltar cómo antiguamente el tamboril primaba sobre el txistu. Esto se puede observar en la distinción que apuntó entre tamborilero, llamado así por el papel rítmico que hacía el tamboril que era más importante que el melódico del txistu. Hoy día este nombre ha evolucionado a lo que conocemos por txistulari; según explicó, este cambio era debido a que el tamboril ha pasado a ser un mero acompañamiento melódico. Vista esta diferencia, recalcó que no tendría sentido hablar de tamborilero, que ya no es rítmico como antes, ya que los papeles se han cambiado. Una de las causas que contribuyeron a esta transformación es el desarrollo de cultura academicista, a la que se encuentra muy ligada el txistu.

Una particularidad que destacó acerca de la escala natural del txistu era que se trataba de una música bimodal al modo gregoriano o mixolidio, como es llamado comúnmente. Este hecho fue determinante en la música de las danzas, por estar más del 65% del modo indicado.

Según Satrústegui, el ttunttun ha sido en Urdiain el principal impulsor de las emociones que animan las fiestas. A través de su comunicación *«Datos para el estudio de la evolución del txistu»*, expuso como en el caso de su pueblo había habido cantidad de nombres para designar a dicho instrumento. La palabra txistu es de tardía integración, entre los muchos nombres que había recogido se encontraban los siguientes: danbolin, danbolina, arratza, fistu, jaikia, redoblantea, soinu. Los dos primeros se utilizaban para denominar a lo que nosotros conocemos como tamboril, con la peculidaridad de que en Urdiain se le llamaba danbolina al que tocaba el txistu y el tamboril. Con el nombre de arratza se conocía a un barril de madera de tronco vaciado y que era utilizado para realizar la colada. Luego pasó a ser un recipiente realizado con mimbre que servía para contener cereales o pienso. Por su forma alargada y su parecido con el tamboril.

El músico guipuzcoano José Luis Ansorena intervino con una ponencia que con el título, *«El txistu. Estado de la cuestión»*, venía en cierta forma a echar por tierra algunas de las creencias, que sobre este instrumento vasco, se ha difundido hasta nuestros días.

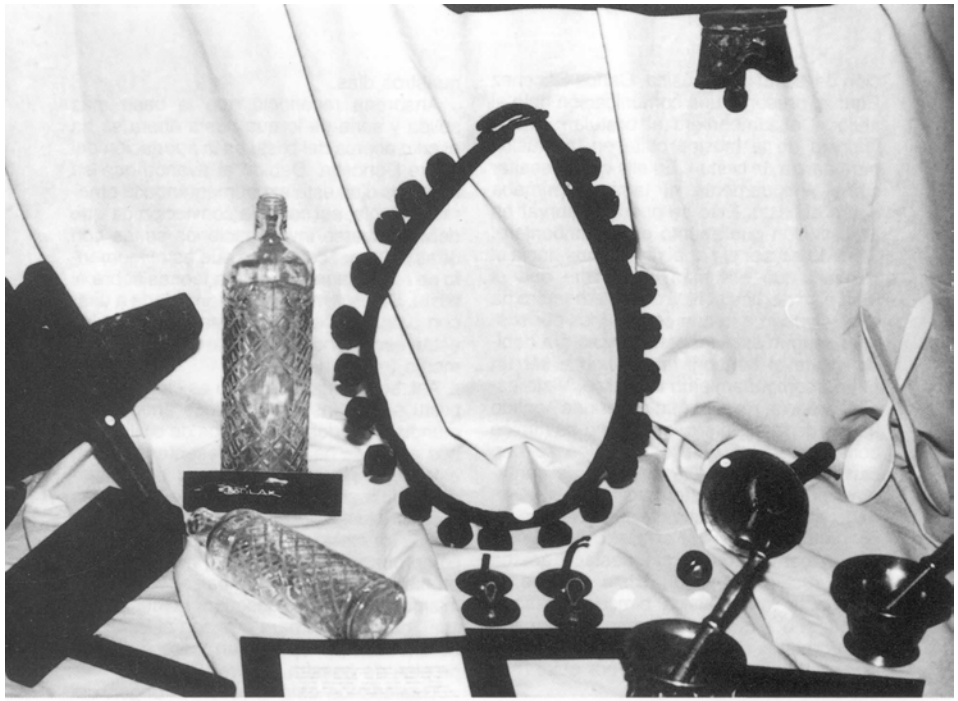
Ansorena reconoció que la base más sólida y seria de lo que hasta ahora se ha escrito acerca del txistu es la aportación del padre Donostia. Debido al avance que en nuestros días está experimentando la etnomusicología, así como la convicción de que deben hacerse investigaciones serias con otras culturas, consideró que es el momento de replantearse nuestras teorías sobre el txistu. De esta manera se aprendería a usar con propiedad ciertas afirmaciones que se están escribiendo acerca de nuestro instrumento tradicional.

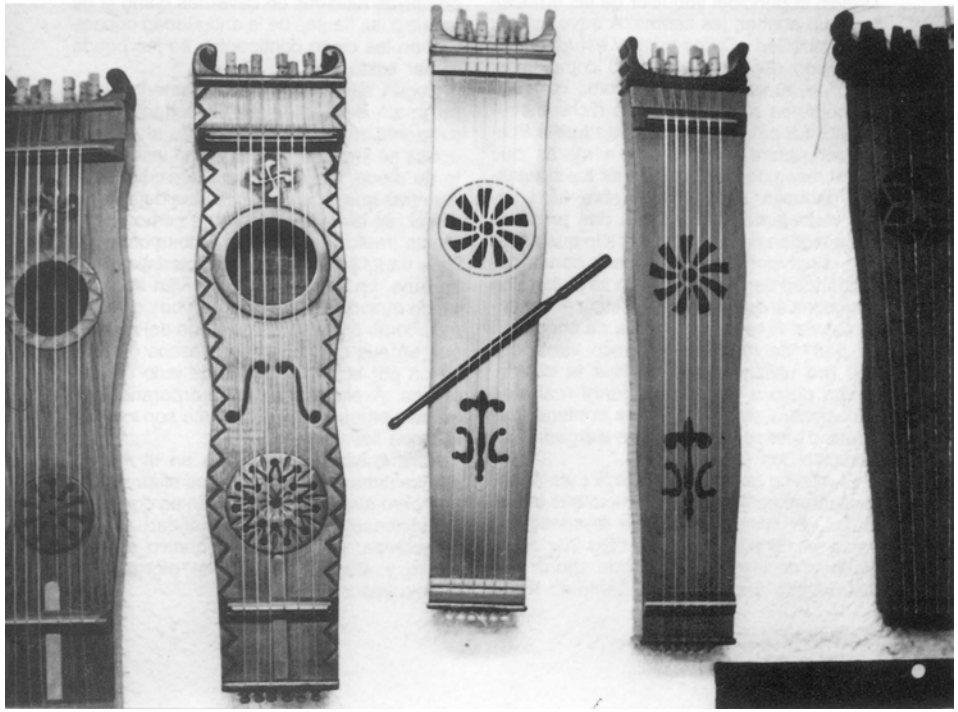
Así, según manifestó, no es cierto que el txistu sea el instrumento más antiguo del mundo. En todos los pueblos de civilizaciones antiguas ha estado presente la flauta, estos ejemplares tenían como denominador común el ser huesos de ave o de tibias de animales. Todos ellos son testimonios de los primitivos instrumentos musicales, comprobando una vez más, que el hombe prehistórico de todos los países recorrió el mismo camino para descubrir la música. Lo cual, no es óbice para que con el transcurso del tiempo aparezcan características propias de nuestra cultura.

Trasladando esta cuestión al origen del txistu, negó rotundamente que las flautas primitivas halladas en cavernas como la de Istúriz o las flautas de la antigüedad conocidas en los cinco continentes se les pueda llamar txistu.

Según su teoría, este instrumento tiene su punto de partida en el Renacimiento, momento en el que en las clases altas de la época se impone el violín como instrumento de moda. De esta forma consideró que mientras que en unos las flautas dejaron de existir, en otros las adoptaron como instrumento tradicional. En este ámbito concreto cada flauta pervivirá con características peculiares, en cada lugar se le van incorporando nuevos detalles. Lo que hoy conocemos como txistu es el resultado del aprecio que en sus momentos los vascos demostraron por la flauta dejada de lado por los nobles. A ella le fueron incorporando los refinamientos y adornos, como son los anillos que lleva alrededor.

Para finalizar insistió que en el mundo hay cantidad de flautas, todas ellas similares, pero que el txistu también es conocido mundialmente por la singularidad que le caracteriza, siendo representativo de ese cariño y atención que le ha otorgado el pueblo vasco.





El pueblo no crea la música

Continuando con este ciclo de conferencias intervino Mikel Aramburu para presentar unas consideraciones acerca de la música de danza en Euskal Herria. Se centró en el estudio de la música tradicional considerada en sí misma, analizando el sonido y estilo general, la forma, el ritmo y el tiempo, la melodía y la escala.

Según Aramburu la música nace de los movimientos rítmicos del cuerpo humano y evoluciona a través del cuerpo y la percusión. Añadió que el pueblo como ente colectivo no crea la música, sino que esta evolucionó individualmente. Luego en la música folklórica, la creación individual es asimilada y aceptada por la colectividad, porque sus características se acomodan exactamente a los gustos y estilos del pueblo.

La música folklórica ha evolucionado hacia la complejidad, haciendo que la notación moderna de la música deje de lado aspectos y detalles de las melodías tradicionales. A modo de conclusión afirmó que la música auténtica no existe, ya que la mayoría de las músicas folklóricas del mundo son híbridas.

A continuación intervino Tomás Alonso contando las experiencias personales que ha tenido para elaborar un catálogo iconográfico musical en Navarra. Tratando de recoger todo el material existente con el fin de ser fotografiado y archivado para una posterior clasificación. Una vez que se recopile todo el material será publicado en los cuadernos de sección de la Sociedad de Estudios Vascos.

Acerca del soinua

Enrique Jordá destacó que el nombre de soinua, o salterio, es utilizado en raras ocasiones. Acerca de este instrumento todavía no se sabe mucho, pero Jordá cree que que soinua se utilizaba para designar al producto sonoro del txistulari y salterio conjuntamente. Otro nombre muy utilizado es el de ttunttun, se le llamaba así cuando acompañaba junto con el txistu a los dantzaris para que interpretasen el fandango y el arin-arin.

En cuanto a su origen, puntualizó que es del Sur de Francia, pero dejando bien claro que no es exclusivo de los vascos sino que también es común a gascones y aragoneses. Por esto es mejor calificarlo como un instrumento pirenaico. Para finalizar dijo que donde más popularidad ha tenido es en Xuberoa, Laburdi y Baja Navarra.

Un claro exponente del olvido

Seguidamente intervino Javier Lakunza para hacer un pequeño apunte sobre la vida y obra de Julián Romano (1833-1899). Llevados por la curiosidad de conocer a este personaje del que tanto habían oído hablar hicieron una investigación en los archivos de protocolos llegando a una serie de conclusiones. Consideró que su desconocimiento había sido un claro exponente del olvido por no estar encuadrado en la moda de entonces la gaita.

Romano era profesor de solfeo y gran conocedor de la gaita. Según Lakunza debía saber tocar todo tipo de instrumentos y formó una banda de música en Estella. Entre los archivos han aparecido unas 300 partituras entre las que se encuentra la Era Vieja de Estella. Al respecto no se atrevió a afirmar si éste músico creaba música o si por el contrario lo único que hacía era transcribir. Con poca certeza se atrevió a decir que Romano intentaría crear. A juzgar por las partituras el comunicante lo considera como un gran conocedor de la gaita ya que están creadas para este instrumento. A su juicio, el trabajo que realizó este ignorado gaitero es de gran magnitud debido a que el alto nivel que le dio a la gaita ha hecho que se conservara y perviviera durante 100 años hasta hoy.

Calificando de desalentador el panorama que ofrecen los estudios organográficos en la Rioja, José Antonio Quijera hizo unas consideraciones sobre algunos instrumentos concretos de la zona. Por otro lado señaló que la Rioja a la hora de analizar su cultura tradicional ofrece muchas ventajas, ya que la industrialización ha sufrido un proceso más lento y muchos elementos de estudio permanecen todavía vivos.

Siguiendo la clasificación para los instrumentos de música diseñada por Curt Sachs presentó los ejemplares más característicos de la Rioja. Dentro del apartado de aerófonos se refirió a la gaita de odre, el gran desconocido de la zona, al pito o chiflo y al acordeón. Esta gaita ha sido conocida en la Rioja con dos denominaciones: «bota», término que hace referencia al saco de aire característico, o simplemente «gaita». Este instrumento presenta una morfología similar a las otras gaitas de odre del norte

peninsular, cuya característica radica en la exposición del turbo de viento que produce la nota grave de pedal, sobre el hombro del tañedor.

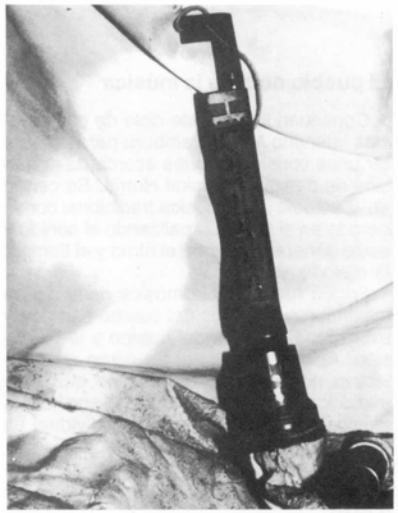
En el aparato de cordófonos citó el rabel y la guitarra, bandurria, laúd, violín, etc. como componentes de bandas muy características. En cuanto a los membranófonos se fijó en los panderos, panderetas y zambombas. Para finalizar dentro del apartado de los idiófonos señaló las castañuelas y la caña. La caña está formada por un cañote seco de 50 centímetros de longitud abierto longitudinalmente hasta algo más abajo de la mitad. De esta forma la parte superior se convierte en dos largas lengüetas que chocan al golpear el instrumento por abajo produciendo un repiqueteo con el que se acompañan diversas tonadas.

Thierry Truffaut presentó una comunicación acerca de los instrumentos de música utilizados en Laburdi. El estudio ha sido realizado a través de los archivos e iconografía con el fin de contribuir al estudio de las tradiciones laburdinas. Entre los instrumentos se encuentran el címbalo, cornamusa, zarrabete, tambor cuadrado, violín, guitarra medieval, trompetas y un largo etcétera de instrumentos que se han ido utilizando en la zona con motivo de festividades y de ceremonias.

En lo relacionado con fiestas y ceremonias los documentos del siglo XVIII son los precisos a la hora de escribir acerca de las formas instrumentales y orquestales.

En la última sesión tomó la palabra Enrique Jordá para defender su ponencia «Influencia de la danza vasca en la formación de la danza clásica». Si bien en las anteriores intervenciones se había defendido la influencia de la música culta en la popular, en esta ocasión el prestigioso músico afincado en Bruselas aportó datos inéditos sobre la participación de bailarines vizcaínos en los ballets que trabajaban en las cortes de Francia e Inglaterra; descripciones de la época la importante aportación de la danza vasca al ballet clásico. Parece deducirse de la terminología de aquella época que el adjetivo vizcaíno era extensible a todo lo vasco. Asimismo, varios pasos del ballet hacen referencia a su origen; «pas de basque», «gran pas de basque» y «saute basque». Además, otro como el «antrexat» sólo es interpretado en las danzas folklóricas de nuestra tierra.

El último ponente en tomar la palabra fue



Juan M.ª Beltrán, quien disertó en euskera sobre la txalaparta. Este musicólogo ha sido uno de los que más ha contribuido al renacimiento de este ancestral instrumento, que tan sólo hace dos décadas se encontraba en el olvido. Unicamente era tañida en dos caseríos de las proximidades de San Sebastián, y en ambos casos, por personas mayores que habían recibido la tradición de sus abuelos.

La txalaparta se empleaba últimamente en la fiesta que se celebraba al terminar de recoger la manzana para sidra. Actualmente, sin embargo, tras un inmenso trabajo de recuperación, es un elemento social muy importante en infinidad de fiestas de Euskal Herria. No se conocen en el entorno europeo instrumentos similares aunque bien pueden relacionarse con los bastones de ritmo vertical indonesios descritos por importantes musicólogos. Sin embargo, puede afirmarse que la txalaparta, por su ejemplar modo de ejecución, es un instrumento único.

Beltrán desterró la falsa idea de situarlo como un medio de comunicación de los antiguos vascones, pues no se conoce ni tan siquiera un dato que nos pueda conducir a tal afirmación.

Para finalizar su intervención pasó a explicar los modos de tocar sobre un tablón de cerezo con la ayuda de otro txalapartari. Los elementos que intervienen en el sonido son el ritmo, la intensidad, el color de la madera, y el timbre, que combinados, producen una variedad impresionante de sonidos diferentes.



Gure herriaren aurrerapenagatik.
Mileurteko eta gaurkoa dan gure kulturagatik.
Gure herritarren ametsengatik, bizkaitarrentzat onena dan guztiagatik.
Gaur, atzo eta gero Bizkaia.
Bizkaia beti.

Siempre Vizcaya

Por el progreso de nuestro pueblo.
Por nuestra cultura, milenaria y actual.
Por las ilusiones de nuestra gente, por todo lo mejor para los vizcainos.
Hoy, ayer y en el futuro, Vizcaya.
Siempre Vizcaya.

BIZKAIKO AURREZKI KUTXA
CAJA DE AHORROS VIZCAINA

ALDE GUZTIETATIK LAGUNTZEN DIOGU KULTURARI

Kultura zabaltzen eta sustatzen hartzen dugu parte, Donostian, Beasainen, Arrasaten eta Zumarragan ditugun Ospitzium-areto, Hitzaldi-areto eta Erakusketa-aretoen bitartez.

180.000 Gipuzkoar eta gehiago dira gure kultur-sustapenaren eraginak ukitzen dituenak, urtean zehar egiten diren ehunduka kultur ekintzei eta arte plastikoko erakusketen bidez.

"Irun Hiria" izeneko literatur lanak sortzen eta sustatzen ditugu konta, olerki eta nobelagintzako sperailtatetan, bai euskaraz eta bai erdaraz.

Pintura eta eskultura-sperailtateko Artista Berrien I. ehiaketa, Foru-Diputazioaren lankidetzarekin antolatzen dena, lehenengoa da bere sailean, duen garrantziagatik.

Azkenko 10 urteetan 150 liburu argitaratu ditu Kutxak, guztira milioia baino gehiago alerekin.

Arteko eta kulturazko expresioaren ikuspegi desberdinetan parte hartzen sustatzen du Kutxa, ekimen edo inizitiba eta ekintza ugariei bere laguntza eskainiz.

© KUTXA

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA
GIPUZKOAKO AURREZKI KUTXA PROBINTZIALA