

DANTZARRAK 62



ZUZENDARIA

Josu Larrinaga Zugadi

ERREDAKZIO BATZORDEA

José Patricio Aldama
José Alfonso Antequera
Xabier Etxabe

DISEINUA

Lucía Calvo Sánchez

AZALAREN ARGAZKIA

Castillo humano de Abli-
tas Emilio Xabier Dueñas

IMPRIMAKETA

Graficas Irudi

ARGITALETXEA

Euskal Dantzarien Biltzarra
Luis Briñas, 31 behea
48013 BILBO (BIZKAIA)

LEGE GORDAILUA

SS-509-1970

URTEA

2017

Laguntzailea:



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA

**EUSKAL DANTZARIEN
BILTZARREKO KOORDINAZIO
OROKORRA**

Tel. 0034 690 812514
edb-koordinazio@hotmail.com
www.dantzagune.org

ORDEZKARITZAK

ARABA
Tel. 00 34 945 259615
adb@arabako.com

BIZKAIA
Tel. 00 34 944 418563
dantzanet@gmail.com

GIPUZKOA
Tel. 00 34 943 289848
gipuzkoakoedb@gmail.com

IPARRALDE
Tel. 00 33 559 933365
iparraldekodantzarienbiltzarra@gmail.com

NAFARROA
Tel. 0034 649 559 854 / 00 34 619 009 940
nafarroakoedb@hotmail.com

AURKIBIDEA

DANTZARIAK 62 ~ 2017

AGURRA



3 EDITORIALA EDITORIAL

EKINTZAK



6 DANTZARI EGUNA 2017

GURE TALDEEN URTEURRENAK



8 IBAI-ARTE Euskal dantzari taldea



12 50 ANOS DEL 'IRRINTZI' Algo más que un grupo de danzas



15 IZARTI DANTZARI TALDEA eta gerra ondoko beste talde donostiar hainbat

ELKARRIZKETA



31 FELIPE OYHAMBURU, una vida entera dedicada a la cultura vasca

ARTIKULUAK



34 JUAN GARMENDIA LARRAÑAGA Un 'plaza-gizon' por los caminos



38 DIVERSIONES FESTIVAS Y MORALIDAD en época de brujería

ARTIKULUAK



60 SORGIN DANTZAK



76 LOS CANTOS DE AURORA EN ÁLAVA patrimonio inmaterial en el siglo XX



98 PALOTEADO DE CABANILLAS Una nueva semilla para un cultivo ancestral en la Bardena

ARTIKULUAK



112 EL CASTILLO HUMANO en el Santuario de Nuestra Señora de Eskolunbe



120 UNAS REGATAS QUE FINALIZARON EN AURRESKU Breve crónica de una película de 1921

ARGITALPENAK



140 LIBROS, CDS Y DVDS



EDITORIALA



Dantzariak gaurko aldizkariak bere presentzia fisikoa zurkaizten jarraitzen du Kultura eremuan eta, *Euskal Dantzarrien Biltzarra* erakundearen proiektu orokorrarekin batera, urratsez urrats, iraupen-lasterketan, sendotzen ari da eta natura-karta hartzen ari da.

Oraingo 62. zenbaki honetan, argitalpenaren ohiko atalak ahaztu barik, irakurleak euskal dantza tradizionalaren zabalkundea eta herriko parte-hartzearen beste dinamika batzuk lehen posible egin zituzten eta gaur ere posible egiten dituzten dantza-talde "historiko"-en bizitza gorabeheratsuan murgiltzeko aukera izango du.

Aldi berean, gure dantzak eszenaratzeko orduan oso aktiboak eta errespetagarriak diren pertsonen testigantza izango dugu eta gure ikerlari oparo eta sistematikoenetarikoen baten omenez egitza hilondoko omenaldia eskainiko dugu.

Dantza-taldeko kideak, ikerlariak eta, orokorrean, publikoa Gure Herriaren Kultura Tradizionala hurbiltzeko aldizkariaren helburuari dagokionez, artikulu batzuk agertzen dira. Horrela, sorginkeriaren mundu ilunari buruzko bi idazlan ez gozatzeko aukera izango dugu, gaurko pent-

samolde kolektiboa eta, bereziki euskal dantza-
ren gaineko eragina kontuan hartuz.

Halaber, *Euskal Dantzarrien Biltzarra* emandako ikerketa-bekari esker, Arabako "Auroras" izeneko kantuen ohitura hedatua ezagutuko dugu, oso ondo idatzita eta egituratuta dagoen artikulu baten bitartez. Edo erreperitorio koreografikoaren bi bitxi indartze-prozesua irakurtzeko parada izango dugu: "Paloteado de Cabanillas" izeneko edo Eskolunbe-ko (Kuartango) gizon-emakumezkoen "gaztelua", hain zuzen ere. Hori guztia, generoaren gaiari eta gure gizarte dantza nagusian emakumezkoen partehartzeari buruzko atzera begirako begirada lokalista batekin osatuko da.

Zer gehiago eska daiteke? Aurrera egiten dugu eta, ibai bat izango bagina bezala, haranean mantso-mantso doana, lasai baina gelditu barik goaz urtean behin Kultura Tradizionalaren gorabeheraz eta etorkizunaz arduratzen diren pertsona guztien eskuetan amaitzeko.

Josu Larrinaga Zugadi

(*Dantzariak* aldizkariaren Zuzendaria)





EDITORIAL



La actual revista *Dantzariak* sigue apuntalando su presencia física en el ámbito de la Cultura y junto al proyecto general de *Euskal Dantzarien Biltzarra*, se va consolidando y tomando carta de naturaleza, paso a paso, en una carrera de fondo.

En el presente número 62, sin olvidar las habituales secciones de la publicación, el lector puede sumergirse en la azarosa vida de los grupos “históricos” de danza que posibilitaron y posibilitan la difusión de la danza tradicional vasca y otras dinámicas de participación popular.

También contaremos con el testimonio de personas muy activas y autorizadas en la puesta en escena de nuestras danzas o el homenaje póstumo a uno de nuestros investigadores más prolijo y sistemático.

En referencia a la finalidad de la revista de acercar a los miembros de los grupos de danza, estudiosos y público en general a la Cultura Tradicional de nuestro país, también se ofrecen algunos artículos. Así, podemos deleitarnos con dos escritos sobre el oscuro mundo de la brujería

y su plasmación en la actual mentalidad colectiva y en particular, su legado sobre la danza vasca.

A la vez, fruto de la beca de investigación de *Euskal Dantzarien Biltzarra*, conoceremos en un ágil y estructurado artículo la extendida tradición del “canto de Auroras” en Araba. O asistiremos a la revitalización de dos joyas del repertorio coreográfico como son el “Paloteado de Cabanillas” o el “castillo” humano de Esko-lunbe (Kuartango). Completado, todo ello, con una mirada retrospectiva y localista del tema de género y la participación femenina en nuestra danza social por antonomasia.

¿Qué más se puede pedir? Avanzamos y como un río, ya sosegado a su paso por el valle, seguimos suave pero sin pausa para desembocar una vez al año en las manos de todas las personas interesadas en el horizonte y devenir de la Cultura Tradicional.

Josu Larrinaga Zugadi

(Director de *Dantzariak*)



ÉDITO



La revue *Dantzariak* d'aujourd'hui continue d'étayer sa présence physique dans le monde culturel. En même temps que le projet général d'*Euskal Dantzarien Biltzarra*, la revue, petit à petit, prend racine à s'étoffer.

Dans le numéro 62, en plus des rubriques habituelles, le lecteur a la possibilité, en plus de dynamiques qui existaient auparavant concernant la diffusion de la danse traditionnelle basque, de voir, de connaître et de plonger dans la vie et les histoires qu'il y a eues autour des groupes de danses «historiques».

Aussi, nous aurons l'occasion d'avoir le témoignage de personnes qui par leur acharnement ont su mettre nos danses sur scène. De plus, chaque mois un hommage sera rendu à un chercheur reconnu.

Le but de notre revue est qu'il y ait des articles des membres de groupes de danses, des chercheurs et de toutes autres personnes s'intéressant à la tradition culturelle de notre pays.

Enfin, grâce à la bourse de recherche offerte par *Euskal Dantzarien Biltzarra*, et à un article très bien écrit, nous connaissons l'étendue et l'origine de «Auroras» chant d'Araba. Nous aurons aussi l'occasion de lire «Paloteado de Cabanillas» ou «Eskolunbe» des articles concernant des bizarreries sur le répertoire chorégraphique. Tout cela sera accompagné d'un regard extérieur concernant le genre ainsi que la présence de la femme dans la danse en général.

Que dire de plus ? Nous continuons notre chemin, comme si nous étions un fleuve qui coule lentement à travers la vallée... Tranquille, mais sans arrêter, une fois par an, nous continuons notre chemin pour finir entre les mains de ceux qui évoquent la culture traditionnelle ainsi que de ceux qui se chargent de l'avenir.

Josu Larrinaga Zugadi
(Directeur de la revue *Dantzariak*)



BARAKALDO DANTZAN JARRI DA EUSKAL HERRIKO *DANTZARI EGUNA* 2017 OSPATZEKO

- Egilea: Cristina Martinez -

Ekitaldian Euskal Herriko 30 dantza talde inguruk hartu zuten parte euren dantzak erakusteko.

Urtero bezala, pasa den urriaren 7an *Euskal Herriko Dantzari Eguna* ospatu egin zen musika eta dantzaz beteriko jardunaldi alai eta dibertigarri batean.

Aurten, ekitaldia Barakaldoko hirian antolatu du *Euskal Dantzarien Biltzarrak* ilusio handiz *Laguntasuna Dantza Taldearen* laguntza duelarik. Egunean zehar, Euskal Herriko zazpi herrialdeetako 30 dantza talde elkartu ziren euren dantza mirezgarriak erakusteko Barakaldora hurbiltzen ziren pertsona guztiei.

Giro ezin hobean, 12 orduko festa antolatu zen Barakaldoko kaleetatik, eguna goizetik hasi zen musikari eta erraldoieie esker Barakaldoko erdiko kaleetan egin zen animazioarekin. *Laguntasuna Dantza Taldearen* eskutik antolatutako ekintzek eguna betetan zoragarria izatea lortu zuten.

“La journée a réuni 600 danseurs des différents groupes de danses d’Euskal Herria qui ont présenté diverses danses des sept provinces.”





Eguerdiaren egindako kantu dantza eta taldeen harrera 16:30ean egin eta gero, eguneko emanaldi nagusiena arratsaldean heldu zen. Kalejira alai baten ondoren, San Vicente elizako plazan, dantza taldeetako 600 dantzari elkartu ziren euren dantza desberdinak erakusteko bertaratutako guztiei eta urtean zehar egiten duten lan handia ikusi ahal izan zen. Emanaldian, *Agintariena*, Bizkaiko *Dantzari dantza* eta *Gorulariak*, Gipuzkoako *Agurra* eta *Zinta Dantza*, Nafarroako eta Nafarroa Beherako *Makilari* eta *Sorginak*, Lapurdiko *Makil txiki berri* eta *Makeako Soka dantza*, Arabako *Gasteizko Zortzikoa* eta *Arrastariako Entradilak* eta Zuberoako *Satanak* eta *Barrikada Arribada* dantzatu egin ziren, beste askoren artean.

Ekitaldi nagusia amaitu ondoren, *Larrain dantza*, *Jauzi bat*, *Fandango* eta *Arin-arin* eta *Txulalai* dantza herrikoiak jo ziren eta partaide guztiek elkarrekin dantzatu zuten.

Eguna herri afariarekin bukatu egin zen “Laiotz” taldeko musikarien eskutik San Vicente elizako plazan antolatutako Erromeria-Dantzal-

“Arratsaldean, eguneko emanaldi nagusia egin zen San Vicente elizako plazan, bertan dantzariak urtean zehar egindako lan handia erakutsi zieten bertaratutako guztiei.”

diarekin festa jarraitzeko, eurek izan baitziren jardunaldiari jarri zizkieten azken notak.

Euskal Herriko Dantzari Eguna aukera ezin hobea da Euskal Herriko Dantza taldeek euren dantzak erakutsi ahal izateko eta, aldi berean, Euskal Herriko folklorea eta tradizioak zaintzeko eta mantentzeko bidea.

Urtero ospatzen den egun polit hau oso garrantzitsua da euskal dantzak maite dituzten pertsona guztientzat, izan ere, euren lana eta folkloreatatik sentitzen duten maitasuna erakusteko eguna da.

“La cita, que se celebra anualmente, resulta un día muy importante para quienes quieren y admiran el folclore y las danzas vascas ya que es una manera de cuidar y mantener las tradiciones de Euskal Herria.”



Zorrotza (Bilbo)

IBAI~ARTE EUSKAL DANTZARI TALDEA



1950. urtean Zorrotzan aritutako dantza taldea, bi urtez iraun zuena.



EUSKAL DANTZAREN AURREKARIAK ZORROTZAN

Ibai-Arte baino lehenago Zorrotzan euskal dantza talde bat izan zen, bere izena ezagutzen ez bada ere. Informazio gutxi ailegatu zaigu horri buruz baina jakin badakigu 1950. urtea aldera aritu zela eta bi urteko bizitza baino ez omen zuela izan. Juan Bilbao irakasle eta Imanol Aranguren txistulari zutela, Mikel Deuneko jaietan dantzatzen ziren, batik bat.

IBAI~ARTEREN LEHEN URTEAK

Ibai-Arte 1966. urteko udaberrian sortu zen, Hego Euskal Herrian dantza taldeak biderkatzen ari ziren garaian, hain zuzen. Taldea sortzearen

idea Iñaki Elejalderi zor zaio. Auzoan dantzari harrobirik ez zegoenez, Bilboko Matiko auzoko Oñaztarri taldearengana jo zuen laguntza eske. Horrela, Xabier Salinas eta Mariñe Diaz Goienaga Ibai-Arteren lehenengo kideei dantzak irakasten joan ziren. Taldearen izena aukeratzean Zorrotza auzoko kokagune geografikoa kontuan hartu zen, ibai biren artekoa, hain zuzen, Kadagua eta Nerbioi ibaiak.

Hasiera batean neska eta mutil txikien talde bana eratu zuten. 1966ko Mikel Deunako jaietan ezin izan ziren dantzatu, artean prest ez zirelako, baina hala ere euskal dantzen agerraldia antolatu zuten, hamabi dantza talderen parte hartzearekin. Ekimen horri esker, haur mordoa sartu zen taldera. Hilabete eskas geroago gazte-talde bat ere sortu zuten.

Entseguak Zorrotzako elizaren ondoan zegoen eraikin batean (antzinako Batzokian) egiten

ziren. Garai horretan Elizak gazteentzako aisialdi zentro gisa erabiltzen zuen eta Vicente Zabala apaizaren babesari esker, gure dantza taldeak bertan eman zituen bere aurreneko pausoak. Gutxi barru, ordea, On Vicente gaixotu eta parroko berri bat jarri zutenean, leku hori utzi behar izan zuten, ez baitzuen begi onez ikusten euskal dantzaren sustapena. Kontuan hartu behar da diktadura frankistak euskal dantza hala-hala onartzen bazuen ere, Elizak izugarri-zko boterea zeukala urte horietan. Geroztik, Ibai-Arte leku batetik bestera ibili zen, askotan ere kalean bertan entseatu behar izan zutelarik, auzoan zeuden errejimenaren aldeko botereak (Eliza, maisu-maistrak, Guardia Zibila) kontra zituztelako.

“Hasiera batean neska eta mutil txikien talde bana eratu zuten. 1966ko Mikel Deunako jaietan ezin izan ziren dantzatu, artean prest ez zirelako, baina hala ere euskal dantzen agerraldia antolatu zuten, hamabi dantza talderen parte hartzearekin.”

Ibai-Arteren lehenengo agerketa Euskal Herriko Dantzari egunean izango zen, Miarritzen, 1967ko maiatzean. Dena prest zeukaten (gurasoen baimen sinatuak, muga igaroko zirenen zerrendak...) baina aurreko egunean jakinarazi zieten Espainiako gobernuak debekatu zuela dantza taldeen parte hartzea eta, horrenbestez, ez zietela muga pasatzen utziko. Azkenean ekitaldia egin izan zen baina debekuaren ondorioz hainbat dantza-talde parte hartzerik gabe geratu ziren.

Hilabete geroago, Ibai-Artek bere estreinaldia egin zuen Ortuellako Urioste auzoko jaietan. Agerraldi horretarako materiala batek eta besteek beren lantokietan lortutakoarekin osatu zuten eta nesken jantziak amek beraiek josi zituzten. Momentu horretatik aurrera gure taldea Bizkaiko herri batetik bestera ibiltzen hasi zen, beren jaietan parte hartuz. Topaketa horiek lehiaketa eta agerraldia uztartzen zituzten: lehiaketetan taldeak banaka aritzen ziren eta epaimahai batek nota jartzen zuen; agerraldietan, berriz, denak batera dantza berbera egiten zuten. Bukaeran ‘Agur Jaunak’ abesten zen eta, era berean, ohitura zen eguerdiko hamabietan eta arratsaldeko seietan geldialdi bat egitea Angelus-a errezatzeko. Izan ere, garai horretan herrietako jaietan egun osoko euskal jaialdiak egiten ziren eta herritarrek beraiek dantzariak beren etxeetan hartzen zituzten bazkaltzeko. Aipatu jaialdietan, euskal dantzez



Ibai-Arte, 1966. urtean.



Ibai-Arteko gazteak dantzan, 1967ko Zorrotzako Jaietan.

gain, herri kirolak eta jolasak izaten ziren eta gure taldea soka-tiran garaila izaten zen maiz.

Zorrotzan 1967ko irailean eskaini zen lehen emanaldia, Mikel Deunako jaien barruan. Beste lekuetan bezalaxe, euskal jaialdia antolatuta zen eta dantza taldeaz gain, abesbatzak, albokariak eta txistulariak bildu zituen. Zorrotzako antzinako zinema agerleku aukeratu zuten eta pasadizo xelebrea dago egun horri buruz. Agerraldia prestatzen ari zirela, ezkutuan ikurriña bat zebilen (orduan debekatuta zegoen), Agintariena dantzatzeko prest zegoena. Batzuek diotenez, guardia zibilak ingurumarian ibili ziren ekitaldia baino lehen, antza mihiluze bat egon zelako. Azkenean, denen harridurarako, bandera zuri batekin dantzatu ziren eta dantzari batek leihatila batetik ihes egun zuten ikurriñarekin.

1968 eta 1969 bitartean, taldeak gorakada bat bizi izan zuen, herriz herri eta jairik jai ibiliz. 1969an Ibai-Artek Ses-taoko Simondrogas auzoko lehen jaitsieran parte hartu zuen eta geroztik, urtez urte joaten jarraitu zuen, hainbat sari irabazi zituelarik.

1970ean, hainbat eragozpen zirela medio -bitarteko ekonomiko eta entseatzeko lekurik eza, mutilek soldadus-kara joateko beharra, gazteen ikasketa eta jarduera politikoa...- taldeak bere jarduera

bertan behera utzi zuen.

TALDEAREN BIRSORTZEA

“Zorrotzan 1967ko irailean eskaini zen lehen emanaldia, Mikel Deunako jaien barruan.”

Hainbat urteren ostean, 1977an, Ibai-Arteren lehendabiziko haurrak izandako batzuek (Javi Gotxi, Joserra Taranco, Víctor Chávarri edota Dioni Bengoetxeak) taldea berreraikitzeke hautua egin zuten. Barakaldoko Laguntasuna dantza taldeko lagun batzuek ere tartean sartu zituzten, bai dantzan bai txistua jotzen. Gainera, garai hartan, Mikel Deuna auzoko abesbatzako irakasleek txistua jotzen

Celes txistularia, Ibai-Arteren ikurra izan zen.



irakasten zuten eta beraiei esker txistulari berriak sartu ziren taldera. Birsortze horrek gerora Ibai-Arteko pertsonaiarik maitatuena izango zena ekarri zuen: Celes txistularia.

Apaizek auzoko elkarteentzat irekitako elizako lokal berrietan hasi ziren entseatzen. Ahalegin handia egin zuten taldea berreraikitzeko. Astean hiruzpalau orduz entseatzen zuten eta bereziki larunbatetan, aste barruan ikasi eta lan egin behar zutelako. Askotan Berriztasuna dantza taldera jotzen zuten dantza berriak ikasteko. Lanak berehala eman zuen bere fruitua eta 100 neska-mutil baino gehiago izatera heldu ziren.

Urteak joan eta urteak etorri, gazteak agusitu eta hurrengo belaunaldiei lekukoa uzten joan ziren. 1989an Ibai-Artek elkarten erregistroan izena eman zuen, bere lehenengo lehendakaria Maria Eugenia Bengoetxea izan zelarik, taldeko lehendabiziko haurren belaunaldikoa, hain zuzen.

80ko eta 90eko hamarkadak oso gozoak izan ziren Ibai-Arterentzat, herri eta jai askotan parte hartzen genuen eta itxarote ze-



Belaunaldi berriak.

rrenda luzea zegoen taldera sartzeko, hain handia zen gure arrakasta. Aipatzekoa da auzoko Turutarra fanfarrearekin batera 1997an Normandiara egindako bidaia, banden topaketa batean dantza egiteko. Urte batzuk geroago Frantziako Landetan egindako beste topaketa batera abiatu ginen esperientzia errepikatzeko.

Denboraren poderioz, hainbat euskal dantza talderi gertatu bezala, Ibai-Arte indarra galtzen joan zen eta gutxika-gutxika, haur eta gazte-txoen taldeak baino ez dute biziraun. Egungo erronkarik handiena, beraz, horiek mantentzea eta taldea handitzen joatea da, Zorrotzan euskal dantzaren lekukoa belaunaldiz belaunaldi pasatzea posible izan dadin.

“Ahalegin handia egin zuten taldea berreraikitzeko. Astean hiruzpalau orduz entseatzen zuten eta bereziki larunbatetan, aste barruan ikasi eta lan egin behar zutelako.”

Normandiara egindako bidaia, 1997an.



Balmaseda

50 AÑOS DEL “IRRINTZI”

ALGO MÁS QUE UN GRUPO DE DANZAS

- Autor: Txomin Etxebarria Mirones. Abril, 2017-

*El día del Corpus, de 1967, debuta en La Campa (Erandio)
el grupo de danzas “Irrintzi”.*

En otoño de 1966, en plena época franquista, un grupo de jóvenes balmasedanos –chicos y chicas– se juntan para intentar hacer algo beneficioso para su pueblo, en particular, y para la libertad de la que se carecía en general.

Era una nueva generación de balmasedanos y balmasedanas que rondaban los 20 años. Habían nacido en la posguerra ya avanzada, finales de los 40 e inicios de los 50 del s. XX. No habían vivido ni sufrido la guerra directamente, aunque sí sus secuelas. Y todavía detectaban el miedo y la preocupación que sus padres tenían.

No eran aquellos años 60, del siglo XX, buenos para la libertad. Pero sí eran buenos para las ansias de libertad de una juventud que estalla al ver a sus padres sumidos en el silencio y en la pena por una guerra perdida –y la guerra la pierden casi todos– que les había acarreado muchos sufrimientos.

Entonces surge “Irrintzi”, un grupo de danzas, también “Itzartu”, una revista semiclandestina hecha a multicopista, cuando no había ordenadores. Del “Irrintzi” tratamos seguidamente.

“IRRINTZI”

En el número 3 de “Itzartu”, segunda época, octubre-noviembre de 1978, más de diez años después de su creación, se escribe el siguiente texto, con algún añadido realizado para la revista “Dantzariak”.

«“IRRINTZI”. ALGO MÁS QUE UN GRUPO DE DANZAS

Hablar de “Irrintzi” nos resulta difícil. Y nuestra objetividad ante aquellas páginas de la reciente historia balmasedana, tan cerca aún pero tan lejos. Y nuestros recuerdos se agol-



Grupo Irrintzi de Balmaseda (Agosto, 1967).



Algunos integrantes del Grupo de Irrintzi.

pan en su historia, porque marcó un momento importante –triste o glorioso, qué más da– de nuestra propia vida.

Entonces ser vasco era algo más que una fecha y un lugar de nacimiento en el carnet de identidad. Entonces sentirse vasco era algo más que un número, un carnet y una fotografía. Era –casi– algo más limpio, más bonito y difícil. Y el folklore abría las puertas a toda aquella vitalidad, a todo aquel empuje contenido que estallaba con fuerza a finales de la década de los sesenta. Los largos caminos de pasillos y ventanillas para pedir todos los permisos imaginables. Las Fiestas Vascas suspendidas a golpe de pluma, como ahora se suspende una marcha “inconveniente” o se prohíbe una manifestación molesta.

Y entonces surge *Irrintzi*, como un grito violento nacido de la entraña de su pueblo, como un relevo que recogía la antorcha de los que antes habían ido abriendo brecha. Y su grito se fue extendiendo por los caminos de la represión, la cárcel y el exilio. En tantos y tantos grupos entre los que nació y con lo que creció nuestro *Irrintzi*, se fueron forjando combatientes de ayer y hoy, y sus *ezpatadantzak* y *zortzikos* fueron dejando el hueco de los que se entregaron a la lucha por un pueblo, por un mundo mejor, desde la silla confortable de un líder de partido hasta la sangre derramada en la soledad de la *Muga*.

Irrintzi pagó también su tributo. Y, en su corta historia de lucha, cuando en un pequeño local encima de las fuentes (actualmente ocupado por *Zubi-Zarra*) se creó un grupo parroquial, Juventud O.A.R., al amparo oficioso de la iglesia. En una primera asamblea que acogió a casi un centenar de jóvenes, se nombró una Jun-

ta Directiva y se organizó un pequeño bar, para conseguir los fondos necesarios con que cubrir tantas actividades como la ilusión que todos poníamos en el empeño pudiésemos acaparar. Se organizó una pequeña biblioteca, se trajeron grupos de teatro, conferenciantes; se organizaron las primeras clases de euskera, pero, sobre todo, sirvió como lugar de reunión y de encuentro. Porque en aquella época había pocos cauces de expresión y peores medios de reunión.

Por eso, pronto, dos actividades importantes se fueron separando y siguiendo cada una su propio camino. Una más callada, *Itzartu*, subvencionada y mantenida con las aportaciones de sus lectores. Y otra más a la cara, más arriesgada, tan fuerte como su grito: *Irrintzi*.

Los ensayos del grupo comienzan enseguida (*Zortziko Kapitan*, *Banako*, *Biñako*, *Launako*, *Txakarrankua*, *Eusko dantza*, *Zozo dantza*, *Arku dantza*, *Zinta Dantza*... y no podía faltar las *Biribilketas*, Jotas y Puerros). Primero en el propio local, después en la vieja iglesia de San Juan. De Bilbao vienen una vez a la semana, los profesores (Andoni Pérez de Ayala, de San Ignacio (Deusto – Bilbao); y Amaia Torre, *txistulari* también, desde Barakaldo), y los *txistularis* (Martín de Azurmendi e hijo, y José M^a Agirre, de nuestro pueblo de Balmaseda). Entonces bastaba con un escote para pagarles el tren, o la gasolina, o la merienda.

Y todos los fines de semana aquí. Un día o un par de días de entre semana el grupo era dirigido por dos antiguos *dantzaris* de Balmaseda, Remigio Santibáñez (Remi) y Agustín Herrero (procedentes de un grupo de danzas existente en los años 1957 y 1958, cuyo profesor fue Iñaki Bilbao, de la capital de Bizkaia, bajo el amparo del padre Zubillaga, claritano del Convento del Corazón de María).

Entonces bailar –distinto a lo que ahora puede ser aprender *euskara* o acudir a un mitin– era algo más, algo distinto a una obligación impuesta. Era simplemente una forma de sentir, una forma de ser, y, también, era una forma de hacer política, a veces la única que se podía. Por eso quien se plantease únicamente el perfeccionismo estético, el preciosismo de la danza, el arte por el arte, tenían un lugar, sí, en el grupo



Grupo de chicos,
Irrintzi, Balmaseda.

de Danzas, pero no en ese “algo más” que siempre fue *Irrintzi* en sus tres primeros años.

Por fin el tan esperado debut, en mayo de 1967 en la Campa de Erandio, el día del Corpus. Había que buscar un nombre. Leyendo la historia vasca teníamos nuestro árbol gordo. “*Zugatz-Lodia*” fue el nombre con el que el grupo hizo su presentación. Pero había algo más en el grupo y –porqué no– un poco de rabia sorda por el desplazamiento que los vascos de lengua hacía a los encartados. Y nuestro grito se lanza y comienza a recorrer los pueblos de Vizcaya y Euskadi. *Irrintzi* era ya, desde entonces, como un símbolo, como un grito lanzado en la cumbre del Koltza y recogido por Euskadi. Alguien con quien contar y –sobre todo–, que contaba.

El día de San Severino de aquel año, 1967, *Irrintzi*, arriesgando todo y ofreciendo todo, organiza en la plaza de Balmaseda el primer alarde de Danzas Vascas.

Acudieron varios grupos. Nadie o muy pocos sabían quién y cómo, pero los balmasedanos se asomaron a las ventanas, cuando, de mañana, la banda de dulzaineros recorrió las calles del pueblo. Y en muchos ojos asomaron las lágrimas. De poco, de muy poco nos sirve recordar aquellas lágrimas y detenerse un poco más los dulzaineros bajo aquellas ventanas o frente a aquellas personas, si no fuera por el homenaje que entonces *Irrintzi* y ahora *Itzartu* quiere volver a rendir a los que después murieron sin verlo. Porque cuando a las doce del mediodía, en plena actuación de los *dantzaris* la banda de música comenzó su concierto, los *dantzaris* pararon, y una actitud firme, en medio de un clima de tensión y miedo, comenzaron a entonar el “*Eusko Gudariak gera...*”. Sus voces eran acompañadas por las bandas de *tixtularis*

y los silbidos en contra de la banda de música y su director. Esta vez el pueblo allí congregado, opinaba. Y su opinión había quedado muy clara. A los pocos minutos la banda calló, recogió sus instrumentos y se reanudó el Alarde de *Dantzaris*.

Pero *Irrintzi* no se detuvo tampoco en sus bailes y en sus participaciones a lo largo y ancho de Vizcaya. Contribuyó también a ayudar, cuando no a poner en marcha, otros grupos de danzas. Colaboración con el grupo “*Ibailorak*” de Zalla, creación de los grupos de danzas de Sodupe, de La Quadra, de Sopuerta... Más de una vez, tras el ensayo, tuvieron que volver andando, para después salir despedidos o desplazados, una vez que lo más difícil de esos grupos –ayudarles y encarrillarles– ya estaba hecho. El pago dolía, pero importaba poco. Era un eslabón más de la vitalidad de *Irrintzi*, cuando todavía seguía siendo algo más que un grupo de *dantzaris*.

En los sucesivos Alardes en los que participaba, su presencia no se limitaba a bailar, recoger el trofeo y el premio y marcharse. Las Fiestas Vascas a las que acudía y en las que dejaba sus danzas, contaban después con la presencia y animación de todo el grupo. Por eso el nombre de *Irrintzi* fue reconocido, querido y admirado en todos los lugares donde su nombre figuraba.

En diciembre de 1968 no termina simplemente un año más. Se cierra una primera época gloriosa de *Irrintzi* y se abre el largo tiempo del pago del tributo que también el *Irrintzi* tuvo que rendir».



Primera actuación. *Irrintzi* en el Corpus Christi (La Campa, Erandio Bizkaia), con el nombre de *Zugatz-Lodiak*, en 1967.



Alarde en la plaza de San Juan, Balmaseda.

Donostia

IZARTI DANTZARI TALDEA

ETA GERRA ONDOKO BESTE TALDE DONOSTIAR HAINBAT

- Egilea: Jose Ignazio Ansorena -

Concluyo con este una serie de tres artículos¹ que, con distintos motivos, han pretendido evocar la cultura musical popular vasca de San Sebastián en los años de la posguerra.

En la memoria colectiva parece que hasta 1966 no sucedió nada reseñable en este terreno. De hecho, para recoger información sobre estas cuestiones, he tenido que recurrir a documentos de primera mano y a los recuerdos de los protagonistas que aún viven, porque apenas hay nada escrito. Quede pues constancia de que en años de tanta desolación, cuando hasta estornudar en euskara podía tener graves consecuencias, hubo personas y grupos que trabajaron con ganas y ahínco en estos aspectos.

También quiero señalar de forma muy somera una perspectiva general sobre la evolución de los grupos de danza popular vasca desde finales del siglo XIX hasta este comienzo del XXI, en San Sebastián, con el convencimiento de que tiene su importancia en el conjunto de nuestra cultura y que es paralelo a la evolución en el resto del país.

Hernani 2016 urtekarian Joxan Goikoetxeak eta Jon Odriozolak idatzitako artikulua bat² memoria zirikatzerara etorri zait. Bertan aipatzen dute 1966ko urtarrilaren 9an, Ez dok amairu taldearen



Jaietan Donostiako Konstituzio Plazan dantza giroa izaten zen.

1. Lehendabizikoa, Juan Álvarez Urresti Gamborena. 100 urte. Txistulari aldizkaria, 242. Apirila, maiatza, ekaina, 2015. 16 o. Bigarrena, Iñaki Ansorena, txistulari apala. Txistulari aldizkaria, 247. Apirila, maiatza, ekaina, 2016. 16 o.

2. Jon Odriozola eta Joxan Goikoetxea, garai berri baten hasiera. 1966an, herrian, sona handia izan zuen kultur ekitaldia ospatu zen aitortzeko: ez dok amairuren hitzaurre izan zen jaialdia. Hernaniko Udala, 2016. 58-63 o.

Donostiako aurkezpen famatuaren aurretik entsegu modukoa egin zela Hernanin eta jaialdi haietako partehartzaileen artean *Izarti* (*Ballet Izarti Baleta* izenez) taldea agertzen zela. Artikuluan Joxe Mari Iriondoren hitzok agertzen dira: “*Harrez gero ez dut talde donostiar honen berririk izan*”. Nik *Izartirekin* hainbat aldiz jo nuen, galdezka ibili eta miake-

ta batzuren ondoren, dantzari talde berezi honen inguruko zertzelada batzuk -bide batez beste hainbat talderi buruz ere bai- ematen ausartuko naiz³.

GERRA ONDORENGO URTEAK ETA EUSKAL DANTZARI TALDEAK DONOSTIAN

Harrigarria da gerra ondorengo urteetan Donostian euskal dantzaren inguruan zegoen bizitasuna. Garai horretan euskaltzaletasun eta politika kezka zituztenak euskal dantzari-abetesbatzen eta mendi elkarten inguruan ibiltzen saiatzen ziren. Gutxi batzuk Udalaren Musika Kontserbatorioan zegoen *Academia de Declamación* zelakora joaten ziren, non M^a Dolores Agirrek, euskarazko eskolak emateaz gainera, urte askotan antzerki talde bikaina mantendu baitzuen. Joseba Urrutikoetxea dantzari eta koreografoak esandakoak ongi adierazten du garaiko egoera: “*Kontuan hartu urte haietan Schola zela abertzaletasunaren babeslekua*”. 1940. urtean sortua, gerra amaitu berritan, ihes egindakoak eta “*Batallones de trabajadores*”etatik itzultzen zirenak horra joaten ziren euren asmokideak eta giro atsegina bertan aurkituko zituztelakoan.

Urte gutxiren buruan Donostian talde askotxo sortu arren, probintziako herrietan gutxi samar ziren eta maila apalagoak. Hiriburuan eskaera zegoen: saio handiak antolatzen zituzten enpresario partikularrek edo herri giroko elkarteek Txofreko Zezen plazan, Alderdi Ederreko terrazan, Igeldoko Gudamendin, Ulian, Konstituzio Plazan... beti jendez lepo izaten zirelarik. Erakundeek ere —udalek, Donostiako

CAT⁴ zelakoak, *Educación y descanso*⁵ izeneko organizazioak...— askotan deitzen zituzten herri eta auzoetako festak zirela, jai erlijiosoen inguruan, kongresuak eratzen zirenean edo kanpoko bisitariak zetozenean. Batetik igartzen zen herri egonezina baretzarren eta bestetik, gerraren irabazleen artean, karlistak horren zaleak zirelako. Horregatik agian, taldeak antolatzea, banatzea eta berriak sortzea nahikoa jarduera ohikoa izan zen. Banaketak —onerako eta txarrerako harreman pertsonalak beti tartean— maiz arrazoi politikoengatik izaten ziren. Bestetik, urte ilun haietan, talde hauek Espainian barrena zein estranjeriara bidaiak egiteko ere aukera onak lortzen zituzten. Horrek zekartzan diruak eta boteretxoaren⁶ jesticioan liskarrak sortzeko nahikoa arrazoi.

“*Harrigarria da gerra ondorengo urteetan Donostian euskal dantzaren inguruan zegoen bizitasuna.*”

Talde horien artean norgehiagoka handia zegoen. *Goizaldi*⁷ alde batetik zegoen, *bere bakardadean* esan liteke. Pujanatarren itzala zabal bezain luzea baitzen: karlistak, nahikoa amorratuak eta izaera gogorrekoak, eta Francozaleak baitziren aita-semeak eta, dantzari hainbat ildo horretakoak ez izan arren, horrek *susmagarri* bihurtzen zuen taldea. Bestetik oso bide markatua zuen, Gipuzkoako dantza jokuen eremuan zentratuta eta *estilo zaharrean*. Honekin oso harreman estua izan zuen *Añorgako dantzariak*, gerra aurreko taldeak. Gerrak eragindako etenaren ondoren,

3. Izarti taldean dantzari ibilitako Huesca ahizpen (Mari Karmen eta Lourdes) laguntza oso garrantzitsua gertatu zait kontu hauek argitzeko. Horiez gainera, beste taldeen inguruan askorengandik jaso ditut datuak: Marcial Otegi, Pedro Zabaleta, Joakin Espinosa de Yarritu, Arrizabalaga anaia, Ibon Navascués, Javier Urbiet, Javier Elcano, Iñaki Mugerza, Eusebio Manso, Joxepo Gurrutxaga, Jesús Melero...

4. CAT: *Centro de atracción y turismo*. Donostiako udalaren saila zen.

5. *Educación y descanso*. Sindikato frankisten barruko atala zen, ekimen ludikoak antolatzen zituen.

6. Garaiko bizimoduaren nahikoa ondo kobratzen zutela —taldeek noski, ez partaide bakoitzak— adierazi didate mintzatu naizen guztiek.

7. *Goizaldi* sortu zen 1948. urtean Cándido Pujanaren zuzendaritzapean eta izena geroreago eman zioten, 1951n, José Ignacio Montes Astigarraga txistulariak proposatuta. Baina bere maisuen jarduera lehenagotik, gerra aurretik, zetorren: José Lorenzo Pujana 1947. urtean hil zen Francisco Franco diktadorearen omenezko Ezpata dantza handia prestatzen ari zen egunetan.

berriro abiatu zen Pujanatarren esku⁸. Beste aldean, talde abertzaleak. Azken hauek zordun ziren, planteamendu eta koreografietan gerraurreko eta bitarteko taldeekin: *Saski Naski*, *Olaeta* eta *Eresoinkarekin*, baita ondorengo *Etorki* eta *Oldarrarekin* ere.

Donostiako *Zinemaldia* 1953. urtean jaio zen. Lehenengo ediziotik hartu zen dantzariak gala funtzioetan Victoria Eugeniako eskaileren alboetan jartzea agintariei eta aktore gonbidatu famatuei ezpaten zubia egin ziezaieten. Lehenengo urteetan, udalaren talde ofiziala zenez, *Goizaldi* arduratu zen horretaz, baina geroago beste hainbat talde ere pasa zen handik: *Salleko*, *Kresala*... 1993. urtean desagertu zen ohitura.

Konpetentzia giro horretan, aldiz, muturreko kasuak kenduta, dantzarien artean adiskidetasun eta mugikortasun handia zegoen. Sarri talde batek dantzarien eskasia⁹ bazuen saioaren bat burutzeko, beste taldekoei laguntza eskatzen zien, era pertsonalean edo taldeen artean adostuta, eta ez omen zen arazorik izaten. Horregatik garai horretako dantzarien artean lau edo bost talde desberdinetan aritutakoak aurkitzea erraza da. Agian deigarrietakoa Eusebio Mansorena da: *Gaztetxo*, *Salleko*, *Oinkari*, *Irutxulo*, *Izarti* taldeetan dantzari eta egun *Eskola*¹⁰ abesbatzan ari da.

Aipagarria da, hemengo hainbat argazkitan ikus daitekeenez, nolako inportantzia ematen zitzaion orduan dantzaren alderdi atletikoari. Hanka zuzen eta goraino altxatzea edo errusiarren moduko hanka zabalduetako saltoak oso preziatuak ziren. Dantzari bikain ugari izan ziren.

8. Eguno *Arkaitz* taldea —izena 1970aren hamarkadan aldatu zitzaion— da horren ondorengoa. 1926an, *Cementos Rezola* enpresak kontratatu, *Añorgako dantzariak* taldea sortu zuen José Lorenzo Pujanak, auzoko gazteei Gipuzkoako dantzarakustearren. Gerra ondoren haren seme Cándidok jarraitu zion eta *Goizaldiko* beste maisu batzuk geroago.

9. Askotan eskasia horren arrazoia dantzari batzuk poliziak espetxeratu izana zen. Batzuetan, erakunde ofizialek kontratatutako saioetan, baimenak eskatu zituzten preso zeudenak ateratzeko dantza saioa zutelako. Eta utzi!

10. Urte batzuk badira jatorrizko izena —*Schola Cantorum de Nuestra Señora del Coro*— euskaratu eta laburtu egin zutela, *Eskola*, baina talde bera da.

SCHOLA CANTORUM DE NUESTRA SEÑORA DEL CORO. IRRINTZI ETA KILIKI

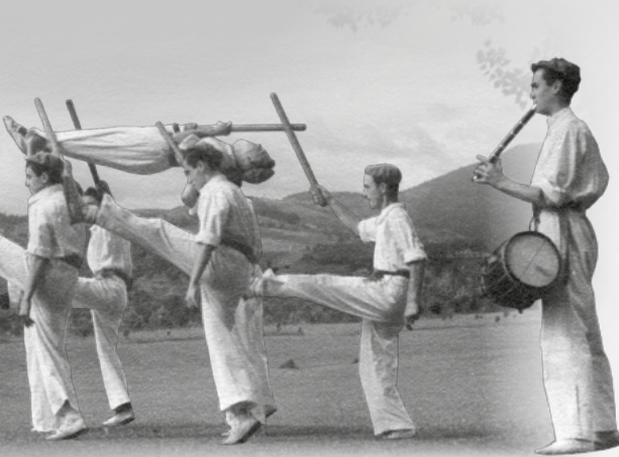
*Schola Cantorum de Nuestra Señora del Coro*¹¹ hasieran soilik abesbatza izan zen. 1944an iada dantzari taldea bazuen emankizunetarako egokia zelakoan. Zuzendaritza Batzordea zegoen arren, kontu guztien erabakitzailea *Juanito* Urteaga abesbatzako zuzendaria zen. Musikari handia izan arren, tratu pertsonalean pertsona zaila, *divo* fama jartzen diote ezagutu zutenek. Horrek eragin omen zuen bertako lehen banaketa. Dantzarien ustez Urteagak ez zion behar beste garrantzirik ematen dantzari eta, kexua azaldu ziotenean, honela erantzun omen zien: “*Gustura ez bazaudete, badakizue atea non dagoen*”. Dantzari guztiek batera alde egin eta *Irrintzi* taldea sortu zuten 1946. urtean: Marcial Otegi eta Iñaki Egibar ziren matxinada horretako buruzagiak. Santa Maria elizako goi aldean zegoen Santa Marta lekuan utzi zieten materiala biltzen eta entseguak egiten, Juan Otaegi apaizari esker. Handik urtebetera edo, Donostian Jesús Guridiren *Euzko irudiak* estraineako aldiz eskaini zenean Kursaalera antzokian, egilea bera bertan zela, *Irrintziko* dantzariak aritu ziren, Scholak, artean, abesbatza besterik ez baitzuen. 1949. urtea arte jardun ziren saio ugariak eskaintzen. Orduan Marcial Otegi eta Damián Isasti atxilotu zituen poliziak¹² eta taldea indarrrik gabe geratu zen, berehala desagertu zelarik. Dantza maisua José Miguel Saseta Etxeberria¹³ izan zuten, *Kiliki* taldean zebilen bera.

Santa Martan bertan egiten zituzten entseguak *Kiliki* taldekoek. Hauek EAJko historikoak ziren eta espetxetik, *Trabajadores*etik edo desherritik pasatakoak: José Miguel Saseta,

11. Honetaz xehetasun handiagoz idatzi nuen *Iñaki Ansorena*, *txistulari apala* lehenago aipatutako artikuluan.

12. Marcialek multikopia makina zuen etxeko ganbaran eta, lagunekin batera, propaganda abertzalea inprimatu eta zabaltzen zuen. Harik eta poliziak banatzaile batzuk harrapatu eta, ondo egurtuta, egileen izenak emanarazi zizkien arte. Espetxera eraman zituzten berehala.

13. Cándido Saseta Etxeberria komandante famatuaren anaia gazteena. Eta Jesús Luisa Esnaola (1904-1972) dantza maisuaren koinatua, hau haren arreba batekin ezkondu baitzen: Irune Saseta Etxeberria. Bera, José Miguel, Mikel Laboa kantari famatuaren arreba batekin ezkondu zegoen, Garbiñe Laboarekin.



Irrintzi taldea.

Alejandro Arregi, Joxe Mari anaia (txistularia hau ere), Pedro Santamaría Kirol, Juanito Aizpura *Gasolinas*, Bixente Amunarriz, Juliantxo Larrañaga¹⁴, Jesús Sánchez Azkona, *Xagu...* Gerra aurretik zetorkien izena, *Poxpolinak* izeneko taldearen helduxeak baitziren *kilikitarrek*. Batzuk ere *Eresoinkan* aritutakoak ziren. Politikoki oso markatuak, ez zuten saio asko egiteko aukerarik izaten, erakunde publikoetatik ez zitelako ezertarako ere deitzen eta soilik eliza inguruko taldeek antolatutako jaialdietan parte hartu ahal izaten zuten. Kontu batzuetan kolaboratu egin zuten beste taldeekin, dantza maisu, kantari edo txistulari gisan. Ez zuten asko iraun.

OINKARI. MEZENAS BATZUK

1946. urtean, *Irrintzi* taldea eragin zuen banaketaren urte berean, *Scholak Olentzero* atera zuen, gerra ondorengo aurreneko aldiz, ezinbestean gaisoentzako diru-biltze baten aitzekian: *Bularretik daudenen alde* irakurtzen da argazkiaren txartelan. Horretan *kilikitarrek* ere parte hartu zuten. Hobe zehazte aldera, *Euskal Bilera* abesbatzua atera zuen, alegia *Scholako* gizonezkoek, emakumezkoek ez baitzen irten. Gure aita zen zuzendaria eta hortxe agertzen da alboz etzanda, txistua eskuetan.

Bi urteren buruan edo, *Scholak* bazuen berriro dantzari taldea eta *Irrintzira* joandako batzuk ere, hura desagertzean, itzuli egin ziren. Baina urte

azkar batean, 1950ean, bigarren banaketa iritsi zen eta *Scholatik* irtendako beste dantzari batzuk (Agapito Gorostiaga, Gene Yurre, Tomás Arrastoa, Ander Arzallus...) *Oinkari*¹⁵ sortu zuten. Gogoratzen direnek aipatzen dutenez, banaketaren arrazoiak, ohiko oilar burrukaz gainera, berriro *Juanito* Urteagak dantzari ematen zion garrantziaren eskasia izan zen. Ba omen zen politika aldetik zerbait ere. *Scholan* agintea zutenak EAJren ildo ofizialari atxikitzen zitzaizkion, Gerardo Bujanda partidu horretako militante historikoak esku handia baitzuten, eta alde egindakoek ezkerreago jotzen omen zutelako, EAE, *Eusko Abertzale Ekintza* aldera.

Oinkarik entseguak egiteko leku ona lortu zuen, *Calzados Artigas*, Garibai kaleko zapata denda baten sotoan. *Joxe Mendizabal*¹⁶ jauna zen bertako nagusia eta *mezenas* antzekoa hautentzat, asko lagundu baitzuen. Leku hori dantzarietzat utzi nahi zuen, jabe egin nahi zituen, baina Arantzazura atsedean egun batzuk pasatzeko ohitura zuen eta, han zela, bat-batean hil egin zen. Bere asmo horretaz ez zuen ezer idatzirik utzi eta ondorengoek bertatik bidali egin zituzten dantzariak. Elizarango eskoletako azpietan hartu zuten aterpe.

15. *Oinkari* izena nola edo nori bururatu zitzaion ez da inor gogoratzen. Baina segida izan du. Egundakoa Villabonan izen bereko dantzari taldea dago eta Boisen, Ameriketako Idahon, ere bai. Biek ala biek, donostiarrak baimena eskatu zieten euren taldeetako goiburua izen hori erabiltzeko.

16. Oso gizon jator eta abertzalea omen zen. Artista, koadro margolari bikaina. Askok bezala, ez nabarmentzeagatik eta beldurrez, betiko *Joxe* izena bakarrik gertukoentzat utzi zuen eta kanporako *Pepe* bihurtu, garai hartako *Koldo*, *Gorka*, *Kepa*, *Imanol*, Luis, Jorge, Pedro edo Manuel bilakatu bezala. Giro sozial beldurgarri haren beste seinalea. Horietako asko, berriro libertate haizea sentitzen hasi zirenean lehengo izenera bueltatu ziren. Garai horretan baziren euskaltzale eta dantzazale batzuk, abertzaletasun kulturalak bultzatuta, dirua jartzeko, entsegu lekuak lortzen laguntzeko edo lan egiteko prestutasun handiz erantzuten zutenak. Hainbat apaiz esaterako: Manuel Odriozola Lesaka (Urrestila, 1931-Hernani, 2016), Eufronio Agirre (Maruri, 1918-Iruñea, 2012) eta beste asko. Beste bi oso famatu Patxi Alkorta (Donostia, 1915-1975) tabernaria eta Bernardo Gogorza Mendia (Donostia, 1932-1995), *Bernar ileapaintzailea*, izan ziren. Biak ere oso abertzale eta euskaltzaleak. Lehenengoak *Iruizulo* taberna izan zuen Portu kalean. Alkoholizatuta —berak publikoki aipatzen zuen—, adikzioetatik ateratzen laguntzen zioten antolamendu xeblere asko abiatu zituen eta Donostian pertsona oso maitatua izatera iritsi zen. Berak jarri zuen oraindik mantentzen den ohitura berezia: Errealeak partidetan gola sartzen zuenean bi suziri botatzea eta kanpoko taldeak egitean bakararra. *Txapeldunei* txapela handiak jartzeko ohitura ere berak asmatu zuen. *Bernarren* ileapaindegia, Bengoetxea kalean, famatuena zen hirian. Beti zegoen prest otxoteei, abesbatzei, pilotariei, dantzari taldeei edo euskal ekimen kulturaleri laguntzeko bere lanaz edo diruz.

14. Joxan Larrañaga, *Urko* kantautore donostiarraren aita.

Oinkari taldeak luze iraun zuen, 1973-74 arte. Saio eta bidaia asko egin zituen: beste talde guztiek egingo zuten bezalaxe, Iparraldeko herrietara hamaika txango uda aldean biltzen ziren turistentzat (Ezpeleta, Azkain, Kanbo, Biarritz, Donibane Garazi, Senpere...); Suizako Geneva, Neuchatel, Berna eta Interlaken *Club Vasco de campingekin* hauek; Balear irltako Mallorca eta Ibiza, Valencia, Madrid; urrutiago Buenos Aires, eta Llangollen. 1953an, Donostian Akihito printze eta geroago Japoniako enperadore izango zenari eskaini zitzaion ongi etorri jaialdian, Igeldon parte hartu zuten eta honek zuzenean zoriendu zituen. Eta bestelako jarduerak ere bai: abesbatza txikia antolatuta zuten, saioetako atsedenero kantatzeko. *Scholak* 1946. urtean *Olentzero* ateratzea lortu bazuen, Santa Agedako eskea Donostian errekupeperatu izana, 1966. urtean, *Oinkariren* eskutik etorri zen. Geroago kantari famatuak izango zirenak eurekin atera ziren: Eustakio Iraola, Carlos Mungia eta Carlos Fagoaga. *Etorki* eta *Oldarra* Iparraldeko taldeekin harreman handia izan zuten eta maiz *Oinkariko* dantzariak haietara joaten ziren saio batzuetan dantza egitera.

BIOZTUN

1948. urtean Eufonio Agirre aita klaretarrak sortu zuen *Juventud Cordimariana*¹⁷ antolamenduaren barruan dantzari taldea, Mariaren Bihotza, Donostiako Gros auzoko elizaren hegalean. Euskaltzale handia zen *Aita Euporni* eta jardun nekazetza egin zuen bere bizitza osoan euskara eta euskal kulturaren alde. Hasiera Patxi Mugerza¹⁸ txistulariaren laguntzaz izan zen. Honek gazte batzuei txistua jotzen irakasteko konpromisoa hartu zuen, tartean bere semeak Iñaki eta Patxi, eta berak lortu zuen dantza maisu Inozentzio Urkia aritzea, gerra aurretik berarekin batera *Uli-alde* batzokian ibilitakoa. Urkiak erakutsi zi-

zkien lehenengo dantza: Bizkaiko *Ezpata dantza* eta Gipuzkoako klasikoenak. Ez zekien gehiago ordea. Soilik mutilak abiatu ziren eta bertako ikastetxeko patioan egiten zituzten entseguak. Urte gutxitara batu zitzaizkien eliza bereko aita Ellakuriak zuen neska talde bat (etxeko lanak ikasteko: jostuntza, arropak lisatzen...) horrela mixto izatera igaro zirelarik.

1954. urtean *Aita Euporni* lortu zuen baimena taldeari euskal izena jartzeko: *Bioztun* aukeratu zuten, elizaren adbokazioarekin eta euren kemenarekin hitz konbinaketa eginda. Ordurako *Oinkarirekin* hitzeko tratua egina zuten: honek maisua bidaliz gero, Urkiak ez baitzuen irakasteko gehiago, *Oinkaririk* dantzariak behar zituztean, *Bioztuneko* batzuk hara joango ziren. Horrela Ander Arzallus¹⁹ hasi zen maisu *Bioztunen*. *Oinkariren* bitartez, *Bioztungo* batzuk ere *Etorkira* joaten hasi ziren: Manuel Elkano aurrenetakoa. Honek urtebete edo eman zuen talde horrekin munduan barrena eta, itzultzean, *Etorkiren* estiloa bereganatua ekarri zuen, dantzak *suite* eta *estampa* moduan aurkezten hasi zirelarik. Inguru hauetan ikusi gabeko dantza berriak ere ikasi zituzten —*Otsagiko dantzak*, *Lizarrako Larrain dantza*²⁰...— eta 1958. urtean, *Bioztun* taldearen programa guztiz osatu zenean, saioak beste taldeen ondoan nabarmen deigarriagoak eta aberatsagoak agertzen ziren, lan oso dinamiko eta koloretsua egiten zutelako. Publikoak maite zituen eta saio askotarako deitzen zituzten.

19. Ander Arzallus (Donostia, 1928-1994) dantzari eta dantza maisu apartaz gainera argazkigile bikaina izan zen. Oso kalitate oneko argazki ugariak egin zituen eskasiaren urte haietan. Artikulu honetarako laguntza paregabea gertatu zait euskal dantzari eskaini zion album dotorea. Argazki guztiak txukun jarrita, datak eta talde protagonisten izenak ere idatzita. Familiari eskerrak eman behar dizkiot, Marivi Urreiziti alargunari eta Andoni semeari bereziki, hura erabiltzeko emandako erraztasun guztiengatik. Euskal dantzaren benetako altxorra da album hori. Lehenago ere Gaizka Barandiaranek erabili zituen batzuk *Danzas de Euskalerrri* izeneko liburuetan. Añamendi. Donostia, 1963. Hiru tomo dira (Beste laugarren bat argitaratu eman zuen geroago, baina argazkirik gabe).

20. Orduko dantzari taldeek ez zuten *Larrain dantza* errepertorioetan. Lizarrako dantzariak ez zitoten inori erakutsi nahi eta. Baina *Bioztun* taldeko Ibon Navascués Lizarran jaioa zen eta familia bertakoa. Oporretan herrira maiz bertara joana eta bertan adiskideak ere bazituen. Abuztu batean, Lizarrako festetara agertu zen donostiar adiskide dantzari batzuekin eta parranda giroan, familiako landetxe batera Lizarrako dantzari bat ere gonbidatu zuten. Han dantza irakatsi arazi zitoten, ongi *busti ondoren*, *plazan ere dantzatu nahi zutela esaten*. Horrela *ikasi zuten eta taldean eskaintzen hasi*. *Lizarrako dantzariak, dantza agertokietan ikustean, amorratu egin ziren, baina ez zuten lortu nork irakatsia zen jakitea*.

17. Klaretar elizetako gazteentzako mugimendua.

18. Patxi Mugerza (Aginaga, 1900-Donostia, 1986) txistularia Aginagan jaio zen, baina Errenterian hazi. Pilartxo Ormazabal (1904-1988) jostunarekin ezkondukoan Donostiara etorri zen. Gerra aurretik *Poxpolina* mugimenduaren kolaboratzailea zen. Han dantzarietatzat jotzeaz gainera, txistulari gazteei eskola batzuk ere eman zituzten. Tartean geroago hainbeste urtez Txistularien Elkarte-ko Iparraldeko ordezkari izango zen Narkis Diaz de Ibarrodo.

Urte honetan ere, Kirk Douglas aktore amerikarra Donostiara etorri zen, Zinemaldira, Richard Fleischerrek zuzendu eta berak Einar pertsonaia antzezten zuen *The Vikings* filma aurkeztera. Emanaldiaren ondoren, Zinemaldiko ordezkari batzuekin Gaztelubide elkarte gastronomikora joan zen filmeko taldea, haiei eta Estatu Batuetako diplomatikoei eskaini zieten afari batera. Hara eraman zuten *Bioztun* taldea afalondoan hainbat euskal dantza eskaintzera, *Godalet dantza* besteak beste. Hura ikustean, Kirk Douglasek errepikatzeke eskatu lñaki Mugerzari eta berak ere, txamarra erantzita, ondo baino hobeto dantzatu zuen, denak txundituta utzi zituelarik. Eskoziarren antzinako ohiturak agertzen ziren musikal batean²¹ aritua baitzen, eta tartean oso antzeko dantza²² ikasi behar izan zuen, gurutzatutako ezpaten gainean. lñaki Mugerzak oraindik du etxean, egongelako apal batean, Kirk Douglasek horretarako erabili zuen *godaleta* edo edalontzia. Zorte ona eman zion dantzak nonbait, gizonezkoen interpretazioan Zinemaldiko *Zulueta Saria* irabazi baitzuen Kirk Douglasek urte horretan, James Stewartekin batera, *exaequo*, honek Alfred Hitchcock zuzendariaren *Vertigo* filmarengatik.

Norainoko txukuntasuna erabiltzen zuten ezagutzeko datu hau interesgarria da: lñaki Mugerzaren ama, Pilartxo Ormazabal²³, Donostiako *Balenciaga*²⁴ jostunaren tailerrean gerraren aurretik lan egindakoa zen eta bazuen maisuarekin harremana. Taldean noizbait lñakik kontu hori aipatu eta bururatu zitzaizen Zuberoako dantzak egiteko jantziak hari eskatzea. Pilartxok hitz egin zuen Donostian zegoen tailerreko arduradunarekin, Encarna Ruiz, eta honek zuzenean maisuari telefonoz deitzeko esan zion. Horrela egin, jostunak baietz erantzun eta hemendik ar-

gazki eta marrazki batzuk bidalita, dena —baita txano eta txapelak ere— haren tailerrean egin zieten, sosik bat ere kobratu gabe. *Balenciaga* ere euskaltzale eskuzabala izan eta lagundu nahi izan zuen.

Txistulari taldea ere bikaina zuten: Juan Antonio Arozena oiartzuarra, Ibon Navascués lizartarra, Patxo Martínez errenteriarra eta Ramon Andueza donostiarra. 1961 eko Durangoko txistulari talde lehiaketara aurkeztu ziren —Juan Antonio Arozena, Luis Udakiola, Patxo Martínez eta Alberto Urkijo jotzaile eginkizun honetarako— eta irabazi ere egin zuten. 1962. urtean, partaideak ezkontzen hasi, lan kontuak entsegu eta saioetarako oztopo bihurtu eta taldea desegin egin zen. Hala ere, azken txistulari talde hori bera 1963an berriro aurkeztu zen Durangoko lehiaketan eta irabazi.

IRUTXULO ETA BESTE

1959. urtean Manuel Elkanok liskar handia izan zuen *Bioztun* taldean, desagertutako diru batzuen kontura, eta *Oinkari* eta beste taldeetako dantzari lagunak elkarturik (Periko Zabaleta, Joakin Espinosa de Yarritu...), *Irutxulo* taldea sortu zuen. Egia auzoko donostiar honek artista sena zuen eta bera zegoen *Bioztun* taldearen arrakastaren jatorrian. Babes bila Patxi Alkorta donostiar abertzale famatuarengana jo zuen. Patxi *Irutxulo* bere tabernako sotoa²⁵ utzi zien entseguak egiteko, diruz lagundu eta beste adiskide baten lankidetzara ere lortu zien: Bernardino Gogorza Mendia ileapaintzailea, *Bernar el peluquero*. Honek diru laguntza eman eta gainera, makiladore eta pelukero aritzen zen taldeko funtzioetan.

Oinkari eta *Bioztun*ekin bezala, *Irutxulo* taldeetako kideak ere hainbat aldiz deitu zituzten Iparraldeko *Etoriki* talde profesionalaren saioetara joateko, bertako dantzarien eskasia zutenean. Han ari baitziren Gene Yurre bezalako lagun batzuk, politikarengatik edo soldaduzka ez egin nahi izateagatik alde egindakoak. 1961 eko

21. *Rigodó* izenburua zuela ziurtatu didate, baita filma egin zela ere, baina ez dut horren berririk inon topatu.

22. Eskoziako ezpaten gaineko dantza erritralak oso famatuak dira eta *Godalet dantzaren* antzeko erritmoz egiten dira.

23. Pilartxo Ormazabal (Donostia, 1904-1986).

24. Cristóbal Balenciaga Eizaguirre (Getaria, 1895-Valencia, 1972). Jostun oso famatua, gerra garaian alde egin behar izan zuen eta Parisen kokatu. Horrek Europan eta mundu zabalean handitu zion lehendik ere zuen ospea. Baina Donostian tailerra mantendu zuen. Egun Getarian *Cristóbal Balenciaga Museoa* dago, berari eskainia.

25. *Portu* kaleko 9 zenbakian zegoen.



Irutxulo 1962.

urrian Pablo Picasso pintoreari omenaldi handia antolatu zitzaion Frantziako Nizan, larogei urte betetzean, eta *Etorkik* hemengo dantzari batzuk eraman zituen, tartean Joakin Espinosa de Yarritu. Itzultitakoan beldurrez ibili ziren nazioartean eragin nahikoa izan zuelako ekitaldiak eta *Errejimenaren* kontrako ekitalditzat hartu baitzen Espainian. Baina harrigarriro ez zen ezer gertatu.

BESTE BATZUK: LOS LUISES DEL ANTIGUO. SALLEKO. GAZTETXO

Gaztetxo taldea Lorenzo Gorrotxategik²⁶ sortu zuen 1951. urtean, Donostiako CA Teko Mañu Zapirain emakume jatorraren eskariaz. Honi saio askotarako dantzariak eskatzen zizkioten herri eta auzoetatik, eta ez omen zitzaion erraz gertatzen aurkitzea. Taldea etenik gabe jardun da 2006. urtea arte, berrogeita bost urtez, beti *Loren* —batzuentzat *Gorrotxa*— zuzendari. Haur eta gazteen alorrean egin zuen lan bereziki, hortik izena, eta handik pasa dira donostiar famatu asko: Txomin Iturralde, Martin Berasategi sukaldaria, Eusebio Manso, José Ramón Mendi-zabal, *Mendi*, Ramon Agirre aktore ezaguna eta bere anaiarrebak... Beste taldeentzako harrobia ere izan da. Donostiara etortzen ziren zarzuela konpainiak ohitura zuten euskal girokoetan

dantzariak eramatea. César Mendoza Lasalle orkestra zuzendari famatuak *Gaztetxo* taldekoei deitzen zien arratsaldeko saioetarako eta iluntzeetan *Oinkari* taldea eramaten zuen²⁷. Behin Jesús Guridiren *El Caserío* kantatzera Alfredo Krauss etorri eta taldeko dantzari gazte hauekin, baita Lorenekin ere adiskidetasun ona garatu zuen berehala. Igan-dero arratsaldez Konstituzio Plazara etortzen ziren dantzariak Isidro Ansorenaren txistulari taldearen soinuan dantza egitera eta nonbait aipatu egin zioten. Krauss handik hilabete batzuetara film bat grabatzera etorri Donostiara, hura gogoratu eta Plazan agertu zen. Isidrori baimena eskatu eta *a capella* lau abesti eskaini zituen, bertan zegoen jendetzaren artean eromenezko giroa eragin zuelarik.

*Salleko*²⁸ izen generikoa izan da Euskal Herrian *lasalletarren* kirol, kultur eta olgeta giroko gazteen antolamenduetan. Donostian, esaterako, eskubaloi taldea oso sendoa izan zen hainbat urtez. Baita dantzari taldea ere. *Hermano Julián*²⁹ zenaren ekimenez sortua Donostiako Parte Zaharreko *Los Ángeles* ikastetxearen inguruan 1953. urtean. Bertako sotoan egiten zituzten entseguak. 1951. urtean, *Scholako* bigarren banaketaren ondoren, talde honetako Amalio López agertu zen ikastetxean eta

27. Haurrek gauze egitea ez zen egokia. Arratsaldez, aldiz, helduek lan egin behar izaten zuten.

28. Badira oraindik izen horretxekin kirol eta dantzari taldeak hainbat herritan.

29. Izen laiko Isidro Otaegi, Beizamakoa. Nahikoa lan izan zuen gizajoak orduko superioarengandik, *Hermano Nicolás*, Valladolideko, euskal dantzarien taldea sortzeko baimena lortzen.

26. Honen inguruan zerbaite gehiago aipatu nuen: *Lorenzo Gorrotxategi. Txistulari aldizkaria*, 235. Uztaila, abuztua, iraila, 2013. 20 o.

gazteak animatu zituen *Scholar*a dantzari joan zitezten. Hainbatek (Javier Elkano, Alfonso Gandiaga, Javier Urbieta...) izena eman zuten eta dantzari hasi ziren. Horren arrakasta ikusirik eta bere euskaltzaletasunak bultzatuta, *Hermano Julián*ek ikastetxean ere dantzari taldea sortzea deliberatu zuen. Orduan bertara itzuli ziren *Scholar*a joandako gehienak.

Gora behera asko izan zituen, momentu batzuetan oso indartsu gertatu zen eta besteetan jarduerarik gabe geratu. Hainbat maisu izan zituen, Agapito Gorostiaga, esaterako, edo Iñaki Ibero, txistularia eta Donostian oso ezaguna herri giroko ekimen askotan xaxatzaila ibili zelako. Azken txanpa 1969ko irailean amaitu zen Fernando Merino zuzendariaren espainiar film batean —*Con la música a otra parte*, Mara Cruz garaiko aktore famatua protagonista— aritu zirenean. Filma 1970. urtean estreinatu zen, taldea iada desagertuta zegoenean. Bere tresnak eta jantziak leku berean urte gutxi iraun zuen beste talde batek hartu zituen: *Urrats* taldea.

“Gora behera asko izan zituen, momentu batzuetan oso indartsu gertatu zen eta besteetan jarduerarik gabe geratu zen.”

*Los Luises*³⁰ del Antigo —beste izenik ez zuen erabili— taldea ere antolatuta zen 1957-58 urteen inguruan, Antigua auzoko San Sebastian parrokian gazte taldearen baitan. Manuel Odriozola apaizak bultzatu zuen eta oso kutsu euskaltzalea eman zion. Bertan hasi zen txistua ikasten Javier Hernández Arsuaga txistulari famatua, esaterako, Jesús Etxeberriarren eskutik. Ez zuen asko iraun, lau-bost urte, baina talde honetan hasitako hainbatek dantzazaletasuna garatu eta beste taldeetara pasa ziren. Saio ugariak izan zituzten, batez ere auzoan bertan eskainiak.

1968an Gene Yurrek —*Scholan*, *Oinkarin*, *Etor*kin eta bestelako taldeetan munduan barrena urte mordoska dantzari profesional ibili ondoren, Do-

nostiara itzultzean— *Kresala* dantzari taldea sortu zuen izen bereko Elkartearen. Neroni lehendabiziko egunetik kide izan nintzen, aurrenik dantzari eta geroxeago txistulari halabeharrez³¹. Kontu batzuk nola errepikatzen diren egungo ikuspuntutik begiratzea barregarria da. *Kresala* dantzari taldean gogo bai, baina sosik ez genuen bat ere. *Pezeta operazioa* abiatu genuen diru apur bat biltzeko eta aurreneko arropak erosi ahal izateko. Donostiako Alderdi Zaharreko eta erdiguneko etxeetako buzoietan oharra zabaldu genuen etxe bakoitzari pezeta bat eskatzen. Handik egun batzuetara jasotzera pasako ginela eta. Horrela egin eta, denetarik ikusi eta gero³², 17000 eta piku pezeta bildu genuen. Juxtu erosi genituen txapela eta gerriko gorriak, eta galtza zuriak. Berehala konturatu ginen ez zela diru gehiago geratzen: diruzainak ez zituen diruak zaindu, baizik-eta gastatu.

Hasieran *Kresala* taldea, Genek markatuta, *Etor*ki eta *Oldarraren* bidetik abiatu zen. Geroago berezko bidea garatu zuen eta egun Fausti Aranzabalen zuzendaritzapean, baina Generen eta José Uruñue-laren sorkuntza eskolan oinarrituta, oso estilo orjinal eta maila interesgarria lortu du.

Urte batzuk pasata, 1972aren inguruan, txistulari gazte talde bakarra ginen Donostialdean era tradizionalako formatuan aritzen ginenak: 2. txistua Mikel Antza; txistu handia: Andoni Ezeiza, *Pottoki*; atabala: Pello Cuesta eta neroni lehenengo txistulari eta zuzendaria. *Kresala dantzari taldeko* ohiko laguntzaileak ginen arren, inguruko beste talde gehienetatik ere maiz deitzen ziguten: *Irungo Atsegina*, Pasaiako *Alkartasuna*, Herrerako *Batasuna*, Trintxerpeko *Itsasalde*, Donostiako *Oinkari*, *Eskola*, *Gazte*-*txo...* eta *Izarti*³³.

31. Horrela esan zidan Genek: “*Te apellidas Ansorena, tienes txistu en casa, sabes tocarlo... Y nosotros no tenemos txistulari. No queda otro remedio*”.

32. Gehienek zerbait gehiago ematen zuten: bost pezetakoa, batzuk hogeita bost, askok noski pezeta soila. Eta batzuk aide hartzera bidaltzen gintuzten.

33. *Goizaldi* Donostiako taldeak ez zuen inoiz talde osoa eskatzeko deitzen, bere *banda* bazuelako, José Ignacio Montes Astigarraga buru. Urte askotan bigarren txistuan orain gutxi hildako Isidro Bengoetxea erreteriarra izan zen. Txistu handian Sebastián Salsamendi eta atabalari Imanol Gaztelumendi. Geroago Luis Udakiola ere hasiko zen Salsamendiren ordez. Baina gutako bakar baten eskean, bigarren boza edo txistu handia jotzeko, hainbatetan.

30. Los *Luises* esaten zitzaion eliza katolikoaren gazteentzako kongregazio bati, jesuitek bultzatuta hasieran, San Luis Gonzagaren omenez. Autonomoak ziren eta parrokia bakoitzak antolatzen zuen nahi zuen eran. Otoitz giroa alderdi ludikoarekin lotzen zuten. Oraindik leku askotan bizirik diraute, baina garaitu horretan oso zabaldua zeuden Europa osoan.

IZARTIREN ABIAPUNTUA. CENTRO CULTURAL FEMENINO DE NAZARET ETA AITA CÁNDIDO GORDOA

Izartiren egoitza garai hartan *Hermanos Iturrino* izena zeraman eta egun *Arrasate* deitzen den kalean zegoen, 19 zenbakian, *Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián* zelakoaren etxe baten azpian. Etxe hartan, *Centro Cultural Femenino de Nazaret* zegoen, jesuitek lagunduta 1913. urtean sortu zen eskola oso berezia: emakumeentzako hezkuntza profesionala lantzen baitzen bertan. Gerra ondoren hainbat aldaketa egin behar izan zituen estatutuetan, *sindikato* gisan ere funtzionatzen zuelako 1916tik aurrera eta hori ez zegoen ongi ikusia garai berrietan, baina norabidea mantendu zuen. Orduko ohiturei zegokienez, *Junta de Señoras* zegoen zuzendaritza batzorde gisan, Donostiako familia aberatsetako ordezkari, eta apaiz kapilau-aholkularia zuten, Jesusen Lagundiak jarria ildo moral-erlijioso zaintzeko: *consiliario* esaten zitzaion. Nik ezagutu nuen garaian, Aita Cándido Gordo³⁴ oñatiarrak zuen eginkizun hori. Gizon jator, abegi oneko, euskaltzale eta abertzalea. José Antonio Azpiazu historiagileak emandako datuari esker dakit Donostian euskarazko lehen meza, Vatikanoko II.aren erreforma ondoren, berak eman zuela. Lehenago ere ezagutzen nuen, urte haietan Donostiako Jesuiten elizako igandeetako 10:30etako meza euskaltzaleen bilkura izaten zelako eta, gehienetan Patxi Altunak elebratzen bazuen ere, beste batzuetan Gordoak ematen baitzuen. Gu ere hara joaten ginen sarri. Urtetsua baina sermoilari aparta zen.

Taldearen paper zaharren artean aurkitu dut izkribu bat, Aita Gordo hil zenean taldeko ez dakit nork eta zertarako idatzia. Horko aipamen batzuk jasoko ditut hemen:

“Esta gran labor no podría haberse llevado a cabo, si no hubiera estado siempre apoyado el grupo por el Centro Nazaret, representado en la figura del Padre Gordo, nuestro más directo colaborador y en muchos momentos quien ha dado al grupo el empuje necesario para seguir adelante y a quien todos cariñosamente le llamábamos El Padre.

Pues bien El Padre conocía a fondo la riqueza del folklore vasco e innumerables veces nos hablaba de las danzas que él conocía y que había visto ejecutar en su juventud. Así, un año tuvo gran interés de que interviniese el grupo en las Fiestas de San Miguel, en su pueblo natal, Oñate. En el programa debía figurar imprescindiblemente la danza de Erreguñetan ó de las Reinas de Mayo, pues él recordaba la última vez que habían bailado en su pueblo las Mayas, esta danza, en el primer cuarto de siglo, y que luego se había perdido la tradición, habiendo sido recogida más tarde, música y letras, por Dña. M^a Elena Arizmendi, y montada para escenario por el Grupo Izarti.

Acostumbraba a bajar a ver nuestros ensayos, donde pasaba muchos ratos comentando pasos, figuras, aconsejando ejercicios y muchas veces riéndose de las mil y una filigranas que es capaz de hacer un nuevo dantzari antes de poder sacar un paso.

El Padre era la solución de nuestros problemas (...). Decía, este Grupo me da muchos quebraderos de cabeza, pero la verdad es, que tras una actuación, o llamada enseguida por teléfono, o bajaba a nuestras clases, o subíamos a su despacho, tenía que saber siempre las últimas noticias del Grupo. Le gustaba estar al día de la vida del Grupo y de sus componentes; nos conocía uno a uno; cuando alguien llevaba un tiempo sin aparecer, se interesaba por él, y esto hacía que todos sintiéramos por él, gran respeto y cariño” (sic).

34. Aita Cándido Gordo. Oñatiko Madalena auzoko *Zelaieta* baserrian jaioa (Oñati, 1903-Donostia, 1975).

Paper honetako notziarik interesgarriena, etnografiaren ikuspuntutik, hauxe da: Oñatin XX. mendearen hasieran *Maiatzeko Erreginaren* dantzak egiteko ohitura bazela oraindik³⁵. Baina Elena Arizmendi bere balleterako Baztango doinu eta moduak erabili zituen, ez Oñatikoak.

IZARTI TALDEAREN NORTASUNA: MARÍA ELENA ARIZMENDI, SORTZAILE ETA SUSTATZAILEA

Lehenago esan bezala, 1936-39 gerraren aurretik eta bitartean *Saski Naski* eta *Eresoinka* taldeek egindako ahaleginaren zordun ziren garaitu horretan ziharduten dantzari antolamendu gehienak eta oso antzeko dantzak aurkezten zituzten. Hauen aldean, ordea, berezia zen *Izarti*. Jantziak ez ziren beste gehienek ohiturazko berberak. Errepertorioa ere oso desberdin gertatzen zen. Batetik balleterako joera eta bestetik kutsu etnografiko benetakoa emateko ahalegina, berehala antzematen zen. Bi joera horien arteko oreka berezia zegoen, sortzailearen nortasunak eragindakoa.

María Elena Arizmendi Amiel donostiarrari zor zaio *Izarti* taldearen sorrera eta izateko modu berezi hori. Ama Zumarragakoa zuen eta nonbait euskal dantzetan oso aritua: hainbat txapelketa irabazitakoa omen zen taldeko askori eta neroni behin baino gehiago esandakoaren arauera. Amak ezagutza, bereziki zortzikoak nola dantzatu, eta zaletasuna

transmititu zizkion. Baina María Elena Donostian jaioa zen, 1916ko otsailaren 1ean eta txikitandik izan zuen arte ederretarako grina berezia. Oso gaztea zela, hamabost urtekoa, familia Irunera aldatu zen, *Larreandi* etxera. Han, San Martzialen festen inguruan, berak aitortzen zuenez, hasi zitzaion euskal ohituren inguruko zaletasuna pizten. Baina bost semealaben arteko neska bakarra izanik, eta aita oso gazte hil zenez, mutilentzako geratu zen ikasketa bidea, bera, garaiko ohiturei men eginez, amaren ondoan etxeko kontuetan geratu arazi zutelarik.



M^a Elena De Arimendi Amiel.

35. Aita Donostiaren lana hartu baitzuen abiapuntu: P. Donostia, *Erregiñetan, o las fiestas de las Mayas*. Obras completas del P. Donostia. La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1983. I Tomoa. 1 o. Wilhelm Freicher von Humboldt bidaiari eta zientzialariak jaso zuen XIX. mendearen hasieran Donostian ohitura honen testigantza: “*Ya avanzada la tarde nos hicimos pasar a través del lago (Pasaiairengatik arida) hacia San Sebastián. Son siempre muchachas las que desempeñan aquí el oficio de remeros, cercan al forastero no bien se acerca al agua y porflan unas con otras en incomprensible vascuence por el honor de pasarle al otro lado (Geroago agertuko diren batelarien testigantza hau ere). En la orilla de allá hallamos nuestros caballos y cabalgamos hacia San Sebastián. Cerca del mar nos recibieron una multitud de niños, la mayoría niñas, con panderetas y nos acompañaron, jugando y danzando, con atroz chillería hasta dentro de la ciudad. Esta manera de mendigar es, sin embargo, aquí solamente usual durante el mes de mayo.* Los vascos. Apuntes sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801. Ed. Añamendi. San Sebastián, 1975. 47 o.

Adimen artistikoa alor guztietan agertzen zitzaion: entzumen musikal aparta, jantzien diseinuetarako dohain berezia —Cristóbal Balenziaga jostun famatu eta María Elenaren adiskide handiak aitortua—, marrazki eta margoetarako joera handia —bi semealabak, José Carlos eta Elena Iribarren Arizmendi artista ezagunak dira arlo honetan— eta batez ere gorputz malgutasun harrigarria, kirolerako eta dantzarako erraztasun txundigarria ematen ziona. Bere kabuz ikasi zuen dantzaren teknika, baina publikoaren aurrean, ongitzako jaialdietan, agertzen hasi zenean, ikusleak mutu uzten zituen.

Hemeretzi urte zituelarik, 1935 urtean, Donostiako Kursaal eta Bilboko Arriaga antzokietan, Maurice Ravelen *Boleroa* dantzatu zuen, trantzean zioen berak, Balenziagak diseinatutako jantzi batez³⁶:

“...salí a bailarlo, sin castañuelas y en trance. La ovación fue apoteósica. Un empresario de París vino al camerino, me lo ofreció todo y me dijo que en seis meses me hacía la reina del mundo. Pero yo no podía dejar a mi madre, aunque conservé su tarjeta hasta el día de mi boda”³⁷.

José M^a Iribarren, Irungo arkitektoarekin ezkondu zen eta berarekin batera, 1950. urtearen inguruan, Euskal Herriko bazterrek eta ohiturazko dantzak miatzen hasi zen, baita zine grabazioak egiten ere, etnografia oso maite baitzuen. Horrela adiskide harremanak lotu zituen Julio Caro Barojarekin. Honek bultzatu zuen bere ezagutza zabaltzera, hitzaldiak ematera eta artikuluak idaztera. Goi mailako beste artista eta kulturaren ordezkariekin ere kontaktuan ibili zen barruko jakingura asetzeko: Koldo Mitxelena, Pilar de la Cuadra, José de Arteche, José M^a Gironella, Ignacio Zuloaga, Nicanor Zabaleta, Pablo Sorozabal...

1964. urtean alargundu zen eta senararekin batera bildu zituenak ordenatzeko eta zabaltzeko gogo bizia piztu zitzaion. Horrekin batera ikerketa lanak sakontzen jarraitu zuen eta artikulu-hitzaldi ugariak burutzen ere bai: *Una rehabilitación necesaria: la Sagar-dantza, Nuestro folklore en peligro, Corpus en Oñate, Irún y San Marcial, La Zarabanda, El Carnaval de Ituren, Espíritu de la Danza Vasca...*

Egoera ekonomikoak bultzatuta, 1973. urtean Madrilera joan zen han bere lanetarako aukera erazagoak aurkituko zituelakoan. Horrela izan zen eta Biltzarre eta erakunde kultural askotatik deitu zuten hitzaldiak eman zitzaiz. Urte batzuetan geldiezen ibili zen: Princeton, Columbia, Kentucky, New Jerseyko unibertsitateetan; New York, Oporto, Bolonia, Erroma, Napoli, Buenos Aireseko *Spanish Institutuetan...* eta hamaika lekutan. Espainia barruan ere Madrid,artzelona eta Donostiako Ateneo-

tan, Instituto de Cooperación Hispano-Americana, Cátedra de Estudios medievales de la Universidad de Barcelona, Consejo Superior de investigaciones científicas erakundeetan aritu zen hizlari. Eta Nazioarteko Biltzarre askotara ere bidali zituen lanak³⁸.

Euskal jantzien historiaren inguruan lan mamitsua egin eta azkenean, 1976an *Vascos y trajes* bi tomatoko lana argitara eman zuen³⁹. Horretarako, Julio Caro Barojak Madrideko aurkezpenean aitortu zuenez: *“Su mayor mérito es la riqueza de documentación de primera mano que ofrece, muy superior a cualquiera de las contenidas en obras concebidas con intención similar. La parte más original es la que se refiere a la indumentaria de los siglos XVI y comienzos del XVII (...) Podría decirse que se trata de una historia del pueblo vasco a través de sus trajes”⁴⁰.*

Izarti taldea utzi ondoren ere, jarraitu zuen ikerkuntza lanetan 2001. urteko irailaren hamarrean hil zen arte. Ia argitaratzeko prest utzi omen zuen XVI. mendeko euskal jantziei buruzko beste lan mamitsua.

BALLET IZARTI BALETA. AGRUPACIÓN VASCA IZARTI

1963. urtean, Nazaret Ikastetxeko *Junta de Señoras* batzordeko kide zenez, María Elena Arizmendik proposatu zuen, Aita Gordoarekin batera, aukerako ikasgaietan dantza eta euskal dantzak eskaintzea. Zuen zaletasun eta egin zituen ikerketen ondorioa zen. Buruan eta bihotzean zeraman gogo bideratzeko behar zuen tresna. Batzordeak ongi hartu eta bide eman zien. Hasieran soilik neskontzako, horrelakoxea baitzen eskola. Eta izena ere *Ballet Izarti Baleta*. Azkar, baina, hasi ziren euskal dantzetan aurkitzen euren jardunaren muina

38. Agirretxe, Sebastián. *M^a Elena Arizmendi, gran mujer*. *Diario Vasco*, San Sebastián, 2002ko irailak 10.

39. Arizmendi Amiel, María Elena de. *Vascos y trajes*. Bi tomo. VASCOS Y TRAJES, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976.

40. *El País*, larunbata, 1977ko otsailak 12.

36. Egun Getariako Balenziaga Museoaan ikus daiteke oraindik.

37. Bere paperetatik.

eta balletaren teknika lantzen bazuten ere⁴¹, erreperitorioa euskal dantzetan finkatu zen.

Geroxeago *Agrupación vasca Izarti* jarriko zioten. Berehala hasi ziren emanaldiak eskaintzen eta jendearen arreta erakartzen. Hara nola zioen, Eguberri aurreko jaialdi batean Donostiako Astoria Antzokian emandako aurreneko saioaz, 1963ko abenduaren 11n *Unidad* arratsaldeko egunkarian *Joshe Leon*⁴² sinatzen zuen kritikariak:

“La nota simpática de este festival fue la novedad de la actuación del grupo del Centro de Nazaret, un grupo de bailarinas jóvenes, que bailaron con gracia exquisita y vestidas con trajes del siglo XVIII, un Contrapás y Museta y Danza de arcos, siguiendo las orientaciones del P. Larramendi, admirando en ellas (...) lo acabado de los entrechats y batements” (sic).

Aise igartzen da jantzien aldetik M^a Elenaren esku zorrotzak eragindako berrikuntzak deigarri gertatu zirela. Egun bereko *Diario Vasco* egunkarian ere T. Goñi de Ayala⁴³ sinaduraz aipamen hauxe egiten zuten:

“... hizo su debut el naciente grupo de danzas del Centro de Nazareth, que presentó dos composiciones del siglo XIX, correctamente ataviadas las chicas con arreglo a época, inspiradas en Larramendi, que reviven la imagen ingenua de la doncella vasca con su cabeza descubierta, como era tradicional en el pasado siglo, acierto de adaptación que fue captado por el público unánimemente” (sic).

Bere jantziekiko zaletasun berezi horren ondorioz *Izarti* taldean, emakumezkoek bereziki,

guztiz xehetuta zituzten dantza bakoitzean erabili behar ziren arropa eta apaingarriak: ohiko ator, gona, galtzerdi eta abarrez gainera, dantza bakoitzerako aldatzen zituzten zapatak, mototzak, laxoak, kapelak... baita belarritakoak ere.

Eta horrekin batera mutilak ere behar zirela konturatu zen. Lehenago aipatutako *Irutxulo* taldea azkenetan zegoela jakin zuten. Oso dantzari onak omen ziren eta haiei deitzea erabaki zuten. Horrela talde mixtoa izatera pasa zen.

Hortik aurrera saioak ugaritu egin zitzaizkien eta nonahi sortzen. 1968. urtean *Carmania* trasatlantikoa Donostiara etorri zen eta Santa Klara irla eta Urgullen artean geratu zen fondeatuta. Seirehun turista zekartzan. Garai hartan benetako berrikuntza zen donostiarrentzat horrelakorik ikustea eta jende asko hurreratu zen Paseo Berrira ikustera. Turista haiek denetariko eskaintza izan zuten: hipodromoa, frontoia, golf, tenisa, pintxoak eta jatetxeak... eta iluntzean *Izarti* taldeak eskainitako jaialdi berezia, non euskal dantzen gaineko ikusmira zabala eskaini baitzitzaien. Bidaiak ere askotxo egin zituzten: Iparraldeko herrietara maiz, baita Cáceres, Llangollen (Lucille Armstrongek gonbidatuta 1970 uztailan), Holanda, Suiza eta Alemaniara ere.

BATELARIEN ZORTZIKOA

Irakurriak zituen María Elenak Victor Hugo idazle frantziarrak Pasai Donibaneko emakume batelarien inguruan idatzitako aipamenak eta benetako aurkikuntza iruditu zitzaion⁴⁴. Beste hainbatena ere aztertu zituen: XVII. mendean Lope de Vega antzerkigile famatuak aipatzen zituen eta Lope Martínez de Isasi kronistak ere bai; Bretón de los Herreros idazleak *Las bateleras de Pasajes* izeneko komedia idatzi zuen XIX. mendean. Juan Mañé y Flaquer kataluniar bidaiariak ere goraiatu zituen... Marrazki eta margolanak ere baziren.

41. Donostiako Kontserbatorioan ballet eskoletarako piano jotzaile aritzen zen Purita Pérez Luisa, Jesús Luisa Esnaola famatuaren ilobari deitu zioten pianoa jo zezan barra ariketetan. Jenio biziko emakumea zen, baina dantza eta musikaren jabe ona eta laguntzaile ibili zuen. Geroago ere *Kresala* taldera deitu zuen Gene Yurrek eta han ezagutu nuen.

42. José León Urreta Aizpirtarte (1912-1998). Donostiar musikari eta kritikari musikala.

43. Teodoro Goñi de Ayala (1890-1967) jaiotzez tolosarra, baina *Diario Vasco* egunkarian antzerki kritikari eta erredakzio buru izan zen.

44. Cantín, Rosa M^a, *Bateleras de Pasajes*. Cuadernos de Sección. Historia-Geografía 23 (1995) p. 55-89. ISSN: 0212-6397. Donostia: Eusko Ikaskuntza. Lan honetan emakumezko arraunlari hauen berri historiko oso interesgarriak ematen dira xehe-mehe.

Ohiko ausardiaz, emakume haien oroitzape-na zaintzea merezi zuelakoan, haien omenezko dantza sortzea erabaki zuen. Pablo Sorozabal adiskideari zortziko bat prestatzea eskatu zion eta honek Azkueren kantu bilduman aurkitu⁴⁵ zuen doinua. Honela gehitzen zion biltzaileak doinuari: “*Tomado del cuaderno repertorio de los danzantes de Zaldibia*”. Sorozabalek txistulari talderako armonizatu zuen, estilo bizkor garbian eta María Elenari eskaini zion lana.

Urte horietan euskal dantzari taldeen arteko harremanak eta elkarlana sendotzeko eta abe-rasteko lanean zebiltzan zaletu asko. 1965ean lortu zen Iparraldean helburu hori eta *Euskal Dantzarien Biltzarra* legeztatu zuten. Hegoaldean, aldiz, eragozpenak besterik ez zituzten aurkitzen erakundeen aldetik. Baina bilerak eta lan egin zuen jendea bazen: Imanol Olaizola, Iñaki Beobide, Iñaki Mugerza, Agapito Gorostiaga, Juanmari Oronoz, Iñaki Gordejuela, Gene Yurre, Mikel Navascués, Juan Antonio Urbeltz ... Giro horretan⁴⁶, 1966ko irailaren 10ean Anoetako belodromoan eskaini zen dantza folkloriko-koen jaialdi handia —*Festival de danzas vascas y navarras* zuen izenpuru—. Dantzen jatorrizko herrietako talde ugari agertu zen: Baztangoak, Arabako Diputaziokoak, Markina-Xemeingoak... Bertan aurkeztu zuen María Elenak bere sor-kuntza berria: *Pasai Donibaneko batelarien zortzikoa* edo *Zortziko de las bateleras de Pasajes San Juan*. Arrakasta berehalakoa izan zen. Zirrara handia eragin zuen publikoarengan, era txukun-ean, ezagutza sakonetik abiatutako dantza zahar-berria zela igarri baitzuen. Hona zer idatzi zuen Javier de Arámburu kazetari euskaltzaleak hurrengo egunean *La voz de España* egunkarian:

“*Las bateleras de Pasajes bailaron un zortzico con música de Sorozábal y coreografía de doña María Elena Arizmendi. La señora viuda de Iribarren recogió para esta danza auténticos pasos de zorziko y ha creado la coreografía siguiendo anotaciones antiguas*” (sic).

Sorozabalek handik gutxira grabatu zuen dantzaren musika *Guernica* diskoan⁴⁷. Honek lagundu egin zuen dantza famatu zedin. Egundaindik talde askok dantzatzen dute eta, harri-garriena, Pasaiko Donibanen urtero eskaintzen dute bertakotzat dutelarik. Horixe da ongi asmatzea dantza bat sortzean.

Honen arrakastak sortze lan handiagoa egiteko gogoia piztu zion eta iada 1967. urtean beste bi eszena berri egokitu zituen. Bata “*Erregina ta saratsak*” galtzeaz zegoen maiatzeko erreginen ohituraren gainean eta bestea *Eztaiak* antzinako nekazarien tradiziozko ezkontzen inguruan. Biek ere harrera ona izan zuten eta ge-roago hainbat dantzari taldek errepikatu dituzte aldaera batzuk eginik.

GAINBEHERA ETA DESAGERKETA

Kanpora bizitzera joatean María Elenak Nazaret ikastetxeko eskolak ere utzi zituen, beraz taldea eta *Nazaret* zentroaren arteko harreman ofiziala desagertu egin zen. Hala ere, Aita Gordoaren errespetuarengatik baimendu zieten egoitzan jarraitzen, honek beti babestu zituela. Taldearen gidaritzan dantzari zaharrenean bi-tartez gobernatu zuen María Elenak Madridetik puska batean, bereziki Huesca ahizpen bitartez. Hauetako tartekoa idatzi edo telefonoz deitu egiten zien irizpideak emateko. Baina bere lidergoia makaldu egin zen urruntasunean eta dantzari berriak sartuz zihozten neurrian urrutiko buruzagiaren eragina itzaltzen joan zen.

Aita Gordo hil zenean, Nazaret ikastetxeko arduradunek, aurrenik leku txikiago batera bidali eta azkenean 1978. urtean alde egin behar zute-

45. Azkue, Resurrección M^a, Cancionero Popular Vasco. Biblioteca de la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1968. 397 o.

46. Bizkaian baziren lanean lehenagotik ere (Xabier Gereño, Iñaki Irigoien...) baina han lege aldetiko oztopoak are handiagoak ziren nonbait. 1969an legalizazioa lortu zen azkenean, *Euskal Dantzarien Biltzarra* izenez, horretarako *Errejimenak* ongi ikusitako pertsonak kokatu behar izan zirelarik Zuzendaritza Batzordean, beste matraka askoren artean. Esaterako, Donostian finkatu behar izan zen egoitza nagusia. Horregatik lehendakari Jesús María Arozamena proposatu zen eta batzordekideen artean María Elena jarri zuten, politikoki ez baitziren susmagarriak. Oharra: Gure irakurleontzat, *Dantzariak* aldizkariaren 60. zenbakian, luze eta zabal hitz egiten da horren inguruan.

47. Sorozabal, Pablo. GUERNICA - LP - COLUMBIA, 1967. SPAIN SCE 924.



Batelerien Zortzikoa. Izarti.

la jakinarazi zieten. Lortu zuten Antiguako San Sebastian Parrokiako azprietan zegoen antzokia entsegu leku gisa erabiltzeko baimena eta hor aritu ziren hainbat gora-beherez. Lehenago hantxe aipatu *Los Luisés del Antiguo* dantzari taldea izana baitzen. Gora beherak izan zituzten, baina azkenean 1983. urtean afari-bilera batean dena uztea erabaki zuten. Tresna batzuk (ezpatak, makilak...) Txomin Iturraldearen esku geratu ziren honek Antigua auzoan beste taldea antolatzeko asmoa baitzuen. Eta jantziak Pasaiaiko *Alkartasuna* dantzari taldeari eman zitzaizkion. Oraindik dantzarako sasoiaren zutenak talde horretantxe integratu ziren. Horrela amaitu zen *Izarti* dantzari taldearen ibilbidea.

AURREKO ETA GEROKO URTEAK. ARGIA. NON GAUDEN

XIX. mendearen amaieran eta XX.aren hasieran, Euskal Herriko dantzetan, abertzaletasunaren mugimendu berritzaile eta indartsuaren eraginez, Durangaldeko *Dantzari dantza* hartu zen euskalduntasunaren eredu arketipikotzat. XX.aren azken urteetan ezker abertzalearen mugimenduetatik *Larrain dantzarekin* egin bezala, *Dantzari dantza* Euskal Herriko bazter guztietara zabaldu zen, EAJren jarraitzaileen eskutik.

Oso bide propagandistiko egokia izan zen, euskalduntasunaren errebindikazio politikoaren ikuspuntutik, bazter guztietako euskaldunak dantza bakarrean elkartuta ikusteko balio izan baitzuen antolatu ziren jaialdi erraldoi hainbatetan. Hura ukatu gabe, bestelako asmo berritzaileak ere garatu zituzten horren kezketan zebiltzan intelektual abertzale eta euskaltzaleek: uste izan zuten bazela gure herri dantzan ballet nazionala sortzeko gai egokia. 1920. urtearen inguruan Errusiako balletak⁴⁸ Parisen ikusi ondoren —Aita Donostia xaxatzaile eta beste batzuk eratzaille— Donostiako *Saski Naski* antolamendua bultzatu zuten⁴⁹. Bizkaia aldean ere, Gernikan, Segundo Olaetako 1927an, *Elai-Alai* taldea sortu zuen bide beretik. Geroago, gerra garaian, *Eresoin* taldearen oinarri izango ziren biak. Azken honetan José Uruñuela⁵⁰ musikari eta dantza maisuaren eragina ere garrantzitsua izango zen.

Iturri horietatik edan zuten gerra ondorengo talde guztiek. *Etorri*, *Oldarra* eta hemen aipatu ditudan guztiek. Oraindik ere bada haien arrastoa. *Izartik* aldatu zuen apur bat norabidea, iturrietara jotzeko beharra azpimarraturik, nahiz eta balleterako joera mantendu zuen. Uste dut *Argia* taldearen sorreran baduela zerikusi amiñi bat *Izartik* egindako ahalegintxo honek, ezer ez baita deusetik agertzen. *Argia* 1965ean sortu zen, baina berezko ildo 1966 edo 67tik aurrera hasi zen nabarmentzen. Hasierako urte horietan bi taldeetako dantzarien artean harremanak izan ziren eta *Izartikoek* batzuetan dantzetarako tresnak utzi zizkieten, Huesca ahizpek kontatu

48. Errusian antzinatik izan zen ballet tradizio maila handia. Baina XX. mendearen hasieran *Enperadorearen Ballet*ko dantzari hobereenez Serguéi Diáguilev enpresariak konpainia libre sortu zuen eta Parisen kokatu, mendebaldeko hiriburu kulturalen. Klasikoarekin batera errusiar herriko ohituren inguruko eszenak ere antolatu zituzten eta mundu osoko dantza emankizunetan eredu bihurtu ziren. Hauen eraginak emanarazi ziren euskal taldeei horrenbesteko garrantzia herri dantzaren alderdi atletikoari.

49. Joandako urtean izan da Donostian ERESBILek antolatutako erakusketa ederra *Eresoin* eta *Saski Naski* taldeen inguruan. Han dituzte mugimendu honen inguruko gai ugariak.

50. José Uruñuela (Gasteiz, 1891-Donostia, 1963). Musikaria, Aita Donostiaren eta Segundo Olaetaren adiskide handia. Parisen herbestera zelarrik, bete-betean sartu zen euskal dantzaren munduan. *Eresoin* taldearen kolaboratzaile, itzulera Donostian kokatu zen Kursaal antzokian dantza eskolak ematen eta geroago Donostiako Kontserbatorioan. Schola taldearen kolaboratzaile ere izan zen. Oraindik erabiltzen dira taldeetan berak sortutako koreografia batzuk: *Kontrapasa*, *Museta*...

didatenez. *Argian* txistulari ibili ziren *Bixen* eta *Juanmari* Beltrán anaiek, *Izarti* taldean ere maki-na-bat aldiz jo zuten.

Garai horretan eta bateratsu beste aldaketa soziala gertatu zen: ordura arte jardun folklorikoa erresistentziako jarrera politikoaz egin zen, oso sendo zegoen gerra irabazleen harresian zirrikituak bilatzen biziraupena lortzeko. Urte hauetan, aldiz, iada lotsagabetzen hasi zen giroa, ez baitziren alferrik pasa hogeita bost urte gerra amaieratik, eta ugalduz joan ziren debekatutako garraisi eta abestiekin bukatzen ziren erromeriak edo ekitaldi folklorikoak. *Gazteria berria*⁵¹ nabarmentzen hasita zegoen, ETA erakundeak ere orduantxe erabaki zuen *armatua* izatea. Guzti honekin batera, euskara batuaren arazoak —askorentzat politikarekin nahastua hau ere— erretena sortu zuen euskaltzaletasunean. Gizartean mugimendu politiko-sozial berria abiatua zegoen. Inguru horretan *Argiaren* bidea nortasun propioa hartuz joan zen, Jorge Oteiza eta *Ez dok amairu*⁵² mugimenduaren ildoan kokatu zelaririk. Euskal Herriko dantzari taldeen alorrean, alde edo moldez, erreferentziako taldea izan da XX. mendearen azken laurdenean.

XXI.aren hasiera honetan, ordea, bolada berrian gara. Eragin politikoa askozaz txikiagoa da eta, garaian garaikoa, komertziala nahikoa handiagoa. Aldiz, dantzarien kalitatea eta mundu zabalerako begirada oso indartu da. Geure tradiziozko ildoetatik abiatuta, orain arte sumatu gabeko bideetan barrena ausartu da euskal dantza. Artikulu hau amaitzen ari naizela, *Kukai* dantzari taldeak SGAEk antolatzen dituen *Max* sarietan

51. Mixel Labéguerie (Uztaritz, 1921-Okzitaniako Tolosa, 1980) XX. mendeko lehen euskal kantautorea *Gazteri berria* eta beste zenbait abesti abertzalez izpirituen matxinada honen aurrekaria izan zen.

52. Oteizak, 1963an eman zuen argitara *Quosque tandem... Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Añamendi, Donostia. Eragin handia izan zuen garaiko euskal gazteengan. Ezaugarri nagusiak zituen pentsamendu mitikoari eta antzina-antzinako —Harri aroko— bere ustezko molde kulturaleri emandako garrantzia. Hau *Argian* nazioartean garatutako folkaren estetikarekin konbinatu zuten, bereziki zeltiar eta anglosaxoiar jatorrikoarekin. Kasu honetan, ikusitako aurreko taldeetan bezala, argi geratzen da euskaldunok ez garela munduko garai berrien *modu* eta *modetatik* horren urruti bizi izan, maiz bestela uste bada ere.



Donostiako txistulariak. 1950.

“Herri giroko dantza erritualetan ere aldaketa somatzen da: iturrietara jotzeko gogoia sendotu egin da.”

hiru alorretan lortu du gorengo aipamena, zazpietarako aurreaukeratua zegoelarik. Molde arrakastatsu horri jarraitzen diote egungo euskal dantzari talde askok, berezitasunak berezitasun.

Herri giroko dantza erritualetan ere aldaketa somatzen da: iturrietara jotzeko gogoia sendotu egin da. Jendearen parte hartzeari, herritarrek dantza *bere* senti dezaten, garrantzi handia ematen ari zaio, baita ere Europa eta munduko beste kulturetan bizi diren antzeko agerpenen ondoan ongi eta konszienteki lerrotatzeari. Plaza girokoetan, *dantza gidaria* ohitura bihurtu da eta, erreperitorioa zabaldu ere bai. Abertzaletasun estuak baztertutako mazurkak, polkak, balsak... berriro itzuli dira plazetara. Bereziki aipatzekoa da *muxiko* edo *jauziekin* gertatutakoa. Euskal Herri osoan zabaldu dira eta herri askotan sortu dira egun jakinetan (Donostian esaterako, hileroko hirugarren igandean) agiriko lekuetan, jende aurrean, horiek dantzatzera elkartzen diren talde handiak, horretarako entsegu egun finkoak dituztela.

Baina kontu horien berri beste inork eman beharko du. Hemengo helburua batez ere inon agertzen ez ziren hogeita bost urte ilun horietako hainbat dantzari taldeen testigantza idatzita uztea izan dut.

ARGAZKIEN ADIERAZPENAK

1960. urtearen bueltan. Donostiako Konstituzio plazan, igande arratsaldeetan, Donostiako txistulariek dantza-sueltorako piezak jotzen zituzten eta gazteak dantzan egiteko elkartzen ziren bertan. **Ibon Navascués-en bildumatik.**

Irrintzi taldea, dagoeneko desagertua den Lasarteko Golfean. Juliantxo Unanue da txistularia, garai hartan Banda munizipaleko silbotari zen Julián Unanueren semea. **Marcial Otegiren bildumatik.**

Irutxulo taldea, 1962an. Otxagiko dantzak. Periko Zabaleta da hankak zabaldua salto egiten duena. **Ander Arzallusen bildumatik.**

María Elena Arizmendi, 1960. urtearen bueltan. **Internetetik hartutako argazkia.**

Izarti taldea Batelarien zortzikoa eskaintzen, 1970. urtearen bueltan. **Eusebio Mansoren artxibo pertsonala.**

Hurrengo urteko *Becerrada*, 1950eko abuztuaren 21 ean, *El Chofre* zezen-plazan hori ere. Aurreko aldiko txistulari berberak, *Schola* taldekoak: Fernando Vidal, Antxon Aranburu, Iñaki Ansorena eta Evaristo Goñi. Dantzariak, ordea, taldera sartu berriak direla antzematen da, gaztetxoak dira, lehengo morrosko haiek *Oinkari* taldera alde eginak baitziren. Atentzioa ematen du haien artean ezkatututa dagoen *galako txistulari* txikiak. **Ander Arzallusen bildumatik.**

Euskal Bilera abesbatza (*Schola*-ren gizonzkoen adarra), beste kolaboratzaile batzuekin batera, Donostiako gerra ondoreneko aurreneko *Olentzero*-a ateratzeko prest, 1946an. Argazkia *Kursaal* antzokiaren sotoko areto batean ateratakoa da, bertan egiten baitzituzten entseguak. Lurrean albo batera etzanda dagoena Iñaki Ansorena da, gure aita, abesbatzaren zuzendaria eta ibilbidean txistua ere jotzen zuena. Haren anaia José Luis izan zen, kaputxinoa eta garai hartan Iruñean destinatua zegoena, 1950. urtean Nafarroako hiriburuan gerra ondoreneko aurreneko *Olentzero*-a antolatu zuena; baliteke Donostian egindakoak bultzatu izana horretara. *Kiliki* taldeko batzuk ere badaude argazkian, haiek ere lagundu baitzuten. **Ander Arzallusen bildumatik.**

“Helburua inon agertzen ez ziren hogeita bost urte ilun horietako hainbat dantzari taldeen testigantza idatzita uztea izan dut.”

Olentzero.
1946-12-24
Schola.



FELIPE OYHAMBURU,

UNA VIDA ENTERA DEDICADA A LA CULTURA VASCA

- Autora: Cristina Martínez -

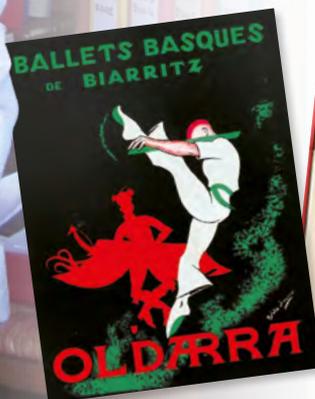
“Profesionalizar los grupos era la única manera de conseguir ir hacia delante en las danzas vascas”

“En 1942, Oyhamburu entró al grupo Olaeta como acordeonista y lo que comenzó como un entretenimiento, se convirtió en su gran pasión.”

En esta ocasión nos reunimos con Felipe Oyhamburu, considerado uno de los mayores embajadores de la cultura vasca, para hacer un recorrido por su trayectoria profesional.

Oyhamburu, que ha dedicado gran parte de su vida a difundir las danzas y la música vasca por todo el mundo, tiene una gran carrera a sus espaldas, y es que, Felipe, ha trabajado como coreógrafo, músico y escritor, ha formado parte de grupos tan importantes como Oldarra como bailarín, acordeonista y director, y por si fuera poco, fue el creador del grupo Etorki, el segundo grupo profesional de la historia vasca. Hablamos con él en su casa de Biarritz donde nos recibió con mucha amabilidad y una vitalidad digna de admirar.

Euskaldun berri, el amor de Oyhamburu por su pueblo y por el euskera comenzó en Hendaia. Aunque desde bien pequeño, viviendo en Montevideo, recuerda con especial cariño como su padre le enseñaba canciones en euskera, no fue hasta el verano de 1936 cuando, instalado



“Oyhamburu decidió cambiar el nombre del grupo Olaeta por Oldarra, fue entonces cuando el grupo comenzó a vivir una gran aventura, pasando de ser un grupo local a bailar por diferentes lugares.”

en Hendaya para pasar las vacaciones con los dos hermanos de su padre, empezó a estudiar la lengua y a sentir un fuerte apego hacia ella. “Recuerdo como, aquel año, en septiembre, llegaron en barcas a Hendaya muchas personas de Hondarribia para escapar de los franquistas, hablaban en euskera y aquello me hizo mucho efecto. Un año después, le pregunté a un niño de Honbarribia de tan solo 7 años que si era español y él me contestó ‘soy vasco como tú’, algo que marcó mi vida”, manifiesta. Posteriormente, conoció a Monzón, de la mano de quien aprendió euskera para siempre.

Felipe Oyhamburu lleva en la sangre el talento artístico ya que su bisabuelo era un gran pintor, sin embargo, como él mismo cuenta, lo que le unió al mundo de la danza fue algo tan simple como el azar. Se define como un hombre de acción que siempre ha tenido predilección por el ballet y las actuaciones, es quizá por ello por lo que la casualidad le hizo entrar al grupo Olaeta como acordeonista en el año 1942 y lo que comenzó como un entretenimiento, al aprender los diferentes bailes al poco tiempo de pasar a formar parte del grupo, se convirtió en una pasión para Oyhamburu que duró nada menos que 42 largos años en los que formó parte de grupos como Olaeta, Oldarra y Etorcki del que fue creador. “Gracias a un amigo entré, por casualidad, en el grupo del gran maestro de baile vasco Don Segundo de Olaeta, al principio no quería pero finalmente, tras entrar como acordeonista terminé aprendiendo los bailes y dedicándome a ellos durante 42 años. Bittor Olaeta, el hijo de Don Segundo, me enseñó muchos bailes”, explica.

El grupo, formado por muy buenos bailarines contaba, además, con un coro que tras la marcha del director del mismo, el párroco guipuzcoano Don Gelasio Aramburu, pasó, a

ser dirigido por Oyhamburu, “cuando me propusieron dirigir el coro, yo no sabía de música, solamente tocaba la acordeón sin saber las notas y en tan sólo ocho días conseguí preparar una actuación con varios cantos. Otra vez fue el azar, el cura decidió abandonar la coral y, por casualidad yo asumí el cargo, lo que me cambió la vida para siempre”, comenta. Y es que lo que, nuevamente, surgió como un acto casual, le llevó a estar al mando del coro 63 años.

“Oyhamburu destaca la importancia de la puesta en escena de los grupos de danza profesionales. Para él, el decorado, los trajes, las luces y la música siempre han sido fundamentales.”

Un tiempo más tarde, Oyhamburu, también conocido como “Pupu” en el panorama cultural de Iparralde, cambió el nombre del grupo Olaeta que pasó a conocerse como Oldarra y fue en ese momento cuando comenzó a vivir una gran aventura ya como director artístico del mismo, “el grupo pasó de ser local a empezar a moverse y a bailar por distintos lugares durante ocho años maravillosos. Estuvimos en Suiza, en Suecia, en Argelia, en el Teatro Arriaga de Bilbao en el que vivimos momentos históricos...”, cuenta. “Recuerdo como incluso en el verano del 45 bailamos en Hendaya para Churchill mientras se encontraba allí de vacaciones”, continúa Oyhamburu.

Continuando con su gran trayectoria profesional, en 1953, Felipe Oyhamburu tomó la decisión de crear otro grupo profesional, Etorcki. “Tenía claro que había que profesionalizar los grupos ya que era la única manera de conseguir ir hacia delante en el baile vasco, por ello, pensé en fundar Etorcki. Decidí dejar el grupo Oldarra puesto que había demasiado trabajo para ser un grupo aficionado”, relata. Fue con Etorcki donde comenzaron a actuar en los Campos Elíseos, algo que, sin duda, dotó de gran prestigio al grupo. “Actuamos en Inglaterra, España, Irlanda, Holanda y Alemania del este, fue una buena experiencia que duró así durante dos

años, sin embargo, no teníamos la financiación económica necesaria para mantener un grupo de 25 personas”, explica. “Además ocurrió que en España, el Gobierno español nos prohibió la gira de un mes sin avisar, lo que para una compañía profesional como la nuestra supuso una gran pérdida”, continúa Oyhamburu. A pesar de las grandes dificultades con las que se encontró el grupo y de pasar grandes periodos de tiempo sin trabajar, Etoroki duró 30 años en los que recorrió gran parte del mundo (Europa, América, África y Asia) mostrando sus bailes.

Oyhamburu destaca la importancia de la puesta en escena de los grupos de danza profesionales, y es que, para él, además de los bailes, el decorado, los trajes, los juegos de luces, la música y todo lo relacionado con la escenografía siempre ha sido, y sigue siendo, algo fundamental. “Nosotros incluimos una especie de revolución en los bailes ya que al principio todo se hacía con txistu y resultaba un poco aburrido, por ello, decidimos tomar unas partituras del Padre Donostia e incluir un pianista. Después, se nos ocurrió incluir música de orquesta grabada, la cual nos dio la posibilidad de extendernos mucho y cambiar las cosas. Por ejemplo, hicimos un ballet con música de Sarasate con un violinista americano que tocaba el Zortziko de Sarasate”, dice Oyhamburu.

Fue en 1984 cuando Felipe Oyhamburu dejó el baile, sin embargo, su vitalidad no le frenó, y un tiempo más tarde, comenzó a dirigir la coral Etorburu en la que recuerda pasar “unos años muy felices”. “En el año 96, actuamos en la capela de San Petersburgo, cantamos en ruso, con 72 voces buenas y aquello resultó un gran éxito. Fueron unos años magníficos ya que al no ser un grupo profesional no existía esa ansiedad a propósito del problema económico”, recuerda.

En lo que a las danzas de hoy en día respecta, Oyhamburu cree que se está avanzando notablemente. “Actualmente hay una gran evolución en el sentido de que los chicos y las chicas bailan mezclados y también porque las chicas bailan todo”, comenta. “Ahora los bailarines siguen nuestros pasos pero van todavía más lejos y, además, hay creaciones buenas lo que resulta muy importante. Aunque creo que se puede ha-

cer más aún, tenemos buenos creadores como Maia, Urbeltz o Mizel Theret en Iparralde, entre otros. Lo importante es que siempre permanezca el sentimiento vasco y que las coreografías, la música, los trajes o la historia contengan la esencia vasca. Creo que los coreógrafos vascos tenemos el deber de representar en nuestro ballet a un pueblo que no tiene su propia plaza en el mundo”, continúa Felipe.

“Lo importante es que siempre permanezca el sentimiento vasco en nuestras danzas. Creo que los coreógrafos vascos tenemos el deber de representar en nuestro ballet a un pueblo que no tiene su propia plaza en el mundo.”

Para Oyhamburu resulta fundamental promover las danzas y la cultura vasca por todo el mundo para dar a conocer más este arte y conseguir que no se pierda. “Pienso que hay grupos buenos que deben moverse no solo por el País Vasco sino también por el extranjero, tenemos que promover lo nuestro y conseguir que los jóvenes de hoy en día lo vean como un arte y se interesen más por ello”, explica. Él lo tiene claro, crear un grupo oficial y profesional nacional de Euskadi sería la opción perfecta. “Mi sueño sería crear un grupo oficial, hacer un coro y bailes con tradición para promover nuestra cultura. Si llevásemos eso a París o a Nueva York, por ejemplo, la admiración que despertaríamos sería tremenda”, concluye.

La vida profesional de Felipe Oyhamburu, como bien él cuenta, ha estado marcada por el azar, un azar que, finalmente, hizo que la música y la danza se convirtieran en su gran pasión. Tras casi una vida entera dedicada a ello, actualmente, Felipe Oyhamburu, ya retirado de los escenarios, sigue sintiendo un gran amor por el ballet, la música y todo lo que la cultura vasca integra, algo que, sin duda, nos ha transmitido durante esta entrevista.

Eskerrik asko, Felipe!

JUAN GARMENDIA LARRAÑAGA 1926~2015

UN 'PLAZA~GIZON' POR LOS CAMINOS

- Autor: Juan Aguirre Sorondo -



Juan Garmendia Larrañaga.
Fondo Eusko Ikaskuntza.

De Juan Garmendia Larrañaga se puede decir sin temor a exagerar que era ontológicamente tolosarra, dado que resulta imposible hablar sobre él sin mencionar y recalcar su gentilicio.

Vivió en Tolosa desde el primero hasta el último de sus días y sobre Tolosa escribió innumerables trabajos de historia, biografía y tradiciones. Y la celebrada villa carnavalesca inspiró su libro más difundido, *Iñauteria*. El carnaval vasco, compendio de testimonios recogidos de finales de los años sesenta a principios de los setenta entre quienes habían conocido, y en muchos casos también participado, en las fiestas antes de su prohibición, que se erigió en obra de referencia en la materia y sirvió de piedra de toque para la recuperación de dichas tradiciones al término de la dictadura. En fin, entre los muchos premios y reconocimientos que recibió a lo largo de su curso vital ninguno le produjo emoción comparable al de "Tolosako Seme Kuttuna-Hijo Predilecto de la Villa de Tolosa", que le fue otorgado en 1998.

Por lo dicho podemos definir a Juan Garmendia Larrañaga como kaletarra. Pero un hombre de la calle bastante singular. Pues su mayor disfrute lo encontraba alejándose de los valles y de las concentraciones urbanas para, por carreteras secundarias y por pistas, llegar a lugares recoletos, a anteiglesias y a barrios rurales apartados de los ruidos, del

tráfico industrial y de las aglomeraciones. Lo que más le gustaba era pararse en una venta o en un camino vecinal e hilar conversación con gente con raíz en la tierra, paisanos en todo su sentido, hombres o mujeres con experiencia vital que pudieran hablarle de las cosas del pasado y del presente. Después de despedirse se volvía hacia ti y, dibujando una media sonrisa, te decía: "Este es mi país".

"Podemos definir a Juan Garmendia Larrañaga como kaletarra. Pero un hombre de la calle bastante singular. Pues su mayor disfrute lo encontraba alejándose de los valles y de las concentraciones urbanas para, por carreteras secundarias y por pistas, llegar a lugares recoletos, a anteiglesias y a barrios rurales apartados de los ruidos, del tráfico industrial y de las aglomeraciones."

“Hijo y nieto de cereros, su vocación por la etnografía nació de la observación de que los modos de trabajo y de vida de su familia se hallaban en vías de extinción.”

Sí, ese era el país de este *plaza-gizon*, vasco de carácter que combinaba el individualismo de la voluntad con la sociabilidad de corazón a quien en estas páginas recordamos como autor de una obra profunda y vasta que abarca tanto la Antropología como la Historia y que está considerada como uno de los más completos testimonios sobre la vida tradicional en sus estertores en la segunda mitad del siglo XX. Hablemos de Juan Garmendia Larrañaga como notario de una sociedad en transformación cuyos rasgos y detalles, de no haber sido por él, habrían sido olvidados en su buena parte.

DOS MAESTROS: BARANDIARAN Y CARO BAROJA

Hijo y nieto de cereros, su vocación por la etnografía nació de la observación de que los modos de trabajo y de vida de su familia se hallaban en vías de extinción. En ese contexto inició sus primeras investigaciones sobre la artesanía popular, tema al que volvería a lo largo de los años hasta completar un extenso y riquísimo cuerpo documental. El valor de esta aportación no solo fue “forense” sino también práctico: quienes emprendieron la organización de las primeras ferias y exposiciones de artesanía en la década de los setenta, época en que el sector carecía de articulación alguna, hallaron en los trabajos de Garmendia Larrañaga una guía valiosísima para tomar contacto con aquellos profesionales que, en no pocos casos, eran los últimos representantes en activo de sus respectivos oficios.

Sus primeros artículos vieron la luz en las páginas del *Anuario de Eusko-Folklore*, publicación que al amparo de la Sociedad de Ciencias



Con Julio Caro Baroja. Autor: Edorta Kortadi.

“Juan Garmendia Larrañaga elaboraba sus estudios a partir del trabajo de campo por toda la geografía vasca, y lo esmaltaba con amplias lecturas bibliográficas y referencias históricas obtenidas en la indagación archivística.”

Aranzadi consiguió recuperar José Miguel de Barandiaran a su regreso del exilio en 1953. Junto con Barandiaran, su otro maestro fue Julio Caro Baroja. Ambos formaron el eficaz tándem directivo de la *Revista Internacional de los Estudios Vascos-RIEV* desde 1983 hasta el fallecimiento de Caro en 1995. Anecdóticamente, fue el autor de *Las brujas y su mundo* quien le animó a sacarse el doctorado en Antropología Filosófica cuando Juan contaba ya cerca de sesenta años. “¿Y para qué necesito doctorarme a mi edad?”, le preguntó. A lo que el sabio de *Itzea* contestó: “Para callar bocas”. El argumento, rotundo como un martillazo, venció sus resistencias y en 1984 obtuvo el *cum laude* por la Universidad del País Vasco. Para la pequeña historia queda el dato de que fue por mediación de *Juanito*, como le conocían sus amistades, que José Miguel de Barandiaran cruzó por primera vez el umbral de *Itzea*, residencia de los Baroja en Bera, el año 1975.

Pero, en contraste tanto con el ascetismo sacerdotil del primero como con la misantropía barrojiana del segundo, el de Tolosa destacó siempre como un hombre de mundo, amante del diálogo sustancioso y de los placeres simples que ofrece la vida, cualidades que explican la facilidad con que las puertas y los corazones se abrían a la llamada de su curiosidad investigadora y de su humanidad. Y es que Juan Garmendia Larrañaga fue hombre con una capacidad de socialización realmente notable. Al hilo de esto apetece recordar que durante decenios mantuvo tertulia diaria en la trastienda del establecimiento familiar en la calle Mayor, una de las últimas en su género en Gipuzkoa a la que acudían personas de todas las ideologías, sensibilidades y creencias para charlar distendidamente y con libertad en torno a un vaso de vino servido por el anfitrión.

EL MÉTODO DEL ETNO-HISTORIADOR

Juan Garmendia Larrañaga elaboraba sus estudios a partir del trabajo de campo por toda la geografía vasca, y lo esmaltaba con amplias lecturas bibliográficas y referencias históricas obtenidas en la indagación archivística. Es así como fue componiendo miles de páginas, escritas principalmente en lengua castellana aunque también en euskera (su aportación al caudal lexicográfico *euskaldun* aparece recogida en *Juan Garmendia Larrañagaren hiztegi etnografikoa*, de 2003), que nos abren a un riquísimo catálogo de temas.

Destacado especialista en la fiesta vasca, ya hemos citado el Carnaval, al que dedicó un libro esencial, *Īnauteria. El carnaval vasco*, en 1973, que completaría después con *Carnaval en Álava* (1983) y *Carnaval en Navarra* (1984). Añadamos aquí sus análisis interpretativos del calendario festivo tanto de invierno (*Fiestas de Invierno / Neguko Festak*, 1993) como de verano (*Fiestas de Verano / Udako Festak*, 1999) y las celebraciones solsticiales (*Ritos del solsticio de verano. Festividad de San Juan Bautista I y II*, 1987-1988), desvelando lo que tiene la fiesta de espejo de la comunidad en el tiempo, con sus significados y símbolos, ritos y máscaras.

En títulos como *Euskal pentsamendu majikoa / Pensamiento mágico vasco* (1989), *Mitos y leyendas de los vascos: apariciones, brujas y gentiles* (1995) o *Conjuros no siempre ortodoxos* (2000) se agavillan preciosas y detalladas informaciones recogidas puerta a puerta, pueblo a pueblo, sobre mitos, cuentos y leyendas en torno a brujas, gentiles, apariciones, prácticas supersticiosas, etc.

Los ritos funerarios en el País Vasco (1991), los juegos infantiles (1995) o las prácticas curativas (*Rituales y plantas en la medicina popular vasca*, 2000; *Rito y fórmula en la medicina popular vasca*, 2006) han de incluirse en esta nómina necesariamente sucinta de temas sobre los que nuestro autor indagó cerca de sus informantes y que cristalizaron en textos de distintas características.

SALIENDO DE 'LA CAÑADA'

En el conjunto de su producción, las biografías, las semblanzas y las evocaciones de figuras históricas o de personajes populares conforman una galería *sui generis* que abarca desde un humilde alpargatero hasta prohombres de la nobleza rural, desde atorrantes hasta laboriosos, de caldereros a escribanos, músicos, poetas, benditos y malditos. Su obra está poblada por tipos, costumbres y desempeños alejados de los focos de la historia. Porque al elegir los temas de sus investigaciones siempre procuró “salirse de la cañada”, según su propia expresión, acercándose así a la comprensión de aquello que Caro Baroja denominó “formas humildes de pensamiento”.

Juan Garmendia Larrañaga mantuvo amistad personal con figuras de la cultura vasca y varios de los más notables artistas contemporáneos ilustraron sus libros (Néstor Basterretxea, Jorge Oteiza, Agustín Ibarrola, Miguel Ángel Álvarez...). Pero apreciaba el contacto con personas de ámbitos e intereses diversos, incluso huérfanos de toda inclinación cultural. Asumía que el saber no reside únicamente en los papeles y en las academias, sino que a veces podemos enriquecernos donde y con quien menos cabría esperarlo. Poseía una exquisita sensibilidad para las relaciones humanas y una perspicacia poco común para la comprensión psicológica de sus interlocutores: obviamente, no hay cualidades más valiosas para un etnógrafo.

Viene todo esto a explicar por qué los ensayos de Garmendia Larrañaga revelan un permanente interés por la condición humana en su más amplia variedad de manifestaciones que abordaba con rigor descriptivo no exento de ternura y un fino sentido del humor. Tejía Garmendia Larrañaga sus textos con un estilo propio que se desplegaba en su manera de tratar los asuntos y se coronaba en una escritura de palpable gusto por la palabra precisa, la descripción ceñida y lo que él definía como “zonas verdes”, pasajes donde el lector halle un cierto recreo aliviando así un conjunto que de otro modo podría re-



Ceremonia de proclamación como Tolosako Seme Kuttuna- Hijo Predilecto de la Villa de Tolosa (13.06.1998)
Autora: Arantza Cuesta.

saltar indigesto. Obras como *El criado o morroi: visión etno-histórica* (2002), *De la lana a la marra*, *Recuerdo a los marraqueros guipuzcoanos* (2004), *El mendigo: estudio histórico-etnológico* (2007), *Seroras y sacristanes* (2007) o *Verdugo* (2008), por citar solo algunas, dan prueba de ese talante.

Toda su obra, cuantitativamente monumental y cualitativamente trascendental para el conocimiento de la cultura popular vasca, está compendiada en diez tomos bajo el título genérico de *Euskal Herria: Etnografía, Historia: Obra completa* (1997-2008). La parte más sustancial se encuentra disponible y al libre acceso en el fondo digital que gestiona *Eusko Ikaskuntza*-Sociedad de Estudios Vascos en www.euskomedia.org/garmendia. Buceando en sus páginas seguramente descubriremos aspectos inéditos sobre nuestro pequeño país, su gente y sus cosas, y aprenderemos a amarlos un poco más. No tuvo otro motivo de aliento Juan Garmendia Larrañaga a lo largo de toda su vida de investigación y de divulgación.

“Poseía una exquisita sensibilidad para las relaciones humanas y una perspicacia poco común para la comprensión psicológica de sus interlocutores: obviamente, no hay cualidades más valiosas para un etnógrafo.”

DIVERSIONES FESTIVAS Y MORALIDAD EN ÉPOCA DE BRUJERÍA

- Autor: Josu Larrinaga Zugadi -



Quema de libros por la Inquisición.

Las convulsiones producidas en Euskal Herria a raíz de distintos procesos de brujería a lo largo de los siglos XVI y XVII han hecho volar la imaginación de más de un estudioso del tema, al tiempo que han sido objeto de numerosos estudios concienzudos. En este caso, basándonos en las informaciones de primera mano (en la medida de lo posible) hemos tratado de obtener retazos, manifiestos o latentes, de la vida cotidiana de la época, fruto de las confesiones, declaraciones o comentarios del conjunto de protagonistas.

En el presente trabajo, no buscamos la descripción de la brujería y los procesos contra ella, y sí entresacar los modos de vida y costumbres imperantes en la época. Es decir, tratamos de separar los posibles ensoñamientos¹ o aducciones externas de las abundantes vivencias, costumbres y tradiciones que sirven de base a los testigos o jueces, para recrear una realidad predeterminada, manipulada y en cierto modo, imaginada.

Para ello, nos basaremos en los testimonios escritos existentes de los diferentes actores.

1. FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

A su vez, cotejaremos esos datos históricos, con las diversas costumbres recopiladas por diferentes eruditos (R. M^a de Azkue, José Miguel de Barandiaran, Anastasio Arrinda Albisu, José M^a Iribarren, Florencio Idoate, etc.) a lo largo de un amplio periodo cronológico y las que han pervivido, vía vivencial u oral, en mi entorno más cercano.

Dichos testimonios están entresacados de los diferentes procesos que destacaron en esas fechas. A mitad del siglo XV, en concreto del año 1442 al 1444, se produce un proceso de herejía en Durango y sus alrededores por una línea particular de los “fraticelli” italianos. Trece seguidores de las singulares teorías franciscanas acabaron en una hoguera de la plaza de Santa María. De la misma manera, se vive una plaga de brujas o “sorguñas” en el territorio de Gipuzkoa y en 1466, se eleva la queja al rey. Posteriormente, al parecer en 1500, se produce un brote de brujería o “durangas” en el entorno circundante a la sierra de Anboto.

En el siglo XVI, se celebra un proceso sobre brujería en Zeberio que persiste desde 1555 a 1558. Pero es el siglo XVII, con la vehemente caza de brujas de Pierre Lancre en el territorio de Lapurdi y que supuso el azote, llegando a detener a 3000 personas, 600 perecieron en las llamas y el éxodo de gente fue sangrante. Quizás, por ello, entre 1609 y 1614, se produce al otro lado de los Pirineos el proceso más renombrado de la historia y donde la Inquisición llevó a examinar a unas 2000 personas de Zugarramurdi y alrededores, de los cuales 31 sucumbieron en el Auto de fe celebrado en Logroño. Entre 1610 y 1611, Hondarribia asistió a otro proceso, en este caso, civil de brujería.

El contexto de este periodo histórico, marcado por la herejía y su persecución en todos los niveles y formas por la sociedad dirigente de la época, viene marcado por una serie de factores que van a hacer mella en la sociedad más humilde.

En primer lugar, el fuerte influjo e influencias deterministas de una serie de obras claves para los juicios por brujería. Entre los inquisidores, tuvieron un calado impresionante los libros “Malleus maleficarum” escrito en Colonia en 1487, de la mano de Heinrich Kramer y Jakob Sprenger o el “De la dé-

monomanie des sorciers” que fue editado en París, el año 1580, y escrito por Jean Bodin.

Seguido de la persecución inquisitorial que estaba dirigida, de forma sistemática, a judíos, moros, herejes (luteranos y calvinistas, prácticas de judaísmo o islamismo y apostasía) y a los singulares casos de brujería (sospechas inferidas de personas extranjeras y razas en exclusión social). Además, de una encarnizada censura del pensamiento libre e ilustrado y materializado en la quema de libros.

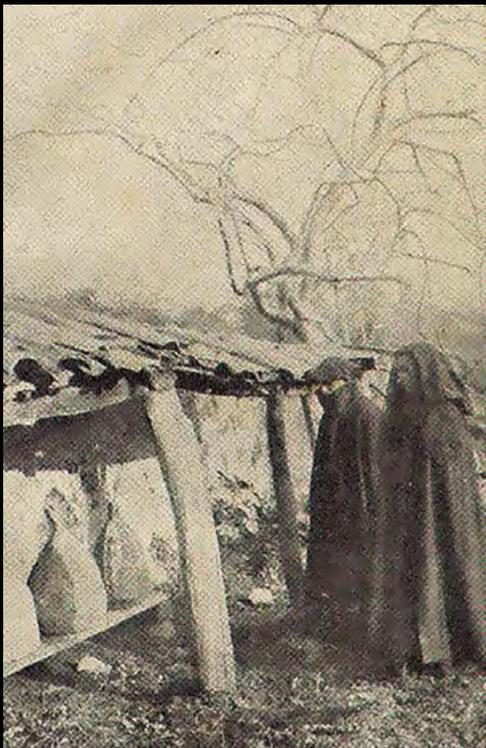
Un tercer factor es la postura de los diversos agentes o actores imbricados en este contexto de persecución sistematizada. Donde los inquisidores deterministas, frente a los humanistas, se guían por los influyentes tratados de brujería, sus metodologías y por los interrogatorios no sistemáticos. También, en ese periodo histórico, hay que tener en cuenta la división no precisa o ambigua existente entre el poder y la justicia civil (usando la tortura y excesos procesuales) y la jurisdicción eclesiástica (comisarios eclesiásticos, confesiones forzadas, predicas y sermones de frailes en aras del adoctrinamiento, sueños estereotipados de la mente popular o problemas de comunicación idiomática).

Finalmente, las causas de la brujería se diluyen en una “... mezcla de movimiento religioso, tradición popular, rito de iniciación o expresión de protesta...”². Acompañadas del aprovechamiento interesado de rencillas y conflictos vecinales, inducidos o espontáneos.

1. DÍAS Y LUGARES, FESTIVIDADES Y CELEBRACIONES DE LA ÉPOCA

A modo de aproximación, los días destinados a la celebración de las juntas “satánicas” no presentan un consenso unívoco. Las noches de lunes, miércoles y viernes se configuran como los días del *Akela-*

2. ORELLA UNZUÉ, José Luis de. *Conflictos de jurisdicción en el tema de la brujería vasca (1450-1530)*. En RIEV, XXXI, 3. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1986; p. 799.



Anuncio a las abejas de la muerte del Etxeko Jaun.

rre, aunque no falta quien señala, como principal, el jueves³. Pero hemos de pensar que esta imprecisión, viene porque estas reuniones se celebraban a caballo de la noche a la madrugada. En ocasiones, las jornadas previas a las festividades de la órbita cristiana eran las elegidas y ello, nos determina parte del calendario festivo de la época:

“Los brujos solían juntarse todos los lunes, miércoles y viernes por la noche; y además las vísperas de los días festivos del año cristiano, como Navidad, Semana Santa, Pentecostés, La Ascensión, Corpus Christi, San Juan, Todos los Santos y las fiestas de la Virgen María. Las asambleas comenzaban

3. “... Los turcos celebran los viernes, los judíos el sábado y los cristianos el domingo. De manera que se ha adelantado a todos y ha escogido el jueves, aproximadamente a medianoche..., los días más ordinarios para la convocatoria del mismo, o para decirlo más correctamente las noches, son las de miércoles a jueves y la de viernes a sábado, ...” LANCRE, Pierre. *Tratado de Brujería vasca: Descripción de la Inconstancia de los Malos Ángeles o Demonios*. Tafalla: Txalaparta, 2004; p. 59.

«después de haber pasado un buen rato de la noche», y duraban hasta «el tiempo de cantar el gallo»”⁴

Curiosamente y en clara contradicción, algunos de los días señalados, en ocasiones, son perniciosos para las tareas propias de la magia:

“...El Diablo siente cierto respeto por algunos días, de manera que los hechiceros, adivinadores y otras gentes de su especie no pueden adivinar nada ni los viernes ni los domingos, quedando su poder maniatado y restringido esos días en honor a la Pasión y Resurrección del Salvador. Y tampoco celebran con tanta asiduidad sus orgías en esos días, como en el resto de la semana.”⁵

En la mente popular vasca, existe todavía la convicción de que el martes, miércoles y viernes son días de brujas. En esos días se debe evitar el realizar ciertas actividades como cortar las uñas de las que se cree se apoderaban las brujas o el mismo demonio⁶.

Los lugares del conciliábulo son innumerables y se manifiestan en todo lugar y en zonas genéricas como concretas. Así, nos dicen que se reunían en prados (Zugarramurdi, Berroskoberro y Sagardi o Sagastizarra; Hondarribia, junto a la ermita de San Felipe y Santiago; Bertiz-Arana, Macharena; Etxalar, Santa Cruz; Zeberio, Petralanda, etc.), altozanos o cumbres (en Larrun, junto a la ermita del Espíritu Santo o en Jaizkibel, cerca de la ermita de Santa Bárbara y en Arratia, en las campas de Gorbeia), barriadas o domicilios particulares, encrucijadas y plazas o en espacios sagrados (iglesia a Urdazubi o Zugarramurdi) y sus cementerios (Donibane Lohit-

4. Según las confesiones obtenidas de acusados y testigos del proceso de Zugarramurdi (1610-14). HENNINGSEN, Gustav. *El abogado de las brujas: Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial, 2010; pp. 75, 76 y 142.

5. LANCRE, Pierre. *Tratado de Brujería vasca: Descripción de la Inconstancia de los Malos Ángeles o Demonios*. Tafalla: Txalaparta, 2004; p. 104.

6. AZKUE, Resurrección María de. *Euskalerraren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*. Tomo I. Madrid-Bilbao: Euskaltzaindia & Espasa Calpe, 1989; pp. 52-53 y 73-74. En euskera solía decir mi ama M^a. Milagros Zugadi Irigoyen: *Bariakuak sor-gin egunak dira. Horrexegatik, ez da komeni atzazkalak mozte*.

zune, Ziburu o Senpere). No faltando las asambleas locales o generales (como la celebrada en Nafarroa, en la ciudad de Pamplona).

Pero quizás, para el presente artículo, lo más interesante sea el desgranado de las festividades anuales y las costumbres asociadas a las mismas. Que se celebraban en la convulsiva sociedad vasca del siglo XVII y en concreto, en las localidades de ambos lados del macizo pirenaico occidental:

SAN ANTÓN O SAN ANTONIO ABAD (17 DE ENERO)

“... El Diablo hace énfasis en que abjuren de San Antonio, no sé si porque las pobres gentes sencillas, y a pesar de devotas, le encomiendan particularmente sus cerdos. ... Esta encomienda o ruego que hacen para que interceda ante Dios para que proteja su ganado”⁷

TODOS LOS SANTOS, FUNERALES Y CEMENTERIOS

“Por lo demás las cruces son muy bellas y están bien ornamentadas, pero una vez finalizado el servicio funeral, una persona se la lleva fuera de la iglesia y la guarda en su casa,... Además llevan cruces muy grandes y pesadas, que tienen adosadas siete u ocho campanillas doradas, pues quieren que la cruz haga un ruido de campanillas semejante al de una mascarada de pueblo, e incluso me atrevería a decir que un ruido infernal en lugar del ruido divino que debiera hacer”⁸

En los cementerios de Lapurdi, la asistencia de las mujeres a los mismos es frecuente, día y noche, aderezando las tumbas con cruces y hierbas olorosas. Lloran de modo llamativo la pérdida de sus allegados, según Lancre de forma fingida o como plañideras y se agrupan, en animadas tertulias, donde están sentadas o en cuclillas (le extraña que no se arrodillen)⁹:

“... las bayonesas y vascos, que engalanan los emplazamientos de sus sepulturas en iglesias y cementerios con un paño negro, y los miembros de las diferentes familias compiten por ver quién coloca los barriles de bujía más gruesos sobre las sepulturas; de manera que cuando la procesión pasaba por la iglesia de Nuestra Señora de Bayona, las familias cuyas sepulturas estaban situadas en medio del claustro sentían escrúpulos retirarlos, por lo que la mayoría de las veces provocaban que tanto las grandes capas de los canónigos, como nuestras amplias vestimentas, volcaran los citados barriles y los apagaran; pero además, en recompensa, los cirios quemaban nuestras ropas. Los días de procesión se podía ver a muchachas y sirvientas cargadas con ellos; y creo que con todos esos cirios reunidos se podría formar una gran montaña.”¹⁰

Los domingos y festivos las ofrendas eran habituales *“...; y que cuando las mujeres lo hagan (asistir a la misa o iglesia), ofrezcan un cirio atado a un pequeño pastel hecho de la forma más indecente que uno pueda imaginar en una mujer honesta.”*

CUARESMA

“... el inquisidor a quien tocase el turno debía salir el primer domingo de Cuaresma. (imposible escoger mejor fecha, ya que aquellos que no atendían a misa con regularidad, lo hacían al menos en dicha ocasión con el fin de cumplir con el precepto pascual).”¹¹

“... Les ordena que coman carne el viernes, el sábado, durante la Cuaresma, las vigiliias, y todos los demás días en que la Iglesia lo prohíbe.”¹²

Entre los religiosos y en sus actos de penitencia y contrición a los laicos, se recurría de forma sistemática al ayuno anual, durante todos los viernes.

7. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 68.

8. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 48.

9. LANCRE, Pierre. op. cit.; pp. 45 y 46.

10. LANCRE, Pierre. op. cit.; pp. 312-13.

11. HENNINGSSEN, Gustav. *El abogado de las brujas: Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial, 2010; p. 102.

12. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 267.

SAN JUAN

La víspera y noche de San Juan, se destaca por una serie de características propias de la celebración y que aún perduran, pese al transcurrir de los siglos:

*“Los días de Pascuas y otras fiestas solemnes, acuden a estas asambleas como esclavos del Diablo; y, de todas las noches, la que más celebran es la de San Juan Bautista, y es la fiesta en la que se cometen mayores excesos y existe mayor desenfreno y libertinaje. Se encaminan y acuden a estos lugares después de las nueve de la noche, hasta que dan las doce, y desaparecen nada más oír el canto del gallo.”*¹³

El nivel de histeria infantil, suscitada por el flujo de la opinión pública del momento y acentuada por las historias contadas o las arengas de los predicadores. Así, en 1611, *“en Santesteban, hubo un gran número de niños que manifestaron haber asistido al aquelarre la noche de San Juan.”*¹⁴

El herrero de Echalar, Juanes de Yribarren, en 1609 describe con gran realismo, la reunión nocturna en el prado de Santa Cruz: *“... los brujos estaban danzando y algunos brujos se estaban bañando en el río que está junto al prado, ...”*¹⁵

En Zubieta, la viuda Juana de Yrurita (40 años) y su hija Catalina trataron de realizar un ungüento de los usados por las brujas:

*“Habían cocido “hierbabuena y menta, que los tenían bendecidos del día de San Juan”, con agua bendita recogida en Pascua. Para que el ungüento adquiriese una coloración verde, le habían añadido una planta que en vascuence se llama zara(n)dona.”*¹⁶

El dato significativo y peculiar, por su desaparición actual y al parecer, habituales a principios del siglo XVII, eran los alardes de moros y cristianos. Que el año 1609, se celebraba de la siguiente forma:

*“Según el testimonio de Juana de Telechea (36 años), las brujas la habían castigado cruentamente el año anterior por no haber asistido al aquelarre la noche de San Juan. Se había quedado en casa porque su marido el molinero (Juanes de Lecumberri) había sido elegido «rey de los moros» con motivo de la fiesta anual de Zugarramurdi, donde siguiendo la tradición popular se celebraba una representación de la lucha entre «moros» y «cristianos». A ella le tocaba, pues, ser la reina de los moros en dicha ocasión, por lo que le pareció un motivo razonable para no asistir al aquelarre.”*¹⁷

Sin fecha fija, se establecían los alardes de armas o la concentración de milicias ante un enemigo externo y esto sucedía en el territorio galo, durante el reinado de Enrique IV:

*“El país de Laburdi es una Bailía compuesta por veintisiete parroquias,, y por ser el país populoso, están obligados, en cuanto el tamboril suene en la frontera en que están ubicados, a acudir en socorro del rey con dos mil hombres. Mientras tanto, existe por precaución una compañía de mil hombres, al estilo de las milicias de Italia, siendo su capitán el baile.”*¹⁸

En otro orden de cosas, podemos intuir o imaginar la parafernalia y el boato que se realizó el 7 y 8 de noviembre de 1610 en Logroño, con motivo del acto inquisitorial del proceso contra la brujería de Zugarramurdi, donde ceremoniosamente desfilaron los acusados o el cortejo civil y eclesial, ante un público fascinado por

13. LANCRE, Pierre. op.cit.; p. 264.

14. HENNINGSSEN, Gustav. *El abogado de las brujas: Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial, 2010; p. 271. Sobre el tema en Lesaka, remito al lector a la obra de CARO BAROJA, Julio. *De la vida rural vasca*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1986; pp. 311 a 314.

15. HENNINGSSEN, Gustav. op.cit.; p. 302.

16. HENNINGSSEN, Gustav. op.cit.; p. 270.

17. HENNINGSSEN, Gustav. op.cit.; pp. 57 y 97.

18. LANCRE, Pierre. op.cit.; p. 32.



Danzantes y músicos de Cambo, 1845.

su boato y puesta en escena¹⁹. También, en la iglesia de Ziburu (Lapurdi) se nos describe la investidura de un sacerdote²⁰ o se puede observar como cosa habitual, en la ciudad de Baiona, el llamado “beso del perdón”²¹ que los verdugos trataban de obtener de sus víctimas femeninas. Y en el proceso de Zeberio acaecido en el siglo XVI, se justifica la represión “*contra gentes que concurrían a soeces fiestas.*”²²

Se nos describe el abuso del toque de campanas mayores y las posibles consecuencias de seguridad, dictaminada por personas competentes y que se castigan con una sanción económica, destinada al “*aceite de la lámpara del Santísimo Sacramento.*”²³ En Távira de Durango, el año 1444, el uso y la costumbre establecían para reunir al Concejo los métodos de “*a voz de pregonero e a campana repicada.*”²⁴

19. LANCRE, Pierre. op.cit.; pp. 255-59.

20. LANCRE, Pierre. op.cit.; p. 289.

21. LANCRE, Pierre. op.cit.; p. 187. Se refiere a la ejecución de la bella bruja de Urruña, llamada Detsail.

22. AREITIO, Darío de. *Las Brujas de Ceberio*. En RIEV XVIII, 4. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 1927; p. 664. No olvidemos la costumbre de celebrar en la zona “*gaubeleak*”, tertulias o bailes nocturnos y “*tertuli edo sorgin afariek*” que se solían realizar los sábados, hasta bien avanzada la madrugada.

23. HENNINGSSEN, Gustav. op.cit.; p. 368.

24. Archivo Municipal de Durango. Documento copia de 1904, sobre el original quemado de 1828.

2. INSTRUMENTOS MUSICALES

La verdad es que la información referente a las músicas e instrumentos musicales usados en las reuniones brujeriles, son escasas y a la vez contradictorias. Subyace un extracto de la memoria cristalizada de acusados y testigos, fruto de una realidad vivencial y paralelamente, una idealización imaginada o inducida de lo que allí se escuchaba.

Los testimonios existentes señalan que en el *akelarre* sonaba una música armoniosa, tranquilizadora y agradable. Pero casi no era visible y no se precisa o aclara cuáles son los instrumentos concretos que la producían. Dos jóvenes de Lapurdi, Marie de la Ralde (Larralde) y Marie de Aspilcouette testifican, respectivamente:

“... y en el que se escuchan tantos y tan diversos melodiosos instrumentos que quedan extasiadas, y creen encontrarse en algún paraíso terrenal.”²⁵

“... al Sabbat, donde veía cómo bailaban con violones, trompetas y tamboriles que producían una gran armonía;...”²⁶

“La música no se escucha únicamente durante la celebración de esta misa, sino que suena ininterrumpidamente mientras dura el Sabbat; y nos aseguraron que allí se escuchan una infinidad de instrumentos, acompañados por unas campanillas melodiosas, de una dulzura como nadie había oído jamás.”²⁷

A parte de los instrumentos musicales de la tierra y que a reglón seguido nos ocuparemos, sonaban algunos otros instrumentos propios de otras zonas como las citadas campanillas o la espineta²⁸ o cítara. Y por el contrario, si algo se evitaba

25. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 115.

26. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 117.

27. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 310.

28. No sabemos a qué tipo de espineta se refiere, pero en tierras francesas la más conocida ha sido y es la de los Vosgos.

sobre manera en dichas reuniones era el sonido de las campanas de ermitas y templos sagrados.

*“Por cierto que en estos Sabbats no se veían a todos esos músicos e instrumentistas, sino únicamente a algún pequeño tamborilero tan en boga en el país. A decir verdad no conocí a ningún testigo ni bruja que declarara haber visto grandes campanas en el Sabbat, por lo que todo parece demostrar algo que ya Boguet afirmó que el Diablo odia el sonido de las campanas...”*²⁹

Como es evidente, la capacidad imaginativa estaba limitada por las propias vivencias y al tratar de lograr un mayor grado de concreción de los testimonios, casi siempre se referían a lo habitual, cercano y conocido por toda la comunidad. De este modo y en forma similar a lo acaecido en otros ámbitos, las referencias se ceñían a orquestas e instrumentos tradicionales de la época y del contexto geográfico donde eran originarios. Así, en el *akelarre*, nos encontramos principalmente con la figura del “tamborilero” y así lo refleja una cita referida a una asamblea general de brujos realizada en Iruña: “..., y mucho ruido y música porque los señores trajeron sus oficiales tamborinos e instrumentos...”³⁰ O esta otra referencia que nos habla del acompañamiento de un salterio o “ttun ttun” e incluso, otro testimonio del proceso de Zugarramurdi (en 1609) los sustituye por un violín:

*“Ahora bien, las brujas bailan al son de un pequeño tamboril y de la flauta, y a veces de ese instrumento largo que descansan sobre el cuello y que se alarga hasta más allá de la cintura, y que golpean con un palillo; otras veces lo hacen al son de un violón.”*³¹

*“Seguidamente los brujos danzaban y se divertían, mientras la orquesta del aquelarre los deleitaba con su música de flauta, tambor, tamborín, y a veces, hasta de violín.”*³²



Musikitarra,
trompa o
guimbarda.

Además, se permiten el citar el nombre de hombres y mujeres dedicadas a este menester de proporcionar música al evento satánico:

*“Prosigue diciendo que en el Sabbat vio numerosas veces al pequeño ciego de Ciboure, que tocaba la flauta y el tamboril, algo que nos ha confirmado muchas personas más.”*³³

*“Aseguró que había visto tocar el tamboril a Ansugarlo, de Hendaya, que con posterioridad fuera ejecutado como brujo insigne, y el violón a Gastellore.”*³⁴

*“..... comían puestas las mesas muchas brujas que allí se juntaban y luego comenzaron a danzar todas ellas y entre ellas conoció a Inesa de Gaxen que era la privada y junto al demonio andaba danzando y vió también otras. Que á esta testigo la llevaron otras seis veces dicha Inesa y dos veces María de Illarra á los aquelarres. Que en todas las veces la untaban con unciones: que Inesa dijo una vez la misa ayudándola el demonio y otras veces tenía el oficio de tocar el tambolín para las danzas...”*³⁵

29. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 310.

30. HENNINGSEN, Gustav. op. cit.; p. 98.

31. LANCRE, Pierre. op. cit.; pp. 179-80.

32. HENNINGSEN, Gustav. op. cit.; p. 76.

33. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 86. Testimonio, en 1609, de Jannette de Abadie (16 años) y natural de Ziburu.

Los agotes eran considerados buenos artesanos de la madera y excelentes constructores de instrumentos musicales o músicos. Los *Kaskarot*, por su parte, se agrupaban en el puerto de Ziburu, destacando en el mercado de la pesca.

34. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 120. Declaración de Marie de Aspilcouette (19 años) y vecina de Hendaia.

35. ARZADUN, Juan. op. cit.; p. 178. Referido por Isabel de Arano a sus 14 años.

Durante el siglo XVI, no faltaban los cantos de mujeres con alusiones subidas de tono, sarcasmos, versos incisivos o imprecaciones. Llegando a tal nivel que en Bizkaia, el Fuero Nuevo de 1526 lo llega a sancionar. Unido a ese tipo de repertorio, no resultaba extraña la compañía de rabeles, como sucedió en Hondarribia:

*“sobre mujeres que son conocidas por desvergonzadas y revolvedoras de vecindades, y ponen coplas y cantares a manera de libello infamatorio (que el fuero las llama profazadas) y sobre alcahuetes (que el fuero llama rachaterias) y sobre hechiceros y hechiceras. Y contra los que caen en crimen de heregia y ...”*³⁶

*“... y que danzase y que esta testigo vió muchos instrumentos de tanbolines y rabeles que tocaban en el dicho puesto donde así bien vió muchas personas y que conocía entre ellas á Inesa de Gaxen, muger de Pedro de Sanja, francesa, taniendo un tanbolín, y así bien á Maria de Echagaray, francesa, muger de Martin Arano, soldado, y así bien á M^a de Garro, francesa, muger de Joan de Lizardi, soldado y aunque había otras muchas personas por estar atapadas y cubiertas con mantos no pudo conocerlas esta testigo....”*³⁷

Gracias a las noticias de la secta herética de Durango y su merindad, tenemos una buena descripción de un instrumento sencillo y plenamente asentado, en una gran cantidad de culturas. Se trata de la modesta guimbarda, *mosu-guitarra* edo *mosu-musika*, *tronpa*, arpa de boca o birimbao. En Bizkaia y más concretamente, en el corazón de Durangaldea, desde el siglo XV, se tienen noticias de dicho instrumento. Se especula de donde trajo fray Alonso de Mella el mismo y su adaptación como sistema de llamada clandestina, el influjo que tuvo en Durango, su constitución y construcción, o el modo de tocar.

*“... por medio del telégrafo acústico de las trompas, que traídas de Santander, distribuyó entre sus adeptos, colocados en los ángulos de las calles. Este suceso dio origen a ser llamado Durango «el pueblo de las trompas» «tronperri»”*³⁸

El origen del instrumento es una duda; algunos lo sitúan en Santander, otros lo vinculan a la experiencia del franciscano en Italia, y otros señalan el mismo Durango, villa donde se fabricaban y allí se vendían hacia 1890 y 1895. Además, entre 1906 a 1910, había también quién destacaba a la hora de tocar:

*“Se sabe de nuestro instrumento que fue usado en Durango hasta fines del siglo XIX, sabiéndose que hubo verdaderos virtuosos en la ejecución de sones con el mismo”*³⁹

*“Este idiófono se compone en esencia de una llanta triangular de 3 mm. de grueso con el contorno en forma de llave. En el centro de la paralela y saliendo de la línea superior, tenía un delgado fleje, como el del resorte de un despertador, que se adentraba entre las dos líneas paralelas, hasta el aro que semeja el asa o mango de llave, y, doblando de nuevo, volvía por el mismo camino hacia la parte de donde nacía, seguía un poco más adelante y terminaba con un pequeño doble hacia fuera para permitir la ejecución.”*⁴⁰

“Se tocaba colocándolo entre los dientes; con un dedo se tañía el extremo del fleje antes indicado, produciéndose un sonido como el de un moscardón, pero mucho más fuerte. Se modulaba o cantaba con los labios y dientes. La

36. ORELLA UNZUÉ, José Luis de. op. cit.; p. 808.

37. ARZADUN, Juan. op. cit.; p. 175. Así se expresa la vecina de Hondarribia, Isabel García.

38. BELTRAN, Juan Mari. *Soinutresnak euskal herri musikan*. San Sebastián: Orain S.A., 1996; p. 54. “*Tronperriko*” era el sobrenombre dado a sus habitantes de Durango, cosa que a los naturales les molestaba. “*Tronperri*” (voceras y trasnochadores), ver Diccionario de Azkue.

39. BELTRAN, Juan Mari. *Soinutresnak euskal herri musikan*. San Sebastián: Orain S.A., 1996; p. 55. Távira de Durango, enero de 1968. DONOSTIA, P. José Antonio de *Obras Completas del P. Donostia. Tomo II*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983; pp. 288-89.

40. BELTRAN, Juan Mari. op. cit.; p. 55. DONOSTIA, P. José Antonio de. op. cit.; pp. 288-89.



Gallarda y su variante La Volta.

cavidad bucal hacía de caja de resonancia. El resto de medidas son 5 a 6 cm. de alto (cuerpo y cuello) y 4´5 de ancho en su cuerpo.”⁴¹

Finalmente, en la declaración de Marie de Aspilcouette (19 años) y vecina de Hendaia, nos indica que *“También vio cómo sonaba el cuerno en el Sabbat;...”*⁴² O en su caso, fuera del prado del macho cabrío, en Balmaseda (el 18 de diciembre de 1611), para la lectura de un edicto de perdón, *“... encargaron su sermón a los frailes de San Francisco de Castro-Urdiales, trajeron atambores y pifanos y otras cosas de Bilbao y convocaron so pena de excomuni3n a los vecinos de los pueblos inmediatos”*⁴³

41. BELTRAN, Juan Mari. op. cit.; p. 55.
DONOSTIA, P. José Antonio de. op. cit.; pp. 288-89.

42. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 118.

43. CARO BAROJA, Julio. *Brujería Vasca*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1985; p.286.

3. DANZAS, BAILES E INDUMENTARIA

La tipología o categorización de las danzas es analizada, desde su propia óptica, por el inquisidor Pierre Lancre. Eleva las danzas guerreras o cortesanas al nivel de las danzas solemnes, equilibradas y moralmente apropiadas. En cambio, las danzas y bailes populares las caracteriza por su libertinaje, agitación coreográfica y lasitud moral. Incluso, se atreve a establecer el origen de esa anomalía:

*“.... han llegado hasta nosotros por culpa de esa nociva y perniciosa vecindad con España, de la que son vecinos los vascos del país de Laburdi. Por eso no tienen una danza noble, como los que viven más al interior de Francia, sino todos los bailes más mezquinos, aquéllos que agitan y atormentan más el cuerpo, que más lo desfiguran, y todos los más indecentes provienen de ese país”*⁴⁴

44. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 173.

En esa época renacentista, las danzas cortesanas o clásicas de la época eran muy conocidas, fomentadas o conservadas por los maestros de danza y sustentadas en las incipientes escuelas europeas: italianas, francesas o españolas. Aunque algunas danzas no presentaban, debido a la lucha por la hegemonía dancística y sus modas, una buena prensa en ciertos ámbitos:

*“Y todavía no hace mucho nos trajo el nuevo invento de la Chacona o Zarabanda. Es ésta la danza más lúbrica y desvergonzada que se pueda contemplar, que ha sido puesta de moda en nuestros teatros hasta tal punto por cortesanías españolas que con posterioridad se han convertido en comediantes, que ahora nuestras muchachas más jóvenes hacen profesión de bailarla a la perfección. Se trata además de la danza más violenta, la más animada y apasionada, cuyos gestos, aunque mudos, parece que solicitan con ese silencio mejor que de ningún otro modo lo que el hombre lúbrico desea de la mujer. Pues el hombre y la mujer pasan y vuelven a pasar acompañados uno cerca de la otra varias veces, dando la impresión de que cada miembro y cada rincón del cuerpo busca y pondera el compás para unirse y asociarse al otro en el momento y lugar oportunos”*⁴⁵

Así era esta modalidad de danza surgida en época Renacentista y suavizada en el Barroco, en sus formas y ritmos. Desde sus inicios fue considerado un baile obscuro y atentatorio contra la moral pública⁴⁶ e incluso, se prohibía en España (en orden fechada el tres de agosto de 1583) bajo la pena de doscientos azotes y seis años de galeras para los hombres y destierro del reino para las mujeres.

45. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 173.

46. «solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámante comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer á nuestra nacion». Juan de Mariana. *Tratado contra los juegos públicos*. España, ca. 1609. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <http://www.rae.es> [consultado el 11-12-10]

Con mejor fama y menos reticencias a su ejecución, la danza Gallarda es una clásica pieza Renacentista (s. XVI) que se realizaba en ámbitos cortesanos como desafío dancístico entre dos hombres, a modo de baile en pareja y su variante “La Volta” o baile del volteo.

En su formato masculino, consistía en una improvisación de los ejecutantes, alternado patrones de pasos (unos cinco pasos que podían progresar o aumentar cara a su duración). Donde se aplicaban en realizar las más difíciles y lucidas evoluciones que el rival no superase. Entre ellos, se solía realizar un paso singular conocido por el “salto del fuego”, una evolución que terminaba con un giro de 180 o 360 grados, durante el cual el danzarín pateaba a una altura media entre rodilla y cintura.

El magistrado francés, era un experto conocedor de esta danza y sobre todo en su modalidad por parejas y es algo que no observa en el país de Lapurdi:

*“Por lo demás, allí se baila muy poco uno con otro, o mejor dicho un hombre solo con una mujer o moza, como hacemos nosotros en nuestras gallardas;...”*⁴⁷

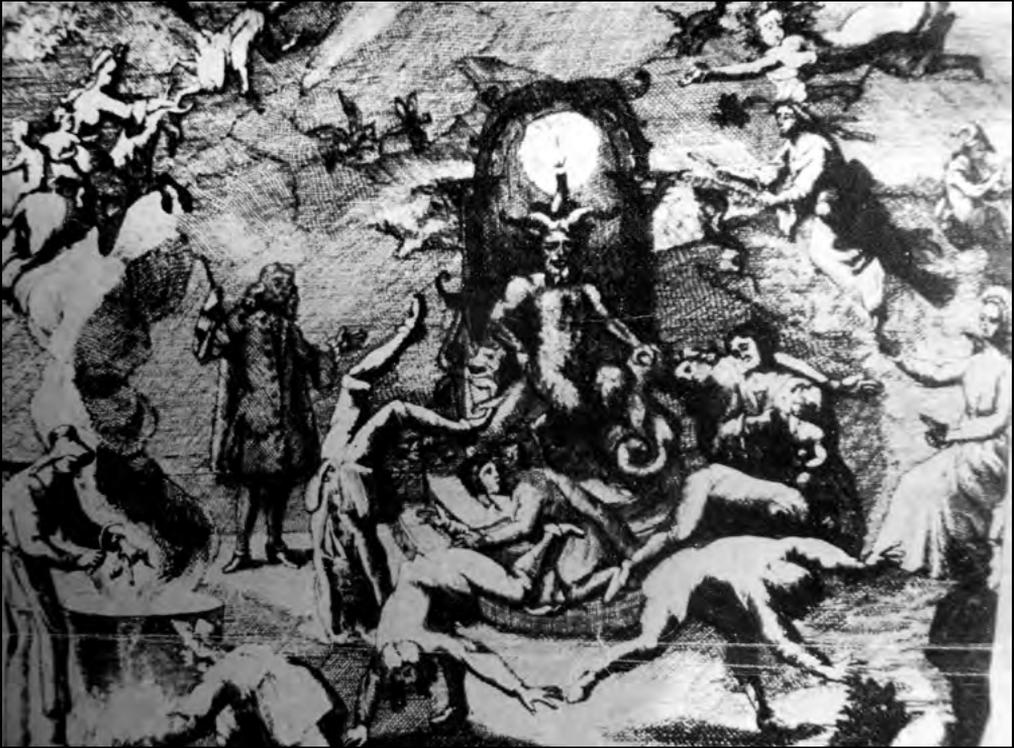
Unida a la Gallarda y más como continuación o variante, se nos presenta “La Volta” que originaria del norte italiano (estaba en auge en todo el Piamonte y alguna zona de Lombardía) y fue extendida a la costa de Provenza. También se la denominaba, con nombres localistas, Bergamesa o Nizarda. Su fama y popularidad la llevaron tanto a su uso urbano como a su implantación en las fiestas de los pueblos:

*“Hasta tal punto les agrada este baile tan ajetreado que se toca durante el mayor parte del tiempo que dura el mismo, y prácticamente no se baila otra cosa”*⁴⁸

Incluso, Pierre Lancre ante la visita a Burdeos del florentino Pietro de Médicis, ejecutó

47. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 178.

48. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 174.



Akelarre o Sabbat.

la misma en pareja, causando una gran sorpresa en su invitado:

*“Le parecía sobretodo rudo, debido a que era italiano, que nos acercáramos tanto, y que después de dar algunas vueltas por la sala, las cogiéramos llevando la mano al corsé, que está un poco demasiado abajo, para poder subir con más facilidad y levantar a la mujer, como se hacía en aquel tiempo”*⁴⁹

Por lo tanto, “La Volta” consistía en un acercamiento íntimo de la pareja y en esa posición, se elevaba por el aire a la dama y mientras, ambos realizaban un giro de 270 grados. Esta figura coreográfica, sin llegar al extremo de la Chacona o Zarabanda, presentaba un cierto aspecto escandaloso o deshonesto para la moral de la época.

Al otro lado de la balanza y reflejo de las danzas tradicionales citadas en los procesos

y atribuidas a las clases humildes, son los movimientos al uso de los colectivos nómadas o tipos excluidos socialmente, los propios de la incipiente burguesía artesanal y las danzas populares en cadena:

*“...; andan a gusto de noche, como las lechuzas, son amantes de las veladas y de la danza, de noche y de día, y no de la danza reposada y grave, sino de la agitada y turbulenta, la que más les atormenta y agita el cuerpo, la más penosa, que les parece la más noble y decorosa. Y bailan con el mismo tamboril con el que suelen hacer en el Sabbat, como testimonia el ciego de Ciboure, sobre el que varias personas nos han asegurado que lo han visto frecuentemente en dicho lugar”*⁵⁰

Las danzas con movimientos a la Bohemia, no quedan claras en sus formas coreográficas y sus descripciones son siempre ambiguas

49. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 175.

50. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 44.

(magnificadas por los inquisidores o fruto de una incontrastable y desbordada imaginación). Atribuida a los grupos de raza en exclusión (cagots o agotes, *kaskarotak*, gitanos o bohemios, vagabundos, extranjeros, etc.)⁵¹ estas “danzas locas” y provistas de todo tipo de movimientos obscenos e inmorales:

*“Que adoraban al Gran Señor y que después de haberle besado el trasero bailaban sin sus trajes, aproximadamente unos sesenta, dándose la espalda, cada uno con un gato enorme atado al faldón de la camisa, hasta que después lo hacían completamente desnudos; que este señor Léonard, adoptando la forma de un zorro negro, murmuraba al principio una palabra mal articulada, tras lo cual todo el mundo permanecía en silencio”*⁵²

*“Cuando terminan de comer, cada demonio coge a su discípula de las manos y baila con ella; otras veces sólo se agarran por una mano, pues ellas tienen en la otra un cirio encendido con el que regresan de adorar al Diablo. Tras este baile cada una de ellas canta en honor a su demonio canciones muy impúdicas e indecentes”*⁵³

*“El espacio donde se manosean y patalean, queda maldecido y no crece la hierba ni nada.”*⁵⁴

Como recogió Azkue, en buena parte de la geografía vasca: *“Las brujas bailan a medianoche en las encrucijadas de los caminos”*⁵⁵

51. Peludos, medio demonios, apátridas, nacen y viven salvajes y abundan en Laburdi por la cercanía de Navarra y España.

52. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 114. Testificación de Léger Rivaffeau testigo de la instrucción de Ustaritz y donde se juzgaba a Petri Daguerre.

53. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 165.

54. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 180.

55. AZKUE, Resurrección María de. op. cit.; p. 384.

Los denominados “Saltos” propios de los artesanos de ciudades y pueblos de la zona, que se realizaban en círculo en calles y campos. Al hablar de ellos, indica como “nuestros”, quizás por su referencia a los actuales “*jauziak*” de Iparralde o Beárn.

Finalmente, están las danzas que se ejecutaban asidos de las manos o emparejados:

*“Delante de dichas figuras, a la luz de una gran hoguera que ardía en medio del prado, danzaba una gran turba de hombres y mujeres en medio de un ensordecedor estruendo de tambores y flautas. Los brujos bailaban formando numerosos grupos pequeños, pero de vez en cuando se juntaban en una gran rueda, con más de doscientas personas, y seguían danzando en corro alrededor de la hoguera. Mientras tanto, el Demonio les azuzaba para que saltasen dentro de las llamas,....”*⁵⁶



Anciana Salacencia (1924).

*“... se realizan asimismo de espaldas, pero con todas las parejas asidas en fila y sin despegarse de las manos, acercándose tanto que se tocan y unen espalda con espalda, un hombre con una mujer, y con cierta cadencia chocan y se frotan impudicamente culo contra culo”*⁵⁷

En ocasiones, a voluntad del Diablo, unos miran al interior del semicírculo y otros al exterior.

No queda nada claro, tal vez por el desprecio de estas piezas de baile o el desconocimiento coreográfico del propio “azote de las brujas”, si estamos ante la clásica “*Soka dantza*” o una especie de “*karrika dantza edo biribilketa*”. Sólo podemos observar algunos aspectos concre-

56. HENNINGSEN, Gustav. op. cit.; p. 84 y 159. Sobre 1540, María Zozoya (con 10 años) en Oieregi –Bertiz-Arana- vivió esta singular y magnificada experiencia. Cotejar el parecido de este acto con la celebración campestre de la noche de San Juan.

57. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 179. Observar que el tema de las “culadas” ha tenido su continuidad y reflejo, en las descripciones de las danzas sociales y de romería en los siglos posteriores.

tos de este tipo de danza: la unión dándose las manos, emparejados hombres y mujeres, espalda con espalda o chocando sus traseros. Además, aparece la constante necesidad de subrayar la antítesis o inversión provocativa, en todas las actuaciones de los acusados de sectarios, de lo considerado como normal en la colectividad. Es el caso de la mirada, en ocasiones de forma salteada, hacía el exterior del espacio central de la danza y que queda patente en el grabado⁵⁸ ilustrativo del libro de Pierre Lancre y dónde se observa a demonios y brujas en esa guisa.

Curiosamente es increíble la pervivencia de formas coreográficas en danzas o juegos musicales que se han utilizado en el mundo infantil, donde podemos encontrar esa forma de ir girándose (componente a componente) al exterior como es constatable en los casos de “*Bira bira monte*” o “*Ala kinkirrinera*”. Y los juegos infantiles de imitación de fórmulas mágicas (*Baga biga higa*) o el jugar de las niñas, a imitación de las brujas, evolucionando a horcajadas de una escoba (*Sarian zunzun*). O incluso, infinidad de cantos burlones (destacamos *Gorbeiaiko larran*) y la popular pantomima de los adultos emulando a brujos y brujas en el *akelarre* de la *Sorgin dantza* (Oria, Antzuola, Otxandio o la *Txino dantza* de Aretxabaleta):

*“Ahora bien, dicen que allí se baila siempre dando la espalda al centro del baile, lo que hace que las muchachas estén tan acostumbradas a llevar las manos atrás en este baile en círculo, ...”*⁵⁹

*“También se pueden ver en el Sabbat a brujas que se transportan por el aire sobre bastones, a otras que bailan en círculo, a veces de dos en dos, con encuentros tan impúdicos e indecentes como nadie pueda imaginar”*⁶⁰

En estas descripciones desdibujadas de las danzas populares⁶¹ de la época y de las distintas zonas, se señala el papel del espacio de baile, la estructuración de los protagonistas o los sistemas de participación y refrigero:

*“preguntada que diga e declare, que es lo que save en rrazon de lo que pasa cerca de las buxerías y hechicerías que se dizen que pasan en este baile de ceberio y en la anteyglesia de olauarrieta y en sus comarcas e si saue quien e quales personas han hecho e cometido algunos delitos cerca dello ...”*⁶²

*“Y en el mismo pueblo de Durango donde yo nací, donde uvo otra eregia que llamavan de Amboto o terceras que se dezian de la caridad: que un mal fraile herético de nuestra orden por nombre fray Alfonso pervertio y engaño ende mucha gente: en especial simples mujeres: y de las unas y de las otras se dezia que andavan de noche de villa en villa haciendo combites y danças”*⁶³

*“...y después le llevaban algunas noches con otros compañeros a un huerto y les enseñaban a bailar y le ofrecían otros cargos mayores dentro de cuatro años, y después que todos hubieron bailado en el campo...”*⁶⁴

*“Y una vez allí les dan una caña blanca y sapos para que los cuiden. Después de haber permanecido algún tiempo en ese estado, dependiendo de la edad, los ascienden a un grado más alto y son admitidos en el baile”*⁶⁵

61. De forma paradójica, existe un dicho tradicional que asevera: “*Akelarreko baratzen, sorginak espatadantzen*”. Pero no existe ninguna referencia al respecto, durante la época de los procesos de brujería.

62. AREITIO, Darío de. op. cit.; p. 657. Testimonio de Marinacho de Unzueta

63. ZUMÁRRAGA, fray Juan de. Doctrina breve. Méjico. Edición facsímil. 1543. Fol. C-VIIIv. Tomado de *The United States Catholic Historical Society*. Nueva York, 1928. Fray Juan de Zumarrága (1468-1548) y primer obispo de Méjico.

64. CARO BAROJA, Julio. *Brujería Vasca*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1985; p. 250.

65. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 69.

58. El autor es el polaco Jan Ziarnko, que vivió en París de 1605 a 1629.

59. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 178.

60. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 297.

Las muchachas jóvenes y niñas que asistían al Sabbat, justificaban sus ansias de asistir: “.... alegando que han acudido al Sabbat únicamente para bailar, como se hace a todas horas en este país de Laburdi, y que acude a esos lugares como a una fiesta de pueblo”⁶⁶

*“preguntada declare que hazian en el dho canpo dhas personas, rrespondio e dixo, que solian bailar e dançar a la esquierda las mayores e los menores solian estar sentadas a vn rrincon del dho canpo e despues que obieron dançado e ballado, hizieron como que comían e les daba de beber en vna taca grande que parecia de plata.preguntado que declare que heralo que bebian dixo, que el dho bezebul orinaba en la dha taça e aquello bebian”*⁶⁷

Abanico de danzas que como hemos podido ver, se asocian a distintos protagonistas (clases altas, clases populares o artesanos, mujeres y hombres, grupos en exclusión social o extranjeros) y sobretodo, en aquella época, extraña o incluso, escandaliza el papel de los sacerdotes en las comunidades de Lapurdi:

*“La vecindad y el comercio con el español les han transmitido esta mala costumbre, hasta el punto de que en todo el país de Laburdi sus cruces suenan y sus Sacerdotes danzan, y son los primeros en el baile que se organiza en el pueblo”*⁶⁸

“Afirmaba que había visto en el Sabbat a Hirigoyen, sacerdote y vicario de la parroquia de Faso, mientras bailaba y adoraba al Diablo; y que vio a Marie de Haussy bailando con dicho sacerdote, así como a una mujer viuda, llamada Salbouhouria, que este sacerdote mantiene y que tuvo un

*hijo con él, y al que según el rumor popular alimenta;....”*⁶⁹

La indumentaria de la época queda reflejada al mínimo en los variopintos testimonios de los agentes intervinientes en los procesos de brujas. En un inicio nos hablan de cómo visten las personas que iban al *akelarre* y cuál era el aspecto de la clásica bruja en Lapurdi (no difería mucho de la de una campesina o pastora de la comarca). Así, en la asamblea general de brujos y brujas que se celebró en Iruña: “Hubo gran número de brujos que en sus trajes se conocía muy bien ser de diferentes lugares,”⁷⁰ Aunque, al parecer, resultaba difícil reconocer a las personas allí asistentes, ya que andaban enmascaradas, embozadas, con sombreros gachos, tapados o cubiertos con mantas:

*“Los signos característicos de las brujas son de vaguedad desoladora, llevan el pelo tendido cubriendo en parte las mejillas y trenzado á la espalda (lo mismo que hoy). Los refajos son guarnecidos y para lucirlos, se cubren la cabeza con la saya exterior, tapándose con ella hasta los ojos... (¿Quién no reconoce en esta descripción, el movimiento habitual de las campesinas vascas, á las primeras gotas de lluvia?)”*⁷¹

*“En Laburdi las mujeres muestran de tal manera su trasero que todo el ornato de sus faldas plegadas está en la parte posterior; y para que la gente lo pueda contemplar se recogen el vestido y se lo colocan sobre la cabeza, tapándose incluso los ojos con el mismo.”*⁷²

En las iglesias de Lapurdi, como hasta hace unos años, en sus diversas localidades hombres y mujeres se situaban separados. Ellos, ocupaban las galerías superiores y ellas, el espacio inferior frente al altar:

66. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 175.

67. AREITIO, Darío de. op. cit.; p. 656. Cotejar esta información con la generalizada costumbre de Sakana, consistente en repartir vino, en escudilla de plata, a los ejecutantes de las solemnes danzas sociales y al público en general.

68. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 48.

69. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 131. Testificación de Catherine de Barrendeguy (Cathalin de Bardos de 60 años) y de la parroquia de Hatsou.

70. HENNINGSEN, Gustav. op. cit.; p. 98.

71. ARZADUN, Juan. op. cit.; pp. 358-59.

72. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 45.

“Por esta misma razón las iglesias de Laburdi tienen dos o tres pisos de galerías en la nave, para que se coloquen los hombres en los pisos superiores, dejando a las mujeres solas abajo; la única excepción la constituyen los párrocos, que ejercen como cónsules y regidores que tienen reservada una silla honorífica, delante de las mujeres, a las que dan la espalda. De hecho los hombres no bajan apenas para acudir a la ofrenda, a donde no van más que esos párrocos y todas las mujeres, hasta la última de ellas”⁷³

“... pidiendo los donativos de galería en galería... donde debían estirar la capa de los hombres, que por estar éstos apoyados en la baranda de la galería les daban la espalda...”⁷⁴

Existen también referencias comparativas de los peinados, tocados corniformes o modas que usaban las mujeres del pueblo y como vestían las señoras de Baiona:

“A todo lo cual añadiría la forma de vestir, e incluso los peinados de las mujeres y mozas, que parecen en cierto modo impúdicos. Hablo de las mujeres comunes, pues el peinado de las mujeres de posición de Bayona y las telas que visten, con las costuras que muestran en la parte inferior y las gorgueras, y las piezas bordadas que llevan sobre el pecho son muy honestas, aunque pesadas y de gran labor y despena. Ellas mismas me han confesado que hace falta medio día para blanquearlas bien, acomodarlas y arreglarlas. Pero si miramos a las mujeres y niñas comunes, incluyendo a las de Bayona como ciudad capital de la que el resto del país toma ejemplo, algunas van rapadas, salvo en las extremidades, donde tienen mucho pelo; otras, un poco más relevantes, llevan el pelo cubriendo a medias sus mejillas, con sus cabellos revoloteando sobre sus espaldas y acompañando en cierto modo a sus ojos, y parecen más bellas con esa candidez, están más atractivas que



Boda de hidalgos, en Begoña, 1607.

si las viéramos a campo abierto. Con esa bonita cabellera obtienen tantas ventajas y están tan fuertemente armadas, que cuando el sol lanza sus rayos sobre esa mata de cabellos el resplandor es tan violento y forma centelleos tan brillantes....., produciendo la fascinación visual, tan peligrosa en amor como en sortilegio, aun cuando entre ellas llevar la peluca completa sea signo de virginidad. En algunos lugares las mujeres corrientes, queriéndose hacer las marciales, llevan ciertos morriones, de forma tan poco decente que más se diría un arma de Priapo que del dios Marte, hasta tal punto su tocado parece expresar su deseo, pues las viudas llevan el morrión sin cresta, para significar que están a falta de macho.”⁷⁵Finalizamos este apartado con la descripción de una mitra singular, que nos trae el recuerdo de kaskak o mitra alta utilizada en los Carnavales de Lapurdi, Nafarroa Beherea y Zuberoa. Y en especial, con la celebración itinerante de Maskak infantiles⁷⁶, donde se daba una velada imagen de Basa Jaun:

“En el Sabbat existen obispos y preladados, incluso en la localidad de Saint Pée. Desde que el Diablo viera en su iglesia la imagen de San Pedro con una tiara dorada, los tes-

73. LANCRE, Pierre. op. cit.; pp. 284-85.

74. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 54.

75. LANCRE, Pierre. op. cit.; pp. 44-45.

76. DUVERT, Michel. *Maskak*. En *Dantzariak* 45. Bilbao: Euskal Dantzarien Biltzarra, 1978; pp. 7-15.

*tigos que solían acudir al Sabbat de este pueblo nos dijeron que vieron al joven señor de Lancinena, al que comúnmente llamaban y consideraban como el obispo del Sabbat, con un sombrero enorme, que tenía la misma forma que dicha tiara. Y añadían que en los bailes era agarrado de la mano por el Diablo, y cada vez que se cruzaba con él lo saludaba como a una persona de gran respeto”*⁷⁷

4. MORAL PÚBLICA DE LA ÉPOCA

Época destacada por el fuerte adoctrinamiento (exhortando a la fe católica), la búsqueda de la conformidad social y la sumisión al creciente orden establecido. Para ello, se recurre sistemáticamente a los procesos de brujería y a su colofón en los autos de fe. Espectáculo de gran atracción popular o audiencia y probada eficacia en el ánimo de los espectadores. Se manifiesta en toda su parafernalia la estructuración social del momento y en ese magno espectáculo, se busca o trata de buscar una visualización de la eficacia y necesidad de la Santa Inquisición contra los enemigos de la religión imperante. Manifestado, a los ojos del pueblo sencillo, en las esfinges o muñecos que sustituían, en la purificadora hoguera, a los acusados fallecidos y los sambenitos que se exhibían, durante décadas, en las iglesias (se colgaban en su interior, durante unos 100 años, y se comprobaba que se mantuviesen allí, como escarnio público).

Las prédicas de la fe católica, abanderadas por los oradores o predicadores de la orden franciscana y en menor medida, de los jesuitas. Ambas órdenes religiosas eran buenas conocedoras del idioma del país, el *euskera*. Dichas arengas sirven de germen informativo a las poblaciones sobre la secta de adoradores del Maligno y creando el caldo de cultivo necesario, para instaurar un estado de opinión pública en las distintas colectividades vascas. Además, la actitud de las autoridades eclesiásticas se diri-

me entre la perplejidad y la sumisión ante las pesquisas o acciones de la Suprema. Toda esta presión mediática, se va a vehicular en una paranoia colectiva y fomentada por un estado de temor extremo y se focaliza en la infinidad de ensoñamientos inducidos o sueños estereotipados, en especial sensible en los colectivos más jóvenes y vulnerables.

Por otro lado, la falta de delimitación de funciones entre las autoridades civiles y eclesiales no estuvo exenta de dificultades o desencuentros. Reflejado en los métodos de confesión utilizados (torturas, intentos de linchamiento, falsas denuncias o acusaciones, impotencia ante lo desconocido, etc.) y los excesos que esto conllevaba. Sin contar los castigos añadidos (excomunió, destierros, negación de confesión o absolución, administración de los sacramentos, etc.) para las personas acusadas de brujería y el escarnio público al que se les solía someter:

*“... una mujer vieja, llamada Mari Chu- loco, francesa, que moraba en el lugar de Pasage, que era de mala fama y fue llevada a la cárcel del Corregidor a la villa de San S. an y librado de allá el Concejo del dicho lugar del Pasage, la echó de la tierra, siguiéndole los muchachos a pedrada porque llevaba niños al Aquelarre del diablo y pasaba a Francia, murió agora tres años en el término de San Joan de Luz.”*⁷⁸

De este mismo modo, el Fuero Nuevo de Bizkaia, en la ley IX, se refiere a la prohibición del tormento a los habitantes vizcaínos y a las excepciones que se contemplan: *“en los crímenes de herejía y lesa majestad, y de falsa moneda y pecado de contra natura que es sodomía.”*⁷⁹

La especial moral pública de la época, en un contexto geográfico singular, donde se suponía

78. AZKUE, Resurrección María de. op. cit.; p. 392. Copiada por el autor en la Biblioteca Nacional de Madrid, en 1934, del manuscrito *Relación de las maléficas de Cantabria* (manuscrito 2031, folios, 133 a 137. Relación del Doctor Don Lope de Isasti, presbítero y beneficiado de Lezo y solicitado por el Sr. Inquisidor Campofrío. En visita del primero, a la zona el 28 de enero de 1615.

79. ORELLA UNZUÉ, José Luis de. op. cit.; p. 809.

77. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 312.

o se daba un clima de libertad, “libertinaje” o lasitud de costumbres en una sociedad endogámica y cerrada en sus propias creencias. La relación familiar se sustentaba, en las poblaciones costeras, en la supremacía de las mujeres mientras los hombres iban a faenar en los mares del norte. La actividad marinera llevaba a los hombres a las Indias, Terranova y Canadá durante medio año y para retornar, en la dura época de invierno. Ello, según los inquisidores, posibilitaba el libertinaje de las mujeres (solas durante largas estancias, inducidas por colectivos bohemios o transeúntes, etc.) y entendían que se debía producir un desajuste familiar patente:

*“La libertad que se toman de convivir con sus mujeres durante varios años antes de esposarlas, como tomándolas a prueba, hace que sus hijos apenas los conmuevan, como si estuvieran perpetuamente con las dudas sobre su paternidad, y están siempre haciendo cábalas sobre el tiempo transcurrido entre sus salidas y llegadas a sus casas,....”*⁸⁰

Por ello, las mujeres adquirían ese nivel social cuestionado por los inquisidores y señalado como condición perversa y atentatoria para la moral pública de la mujer (sin tutela masculina) o convirtiéndola en objeto de deseo y sujeto de pecado. Haciendo suyas, las máximas de celebres figuras del saber (Plutarco, Estrabón o San Agustín) hablando del espíritu voluble de las mujeres:

*“La causa sería más bien la fuerza de la avidez salvaje que empuja y reduce a la mujer a excesos, a los que se entrega de buena gana para gozar de sus apetitos, para vengarse o para conocer otras novedades y curiosidades que se ven en dichas asambleas. Todo lo cual ha movido a algunos filósofos a clasificar a la mujer entre el hombre y la bestia bruta”*⁸¹



Acto sexual en la ermita de S. Pedro Abrisketa.



Sacristana o serora en la colecta.

80. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 40.

81. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 52.

Montreurs d'ours dans les Pyrénées



“... testimonian que la mujer tiene mala propensión a ser más obstinada que el hombre, lo que según ellos afirman se debe a que la infidelidad, la ambición, la soberbia y la lujuria abundan más entre las mujeres que en los hombres”⁸².

Agravado por la actitud mantenida por los clérigos del país, tanto en el ámbito público como privado y su estrecha relación con la ayuda femenina de las beatas, sacristanas, “seroras”, “freilas” o “benedictas”:

“...en especial los sacerdotes y párrocos, que son tan respetados, que nadie se escandaliza por ninguno de sus actos. Nadie les reprocha que acudan a la taberna, al baile, como se vistan, que jueguen a la pelota en las calles, que lleven la espada en el costado, el espontón en la mano, que se paseen por el pueblo, o que vayan a las fiestas de los pueblos. Acudir simplemente

a los votos, ir a Nuestra Señora de Irún, o pasearse por todos los demás rincones del país, acompañados por tres o cuatro bellas muchachas, son cosas corrientes entre los sacerdotes navarros que se encuentran cerca de la frontera, y también entre los nuestros, como hemos tenido ocasión de ver varias veces”⁸³

“En toda las grandes iglesias del país hay también una mujer a la que llaman la Benedictina, que hace la función de sacristán. ... Aquí adorna el altar, limpia y acomoda los lienzos y pone los cuellos blancos a los pequeños santos que se encuentran sobre el altar, ...”⁸⁴

“A Satanás, que siempre tuvo alguna arpía para engañar al mundo, se le ocurrió una artimaña en este país de Laburdi, ... y para asentarse en las iglesias, que en otros tiem-

82. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 52.

83. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 285.

84. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 46.

pos solían servir como asilos para protegerse de él y de todos los demás espíritus malignos, y encontró la manera de introducir algunas mujeres en las iglesias para que recogieran los donativos y otras pequeñas ofrendas que se acostumbra a donar en las mismas. Yo mismo pude ver en uno de los pueblos más conocidos a diez mujeres, una detrás de la otra, llevando los cepillos con los que recogen en la iglesia las limosnas de las almas devotas y caritativas. Asimismo, vi a una mujer, a la que ellos llaman *Benedicta*, que ejercía de sacristán, acercarse a los altares llevando las albas, luminarias y otras cosas similares.”⁸⁵

El fenómeno de la brujería se ceba, de modo especial y preponderante, en las personas de razas marginadas y en personas en riesgo de vulnerabilidad o exclusión social. Además de la clásica y estereotipada imagen de los extranjeros⁸⁶ que huyendo de otras latitudes, debido a su obligado éxodo o migración forzada, les perseguía la fama de sus supuestos delitos por herejía y brujería:

*“Requerimientos de las autoridades centrales estimulan el celo de los Alcaldes para que adopten medidas contra la invasión de brujos de ambos sexos á quienes severas persecuciones del Parlamento de Burdeos han hecho pasar la frontera. Y hé aqui que, confirmando el prudente aviso, circulan, con grave alarma del crédulo vecindario, confidencias de niños embrujados que denuncian con precisión indubitable á determinadas francesas.”*⁸⁷

*“La Merindad de Durango, en junta compuesta de once anteiglesias, en junta celebrada en Zubiaur de Astola a 8 de octubre de 1607, acordó prohibir a los vecinos de la Merindad tengan en su casa a los franceses, por ser los que traen las brujerías.”*⁸⁸

Las Juntas de Mutriku (21 de noviembre de 1531) vuelven a incidir en el tema de los grupos étnicos establecidos en Gipuzkoa y a los que denominan agotes y tornadizos. Señalan, textualmente:

*“este dia mandaron que los agotes e tornadizos que están sentenciados para que salgan fuera de la provincia e los echen e ninguna villa los acojan y que no vengan a habitar en ellas e si no quisieren salir mandan que los Alcaldes ordinarios se los echen fuera con rigor y se pregone a los dichos agotes y tornadizos sentenciados salgan dentro de treinta dias de esta Provincia y dentro del dicho termino salgan con sus mujeres e hijos de la dicha Provincia y no hayan adelante habitacion so las penas contenidas y puestas y que los procuradores de esta Junta hagan saber en sus villas a los alcaldes para que así lo manden e efectuen so pena de cada seíz mil maravedis y mas que si la muger quisiere quedar diciendo que es hijadalgo y que la tal quisiere quedar que no acojan a su marido dende en adelante y si le acojiere que le de cien azotes y no entren mas en la dicha Provincia”*⁸⁹

5. CONCLUSIÓN

Hemos podido observar que la estructura festiva no ha cambiado sustancialmente, se mantienen celebraciones clásicas del ciclo

85. LANCRE, Pierre. op. cit.; p. 53. Según parece, en el resto de Francia esa función era asignada a los hombres.

86. Siguiendo con las abundantes fórmulas utilizadas en la noche mágica de San Juan, podemos encontrar una referencia a los vecinos o en este caso, los extranjeros (aunque separados por simples y ajenas barreras administrativas) y los deseos para ellos:

*Sarna fera,
gaixtoak kanpora,
hunak barnera,
artoa ta ogia Española,
ezkabia Frantziara.* (Luzaide)

87. ARZADUN, Juan. op. cit.; p. 172.

88. AZKUE, Resurrección María de. op. cit.; p. 389. Copiada por dicho autor del *Catálogo de los manuscritos, lista de los Tenientes y Monografía de la Merindad de Durango*, por Florencio Amador Carrandi (p. 66).

89. ORELLA UNZUÉ, José Luis de. op. cit.; pp. 812-13.

festivo anual y varían algunos de los actos o rituales que las caracterizan o definen. Las referencias más pobres y ambiguas se producen en torno a los instrumentos musicales y la indumentaria civil o festiva. Teniendo en cuenta que las personas acusadas de brujería, en su mayoría pertenecían a la población más humilde o en riesgo de exclusión, no resulta raro las referencias a músicas armoniosas o magnificadas que en buena parte, surgen de la idealización de relatos oídos y referencias a la música en otros lares y por otro lado, la lógica mención a los instrumentos, músicos o melodías conocidas vivencialmente o propias del país. En cuanto a la indumentaria la imaginación queda más constreñida a la realidad circundante y hace referencia a elementos habituales como la diferenciación por zonas geográficas o el uso del embozo para andar de noche o con frío. Cargando tintas sobre las costumbres femeninas de usar la falda para evitar la lluvia o el uso de tocados coniformes y peinados de dudosa reputación moral.

Además, se debe tener en cuenta que la cuestión de las danzas y diversiones coreográficas quedan enmarañadas. El nivel de las danzas cortesanas y en boga entre la aristocracia del país, son valoradas sobre todo por Pierre Lancre (llamado “el azote de las brujas”) como el nivel idealizado, no sin un cierto sentimiento clasista y entre ellas, establece una clasificación moralizante, etnocéntrica y sometida a la corriente de moda imperante en la sociedad francesa de la época. En un nivel inferior, se hace una breve referencia tolerante de los denominados “saltos” que se señalan como propios de los artesanos y la incipiente burguesía de pueblos y ciudades.

Las danzas atribuidas a las clases marginales o a colectivos itinerantes, no son definidas de modo concreto y sin conocimiento de causa pero si rechazadas de plano por su supuesta carga de obscenidad manifiesta. En lo referente a las coreografías utilizadas por las clases populares, se puede destacar la gran afición por esta diversión, la usencia o la excepcionalidad del baile en parejas y las referencias a las danzas corales o a la curiosa y obstinada tendencia

del país a chocar las posaderas. Sin olvidar la implicación plena de los clérigos en dichos menesteres profanos.

Referente a la moral de la época, se perfila y orienta a la férrea crítica del sexo femenino y a su supuesta perversión alentada por el diablo y la propia naturaleza de la mujer. Tratando de limitar o eliminar su aparente peso comunitario en los ámbitos sociales, religiosos, familiares, sexual, etc. Además de contemplar y estereotipar a las personas vagabundas o extranjeras que circulaban, por diversos motivos, a ambas vertientes del Pirineo.

Para finalizar y a modo de colofón, debemos destacar y sorprendernos de la terca pervivencia de costumbres y tradiciones propias del periodo que van del siglo XV al XVII. Sin duda, movidos por un estado de miedo y terror bidireccional (tanto, hacia la desconocida Inquisición y sus métodos, como al temido Satán y su idealizada “secta satánica”). Creencias y prácticas que como podemos deducir, han pervivido con fuerza inusitada, hasta finales del siglo XX, debido a una amalgama de factores estratificados por el devenir histórico.

FUENTES

ARBEAU, Thoinot. *Orchesographie, methode, et teorie en forme de discovrs et tablatvre povr apprendre a dancier, battre le Tambour ...* Lengres: Fascínil editado en 1588 (tratado de danza renacentista, reimpresso en 1596). En *Digi-book* – 2008 Livre électronique en mode image.

AREITIO, Darío de. *Las Brujas de Ceberio*. En *RIEV* XVIII, 4. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 1927; pp. 654-664.

ARLES, Martin de. *Tractatus de Superstitionibus*. París, 1517.

ARRINDA ALBISU, Anastasio. *Religión Prehistórica de los vascos*. San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1965.

- ARZADUN, Juan. *Las Brujas de Fuenterrabía: Proceso del siglo XVII, el 6 de mayo de 1611, en Fuenterrabía*. En RIEV III, 2 y 4. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 1909; pp. 172-181 y 357-374.
- AZKUE, Resurrección María de. *Euskalerrriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*. (4 tomos). Madrid-Bilbao: Euskaltzaindia & Espasa Calpe, 1989.
- AZKUE, Resurrección María de. *Diccionario Vasco-Español-Francés*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1969.
- BARANDIARAN, José Miguel de. *Diccionario de mitología vasca*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1984.
- BARANDIARAN, José Miguel de. *Brujería y brujas: Testimonios recogidos en el País Vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1994.
- BARANDIARAN IRIZAR, Luís de. *Antología de fábulas, cuentos y leyendas del País Vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1985.
- BAZÁN DÍAZ, Iñaki. «Formas de disidencia frente a la Iglesia Medieval: Los herejes de Durango». *Norba. Revista de Historia*, 20 (2007); pp. 31-51.
- BAZÁN DÍAZ, Iñaki. *Los herejes de Durango y la búsqueda de la Edad del Espíritu Santo en el siglo XV*. Durango: Museo de Arte e Historia de Durango, 2007.
- BELTRAN, Juan Mari. *Soinutresnak euskal herri musikan*. San Sebastián: Orain S.A., 1996.
- BERROJALBIZ, Ander. *Los herejes de Amboto: "Luteranos" en el año 1500*. Durango (B)-Arre (N). Pamiela Editorial, 2016.
- BODIN, Jean. *De la démonomanie des sorciers*. París, 1580.
- CARO BAROJA, Julio. *Brujería Vasca*. San Sebastián: Txertoa Editorial, 1985.
- CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- DONOSTIA, P. José Antonio de. *Obras Completas del P. Donostia*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- ERKOREKA, Anton. *Begizkoa-Mal de ojo*. Bilbao: Ekain Editorial, 1995.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- HENNINGSEN, Gustav. *El abogado de las brujas: Brujería vasca e Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- IDOATE IRAGUI, Florencio. *La brujería en Navarra y sus documentos*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana-CSIC, 1978; 478 pp. y 30 láminas.
- *Brujería en la montaña de Navarra en el siglo XVI*. En *Hispania Sacra*, vol. IV, Madrid: CSIC, 1951 (Separata, 26 pp.).
- *La brujería*. En *Navarra. Temas de Cultura Popular*, n.º 4. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1967.
- IRIBARREN, José María. *De Pascuas a Ramos*. Pamplona: Diario de Navarra, 2002.
- KRAMER, Heinrich y SPRENGER, Jakob. *Malleus maleficarum*. Colonia, 1487.
- LABAYRU, Estanislao J. de. *Compendio de la historia de Bizcaya*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1975.
- LANCRE, Pierre. *Tratado de Brujería vasca: Descripción de la Inconstancia de los Malos Ángeles o Demonios*. Tafalla: Txalaparta, 2004.
- LARRINAGA ZUGADI, Josu. *Baile a lo suelto: un estilo, diversidad de concepciones*. En *Jentilbaratz 14*. Donostia: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza. 2012; pp. 253-298.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. *La dama de Amboto*. En *Colección Temas vizcaínos*, año XIII-nº 147. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína-Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1987.

ORELLA UNZUÉ, José Luis de. *Conflictos de jurisdicción en el tema de la brujería vasca (1450-1530)*. En RIEV XXXI, 3. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 1986; pp. 797-815.

ZUMARRAGA, fray Juan de. *Doctrina breve*. Méjico: Edición facsímil. 1543.

DUELO DE GALLARDAS

<https://www.youtube.com/watch?v=AULKisX8YSc>

GALLARDA FERRARESE

<https://www.youtube.com/watch?v=BtNLS1dGTBw>

LA VOLTA

<https://www.youtube.com/watch?v=3aPOVCvRY2c>

CHACONA DE "EL REY PASMADO"

<https://www.youtube.com/watch?v=ARYCCSG9ekw>

IMÁGENES

1- Quema de libros por la Inquisición. Dibujo ilustrativo periodístico.

2- Anuncio a las abejas de la muerte del *Etxeko Jaun* (NB). ARRINDA ALBISU, Anastasio. *Religión Prehistórica de los vascos*. San Sebastián: Editorial Auñamendi, 1965.

3- Hoguera de San Juan (Barrika-B). Foto del autor.

4- Danzantes y músicos de Cambo, 1845. Litografía de la época.

5- *Musikitarra*, trompa o guimbarda. Foto del autor.

6- Gallarda y su variante La Volta. Cuadro del Baile en la corte de los Valois (1582). Museo de Bellas Artes, Rennes (Bretaña – Francia).

7- *Akelarre o Sabbat*. Grabado ilustrativo de "L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle". Amsterdam, 1710.

8- Anciana Salacenca (1924). ROLDÁN Bida-buru, José y Roisin. Colección postal "Navarra Artística".

9- Boda de hidalgos, en Begoña, 1607. Óleo de Francisco de Mendieta y Retes.

10- Acto sexual en la ermita de S. Pedro Abris-keta (Arrigorriaga). Foto del autor.

11- Sacristana o *serora* en la colecta. P. KAUFFMAN, "Le jour de Morts au Pays Basque", 3 Noviembre 1894, pp.: 487-489. *L'Illustration*. París. Sociedad Bilbaína. Bilbao. Xilografías.

12- Domadores de osos de los Pirineos. Siglo XX. Tarjeta postal



LOITEX DIFUSIÓN S.L.

C/ Pintor Ignacio Zuloaga, 9 - 48014 BILBAO

Telf. 605 71 76 33

E-mail: loitex@hotmail.com



VESTIMOS TUS FIESTAS





SORGIN DANTZAK

- Autor texto, foto montajes y dibujos: Iñaki LARRINAGA ZUGADI

Fotografías: Emilio Xabier DUEÑAS, Lorenzo MARCOS, Begoña NAVARRO y Josu LARRINAGA ZUGADI -

El presente trabajo, trata de plasmar la fuerte influencia que ha tenido la brujería en nuestro país y en su folklore. Marcado por una serie amplia de supersticiones, ritos y costumbres asociadas a este tema.

A lo largo de este artículo, vamos a aglutinar la descripción de diversas danzas que están relacionadas, directa e indirectamente, al tema de la brujería y en especial, con la serie de danzas denominadas de forma genérica como Sorgin dantzak.

BRUJAS Y BRUJOS

Las brujas y los brujos han existido y se han conocido en toda Europa, y por supuesto también en Euskal Herria, se tienen datos históricos de estos personajes calificados con el nombre de *Sorgin* o *Sorgiñak*. Según Julio Caro Baroja, en su obra "Las brujas y su mundo" nos cuenta lo siguiente:

"La historia de la Brujería Europea, como otros capítulos de la historia religiosa en general, está ligada a un asunto de excepcional importancia para el hombre, que es el de cómo se fijan los límites entre la realidad exterior y su mundo de representaciones y deseos. Para muchas personas residentes en campos y aldeas, aun hoy todo lo que tiene nombre (y aun todo lo que se expresa con palabras) existe con

una realidad física, no como simple concepto. Así, si existe el nombre de «brujas» es porque las hay, si se habla de sus vuelos es porque estos tienen lugar en el aire que respiramos y si se cuentan sus transformaciones en animales es porque se las ha visto (y aun herido) bajo la forma de ellos. En el País Vasco – por ejemplo- se ha aplicado a tal cual persona de tal o cual caserío una anécdota según la que, en cierta ocasión, aquella persona hirió en la pata a un gato que todas las noches iba a beberle la leche, que dejaba recién ordeñada en el alfeizar de su ventana y que, al ser herido, lanzó un grito humano. Al día siguiente se supo que una vieja vecina, tachada de bruja, estaba herida en el miembro correspondiente....

Este clásico «cuento de brujas» es de una significación histórica, sociológica y psicológi-

ca mucho más profunda de lo que parece, pues cabe afirmar que durante siglos los europeos se han dividido en dos grandes (prescindiendo ahora de los incrédulos): I) el de los que creerían en la realidad de hecho semejante, II) el de los que lo considerarían producto de la imaginación, aunque fuera alterada por el Demonio. Es decir, entre «agustinianos» y «no agustinianos». Y el alcance histórico de esta divergencia de pareceres es grandísimo.¹

Cortejo de adoradores del Diablo y que se suponía renegaban de Dios y de su ley, de la Virgen y de todos los santos por obtener bienes terrenales de todo tipo y a la vez, curiosamente, tales seducciones iban unidas a un nivel de coacción o miedo terrorífico.

Según parece, este colectivo de personas que se decía que practicaban la brujería, eran unas grandes conocedoras de las propiedades de las plantas y tenían conocimientos de los misterios de la naturaleza así como de la influencia de la Luna y otros astros. Sin embargo, todos estos aspectos han sido bastante conocidos y habituales entre el campesinado.



En la Edad Media las plantas medicinales desempeñaron un gran papel a través de la brujería y la magia, con connotaciones esotéricas tales como si las plantas se recogían en luna llena o la noche de San Juan, la posición del sol en el Zodiaco... se les atribuían virtudes especiales.

1. Caro Baroja, Julio. "Las brujas y su mundo". Capítulo 4. La diosa de las brujas. pp.: 85-86. Libro de bolsillo Alianza Editorial. Madrid, 1961.

Está comprobado que muchos de los bebedizos, emplastos y ungüentos empleados durante dicha época por hechiceros y brujas, actuaban sobre la mente produciendo grandes alteraciones. Remedios vegetales que arrastraban leyendas como la mandrágora (con su raíz en forma humana), el estramonio (nombre que quiere decir brujería), la belladona (del italiano bella dama) y que las doncellas empleaban para dilatar sus pupilas o el beleño negro fueron los ingredientes principales de esas pócimas y ungüentos usados por las brujas o para asistir a los aquelarres. Según parece, muchas personas y principalmente mujeres, fueron acusadas de brujería por emplearlas.

ALGUNAS TRADICIONES ASOCIADAS A LA BRUJERÍA



Dentro de las tradiciones vascas, han existido hasta nuestros días, la mención legendaria pero a la vez muy cercana de la presencia de las brujas, en nuestros dichos populares, canciones y juegos.

Dice un antiguo proverbio vasco "Izena zuen guztia omen da"²

Dado que hay muchas cosas que tienen nombre, pero de cuya existencia no podemos

2. Lo que se puede traducir como "Todo lo que tiene nombre existe".



Dolmen de Sorginetxe.
Foto: Josu Larrinaga Zugadi.



Azeri Dantza: Aitarena en Andoain por San Juan
(24 /06 /1995). Foto: Emilio Xabier Dueñas.

mostrar ningún resultado físico, hay quien sugiere que la realidad está compuesta por dos universos paralelos, uno visible y el otro no. Puede parecer una locura, pero ya Federico García Lorca, que de estas cosas de la sensibilidad y la imaginación algo sabía, afirmaba: *“que para vivir era necesario un grado de locura”*.

“Podemos observar los vestigios de la influencia de las brujas en diferentes restos de la cultura megalítica. Así en Arrizala cuentan que las sorgiñas construyeron el dolmen con las piedras que bajaron de Atokolarri en Entzia.”

Se decía que las brujas para hechizar a un niño/a, utilizaban diferentes formulas de embrujamiento, uno de ellos era pasar la mano por el rostro de la criatura, otra fórmula, era darle pan negro de mijo, también catar una manzana con poderes de encantamiento. Con esta amenaza oculta y disimulada, los infantes perdían su voluntad y energía. A la noche, las brujas venían a por su víctimas, en diferentes formas animales, arrebatándolos de los brazos de la madre y llevándoselos de la casa de los padres, cuando estaban profundamente dormidos. También se

dice que en algunos casos, robaban a la criatura sin utilizar ningún hechizo y aun estando protegidos con agua bendita, cruces u otros protectores para los niños/as. Estos críos eran maltratados y llevados como paquetes e incluso jugaban con la criatura, como si se tratara de una pelota.

También podemos observar los vestigios de la influencia de las brujas en diferentes restos de la cultura megalítica. Así en Arrizala cuentan que las sorgiñas construyeron el dolmen con las piedras que bajaron de Atokolarri en Entzia, en solo una noche y transportándolas en la punta de sus ruecas. Y el cercano Sorginetxe en Arrizala, cuyo nombre deriva de la creencia que era un refugio de brujas.

SUPERSTICIONES Y REFRANES

En todas las culturas, siempre ha existido el miedo a lo desconocido, a las creencias o supersticiones, que han creado diferentes comportamientos del ser humano, ante estas situaciones para tranquilizar su ánimo. Esta es una de las razones por la que las creencias o supersticiones que hemos heredado de nuestros antepasados, tienen preponderancia con los medios destinados a protegernos contra el mal, tales como amuletos, plantas con propiedades protectoras, dichos referidos a una acción en concreto o gestos religiosos como el santiguarse.



*Sorgin dantza realizada por el grupo de danzas de Oria, en el "Dantzari Eguna" celebrado en Donostia (02/06/1982).
Foto: Emilio Xabier Dueñas.*

Este último y simple gesto cristiano, se ha utilizado para alejar al maligno y a sus oscuras huestes. Incluso en nuestro acervo dancístico, aparece como número diferenciado "Aitarena" y engrosando el interesante ciclo de "Azeri dantza" que se viene bailando por San Juan, en Andoain.

Paralelamente, existen diferentes refranes o supersticiones que hacen referencia a las costumbres asociadas con las brujas. A modo de ejemplo, presentamos algunos de ellos:

- Si por casualidad un viernes, alguien iba a cortarse las uñas, se decía: "Los viernes no se pueden cortar por ser día de brujas o *akelarre*".³
- "*Herriko haizea, Zoro haizea edo Sorgin haizea*" (Lekeitio). Se denomina así al viento sur y a la sensación de bochorno sofocante que conlleva.
- "*Ilargi eta laino, sorginentzat giro*".⁴
- "*Maria: Orion trumoia eta Markinan euria*".⁵
- Cuando llueve y hace sol, a la vez, se dice: "Sol y lloviendo las brujas corriendo".

3. Era costumbre transmitida de madre a hija y se consideraba como día malo para esa labor o como que traía mala suerte a la persona que la realizaba. En euskera solían decir: *Bariakuak sorgin egunak dira. Horrexegatik, ez da komeni hori egitea*.

4. Traducción: "Luna y niebla, ambiente de brujas."

5. Traducción: "Mari (Diosa de la Mitología Vasca): Trueno en Orio y lluvia en Markina".

CANTINELAS

Es curioso, ver en esta alegre canción de Abadiño que también se da en Gipuzkoa, cómo se utiliza como fórmula de sorteo, entre los niños/as para clasificar a los jugadores para cualquier juego. En mi opinión y para mi entender, tiene mucho más que ver con una cantinela, para incitar y provocar la burla o el enfado de algún vecino/a. De esta clase de formulas mágicas, se conservan en distintos cancioneros vascos. Este es solo un ejemplo.

*"Sorgiña piruliña
erratz gainean
ipurdia zikiña
kapela buruan
Sorgiña! Sorgiña!
ipurdia zikiña
Ezetz Harrapatu?
tentela zara zu"*⁶

JUEGOS INFANTILES

Dentro del apartado de juegos, tenemos uno en particular que se da también en varias partes de Europa, recibiendo varios nombres. Ejemplos de estos juegos musicados o danzas juego, los tenemos en *Bira bira monte*, *Ala kinkirrinera* y otras variantes.

6. Traducción: ¡Bruja piruliña! Encima de la escoba, culo sucio, gorro en la cabeza. ¡Bruja, bruja! ¡culo sucio! ¿A que no me coges? ¡Eres tonta!

En este caso, nos vamos a centrar solo en la forma generalizada de ejecutar este juego.

Se formaba un círculo cerrado, entrelazadas las manos y mirando al centro del círculo. En el eje central se quedaba una de las participantes (o no se quedaba nadie). Cantaban una alegre canción y en un momento del juego, una de las participantes tenía que dar la vuelta, yendo enlazada en el mismo corro pero mirando hacia afuera. Así iban dándose la vuelta todas las participantes. Al finalizar de girar todas hacia el exterior del círculo, terminaban diciendo: iculo, culo! Y a la vez se golpeaban, todas con sus traseros. Pues según se tiene conocimiento, las brujas bailaban en corro, yendo con la mirada y todo el cuerpo, vuelto hacia el exterior del corro formado.



A su vez, las retahílas de echar a suertes son composiciones, formadas la mayor parte de las veces por palabras sin sentido, absurdas, rondando el disparate, a menudo jitanjáforas. Contienen voces esotéricas, mágicas, que transmiten la emoción de la suerte.

Todo ello, supone una serie de dificultades que encuentra el estudioso a la hora de establecer el género de la pieza cantada o recitada. Pues en unas aparecen componentes de carácter irónico que nos aproximan a las burlas, mientras en otras hay elementos mágicos más propios del conjuro o del ensalmo. Los niños mezclan elementos diversos en estas retahílas: frases, versos, e incluso estrofas de otras composiciones que recuerdan en ese momento. A veces, las rehacen, bien porque

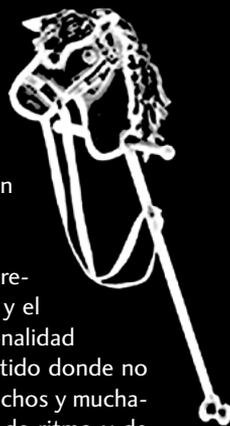
han olvidado parte de la cantinela o porque la encuentran demasiado breve. En ocasiones, alargan o acortan la diversión según el número de jugadores o la prisa que tengan para comenzar el juego.

En suma, es un ritual que precede al juego, donde el absurdo y el disparate se enlazan por la irracionalidad de los términos. Un azar compartido donde no falta el conjuro y la magia. Muchachos y muchachas aprenden esta poesía llena de ritmo y de sonoridad, principalmente, en la escuela o en la calle. Se transmite de generación en generación o la modifican y acoplan a su antojo con escasa intervención de los adultos. Gran parte de esta poesía de procedencia rural, a pesar de la resistencia que ha presentado al paso del tiempo, se está perdiendo por el crecimiento de las ciudades en perjuicio de los pueblos, y por la facilidad con que se aceptan las costumbres foráneas en detrimento de las propias.

“Es un ritual que precede al juego, donde el absurdo y el disparate se enlazan por la irracionalidad de los términos. Un azar compartido donde no falta el conjuro y la magia.”

Referente a los caballitos de palo, también llamados de tela o “sanjuaneros”, son un juguete atractivo para los niños pequeños, cabalgar en ellos y hacer competiciones con sus amiguitos o hermanos es una actividad que beneficia la psicomotricidad y enriquece el juego simbólico.

En definitiva, como hemos podido observar dentro de nuestras tradiciones, la figura de la bruja o brujo ha estado presente en costumbres, juegos, canciones y ritos. Llegando a ir perdiendo, paulatinamente, su poder con el paso del tiempo, ese miedo o temor que pudieran tener nuestros antepasados.



SORGIN DANTZA DE ORIA

En el barrio de Oria, actualmente municipio de Lasarte – Oria (Gipuzkoa), se ha conservado una danza que es conocida como la *Sorgin dantza* (literalmente baile de brujas). Al parecer, en 1848, la trajeron unos técnicos de la empresa de paños Brunet y la exportaron del entorno de Bergara.

Desde entonces y de forma discontinua, se ha pasado de generación en generación. La *Sorgin dantza* se bailaba en momentos puntuales y señalados, tales como las fiestas patronales, homenajes, etc. Previamente, los ejecutantes ensayaban en los locales de la famosa sidrería de Oria, sita en los bajos de la parte trasera de la casa Zelaialde. El año 1994, los componentes de *Lasarteko Ttakun Kultur Elkartea* han tomado la responsabilidad de bailarla en Santa Ana y San Pedro.

El cortejo se compone de una comparsa masculina dirigida por un capitán o *buruzagia* que enarbola una bandera. Los danzantes forman dos filas paralelas, correspondientes a los dos tipos de disfraces tradicionales en este rito cómico: la fila de la izquierda está formada por *sorginak*, que son hombres vestidos de campesinas con falda roja, pelucas de estopa con trenzas, etc. A la derecha se colocan *Intxisuak*, hombres vestidos con pantalón y camisa blancos y tocados con un alto sombrero cónico confeccionado con cartón y pintado o forrado en color rojo. Con distintos movimientos de la bandera, el *buruzagia* va ordenando el cambio de evoluciones coreográficas.



Sorgin dantza que presenta dos partes definidas: la primera es el “Paseo” o *Boastitzea* y la segunda es el juego o parodia. El juego es la parte específica y propia de la danza, caracterizándola y dando nombre a la *Sorgin dantza*. Según esto, no se distingue por su estructura general de las danzas juego en Gipuzkoa y sobre todo del ciclo de la *Brokel dantza*.

La *Sorgin dantza*, pues, por su estructura externa y general, tal como hoy pervive en Oria no se aleja del grupo de danzas guipuzcoanas de Iztueta. Como en ellas, la ronda de *sorginak* hace su aparición ante el público al son de una *biribilketa*. Una vez colocados ante el público, ejecutan todos, *buruzagia* y huestes, como introducción, el *Boastitzea* o “Paseo”, consistente en unas evoluciones de ida y vuelta a las posiciones iniciales o propias de los ejecutantes.

Como se ha indicado, es clásica esta introducción en las danzas vascas, en las que hay juego de espadas, azadas, palos, arcos, etc. A *Boastitzea* le sigue el juego propio y peculiar de la *Sorgin dantza*, cuyas evoluciones se agrupan en tres series, interrumpidas por las llamadas o *deiak*⁷. Un fandango bailado por las parejas, constituye el broche final de la danza. Por último, al ritmo de otra *biribilketa* (la misma que cuando entraron) desaparece el grupo de danzantes.

SORGIN DANTZA DE BERGARA

El año 2011, el grupo de danzas *Xamatx Dantza Taldea*, recupero esta danza de brujas, para el disfrute del vecindario de Bergara. El baile había servido, tradicionalmente, de apertura para abrir el tiempo de Carnaval, concretamente, el día de Jueves Gordo. Actualmente, esta danza sigue siendo la encargada de abrir el programa de las fiestas de Carnaval y en concreto, siguiendo la costumbre, en la tarde del Jueves Gordo.

Es una pieza de carácter bufo o cómico y como toda *Sorgin Dantza*, se destaca por que los

7. Son cinco y sirven para anunciar a los *dantzaris* el cambio de melodía y consecuentemente de sus evoluciones.

personajes femeninos son asumidos por hombres y además, en este caso, la comparsa va en compañía del *Hartza*.

La tradición se recuperó a raíz de la documentación preparada para representarlo, en el Concierto de Carnaval de 2011, donde se mostraron las costumbres carnalescas de la villa a principios del siglo XX. Allí aparecieron la *Sorgin Dantza* y la presencia del *Hartza*.

Parte de los *dantzaris* visten con camisa blanca, pantalón mahón y cucurucho en la cabeza y otros con vestido oscuro de mujer *baseritarra* y pañuelo en la cabeza. Durante años, estuvo relegada al olvido y eso a pesar que es una coreografía que, según los estudiosos del folclore, tenía gran arraigo y tradición en Bergara.

La investigación realizada por *Gaztedi Dantzari Taldea* de Lasarte-Oria, en dicha localidad o en la que ha sido famoso este baile, apuntan que la *Sorgin Dantza* es una pieza propia del Carnaval y que según se argumenta, procede de la villa mahonera.

“Ha sido bailada en muchos pueblos como Bergara, Antzuola, Azkoitia o Mutriku. El origen de la *Sorgin Dantza* de Oria hay que ubicarlo precisamente en Bergara, ya que fueron unos trabajadores bergarese que se trasladaron a Oria, a trabajar en la fábrica de Hilados y Tejidos de Algodón, bajo la dirección de los Brunet, los que la llevaron allí. Se calculó que este rito pudo tomar forma alrededor de los años 1880 a 1890”.⁸

Una versión de la misma y a principios del siglo XX, asociado a los Carnavales y a las florecientes fábricas de paños, se constata la existencia de la *Sorgin dantza* en la localidad costera de Zarauz.⁹

8. Xamatx Dantza Taldea de Bergara . El Diario Vasco. Febrero 2011.

9. Remitimos a los lectores al interesante trabajo sobre las tradiciones locales: ALBERDI LONBIDE, Xabier eta ETXABE ZULAIKA, Xabier. *Zarauzko folklorea*. Zarautz: Zarauzko Udala, 2009. pp. 95-96 y 310-314.

SORGIN DANTZA DE ANTZUOLA

En Antzuola (Gipuzkoa), se ha conservado otra *Sorgin dantza* con las mismas características que la de Oria. Pero lo curioso es que en la representación de esta danza, aparte de participar el *buruzagia* o cápitan, junto a la comparsa de brujas y brujos, también aparecen otros personajes pintorescos como son un oso, su domador y un mono.



“La *Sorgin-dantza* se baila en Antzuola el Domingo de Carnaval (Aratuste). El grupo lo forman ocho *dantzaris*, cuatro vestidos de varones y cuatro vestidos de mujer.”

La *Sorgin-dantza* se baila en Antzuola el Domingo de Carnaval (Aratuste). El grupo lo forman ocho *dantzaris*, cuatro vestidos de varones y cuatro vestidos de mujer. Junto a los *dantzaris* intervienen los siguientes personajes: *kapitaina* (el capitán), *hartza* (el oso), *domadorea* (el domador) y *tximinoa* (el mono). Todos juntos realizan un paseo por las calles del pueblo interpretando la *Sorgin-dantza* en varias ocasiones a lo largo del recorrido.

La costumbre de celebrar el Carnaval, manteniendo la identidad local y sus características propias ha sido una constante en la localidad. No se sabe cuándo se ejecutó por primera vez la danza de la bruja. Pero se tiene constancia documentada que se interpretó hasta 1922 y tras la prohibición del Carnaval, a partir de la sublevación franquista, la danza quedó en el olvido. En 1990, se procedió a su recuperación por el grupo local *Oinarin dantza taldea* y al año siguiente, se incorporaron el oso, el domador y el mono.



El oso y el domador del País Vasco se pueden ver en otros países, pero esta figura del mono no se encuentra en ningún otro lugar asociada a dicha danza. Según dicen: el mono ha sustituido, en el siglo XX, a la figura del diablo.

“El oso y el domador del País Vasco se pueden ver en otros países, pero esta figura del mono no se encuentra en ningún otro lugar asociada a dicha danza.”

Antiguamente, iniciaban su recorrido por la mañana, para visitar aldeas, caseríos y calles. Recogiendo donativos en especie o en metálico. Luego, alrededor del mediodía, regresaban a las calles del pueblo, y realizaban el almuerzo y por la tarde, continuaban la celebración.

A día de hoy, no van a pedir a las aldeas o barriadas durante el Domingo de Carnaval. Actualmente, sobre las diez de la mañana, salen a bailar por las calles, realizan sus refrigerios y acaban bailando la *Sorgin dantza* en la plaza.

SORGIN DANTZA DE OTXANDIANO

Es curioso encontrarnos en Bizkaia, con una *Sorgin Dantza*, como es esta de Otxandiano. Que por sus características y su forma de ser interpretada, es más parecida o similar a la desaparecida *Bizarra erretia* de Lekeitio, danza juego de marineros. También presenta cierta semejanza con la *Azeri dantza* de Gipuzkoa o la informal *Txino dantza* de Aretxabaleta.

Según nos cuenta el señor Emilio J. Donado Urigo-



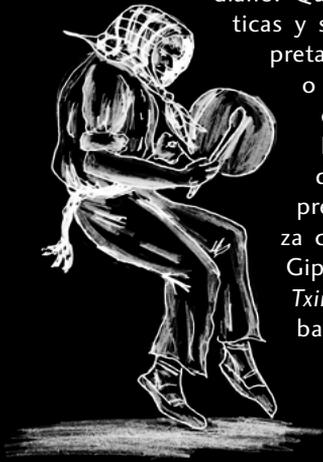
Ejecucion de la *Sorgin Dantza* el Domingo de Carnaval en Antzuola (10/02/2013). Foto : Emilio Xabier Dueñas.

ta en el libro de “*Canciones populares vascas de Otxandio, Olaeta, Gatzaga, Legutio y Ubidea*”, nos dice sobre esta danza o jolgorio, lo siguiente:

“De todos los mitos que contiene el extenso folklore euskaldun, el de las “sorgiñak”, o brujas, es uno de los más difundidos. El tema de la brujería ha dado mucho que hablar. Muchos textos nos ponen en relación con la gente de los siglos XV y XVI, que acusaban colectivamente a grupos de brujería”.

Relacionado con la “*Sorgin Dantza*” en varias de sus obras, Julio Caro Baroja hace mención expresa de Otxandio. Más ampliamente, y con más detalle, en su obra “*Los Vascos*”:

“Verdaderamente extraña, por otro lado, una pantomima colectiva que se celebraba en Otxandiano (Vizcaya). Me refiero a la “*sorguin – yantza*”, o sea, la danza de brujos o del brujo. Tiene lugar en determinadas fiestas y se desenvuelve así. Una cantidad regular de participantes simulan ser brujos que están en su junta o aquelarre. Estos aparecen presididos por uno al que llaman rey. Dispuestos de modo especial hacen diferentes figuras coreográficas, más de repente se paran y callan. Aparece uno como peregrino que recita versos piadosos en vasco y que exhorta a los brujos a que abandonen su error. Convencidos por el peregrino, los brujos



se rebelan contra el rey, que sigue siendo el único partidario del demonio, lo atan y, de repente, el gallo canta y todos desaparecen corriendo. Al rey se le juegan todas las malas pasadas posibles una vez atado.

En esta “danza” se hacen eco los habitantes del pueblo vizcaíno. De episodios conocidos de la historia del país, como son las crisis colectivas de brujería que tuvieron lugar en el siglo XVI sobre todo. Por tierras próximas a las sierras de Amboto y Gorbea estuvieron en 1527 predicadores que conocían la lengua vasca, adoctrinando a los naturales, en punto de hechicería. Y uno de ellos, el más famoso fue Fray Juan de Zumárraga, primer arzobispo de Méjico”.

Después de una merienda (*tripakada*), beber en exceso, al finalizar una romería, en Carnavales, etc. Eran entorno a unos 30 hombres maduros (superaban los 30 años) bailando en círculo y al son de una canción. No sin la traba de ser perseguido por los miñones. La información expuesta anteriormente nos sirve para colocar en su contexto la siguiente melodía, su escenario y dramatización, según la información facilitada, hace algunos años, por Juan León G. de Langarica, persona muy interesada por todo lo relativo a su pueblo:

“Se bailaba, por lo general, a la media noche y en la Plaza Mayor, por un grupo de 16 muchachos, con atuendos zarrapastrosos: pantalones de musleras de distinta longitud, con “*seboliñes*”, chaquetas vueltas del revés, alpargatas viejas, etc... Con vestidos desaliñados, como cada cual, en el momento mismo que se iba a bailar podía diseñar.

Llevaban los danzantes en sus manos varitas o palitos, calderos viejos, cencerros, “*arranak*” y su caminar al principio, al llegar a la Plaza, era pausado e iba acompañado con un batir lento de los cacharros.

Pero entre ellos se reflejaba un estado de inquietud, de preocupación, como si presintieran que algún grave mal podía recaerles. Por eso, con sus miradas fijas en el jefe, que se hallaba en el centro de la plaza, se dirigían hacia él, buscando bajo su amparo un sedante a su excitación.



Partitura de la Sorgin dantza de Otxandio¹⁰.

Luego bailaban a su alrededor, metiendo ruido con sus cacharros, latas cencerros, dando voces y gritos inarmónicos y haciendo contorsiones y gestos difíciles y extravagantes, hasta que el jefe lanzaba un UJUUUU...! estentóreo y largo y les reducía a todos al silencio más profundo.



A continuación con su mímica, les obligaba a que se escondieran detrás de los árboles de la Plaza, a donde iban dando saltos y haciendo garabatos, y les rogaba a su vez, también con su mímica, que prestaran suma atención al hecho de si no existían olores de pezuñas y cuernos quemados, señales de mal agüero.

Les decía con voz grave: “*APATX-ADAR ERRE USAIÑA, ERIOTZ GALGARRIA*” repetidas veces.

10. Emilio J. Donado Urigoitia. *Sorgin Dantza*. “Canciones populares vascas de Otxandio, Olaeta, Gatzaga, Legutio y Ubidea”. TOMO II. p. 543.

Cuando el jefe observaba que los “*sorgiñak*” escondidos no daban señales de reconocer los olores del cuerno quemado, desde el centro de la Plaza lanzaba un cántico sereno y misterioso.

La lara la, la lara la la la

Y los “*sorgiñak*” le contestaban por detrás de los arboles:

La lara la, la lara la la la

Después se repetía, desde los mismos sitios, la misma música pero medio tono más alto y a la tercera salían los “*sorgiñak*” de sus escondrijos y dando saltos de alegría y metiendo mucho ruido, se dirigían al centro de la Plaza y se arremolinaban alrededor de su jefe. Este, por última vez, entonaba su misterioso cantico de

La lara la, la lara la la la

Y aquí se acababa la danza, de la *Sorgin Dantza* de Otxandiano”.¹¹

Otros testimonios, asocian su indumentaria al cuadro teatral “Los herreros de Ochandiano” de Juan Avelino de Barriola (1885-1944) y les describen con camisa de lino largo (hasta las rodillas) en azul, rayas o blancas. Todas ellas, con mangas cortas y abotonadas con botón hecho de papel de caña. Debajo del camión calzoncillo o nada. Calzaban alpargata azul. Azkue en su diccionario trilingüe, hace referencia a los muchachitos que llevaban el vino a las ferrerías e iban con un pellejo a la espalda o en la mano, vistiendo un camión enrojecido y ennegrecido. Curiosamente, estamos ante la forma de vestir de la *Sorgin dantza* de Aretxabaleta.

TXINO DANTZA DE ARETXABALETA

Danza que tiene sus orígenes en Aretxabaleta y su contexto, en los Carnavales lo-

cales. Aunque no se celebró durante años debido al periodo anterior a la denominada guerra civil (desde 1934, según datos consultados) y en 1975, se volvió a recuperar la tradición, manteniendo la música y la indumentaria, pero no la letra, ya que la anterior era en castellano.

El grupo está formado por 10 a 12 miembros que visten una ropa curiosa: una túnica blanca (lo que antiguamente era un camión), la cabeza cubierta por un gorro o un pañuelo anudado, y en los pies, calzado que se usaba antiguamente, abarcas, alpargatas y calcetines de distinto color. Además se lleva la cara manchada de carbón. En conjunto, nos evoca a la vestimenta de los antiguos ferrones u *olagizonak*.

Este baile tradicionalmente se hacía el Martes de Carnaval y hoy en día, lo realizan el Domingo de Carnaval los chicos y chicas que en el año son “quintos” o jóvenes (*neska-mutilak*) de Santa Águeda. Ya que en un principio, el baile solo lo realizaban los chicos y desde 1998, las chicas también participan en él.

Cortejo que recorre el casco urbano con el siguiente itinerario: salen al mediodía del Ayuntamiento, pasan por la calle Durana, dando la vuelta en un punto de la calle Mitarte y vuelven por el mismo camino, finalizando en el mismo punto de partida.

Por otra parte, los *dantzaris* van acompañados por una banda de *txistularis* (*txistularis*, *silbote* y *atabal*). Todos ellos interpretan una diana especial de Carnavales. Y mientras bailan, los componentes cantan la siguiente canción:

*Txin, txin, txin txin
mahatsa heldu gabe dago
txin, txin, txin txin
baina helduko da
txibirito ta andrea
Joan ziren jatera
txiribito haserretu ta
bota zun lapiku*

11, Emilio J. Donado Urigoitia. *Sorgin Dantza*. “Canciones populares vascas de Otxandio, Olaeta, Gatzaga, Legutio y Ubidea”. TOMO II. pp. 543 y 544.



Txino Dantza el domingo del Carnaval en Aretxabaleta (10/02/2013). Foto: Emilio Xabier Dueñas.

Sorgin Dantza en Tolosa. Año 1942. Foto: Jesús Elosegui. Gure Gipuzkoa.

SORGIN DANTZA DE MUTRIKU

En Euskal Herria, tenemos muchas danzas que están todavía en el tintero, o no hay mucha documentación sobre ellas o bien faltan partituras referentes a dichas danzas, se sabe poco del contexto de la misma, o desconocemos los pasos con que se ejecutaba, etc. Esta danza es una de ellas que ha sido rescatada del olvido, hace ya varios años, gracias a gente del mundo de la danza tradicional y a estudiosos del folklore que estuvieron investigando sobre esta danza de Mutriku.

“En Euskal Herria, tenemos muchas danzas que están todavía en el tintero, o no hay mucha documentación sobre ellas o bien faltan partituras referentes a dichas danzas.”

Posteriormente, me llegó una información bastante importante para mí del señor Emilio Xabier Dueñas, sobre la *Sorgin dantza* de Mutriku (Gipuzkoa). El documento que me pasó es el siguiente:

“La versión recogida de “viva voz” en Mutriku (Guipuzkoa), nos da a entender que hasta cierto punto, no es la clásica

*Sorgin dantza. En este caso se trata, según testimonio vivencial algo lejano, de una señora que cantando una canción era acompañada por otra que, dejando cruzadas dos escobas en el suelo, se dedicaba a moverse entre ellas, haciendo gestos y movimientos con la cabeza y las manos. La música coincide en parte con la conocida *Sorgin dantza* de Oria – Lasarte (Gipuzkoa), pero la coreografía es más bien del tipo de *Txakolin dantza*”.*

En ese documento, hacía mención a una danza de brujas que no tenía los mismos parámetros y formas coreográficas que las otras danzas de brujas, ya que en ella participaban las mujeres como protagonistas de esta danza. Antes de llegar a recrearla, estuve investigando en el mismo Mutriku, pero la gente del grupo de danzas solo tenían información, de la *Sorgin dantza* de hombres. Para mí, era curioso que la partitura fuera semejante a la de Oria, etc. Pero no es igual en sus repeticiones musicales. Después de transcurrido un tiempo, me puse manos a la obra en reconstruir o recrear esta danza.

La danza tiene un paseo, pasos de provocación de la pareja con unos golpes de escoba dando diferentes giros y evoluciones con la pareja, sujeción y fusión de las dos escobas, amenazas con los dedos, saltos y piruetas entre las dos escobas, que están en forma de “x” (al igual que el *Txakolin dantza*), más otras ejecuciones rítmicas y evoluciones al compás.



Representación del grupo Agintzari de la Sorgin dantza de Mutriku.
Fotos: Lorenzo Marcos / Begoña Navarro.

La danza se ejecuta con la clásica melodía de la *Sorjin dantza*.

La melodía de la *Sorjin dantza* de Mutriku, fue recogida por Resurrección María de Azkue y está reflejada en su cancionero.



Partitura de la *Sorjin dantza* de Mutriku ¹².

El grupo de danzas *Agintzari* de Basauri, aportó las herramientas necesarias para poder debutar con esta danza en el *Dantza Agerketa* y en las fiestas de San Fausto del año 2013. Hoy en día, la danza se ha transformado con nuevas aportaciones coreográficas.

SORGIN DANTZA EDO SARIAN ZUNZUN



En la villa de Segura (Gipuzkoa) las niñas realizaban un inocente juego, que se conocía por el curioso nombre de *Sorjin dantza* o *Sarian zunzun*.

La información y datos, son recogidos por el señor Resurrección María de Azkue, en su cancionero. Según él, se trataba de una danza de brujas o brujos, que era ejecutada por niñas montadas en escobas, como de jinetes se tratase.

Consistiendo en un grupo de niñas que cabalga sobre escobas y el resto les acompañaban cantando, repetidas veces y en tono rutinario, esta canción sin sentido, imitativa en forma burlesca, tratando de reflejar el susodicho "habla de brujas". El movimiento de las supuestas brujas, es decir, de las que evolucionaban con las escobas, al parecer, era anárquico y siguiendo el ritmo repetitivo de la melodía. Para ser más ilustrativo, se trataría de una pista de "autos de choque" donde lo fundamental es no tocarse o evitar el encontronazo.

Este juego musicado, por sus características, se puede realizar de una forma ordenada, donde colocando de primera a una de ellas y mientras, las demás le siguen fielmente en sus evoluciones (idas y venidas, zigzag, espirales, círculo, etc.).

12. Resurrección M^a de Azkue. "Cancionero popular vasco". T. I p. 411



Sorginak masiva en la exhibición vespertina del Domingo de Pascua.
Luzaide (5/2/2015). Foto: Emilio Xabier Duenas.

“Sarian zunzun, sarian zunzun,
sarian zunzun, zena,
laun kirikun, laun kirikun,
laun kirikun lena.”

Es juego rítmico, imitativo de gran sencillez y libertad de movimientos, donde se usaba, la indumentaria propia de las niñas de la época.

La canción tiene una letra con características peculiares, que transcribimos a continuación:

Sarian zunzun, sarian zunzun,
sarian zunzun, zena,
laun kirikun, laun kirikun,
laun kirikun lena.

509.-SARIAN ZUNZUN

Alliegretto

41. Sa - ri - an zun zun, sa - ri - an zun zun,
sa - ri - an zun zun, zena, laun - ki - rin - kun
laun - ki - rin - kun laun - ki - rin - kun lena.

De Bonifacia Elorza, de Segura (G).
Los niños, jinetes sobre escobas, se divierten repitiendo mucho este canto, llamado por ellos «danza de brujas». No tiene traducción posible.

Partitura de la *Sorgin dantza* de Segura¹²

Partitura de la *Sorgin dantza* de Segura¹³.

SORGIÑAK DE LUZAIDE

En Luzaide o Valcarlos (*Nafarroa*) existe una danza con el nombre de *Sorgiñak*, es una danza de estructura diferenciada con respecto a

13. Resurrección M^a de Azkue. “Cancionero Popular Vasco”. T. I. p. 639



Foto familiar antes de su estreno en el Dantza Agerketa 2013. FOTO: Lorenzo Marcos/ Begoña Navarro.

los denominados, genéricamente, como *Jauziak* (saltos vascos). La ejecución de esta danza, se realiza en formación de dos líneas paralelas y se convierten en un momento concreto, en una sola fila que mira hacia el público y evoluciona al unisonó hasta su finalización.

“En Luzaide o Valcarlos (Nafarroa) existe una danza con el nombre de Sorgiñak, es una danza de estructura diferenciada con respecto a los denominados, genéricamente, como Jauziak (saltos vascos).”

Por sus características coreográficas generales, se asemeja más a *Eskualdunak* y en su ejecución, suelen ir juntas y está claro que

se organizaron cara al espectáculo de un escenario. Se basó en melodías diversas de los denominados *Antrexatak*.

Ambas danzas (*Sorgiñak* y *Eskualdunak*), tal como las conocemos hoy en día, son arreglos o composiciones modernas (en su coreografía y estructura musical). Montadas por el inolvidable músico y maestro de danza, Faustin Bentaberry (Uharte Garazi- Izpura, 1869 – 1936) hacia 1927, para ser estrenado en el teatro de Londres Albert Hall y donde fue una representación de Garazi, bajo la invitación de la investigadora inglesa Violet Alford.

Posteriormente y debido al éxito de estas dos novedosas danzas (en el territorio de Behe Nafarroa) se llevaron en 1929, a la “Semana de Navarra” con una exhibición celebrada con motivo de la Exposición internacional de Barcelona. Así, esta pareja de

danzas tomaron carta de naturaleza en todas las exhibiciones y en el extenso repertorio de los *Bolantak* de toda Behe Nafarroa.

Existe otra versión musical que lleva el nombre *Sorguina*, en las recopilaciones de Dassance y Seminario. Pero ambas, tienen más parecido con *Marianak*. Guilcher recoge, en el valle de Aspe (Alto Bearn), la melodía de este último *Jauziak* pero con los sugerentes nombres de Broutcho (brujo) o Broutchet (bruja).

CONCLUSIÓN

La melodía de *Sorgin Dantza* es una pieza muy extendida por toda Europa, sobre todo y como veremos en la vecina Francia. Es curioso ver y oír esta melodía de la *Sorgin dantza*, con algunas variaciones musicales. La forma de ejecutar las parodias con sus amenazas, riñas, tortas en la cara, la reconciliación y los besos finales. Según refiere Juan Antonio Urbeltz en el libro “*Sorgin Dantza de Oria*”:

“Salvo esta diversión infantil, el resto de Sorgin dantzak se apoyan musicalmente en una antigua melodía muy conocida y extendida por toda Europa. Nos referimos la melodía que en el Renacimiento y parte del Barroco (siglos XVI y XVII) denominaban Les Buffons y era una pieza habitual en las cortes regias europeas.”

“Esta extensión de elementos gestuales y soportes ritmo-melódicos nos invitan a conjeturar que la danza ha debido de tener un fondo legendario. Algún tipo de relato, que hoy día permanece escondido en los pliegues del cuento popular. Un cuento que, en algunas de sus partes, ha inspirado este forcejeo entre los disfraces carnavalescos (una de mujer y la otra tocada con un sombrero cónico, sombrero que es muy utilizado por mascarar ursinas del carnaval europeo). Cual haya podido ser esa leyenda, constituye un misterio, pero de

*cualquier manera, los múltiples relatos que describen las danzas eróticas de un oso con una muchacha (ciclo de Juan Hartzta, Hartzkume, Juan el Oso, etc.) puede estar en la base de esta coreografía carnavalesca que tan bien conservada ha llegado en esta variante guipuzcoana de Oria”*¹⁴.



La estructura coreográfica de nuestras *Sorgin dantzak* viene a ser similar en las versiones de Lasarte-Oria, Bergara y Antzuola. Siguiendo la configuración o patrón de la danza en Gipuzkoa y enfrentando de modo jocoso a los dos géneros.

En el resto de *Sorgin dantzak*, el hilo conductor de la coreografía se difumina y cada una, adquiere su propia particularidad. Por su singular indumentaria (recuerdo de los antiguos ferrones) e informalidad, la de Otxandio y Aretxabaleta se asemejan. En Mutriku, al parecer, se combinan la pantomima sabática en parejas y la danza sobre escobas cruzadas. Siendo la *Sarian zunzun* o *Sorgin dantza* de Segura, el clásico juego de niñas que busca la simple imitación de colectivos.

Salvo esta diversión infantil, el resto de *Sorgin dantzak* se apoyan musicalmente en una antigua melodía muy conocida y extendida por toda Europa. Nos referimos la melodía que en el Renacimiento y parte del Barroco (siglos XVI y XVII) denominaban *Les Buffons* y era una pieza habitual en las cortes regias europeas, destacando por bailarse con herramientas (espada y rodela) en el contexto de pomposas alegrías.

En Francia se ha conocido y se conoce, sobre la misma melodía, una extendida danza juego (Occitania, Provenza, Bearn, Languedoc-Roussillon, etc.) que se denomina *La fricassée*. Teniendo su contexto en reuniones, posadas, bodas u otras diversiones. Se realiza por parejas y simula una escena cómica doméstica, en su devenir acumulativo desde el enfado, la violencia y la reconciliación. Y sin duda, la danza de los castradores o *Kherestuen dantza* no

14. Juan Antonio Urbeltz Navarro. “*Oriako Sorgin Dantzaren Lagunak*.K.E”. Descripción y orígenes. p. 14

deja de ser esta misma pantomima. Además, su melodía y otras formas similares coreográficas las podemos observar en Flandes, Escocia, Países Nórdicos, Cataluña, etc.

Pero volviendo a nuestra *Sorgin dantza* y al carácter irrisorio de un tema nada banal, podemos concluir que es una autodefensa social habitual el convertir situaciones de miedo o terror, tratando de neutralizar grandes dosis de tensión colectiva, en historias cómicas estereotipadas y según va pasando el tiempo, acabarán por convertirse en temas infantiles. En definitiva, en su conjunto y como denominador común, el abanico de *Sorgin dantzak* se caracterizan por la estética identificada con la brujería (mímica y gestos con los dedos, descaro obsceno, coreografía sabática, escobas, indumentaria, etc.) y mezclado con un carácter desenfadado, grotesco y satírico.

FUENTES

ALBERDI LONBIDE, Xabier eta ETXABE ZULAIKA, Xabier. *Zarauzko folklorea*. Zarautz: Zarauzko Udala, 2009.

ARETXABALETA Udala: www.aretxabaleta.eus/es/aretxabaleta-1/fiestas/txino-dantza-aratusteetan

AZKUE, Resurrección M^a de. *Cancionero Popular Vasco* (2 volúmenes). Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

AZKUE, Resurrección M^a de. *Diccionario vasco-español-francés* (2 volúmenes). Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1969.

BARANDIARAN, Gaizka de. *Sorgin Dantza*. En: *Dantzariak*, 47. Bilbo: EDB, 1990. pp: 32-48
CARO BAROJA, Julio. *Las Brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1961.

CELAYA, Gabriel *La voz de los niños*. Barcelona: Laia, 1972.

DONADO URIGOITIA, Emilio J. *Canciones populares vascas de Otxandio, Olaeta, Gatzaga, Legutio y Ubidea*. Bilbao: Ed. Fundación Andresa Landa Ape, 2003.

DUEÑAS, Emilio Xabier. *Danzas juego de Euskal Herria*. Bilbao: Beka de Eusko Jaurlaritzza / Gobierno Vasco. 1992

DUEÑAS, Emilio Xabier y LARRINAGA ZUGADI, Josu. "Haur Folklorearen Euskal Herrian irakaskutzako materialak. El folklore infantil en Euskal Herria. Materiales para su enseñanza". En: *Jentilbaratz 13. Cuadernos de Folklore*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2011.

GUILCHER, Jean-Michel. *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français*. París : Éditions de la Maison des Sciences de L'homme París, 1984.

LEGORBURU, Gervasio. "Antzuolako dantzak: Sorgin dantza eta hartza, tximinoa eta hezitzailea" En: http://www.antzuola.com/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=51&lang=eu (Consultado el 12/06/2017)

MENDI ALDE Euskal dantza taldea. "Adunako Azeri dantza". En: http://www.euskalnet.net/mendialde/mendialde/adunako_azeri_dantza.htm (Consultado 12/06/2017)

PSICONATUR. La verdadera historia de las brujas. <http://psiconaturdejardefumar.es/tl/La-verdadera-historia-de-las-brujas.htm> (Consultado 12/06/2017)

SAGASETA, Miguel Ángel. *Luzaidoko lantzak. Danzas de Valcarlos*. Pamplona: Diputación de Navarra, 1977.

URBELTZ, Juan Antonio eta ORIAKO Sorgin Dantzaren Lagunak K.E. *Oriako Sorgin Dantza*. Lasarte-Oria: Ayuntamiento de Lasarte, 1997.

WIKIPEDIA: Brujería vasca. https://es.wikipedia.org/wiki/Brujer%C3%ADa_vasca (Consultado 12/06/2017)

XAMATZ DANTZA TALDEA de Bergara .El Diario Vasco. Febrero 2011
www.diariovasco.com › Noticias Gipuzkoa › Noticias Alto Deba

LOS CANTOS DE AURORA EN ÁLAVA: PATRIMONIO INMATERIAL EN EL SIGLO XXI¹

- Autora: Beatriz Gallego Muñoz -

El análisis de los cantos de aurora en Álava muestra las transformaciones que esta expresión del folklore tradicional ha experimentado para adaptarse a los nuevos tiempos, así como su conexión con un sistema de creencias, valores y elementos simbólicos de carácter más universal que contribuyen a crear nuestra identidad individual y colectiva.

1. INTRODUCCIÓN

“La aurora es el pregón, el aviso, el alabonazo en cada madrugada para incitar al cristiano a que acuda al rezo del Rosario y celebración de la misa al iniciarse el alba”². Se trata de la costumbre por la que una persona (“aurora”) o un grupo se detiene en determinados puntos de un recorrido prefijado y repite ese llamamiento en forma de canto sencillo, normalmente transmitido de manera oral, e interpretado a una sola voz.

1. Beca de Investigación de *Euskal Dantzarien Biltzarra* 2015.

2. Menéndez de Esteban, José. 1979, p.3.

Esta tradición aún se mantiene en regiones de la Comunidad Valenciana, Murcia, Andalucía, Extremadura, Zamora, Salamanca, Valladolid, León, Ávila, Segovia, La Rioja, Aragón o Navarra³. La extensión

3. Información proporcionada por Félix Cariñanos, durante décadas director de los auroros de Viana, Navarra, en una entrevista realizada en marzo de 2016. Esta diversidad geográfica explica la variedad de nombres con que se conoce este tipo de canto: en Murcia, “Despierta”; en Valencia, “la Desperta”; en Aragón, “Coplillas”, “Copletas” o “el Despierto”; zonas limítrofes de Aragón y Cataluña, “Rosarieras”; en los Monegros, “Despertaderas”; en Cervera del Río Alhama, La Rioja, “Campanillas”. También las personas que los cantan reciben distintas denominaciones según las zonas: en la Ribera navarra, son “Auroreros”; en Viana, Navarra, “Cantamañanas”; en Jaén, “Rosarieros” o “Despertadores” o en Andalucía, “Campanilleros”.



Valle de Arana, 2011.

por un territorio tan amplio origina variedades regionales reflejadas en advocaciones locales, en la diversidad de tradiciones musicales o en la diferente evolución de la práctica en cada zona en base a factores geográficos, históricos y culturales, por ejemplo. Sin embargo, como señalaba Félix Cariñanos, por encima de las diferencias existen unos rasgos comunes que remiten a un sustrato cultural semejante, homogeneizado por la influencia de la religión en la vida cotidiana.

En el marco concreto de la Euskal Herria peninsular la aurora apenas se recoge en la zona holohúmeda⁴, mientras que continúa estando muy viva en Navarra⁵ y en ciertas zonas alavesas. En este sentido, Joaquín Jiménez apuntaba a una influencia de ese territorio en las auroras de Álava, denominadas también “versos” en Laguardia o “aleluyas” en Agurain-Salvatierra. De hecho, gran parte de la información obtenida sobre auroras navarras es también aplicable al caso alavés y la bibliografía mucho más abundante en el caso de las primeras ha servido de base para el análisis de esta investigación. Por otra parte, la hipótesis de ese influjo viene también avalada por el hecho de que es precisamente en áreas limítrofes entre ambos territorios, como Montaña, Llanada y Rioja Alavesa, donde la tradición ha perdurado con mayor intensidad; en cambio para aquellas lindantes con la zona holohúmeda, como Zuia o Zigoitia, se conoce la antigua presencia de “auroros” que recorrían los pueblos en ciertas fiestas⁶ pero no ha sido posible recoger información al respecto, como tampoco en Ayala ni en Añana⁷.

4. Aguirre Sorondo, Antxon. 2007.

5. En Navarra destacan las de Viana, Tudela, Tafalla, Olite o Pamplona. Además, desde 1977 se celebra de manera itinerante un encuentro que reúne a un número creciente de también de otras provincias. Así, en la XL Concentración de Auroros de Navarra celebrada en Cascante el 17 de julio de 2016 se congregaron cerca de doscientos grupos, en total unas cuatro mil personas. Curiosamente, la representación de Tolosa cantó una aurora en euskera.

6. Información proporcionada por Isidro Saez de Urturi.

7. Una de las razones de la desigual presencia en unas y otras áreas podría ser la vinculación de esta tradición con un tipo de hábitat concentrado más propio de la zona meridional.

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS AURORAS

2.1. ORIGEN Y EVOLUCIÓN

Las cofradías o hermandades que llaman a los fieles al rezo del Rosario de la aurora aparecen documentadas ya en el siglo XVII: eran “*los auroros, despertadores o rosarieros*”, a los que se iba añadiendo gente “*a lo largo del recorrido, que finalizaba a las puertas de la iglesia*”⁸. Pero el mayor apogeo de las auroras se produjo entre la segunda mitad del siglo XVIII y el XIX⁹, en paralelo al del Rosario. Así, en el siglo XVIII los obispos comenzaron a recomendarlo como oración ideal para conseguir indulgencias y esa devoción fue arraigando en el pueblo. Es en ese contexto de progresiva importancia del Rosario donde Menéndez de Esteban sitúa el surgimiento a modo de estímulo y “*a estilo del juglar medieval, el hombre que cada día canta las excelencias de tal devoción e invita al pueblo a acudir a la iglesia*”; es decir, la primitiva figura del “auroro” que, primero en solitario y después en grupo, se ha encargado de mantener la tradición.

Paralelamente, a principios del siglo XVIII comenzaron a practicarse los Rosarios cantados los domingos y días de fiesta. Primero consistían en el canto de los misterios, el Gloria y el Santo Dios al final de cada uno, así como las letanías, siguiendo melodías sencillas, cortas y populares; más tarde surgirían las auroras “organizadas”, con su cortejo de faroles, campanillas, etc., que invitaban al vecindario a acudir al rezo del Rosario en la primera misa de la mañana tras haber aludido al santo y festividad del día, a quien estaría dedicado. El momento

8. Mauleón, Maite y Aznárez, Mónica. 2012, p. 37. En Viana, Félix Cariñanos recordaba cómo “el señor Perico” recorría el pueblo cantando y las mujeres mandaban a sus hijos a que lo acompañaran para que no fuera solo.

9. Menéndez de Esteban, José. 1979, p. 4. También Eduardo Moreno apunta a esa cronología para el caso de Laguardia (2014, p.43), aunque incide en ejemplos de la primera mitad del siglo XIX.

culminante para esta devoción llegó cuando en 1878 el papa León XIII instauró la obligatoriedad del rezo del Rosario por las calles durante todo el mes de octubre, añadiendo Avemarías, Padrenuestros y Glorias que le aportaran solemnidad¹⁰.

Durante el primer tercio del siglo XX la tradición comenzó a decaer y pasó de ser diaria a mantenerse sólo los domingos y ciertos festivos¹¹. Esa evolución se acentuó en los años treinta y en la posguerra, para ir resurgiendo en algunos casos con matices novedosos: por ejemplo, el protagonismo de las Hijas de María en los coros, hasta entonces exclusivamente masculinos o la incorporación de nuevas partituras y letras¹².

Las transformaciones socioeconómicas y políticas producidas desde los años sesenta del siglo XX provocaron el verdadero declive de las auroras. En este sentido, destaca el rápido proceso de secularización que experimentó la sociedad y la industrialización que favoreció el abandono no sólo del medio rural, sino del *mundo* rural con su particular cosmovisión. Sin embargo en el caso alavés este fenómeno no siempre ha sido irreversible y en diferentes momentos han surgido iniciativas que, con mayor o menor éxito, han pretendido revitalizar la tradición¹³. A pesar de ello puede afirmarse que, en general, a principios del siglo XXI las auroras alavesas se encuentran más debilitadas que hace unos quince o veinte años y que se enfrentan a un futuro incierto.

10. Menéndez de Esteban, José. 1979, pp. 4 y 9. En Álava se mantienen auroras asociadas al Rosario en Laguardia y en Aguirain-Salvatierra.

11. Así ocurre por ejemplo en Laguardia y en Lagrán. Incluso en lugares en que se ha mantenido la tradición el número de ocasiones en que se canta ha ido disminuyendo: por ejemplo, informantes de Santa Cruz de Campezo, Oyón o Moreda han conocido más de las que se cantan en la actualidad.

12. Jimeno Jurío, José María. 1973, p. 8. Para Álava se han encontrado ejemplos de ambas circunstancias en San Vicente de Arana y Santa Cruz de Campezo, respectivamente.

13. Así sucede por ejemplo en Santa Cruz de Campezo, el Valle de Arana o Pipaón.

2.2. ASPECTOS MUSICALES

Las tonadas son sencillas, pegadizas, a veces monótonas y repetitivas y por lo general anónimas. Suelen cantarse a una sola voz o a dos, con una gama melódica que se adapta a los distintos tiempos litúrgicos. Por ejemplo las de Navidad tienen más aire de pastorela y villancico y solían acompañarse de zambombas, hierrillos, castañuelas y panderos; en cambio, las del Día de Difuntos y las cantadas en la novena de las ánimas el tono es más lúgubre; por su parte, las propias de Jueves Santo y Viernes Santo están cargadas de dramatismo, mientras que su tono se hace mucho más alegre al conmemorar la Resurrección con las aleluyas pascuales¹⁴. Por otro lado, como señalaba Félix Cariñanos, es muy posible que los verdaderos cambios se hayan producido en la música, ya que los textos se imprimían pero las melodías se transmitían oralmente.

Las diferencias entre auroras podrían depender del momento en que fueron compuestas. Así, para el caso navarro Menéndez de Esteban distingue dos épocas: la primera, entre la segunda mitad del XVIII y el primer tercio del XIX, caracterizada por melodías sencillas, que no se ciñen a un ritmo ni compás y que mantienen un cierto sabor medieval, de romance, acordes a unas letras también populares, fáciles de comprender y cercanas a la sensibilidad de la religiosidad popular; la segunda comenzaría a mediados del XIX y podría hablarse de una auténtica producción de auroras, con una mayor técnica que introduce varias voces y acompañamiento instrumental y, a diferencia de la etapa anterior, con la autoría reconocida de compositores profesionales, como organizadas por oposición.

Las primeras estarían muy vinculadas a la figura del "auroro" que después analizaremos. Pero lo más destacable es que la coexistencia de

14. Jimeno Jurío, José María. 1973, p. 13. Centrándonos en los ejemplos de la Semana Santa alavesa las auroras de Lagrán y la de Salvatierra ilustran bien este contraste entre el dramatismo y la alegría. Para el caso vianés, Félix Cariñanos señalaba que las trece auroras que todavía se mantienen se acompañan de acordeón pero además la de Reyes lleva cascabeles, la del lunes de Pascua es una aurora-jota y la del 24 de diciembre es la más alegre, con campanillas.

composiciones sencillas y elaboradas favorecía un uso diferenciado en función de las ocasiones, de modo que no todas las auroras tenían la misma relevancia: por ejemplo el Reglamento tafallés de 1896 las divide en “simples” (las de los días de labor, que allí se cantaban sólo en el atrio y en la iglesia), “dobles” (para Adviento, Cuaresma y algunas fiestas de segunda clase) y “solemnas” (las de las fiestas grandes, generalmente acompañadas de instrumentos y músicos), que solían ensayarse¹⁵.

2.3. MÉTRICA Y LETRAS

La sencillez también suele caracterizar el tipo de composición poética y las letras. En lo que se refiere a la métrica, José M^a Jimeno Jurío describe la aurora tradicional como una composición de siete versos: los primeros forman una cuarteta de versos decasílabos (el 1 y el 3) y endecasílabos (el 2 y el 4), con rima asonantada en los pares; después viene una saetilla de tres cuyo primer verso es de cinco sílabas, el central tiene diez y es asonantado y el último es endecasílabo. Sin embargo, existen diferentes variantes y por ejemplo dentro de este esquema una aurora puede contener de una a cuatro estrofas con un mismo estribillo o saetilla¹⁶.

Respecto a su calidad, suele tratarse de letras pobres, acordes con el medio cultural del pueblo llano y en las que además algunas palabras pueden aparecer adulteradas por efecto de la transmisión oral durante generaciones. Así, Jimeno Jurío señala que es frecuente encontrar “*ripios, estrofas de métrica defectuosa, falsas asonancias, modismos lingüísticos locales y defectos*

de sintaxis que hacen decir auténticos dislates”¹⁷. A modo de ejemplo: “... *cinamomo, que asomas esa ala,/ nardo el más electo,/ bálsamo destor*”¹⁸.

Como señala Joaquín Jiménez, “*la uniformidad de la construcción rítmica de la letra se ve compensada por la variedad de su texto*”. Así, cada día del año tiene su letra y cada una de las fiestas móviles del ciclo litúrgico la suya. Las del día exaltan las virtudes del santo que corresponda en la cuarteta, mientras que en la terceta suelen invitar al rezo del Rosario de la aurora o a ejercer alguna de las virtudes de ese santo o santa¹⁹. A modo de ejemplo de este esquema habitual: “*En la gran ciudad de Antioquía/ San Julián fue obispo de mucho tesón/ cinco mil compañeros con éste/fueron degollados, por Nuestro Señor./ Sin más dilación/ venid luego a rezar el rosario/ a aquella que es Madre del más tierno Amor*”²⁰.

“*Como señala Joaquín Jiménez, “la uniformidad de la construcción rítmica de la letra se ve compensada por la variedad de su texto”.*”

Aunque en la mayoría de los casos no figura la autoría se aprecia una gran homogeneidad en las letras. Esa circunstancia se debe según Félix Cariñanos a que en el siglo XIX la Iglesia comenzó a combatir la creación de auroras que se salieran del dogma católico, para lo cual desde mediados de la centuria empezaron a editarse santorales con textos para todos los días del año. Esos santorales son muy similares entre sí, aunque puede haber cambios entre las diócesis en determinados días, lo cual explica que haya coincidencia de letras entre localidades de la misma provincia, pero también de otras²¹.

15. Menéndez de Esteban, José. 1979, p.6. Félix Cariñanos también destacaba la participación de músicos profesionales y de renombre en la composición de auroras, por ejemplo en Pamplona y otras localidades navarras, el maestro Turrillas o Joaquín Madurga. Este nivel en las colaboraciones sin duda enriquecía el repertorio de algunas localidades: en Viana, para los 30 días de Rosario de octubre había alrededor de media docena de melodías.

16. Jimeno Jurío, José María. 1973, p. 13. Esto es válido para muchas de las auroras alavesas, aunque existen algunos pueblos que siguen sus propios patrones sobre este esquema general: por ejemplo, repitiendo ciertos versos (Moreda) o añadiendo una entrada y un final (Orbiso). En cambio en Oyón las auroras se componen de cuatro estrofas de ocho versos y un estribillo.

17. Jimeno Jurío, José María. 1973, p. 13.

18. La palabra “cinamomo” no existe y se referiría a “cinamomo”, un árbol exótico. La palabra “destor”, en cambio, no se sabe a qué alude. Aurora del 19 de agosto de Bernedo. González de Salazar, José Antonio. 1985-1986, p. 51.

19. Jiménez, Joaquín. 1991, p. 54.

20. Aurora del 16 de febrero de Lagrán. Viana, Salustiano. 1981, p.165.

21. Por ejemplo, él recordaba una repleta de metáforas de flores que se canta en diferentes sitios de España.

3. AURORAS EN ÁLAVA

Los pueblos de los que se han podido recoger datos acerca de la tradición de las auroras proceden de las cuadrillas de Llanada, Montaña y Rioja Alavesa. Sin embargo, no puede descartarse la existencia de más ejemplos en nuestro territorio de los que, sin embargo, no haya podido recabarse información por diversos factores.

Por un lado la escasez de bibliografía general para las auroras alavesas dificulta tanto su recopilación como el posterior análisis comparativo. Además, algunas referencias de localidades sobre las que existe información específica no siempre resultan fáciles de contrastar: en unas ocasiones porque figuran como una costumbre desaparecida, como sucede en Heredia, Mezquia o Gaceo²²; en otras, porque se ha dado un proceso dinámico que contradice esa información procedente de la bibliografía, de modo que por ejemplo las de Santa Cruz de Campezo parecían extintas pero se recuperaron hace décadas.

Por otro lado existe constancia de tradiciones cuyo origen pudo estar vinculado con el canto de la aurora pero que en el momento en que se re-

cogieron ya habían perdido esa conexión o no se mencionaba expresamente: por ejemplo en Loza Montserrat Ocio señalaba que durante seis o siete días seguidos entre Todos los Santos y Navidad “*las mujeres iban a las seis de la mañana en procesión cantando y rezando el Rosario*”²³. También hay casos en los que la bibliografía había recogido textos aunque no información de carácter sociológico que permitiera contextualizar la tradición. Por último, existen dificultades para acceder a fuentes orales que hubieran podido paliar algunas de esas carencias.

Se han obtenido datos sobre auroras de cerca de veinte localidades alavesas en lo que constituye una aproximación al diagnóstico del estado actual de esta tradición en nuestro territorio. Sin olvidar las reservas acerca de que puedan existir más ejemplos de los que se han constatado, es posible dividirlos en tres grupos:

En primer lugar, aquellas de las que hay constancia documental pero todo parece indicar que no se mantienen. Es el caso de Apellániz, Arlucea, Bernedo, Elciego o San Román de Campezo, de las cuales se han conservado letras que figuran en la bibliografía.

22. Ruíz de Eguino, Kepa, <http://www.Agurain-Salvatierra.es/romeria-de-sallurtegui-i-.html>, 2011.

23. Ocio, Montserrat. 1998, p. 233. Algo similar sucede en Alegria, donde entre los años cincuenta y ochenta en las fiestas de septiembre se brindaba un Rosario de la aurora a la Virgen, pero sin incluir una aurora propiamente dicha.



Santa Cruz de Campezo, 2016.

En segundo lugar, las que se han venido manteniendo pero que en los últimos años han experimentado cambios que amenazan su continuidad. En este grupo se encontrarían las siguientes localidades:

“Se han obtenido datos sobre auroras de cerca de veinte localidades alavesas en lo que constituye una aproximación al diagnóstico del estado actual de esta tradición en nuestro territorio.”

- **Elvillar:** 8 de diciembre, 1 de enero, 6 de enero, 15 de agosto y 25 de diciembre. Desde 2010 no se sale por falta de gente pero desde que no salen, las cantan todas en la misa esos días *“para que no se pierdan”*.
- **Moreda:** Antiguamente se salía el 1 de enero, 6 de enero (con dos letras diferentes) y 25 de diciembre. Para época más reciente se han conservado las dos últimas fechas, con tres melodías; sin embargo en los últimos años la práctica ha sido discontinua.
- **Orbiso:** Se sabe de la figura de un auroro en los años treinta. Después la costumbre se perdió pero en los años cuarenta o cincuenta se recuperó para el 1 de enero, 6 de enero, 30 de noviembre (S. Andrés, patrón de la localidad), 8 de diciembre, 13 de diciembre (Santa Lucía, con misa en la ermita) y 25 de diciembre. Sin embargo, en los últimos cinco o seis años no se ha salido.
- **El Valle de Arana:** En los años ochenta surgió la iniciativa de instaurar la fiesta del valle el fin de semana anterior a San Cristóbal y se compuso una aurora especial dedicada a la Virgen de Estibaliz. Los actos festivos de ese día incluyen recorrer los cuatro pueblos del valle cantándola en dos o tres puntos de cada uno.

De manera aislada, se sabe de la existencia de auroras en el pasado en ellos, con desigual alcance;

en Contrasta se mantuvo hasta alrededor del primer tercio del XX, en San Vicente fue retomada en los años cuarenta o cincuenta por las Hijas de María y todavía en 2011 se anunciaba en su programa de fiestas para el domingo 28 de agosto a las ocho de la mañana *“Auroras con desayuno para el que vaya a cantar”*²⁴; en Alda se había perdido y en los años ochenta se recuperó para Año Nuevo, Reyes, San Prudencio, San Pedro, San Cristóbal, Santiago y Navidad, aunque en las últimas ocasiones no se ha salido a cantarla por el impacto que causó la defunción de un vecino muy implicado en su recuperación.

Por último, existen casos en que la aurora sigue vigente en su tradición local:

- **Cripán:** Hoy en día se sigue manteniendo el 8 de septiembre y participan tanto gente mayor como jóvenes.
- **Labraza:** Todavía se mantienen el 6 de enero, el 15 de agosto, el 29 de septiembre y el 8 de diciembre. En los años noventa José Ángel Chasco recogió además otras para el 19 de marzo y el 8 de mayo.
- **Lagrán:** Se conservan la de Viernes Santo y Domingo de Resurrección.
- **Laguardia:** Denominados *“versos”*, preceden a los Rosarios de la Aurora celebrados en Viernes Santo y durante las novenas de la Virgen de la Asunción (14-22 de agosto, con la iglesia de Santa María de los Reyes como referencia) y de la Virgen del Pilar (7-15 de septiembre, con la iglesia de San Juan como epicentro).
- **Lanciego:** Desde los años sesenta, el 6 de enero.
- **Oyón:** Gente muy mayor recuerda vagamente auroras con motivo de determinadas fiestas. En 1931 los amigos Félix Zabala y Marcos Ruiz Esquide compusieron la letra y la música de una para Reyes y continuaron creando una cada año hasta la guerra civil. A su término retomaron la costumbre y desde

24. <http://www.valledearana.net/php/datos/descargas/jaiak.pdf>

los años cincuenta aplicaron ese sistema para crear otra con motivo de las fiestas patronales del 22 de enero; entre los ochenta y los noventa se añadió una tercera en euskera por iniciativa de la Ikastola, con música compuesta por Francisco Ibáñez y renovada cada dos años. Hoy en día continúan las dos primeras pero no esta última.

- **Pipaón:** Se sabe de la antigua figura de auroro que llamaba al Rosario, pero la costumbre se perdió. En los ochenta se recuperó y se incorporó a la fiesta del 16 de agosto.
- **Salvatierra:** Conocida como “Las Aleluyas”, se mantiene el Lunes de Resurrección y precede al Rosario en el que se porta una imagen de la Virgen de Sallurtegui. Desde época reciente el canto comienza con un zortziko dedicado a la Virgen al que siguen versos que exaltan la resurrección.
- **Santa Cruz de Campezo:** La tradición se perdió pero fue recuperada en los años cincuenta para el 8 de diciembre y en los setenta para el 6 de enero y el 15 de mayo. Se recuerdan otras por San Sebastián, San Prudencio y el Domingo de Ramos que sin embargo no se cantan.
- **Vitoria-Gasteiz:** Desde 2009 se celebra el Día de los Auroros dentro del

programa de pre-fiestas de la Virgen Blanca. Cada año se componen una nueva letra y música.

- **Yécora:** Se canta una aurora el sábado de las fiestas de Acción de Gracias celebradas en agosto, hasta época reciente también asociada a un volteo de campanas.

3.1. ASPECTOS COMPARATIVOS EN LAS LETRAS DE LAS AURORAS ALAVESAS

La comparación entre composiciones de diferentes pueblos se debe a la frecuencia con que coinciden versos sueltos o incluso estrofas completas de localidades distintas, al margen de que se canten en el mismo día o no; en otras ocasiones se aprecia cierta influencia aunque no llegan a ser idénticas²⁵. En base a estas circunstancias trató de buscarse un patrón que denotara corrientes de influencia o líneas de evolución entre las letras, tanto entre pueblos de Álava como entre éstos y otros de Navarra, por vecindad y porque la existencia de bibliografía para esta provincia favorecía su cotejo. Aunque el volumen de material analizado no permite extraer resultados concluyentes, algunas coincidencias presentan rasgos curiosos; asimismo, las evidentes similitudes denotan un origen común que dio lugar a variaciones locales.

25. En otras ocasiones, en cambio, no tienen nada que ver entre sí.



Reyes de Oyón, 2015.

Para el caso de Álava se han comparado en primer lugar el santoral que aparece en el *Calendario alavés* de Gerardo López de Guereñu²⁶, el de Lagrán de Salustiano Viana²⁷ y el de Bernedo publicado por José Antonio González de Salazar²⁸, por tratarse de recopilaciones muy completas²⁹. Por otro lado, es posible encontrar parecidos entre pueblos de los que sólo se han conservado letras de auroras, se haya mantenido la tradición o no, especialmente en Montaña Alavesa. Además, también existen importantes coincidencias entre localidades que ni siquiera pertenecen a la misma provincia. Un último grupo lo constituirían aquellos lugares para las que no ha sido posible encontrar ninguna coincidencia en el área estudiada o donde parte de la tradición consiste en que se trate de composiciones nuevas y, por lo tanto, únicas.

3.1.1. Las auroras de Bernedo y Lagrán

Puesto que las auroras de Bernedo y Lagrán son más diferentes entre sí que las de este último y las que figuran en el *Calendario alavés*, la primera comparación se ha establecido entre ellas. Además, al tratarse de los santorales mejor conservados y dada la proximidad entre ambos pueblos, servirán como referencia para buscar influencias en auroras de otras localidades.

Para Bernedo, González de Salazar señala que *“estaban olvidadas en un librito manuscrito y con pastas de pergamino”* guardado en la sacristía y en muy mal estado de conservación, hasta el punto de que en las últimas hojas no le fue posible leer y copiar palabras o frases enteras. Como él señala, de los 442 versos legibles de Bernedo coinciden unos 140 con los de Lagrán. Pero además se observan otros elementos comunes o muy similares.

El primero es que ambos casos especifican la letra que corresponde a cada día (incluso posibles variantes para los años bisiestos, por

ejemplo) y las fiestas móviles, sobre todo en el caso de Lagrán. Lamentablemente, en las letras de los últimos días del año de Bernedo faltan palabras o versos completos por la deficiente conservación del libro del que fueron copiadas; a su vez, en el de Lagrán no figura el día 31 de octubre, de modo que existen fechas que no han podido ser contrastadas.

“La comparación entre composiciones de diferentes pueblos se debe a la frecuencia con que coinciden versos sueltos o incluso estrofas completas de localidades distintas, al margen de que se canten en el mismo día o no.”

También ambas localidades siguen la misma métrica, que consiste en una estrofa de cuatro versos (alternancia de decasílabo y endecasílabo) con rima asonante en los pares, seguida de una de tres con versos de cinco, diez y once sílabas respectivamente. De manera general, la primera parte de la estrofa alude a la advocación del día y la segunda suele centrarse más en la llamada al Rosario. Ambos santorales presentan también rípos, localismos, vulgarismos (*«te se apareció», «hayga», «Bretania»*), etc., propios de composiciones populares. En algunos casos se ha degradado tanto que el mensaje resulta contradictorio.

Sin embargo, es posible apreciar también algunas diferencias entre los santorales de los dos pueblos. Así, en Bernedo hay 36 ocasiones en que la aurora del día tiene más de una estrofa; en Lagrán, en cambio, hay una por día excepto en fechas muy puntuales en que aparece también otra *“para el mismo día”*, sin que se especifique si el objetivo era cantarlas juntas, elegir una u otra de manera aleatoria o alternarlas, por ejemplo.

La separación entre la advocación y la llamada al Rosario resulta más marcada en el caso de Bernedo; en Lagrán, quizá por ser auroras más breves, en ocasiones los últimos versos continúan con el tema principal, es decir, la advocación o festividad del día.

26. López de Guereñu Galarraga, Gerardo. 1970.

27. Viana, Salustiano. 1984, pp. 159-202.

28. González Salazar, José Antonio. 1985-1986, pp. 29-67.

29. Hay que señalar sin embargo que ninguno de esos autores cita el libro concreto del que están extraídas y por tanto se desconocen también sus lugares y fechas de publicación.

Además, el énfasis en la llamada se da en mayor medida en Bernedo no sólo porque ésta es más frecuente y marcada sino también por el tipo lenguaje empleado para persuadir sobre la conveniencia de acudir al rezo. Así, unas veces tiene forma de invitación y en otras se percibe cierta amenaza de las consecuencias que tendría no hacerlo; por ejemplo, hay frecuentes alusiones al infierno (hasta en quince ocasiones), a Lucifer (nueve), a Satán (otras nueve), al dragón (siete, cinco de ellas asociadas al “fiero dragón”), al terror o pavor (ocho en total), a la penitencia o al pecado (cincuenta y cuatro).

3.1.2. Las auroras del Calendario alavés y Lagrán

Calendario alavés, de Gerardo López de Guereñu, es un recorrido por las costumbres, refranes, fiestas, etc. de pueblos de la provincia siguiendo el orden de días y meses de un año cualquiera. Cada fecha incluye la advocación y aurora propias, sin que en general se especifique de dónde están tomadas ni si se trata de un único pueblo o de varios, aunque puede suponerse que se trata del área de la Montaña Alavesa por ser la zona más estudiada por el autor. La mayoría de las letras coinciden con las del *Calendario santoral del Rosario de la Aurora de Lagrán* de Salustiano Viana, aunque a veces existen ligeras variaciones. Sin embargo, la falta de datos impide saber si las diferencias se deben a que proceden de distintas ediciones de la misma obra o a posibles errores de transcripción.

Cuando el calendario del año concreto en que Gerardo López de Guereñu redactó la información marcaba la celebración de alguna de las fiestas móviles el autor añadió también la aurora correspondiente. Así, cuando aparecen dos estrofas se entiende que la primera es la del día y la segunda la de la fiesta móvil: por ejemplo, el 2 de junio se conmemora a San Juan de Ortega pero ese año concreto coincidió con el Domingo de Pentecostés, por lo que aparece la aurora específica de cada una de esas conmemoraciones.

En general las letras que recoge López de Guereñu y las del calendario santoral de Lagrán se diferencian muy poco: preposiciones al señalar a quién está dedicada la aurora, sustantivos que en un pueblo aparece en singular y en otro en

plural, artículos que figuran en una localidad y no en la otra, adjetivos cambiantes... Podría deberse a que procedieran de fuentes distintas pero muy similares o a que se hubieran producido variaciones en el uso. En otras ocasiones las diferencias son más evidentes porque cambian versos enteros (por ejemplo el 15 de enero), porque la advocación del día es diferente en un pueblo y en otro (18 de febrero) o porque lo que en una localidad se cantaba en una fecha correspondía a otra en el otro pueblo (25 y 26 de febrero).

3.1.3. Auroras de Montaña Alavesa

Hay que destacar el elevado grado de similitud entre algunos pueblos correspondientes sobre todo a la zona de Montaña. Para ello la principal referencia han sido las auroras de Arlucea proporcionadas por Jesús Egurcegui en el número 9 de *Ohitura*, por la cantidad de estrofas recogidas y porque al compararlas con otros pueblos se observaba que en mayor o menor medida existían coincidencias entre sí. Curiosamente, también se observan muchas similitudes con las encontradas en un manuscrito fechado en 1890 en Abetxuko³⁰.

Las auroras recogidas en Arlucea presentan la particularidad de que no aluden a fechas concretas, aunque se menciona que se hacían los domingos desde octubre hasta mayo o junio, sino que se trata de versos cantados en diferentes paradas a lo largo del recorrido. Tampoco se conmemoran santos o festividades, ya que se trata más bien de cantos a María, algunos de los cuales van seguidos de llamamientos al Rosario³¹.

El mayor grado de coincidencia se da con la información proporcionada por el *Calendario alavés* respecto a auroras de Apellániz, de las que no figuran fechas. Así, se aprecian grandes similitudes en once de los catorce cantos recogidos para Arlucea. A veces también se dan coincidencias con otras localidades: con Abetxuko en siete ocasiones y con otros pueblos de manera más aislada aunque no menos significativa.

30. Beovide, Gregorio. 1890. Como se señala en su primera página, se trata de “versos que se cantan antes del Rosario de la Aurora los domingos a lamanecer (sic) y cualesquier día festivo”.

31. Egurcegui, Jesús. 2002, pp.247-254.

3.1.4. Auroras en Navarra y Alava

Ya se ha señalado que en las auroras son frecuentes las similitudes entre letras de pueblos de distintas regiones o provincias. Por ejemplo, la coincidencia entre el santoral de Lagrán recogido por Salustiano Viana y las letras que aparecen en las "auroras antiguas" de Estella³² es tal que sólo en menos de treinta casos se aprecian diferencias.

De la misma forma, algunas auroras recogidas en Ayegui a comienzos del siglo XX, como las de Año Nuevo, Reyes, la Asunción o la Virgen de agosto, recuerdan mucho a las de Elvillar y Lagrán³³. También es correspondientes al Miércoles de Ceniza de Tafalla, la de Resurrección de Peralta coinciden en mayor o menor medida con las del santoral de Lagrán, y las de San Martín de Orisoain, San Sebastián de Andosilla y Santa Lucía de Cascante, además, con las de Bernedo³⁴.

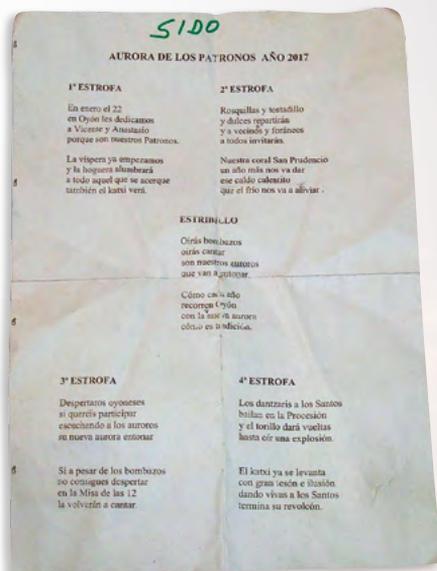
3.1.5. Auroras diferentes entre sí

A diferencia de los casos analizados hasta ahora, existen lugares como San Román de Campezo o Laguardia cuyas auroras no presentan rasgos similares a las de ninguna otra localidad. La fuente de la que se han extraído las primeras es un artículo de Ursicino Maestre de 1986 en el que aparecen transcritas pero no comentadas, por lo que se desconoce si fueron tomadas directamente de

la tradición oral o si se copiaron de algún libro³⁵. Las de Laguardia que hoy en día se mantienen, junto con otras ya desaparecidas o compuestas por circunstancias puntuales, ya aparecen recogidas por Julián Sampedro en 1922, aunque su origen es muy anterior³⁶.

Existen también otro tipo de auroras que por ser originales y exclusivas de una localidad o incluso de un año no se prestan a ser comparadas con las de otros lugares o épocas. Así sucede por ejemplo en Lanciego, cuya letra fue compuesta en

los años cincuenta por el oyonés Julio Arrese sin que se conozca si la melodía también era inventada o influida por alguna otra canción; en Oyon desde el primer tercio del siglo XX cada año se componen dos auroras nuevas en tonada y letra, una para Reyes y otra para las fiestas patronales del 22 de enero; en Vitoria-Gasteiz desde 2009 se elabora cada año una nueva letra y música que se dan a conocer al público general el Día de los Auroros.



Oyon 2017.

3.2. ASPECTOS COMPARATIVOS EN LA TRADICIÓN DE LAS AURORAS ALAVESAS

Joaquín Jiménez señalaba para las auroras las siguientes características: un recorrido realizado antes del amanecer; un canto seguido de un tañido de campanilla y unas oraciones (un Padre nuestro y un Avemaría) "por el santo de este día"; y la marcha hasta la siguiente parada en que se repetirá esa secuencia para terminar el itinerario en la puerta de la iglesia³⁷.

32. Sánchez, José (coord). 1990.

33 Se trata de un santoral incompleto escrito por Don Francisco Rubio y Corro, "maestro de instrucción primaria de este lugar de Ayegui a los 71 años de edad" entre abril de 1914 y mayo de 1918 y publicado en 2004.

34. Menéndez de Esteban, José. 1979, pp. 14-17.

35 Maestre, Ursicino. 1986, pp. 129-138.

36. Sampedro, Julián. 1922, pp. 107-126.

37. Jiménez, Joaquín. 1991, p. 54.

Este patrón es válido en gran medida porque en él se reconocen muchos de los elementos vinculados tradicionalmente a las auroras también en Álava. Sin embargo, conviene aclarar que en la actualidad no son tan homogéneas como podría desprenderse de ese esquema; de hecho, la realidad a comienzos del siglo XXI demuestra que no siempre se lleva campanilla, no siempre se reza, no siempre que se hace son esas oraciones, no siempre se acaba el recorrido en la iglesia y no siempre se termina antes del alba. Así, se aprecian diferentes evoluciones locales por diversas causas.

Aunque no es posible entrar en los detalles específicos de cada localidad, el análisis general permite observar rasgos comunes entre los pueblos. Se trataría en muchos casos de reminiscencias de elementos que en el pasado cumplían una finalidad en un contexto religioso, ecológico, histórico o político muy diferente al actual. Esa desconexión del presente respecto al pasado puede generar una desafección que acaba restando valor a esos rituales; por eso es importante recordar la vinculación del componente devocional y emocional con la identificación colectiva necesaria para el funcionamiento de la sociedad.

Tomando como referencia el significado y sentido original del canto de la aurora nos centraremos en una serie de elementos como el tiempo, el espacio, los protagonistas, los temas y los vínculos. Así, a pesar de las modificaciones que la tradición ha experimentado en cada lugar siguen manteniendo una importancia en el imaginario colectivo que no siempre se verbaliza pero que tiende a manifestarse de forma intensa por ejemplo cuando se plantea la necesidad de introducir algún cambio.

3.2.1. El tiempo

El primero de los elementos a destacar es el tiempo o, más concretamente, los tiempos. Josetxu Martínez Montoya destaca su importancia como categoría de análisis por su papel regulador de las actividades económicas, sociales y culturales de las

comunidades, algo que se evidencia en el mundo rural tradicional marcado por innumerables ciclos: noche/día, ciclos lunares, verano e invierno; tiempo de trabajo y de ocio; tiempo profano y sagrado; etc.³⁸

Ese tiempo pautado está muy presente en la tradición de las auroras, cuya característica principal es su desarrollo justo antes del amanecer para finalizar con los primeros rayos de sol, aunque eso implicara modificar la hora de salida en función de la estación del año³⁹. Esa práctica continúa: por ejemplo en Laguardia en Viernes Santo se sale a las siete de la mañana, mientras las novenas de agosto y septiembre empiezan a las seis; también en Labraza, comienzan a las seis en verano y a las siete en invierno.

El énfasis en el alba está también cargado de un simbolismo muy presente en el cristianismo, donde la luz se asocia a la vida, a la seguridad, al Bien, a Dios mientras que la oscuridad es sinónimo de muerte, de peligro, de Mal. Así, cada amanecer representaría un nuevo triunfo espiritual y por ello habría que dar gracias, en este caso, a través del rezo del Rosario. Donde ambas prácticas coexisten

este simbolismo se evidencia de diversas maneras⁴⁰: en Agurain-Salvatierra el lunes de Pascua se sale a cantar la aurora a las siete, después se saca a la Virgen de Sallurtegui en procesión acompañándola con un séquito de faroles (otro elemento luminoso) mientras se le reza el rosario y una vez finalizado el recorrido y por último se oficia una misa. En Laguardia, destaca el hecho de que tanto en la novena de agosto como en la de septiembre el Rosario comienza a rezarse en el interior de la iglesia, entre el final de la ronda en la que se cantan “los versos” (la aurora) y el comienzo de la procesión durante la cual se saca a la Virgen mientras se termina de rezar

“Esa desconexión del presente respecto al pasado puede generar una desafección que acaba restando valor a esos rituales.”

38. Martínez Montoya, Josetxu. 1996, p. 55.

39. Jimeno Jurío, José María. 1973, p. 11.

40. En Vitoria-Gasteiz-Gasteiz coexisten, pero con mayor separación temporal y espacial: el Día de los Auroros que desde 2009 se celebra antes de las fiestas (en los últimos años, el domingo anterior a su comienzo), la Procesión de los faroles de la noche del 4 de agosto y el Rosario de la Aurora de la mañana del 5.

el Rosario. Según Clara Isabel Ajamil, esta práctica podría deberse a un hecho recogido en uno de los libros de fábrica de la iglesia de San Juan: en 1763 un visitador prohibía la costumbre de salir a la calle a rezar el Rosario antes del amanecer pero la medida era paradójica, puesto que el objetivo del mismo era saludar el nuevo día; por otro lado, retrasar su rezo supondría también posponer el comienzo de la jornada laboral, que especialmente en el campo viene determinada por las horas de luz y la intensidad del calor; ante esa disyuntiva, una manera de no incumplir la prohibición pero tampoco padecer las consecuencias de la misma podría ser comenzar con la oración del Rosario cuando aún no ha amanecido pero *dentro* de la iglesia para que con las primeras luces del alba lo que se reza fuera sean sólo los últimos misterios. Además, como Ajamil señalaba, es posible que haciéndolo de esta manera se ganara en efectismo, ya que cuando la Virgen se saca del templo y la luz incide en ella cada vez con mayor intensidad la imagen parece tener un tamaño mayor que el real⁴¹.

Otro aspecto a considerar en la evolución de la tradición de las auroras es la diferencia entre la percepción del tiempo en el mundo rural tradicional y en la actualidad. Así, cada día es único ese año y los cantos de aurora se encargaban de subrayarlo al recordar qué y/o a quién se conmemoraba en cada ocasión. Eran por tanto una especie de catequesis, una forma de que una masa social iletrada recibiera y transmitiera un mensaje cristiano, al igual que sucedía con vidrieras, retablos o esculturas. Además, como señala Martínez Montoya, el calendario litúrgico es todo un código de las cualidades del tiempo agrícola; personalizar cada fecha con el nombre de un santo o santa contribuía a recordarla⁴² y eso permitía concentrar unos conocimientos campesinos que la transmisión oral ha mantenido

en forma de refranero popular (cuándo llueve y cuándo no, cuándo es bueno sembrar y cuándo recoger, etc.). También en ese contexto conviene recordar que no todos los días eran igual de importantes y de hecho el calendario cristiano destacaba algunos sobre el resto (domingos, fechas ligadas a Adviento, Navidad, Cuaresma, etc.). Esas diferencias se reflejaban en la existencia de auroras de diario, de fiesta y solemnes y una manera de acentuar estas últimas era incorporando músicos de la Banda Municipal al grupo de auroras habituales, como recordaban en Moreda o en Lanciego⁴³.

Hoy en día sin embargo ya no es necesario saber qué días son apropiados o no para realizar una labor agrícola; tampoco lo es conocer el nombre del santo o santa que se asocia a esa fecha, ni por qué, sobre todo si tiene lugar entre semana y no figura como festivo en el calendario laboral. Así, incluso en lugares donde la tradición de la aurora se mantiene, la paulatina desaparición de fechas en las que también se cantaba refleja una progresiva uniformización de los días.

3.2.2. El espacio

El espacio es otro de los elementos con fuerte carga simbólica asociados a los cantos de aurora, de manera que incluso si los recorridos se han modificado siguen obedeciendo a una lógica heredada del pasado. Si al hablar del tiempo se destacaba la oposición entre luz y oscuridad, el primer análisis del espacio en los cantos de aurora lo determina la separación entre los ámbitos salvaje y domesticado, reforzando este último.

Un elemento característico es que el recorrido suele realizarse parando en unos puntos fijos, muy a menudo en esquinas entre dos calles. Esa costumbre no obedece sólo a una mejor acústica sino que en muchas ocasiones esos lugares coinciden con aquellos en los que el pregonero o el alguacil proclamaba los bandos, es decir, comunicaba un mensaje importante al vecindario.

41. Información proporcionada por Clara Isabel Ajamil en una entrevista en julio de 2016.

42. Martínez Montoya, Jostetxu. 1996, p.55. Por ejemplo, no es lo mismo San Miguel de mayo (el día ocho, en que se conmemora la Aparición) que San Miguel de septiembre. En este sentido unas informantes de Labraza relataban “*un dicho*” según el cual “*antiguamente*” los ricos celebraban la fiesta el ocho de mayo (la Aparición de San Miguel); los pobres en *cambio debían esperar a San Miguel de septiembre en que la cosecha ya estuviera recogida y tener algo que celebrar, “pero al final ganamos los pobres [risas]”,* en referencia a que esa es la fiesta que se ha mantenido.

43. José María Jimeno Jurío también señalaba que en pueblos pequeños solían ser sin apoyo instrumental, salvo los días importantes en que se acompañaban de la Banda Municipal o al menos de parte de sus integrantes (1973, p.11).

Además el itinerario no es aleatorio sino que suele transcurrir por hitos vinculados a la ordenación política, religiosa o social de cada localidad. Así sucede por ejemplo en Vitoria-Gasteiz-Gasteiz, cuando el Día de los Auroros se rodea la ciudad más primitiva en un acto que recuerda las fiestas de las antiguas vecindades; o en Laguardia y Labraza, donde el trazado perfila la muralla y en este último caso llega a traspasarla y a continuar extramuros. En otras ocasiones no existe ésta como tal pero sí otros elementos que denotan que hubo algún tipo de barrera, como sucede en Moreda⁴⁴ o que actúan de límite entre el pueblo antiguo y el construido en época posterior, como ocurre en Orbiso o Lagrán. Este tipo de recorrido perimetral recuerda a las rondas de vigilancia o, como señalaba Joaquín Jiménez, al toque de alba que cada día se producía en las villas amuralladas unos momentos antes de que el alguacil del alcaide abriera las puertas para que los aldeanos pudieran salir al campo y quienes estaban afuera pudieran entrar⁴⁵.

Existen más elementos simbólicos en las paradas, como las hornacinas cuya imagen humaniza al santo, santa, virgen o mártir a quien se dedica la aurora y se pide protección. Por su parte, otros puntos típicos como la iglesia, plazas, plazuelas, antiguas capillas u hospitales, etc. pertenecen al primero de los tres círculos de interacción socio-espacial señalados por Martínez Montoya para las comunidades de montaña, cuyo límite estaría en cruces, cementerios y ermitas⁴⁶. Es decir, las auroras tradicionalmente se han movido por los límites entre aquello que está sujeto a un orden social (espacio humanizado) y lo que escapa a ese control (espacio natural, silvestre). El mayor exponente de este esquema que separa el espacio habitado del salvaje es la iniciativa desarrollada en el Valle

de Arana⁴⁷ cuando en los años ochenta decidieron celebrar una fiesta para todo el valle alrededor de San Cristóbal; los actos incluían que una imagen de la Virgen de Estibaliz recorriera los pueblos que lo constituyen (Alda, Ullibarri-Arana, San Vicente de Arana y Contrasta) y también el canto de una aurora compuesta en su honor en varios puntos de cada pueblo. Esta iniciativa supone un ejemplo de refuerzo y renovación de los lazos afectivos entre estas localidades, aunque en los últimos cuatro o cinco años ha entrado en decadencia⁴⁸.

Mantener los hitos antes mencionados no significa que el recorrido de la aurora en cada localidad haya permanecido inmutable. De hecho, se han introducido modificaciones algunas motivadas por cuestiones relativas a la edad y la salud de sus componentes, como sucede en Santa Cruz de Campezo en que se han producido ligeras alteraciones para evitar ciertas cuestras muy pronunciadas. En otros casos sin embargo en el criterio para transformarlo impera cierto sentido de territorialidad: se cambia como adaptación a la nueva morfología del pueblo, para llegar a nuevos barrios o para dejar de visitar aquellos que han quedado despoblados. Así sucede por ejemplo en Oyón, donde esas variaciones en lugar de adular el significado original del recorrido continúan marcando de manera simbólica el dominio sobre un territorio.

3.2.3. Los protagonistas

Un rasgo característico de las auroras es la sencillez de las composiciones, en consonancia con un tipo de devoción también popular. A di-

44. Una de las paradas recibe el nombre de "El portal" en referencia a esa antigua función, según conversación con José Ángel Chasco.

45. Jiménez, Joaquín. 1991, p. 54.

46. Martínez Montoya, Josexu. 1996, p. 18. Los otros dos serían las tierras de labor, caminos y cercados y por último los portillos que separan de la montaña.

47. Observación realizada por Jesús Prieto Mendaza en una conversación informal.

48. Información proporcionada por Fulgen Fernández de Leceta y otros vecinos y vecinas del Valle. La práctica gozó de muy buena acogida y contaba con una importante organización logística, ya que la imagen permanecía un año en cada localidad, de modo que el recorrido cambiaba cada vez. La gente se implicaba no sólo en el canto sino en la preparación de una chocolatada al final del mismo y en el recibimiento a la Virgen en cada pueblo, a la que se leían poesías, o en la asistencia a la misa comunitaria. El Ayuntamiento subvencionaba un autobús para facilitar los desplazamientos de una localidad a otra; de hecho, las personas informantes apuntaban a la suspensión del mismo como una de las causas principales del declive de la iniciativa, junto con la falta de relevo generacional.

ferencia de lo que ocurría con la pertenencia a ciertas cofradías asociadas a clases sociales medias o altas, el culto a la aurora y al Rosario era propio de pequeños agricultores y artesanos. Así lo reflejan los siguientes versos de los que se tiene constancia en distintas localidades: “*El Rosario de por la mañana/es para los pobres que no tienen pan,/ que los ricos están en la cama/ para que el rocío no les haga mal*”⁴⁹. Clara Isabel Ajamil señalaba que estos versos satíricos se cantaban en Laguardia con la misma melodía que los de la novena, pero además llegó a existir una versión posterior en el que el último quedaba sustituido por “...*estirando la pata como un animal*” Como ya se ha mencionado, inicialmente el “auroro” era un hombre que recorría el pueblo entonando un canto para animar a la gente a que acudiera al Rosario. Provisto de un farol y una campanilla (“*esencial*”, según Jimeno Jurío)⁵⁰, estas figuras eran para José Menéndez de Esteban “*auténticos serenos*” que en lugar de anunciar la hora y el tiempo llamaban a la oración⁵¹ (habría que matizar sin embargo que a los serenos se les pagaba por ello mientras que el auroro solía hacerlo por devoción⁵²). Así, en ocasiones encontramos desempeñando esa función al sacristán de la iglesia, como señalaba Nazario Medrano para



Auroras de Laguardia, 2016.

Cripán en los años treinta, aunque en otras parece tratarse de un simple feligrés. En Moreda se recuerda a Cipriano García, que en determinados días y también cuando alguien fallecía salía a cantar. Un hecho que ejemplifica la extracción humilde de estos auroros es que en aquellas localidades alavesas en que se recuerda esta figura solitaria se trataba en concreto de pastores. Así sucedía en Orbiso, donde una informante recordaba cómo en octubre o en noviembre un hombre se paraba en las esquinas tocando la campanilla y rezaba “*por las ánimas del purgatorio*”; en Pipaón un pastor conocido como “Valencia” que solía ayudar al sacristán, recorría el pueblo alumbrándose con un farol y llevando un bastón en la otra mano mientras animaba al vecindario a que acudiera al Rosario; empezaba él solo, pero a medida que avanzaba su itinerario se le iban agregando hombres y mujeres que, al acabar la ronda, acudían a oír misa⁵³.

En localidades grandes llegaron a organizarse grupos más o menos numerosos que Pedro Arellano describía así para la Tudela de los años treinta: “*un grupo de hombres abnegados que, de*

49. Enciso, Emilio. 1987, p. 150. Aunque él lo sitúa en el contexto socioeconómico de la posguerra de Laguardia, Félix Cariñanos aludió al hecho de que “*los pobres la cantaban, los ricos la oían desde la cama*” refiriéndose no tanto a Viana sino a una realidad válida para cualquier lugar y época en el estudio de las Auroras. También Montserrat Ocio lo recoge en el valle del Inglares (1998, p. 233).

50. Jimeno Jurío, José María. 1973, p. 12. El farol serviría para alumbrar en un momento en que no había luz en la calle. En el caso de grupos, marca también el círculo que se forma para dar mayor sonoridad a la voz. Esa costumbre se observa aún en Agurain-Salva-tierra y en Vitoria-Gasteiz-Gasteiz.

51. Menéndez de Esteban, José. 1979, p. 5.

52. Félix Cariñanos señalaba también que en determinados lugares sí podían llegar a pedir dinero, por ejemplo en Andalucía y Murcia, pero era un fenómeno asociado a épocas y zonas de escasez. Lo recaudado servía para pagar misas de difuntos, porque en áreas de Murcia o Alicante el coro de auroros estaba muy relacionado con la Cofradía de las Ánimas del Purgatorio.

53. Cualquiera de los dos ejemplos recuerda a la típica figura del auroro navarro y, concretamente a varios de los que hubo en Viana que también eran pastores; “el Perico”, “el señor Perico” o “Ahogacarneros”, citados por Félix Cariñanos y por Juan Cruz Labeaga. Según informantes de Lanciego, donde la aurora actual fue introducida a mediados de siglo XX por un oyonés que se acabó casando allí, también tuvo un papel destacado en su difusión un pastor de esa localidad que se encontraba trabajando en Lanciego.

safiando las inclemencias del tiempo, no faltan nunca, al rayar el alba, al lugar convenido por la costumbre”. Ninguno de ellos recordaba el origen de las canciones, *“sino que le fueron enseñadas por su padre o por su abuelo; pues es de advertir que en muchos casos ser aurorero es una cosa hereditaria”*⁵⁴.

Durante la investigación no ha podido recogerse ningún ejemplo en Álava de “transmisión hereditaria” del cargo de auroro cuando éste se trataba de una figura individual⁵⁵. Sin embargo, en el caso de grupos se ha constatado en muchas ocasiones la existencia de una tradición familiar dentro de la propia tradición local. Hay que señalar además que el perfil del tradicional “auroro” ha cambiado y que la vía de transmisión de esa continuidad ya no es exclusivamente masculina. Así, a partir de los años sesenta y setenta esos grupos compuestos sólo por varones se transforman con la incorporación de mujeres en un momento en que el fenómeno de despoblación rural es más acusado y la tradición corre el riesgo de desaparecer. De hecho, en muchas de las localidades alavesas analizadas la participación femenina supera a la masculina o incluso se dan casos de grupos compuestos sólo por mujeres, como en Orbiso o Santa Cruz de Campezo. Este fenómeno está relacionado con otra circunstancia bastante habitual en la actualidad, como es el hecho de que en muchos pueblos sobre todo pequeños existe una relación entre el canto de la aurora y coros parroquiales, en los que predominan las mujeres, o incluso con corales, que han permitido mantener viva la tradición⁵⁶.

“En el caso de grupos se ha constatado en muchas ocasiones la existencia de una tradición familiar dentro de la propia tradición local.”

Otro rasgo general que describe a los grupos de auroros en la actualidad es la avanzada edad de sus integrantes habituales, cuya media ronda los sesenta y cinco años, puesto que suelen acudir pocos individuos menores de cincuenta y sólo en raras ocasiones alguien menor de treinta. Resulta significativo cómo muchas de esas personas comenzaron a cantarlas siendo muy jóvenes y se han mantenido desde entonces, sin que se haya producido un relevo generacional.

Esa circunstancia también influye en el tamaño decreciente de esos grupos, como constataban en la mayor parte de las localidades. En ocasiones la afluencia puede variar si se trata de una fiesta general y no sólo local o de si coincide en fin de semana, ya que en esos casos es habitual que gente que ya no vive en el pueblo regrese para participar de la fiesta y/o de la aurora, como señalaban en Laguardia o en Agurain-Salvatierra. También influye que haya algún otro acto lúdico o festivo: por ejemplo en Lanciego el grupo que sale en Reyes es relativamente joven y mucha gente se va incorporando tras haber cenado en cuadrilla.

En ocasiones estas circunstancias determinan que en lugares donde se sale a cantar dos o más veces al año el perfil de asistentes a unas y otras varíe: en Labraza a la de agosto acude media docena de personas, mientras que la del 6 de enero es más concurrida y asiste también gente joven por ser fiesta y celebrarse una cena popular; en la aurora del 22 de enero en que se celebran las fiestas patronales en Oyón asisten casi en exclusividad personas adultas, mientras que en la de Reyes desde hace décadas predominan jóvenes y adolescentes⁵⁷. En esta última localidad es posible observar una tendencia curiosa por la cual gran parte de quienes participan en la aurora de los Patronos lo hizo en su día en la de Reyes.

54. Arellano, Pedro. 1933, p. 170.

55. Es posible que se diera pero la propia información sobre auroros individuales recogida en Álava es muy escasa. Las personas informantes que recordaban esa figura la asociaban a su niñez y desconocían si antes que él alguien de su familia había desempeñado la misma función. En Viana, sin embargo, Juan Cruz Labeaga habla de tres generaciones que habían recorrido las calles de la localidad llamando al Rosario: “el Periquillo”, su hijo “el Perico” y el nieto del primero, “el señor Perico” (pp. 724-725).

56. En otros casos han llegado incluso a convertirse en verdaderos grupos culturales, como los de Santa María de Pamplona.

57. Este último caso supondría un ejemplo de “presencia invertida”, una situación en que el protagonismo recae sobre aquellas personas a quienes en circunstancias normales se excluye por no estar iniciados como son los jóvenes (Martínez Montoya, Josetxu. 2004, pp. 350-358).

3.2.4. Los temas

Otro de los elementos en los que detenerse se refiere a la propia naturaleza de los temas. La base religiosa sobre la que se articula el canto de la aurora se refleja en su temática, de manera que principalmente se honra al santo o la santa del día, del pueblo o de la provincia pidiendo su bendición, se conmemora alguno de los sucesos más importantes de la vida de la Virgen o de Jesucristo, etc.

Sin embargo, ese peso de la religión no impedía según Félix Cariñanos que también hubiera auroras paralelas, satíricas, que con mayor o menor discreción circulaban entre la gente. Es decir, se trata de una indudable demostración de religiosidad, pero de religiosidad popular, de tal manera que en ocasiones el pueblo no sólo se limita a reproducir unas canciones sino que con las herramientas de que dispone (métrica sencilla, lenguaje llano, etc.) crea otras diferentes con una temática mucho más diversa. Es en este contexto donde encontramos cantos de aurora en situaciones de angustia en que la población, de manera colectiva, implora ayuda divina celebrando Rosarios cantados para otorgarle mayor solemnidad⁵⁸: en 1922 Julián Sampetro recogía una letra compuesta en la Laguardia del siglo XIX (no especifica fecha) indicando que “*por causa del cólera, celebróse el Rosario y se cantó (...)*”, así como otra con motivo de “*una gran sequía*” que azotó la localidad en 1887⁵⁹.

También ha existido espacio para otros temas que afectaban a la localidad de una manera más amable: en 1951 en Santa Cruz de Campezo la recién creada Banda Municipal sorprendió al vecindario saliendo a tocar por Santa Cecilia una aurora que habían estado ensayando casi a escondidas⁶⁰; también se recuerdan “cantamisas” (el momento en que un sacerdote cantaba misa por primera vez) en esa localidad y



Alda - Fulgen.

en Orbiso, aunque no serían las únicas⁶¹. Otra ocasión podía ser rendir un homenaje a una persona querida en el pueblo: en Oyón, el que fue durante muchos años compositor de auroras Félix Zabala escribió hacia mediados de siglo XX una dedicada “a la maestra”; en 2006 su hija Inmaculada y Basilio Ruiz Esquide, letrista y compositor de las auroras oyonesas respectivamente, recibieron un homenaje en la iglesia de la localidad en el que la coral del pueblo les cantó una compuesta para esa ocasión⁶².

58. Menéndez de Esteban, José. 1979, p. 10. Cita ejemplos de epidemias coléricas en Tafalla en 1855 y 1885.

59. Sampetro, Julián. 1922, pp.121-122.

60. Información proporcionada en esa localidad.

61. En Cripán en los años treinta cuando venía un cura nuevo los mozos le cantaban estrofas que ellos improvisaban, ayudándose de una guitarra. En Medrano, Nazario. 1961-1962, p.64.

62. Existen más ejemplos de otro tipo de homenajes: en Estella el auroro más recordado era Adriano Ruiz, que dio nombre a la asociación local; en Viana la Asociación de Auroros “Periquillo” se llama así por el vecino que recorría las calles del pueblo cantando y llamando al Rosario. También esta misma localidad el Diario Noticias de Navarra se hacía eco en 2016 del “sentido homenaje de los auroros de Viana a Félix Cariñanos”, al que agradecían así “su labor como director, compositor y letrista de las piezas que interpreta el grupo” (<http://www.noticiasdenavarra.com/2016/07/12/vecinos/estella-y-merindad-sentido-homenaje-de-los-auroros-de-viana-a-felix-carinanos>).



Vitoria – Gasteiz, 2016.

Asimismo, existen auroras que actúan como crónicas, recogiendo información de sucesos del pueblo o mundiales. En Oyón encontramos numerosos ejemplos de ambos: composiciones que aluden a hechos locales (la restauración del pórtico, el “gordo” de la Lotería de Navidad que cayó en el pueblo en 1998, la rehabilitación de la plaza, tradiciones de Reyes y de las fiestas patronales, etc.) o internacionales (la guerra de Vietnam, celebración de años santos, terremotos, nombramiento de papas, la llegada del euro, el tsunami de 2004, etc.)⁶³. La alusión a este tipo de acontecimientos enlaza la tradición de las auroras con otros ejemplos de oralidad, desde las antiguas crónicas y romances a ejercicios de improvisación.

Pero sin duda es con motivo de determinados fallecimientos cuando el reconocimiento sincero por parte del vecindario y expresado en estos cantos se hace aún más emotivo. En Labraza Urbano Requibatiz estuvo siempre muy

vinculado a las auroras y durante su funeral, en noviembre de 2016, se pidió permiso al cura para dedicarle la Aurora de la Virgen “*porque era la última vez que iba a estar aquí [de cuerpo presente]*”⁶⁴. En Oyón el 13 de julio de 2017 se congregó una multitud en la iglesia para darle el último adiós a Basilio Ruiz Esquide; ese día los miembros del coro de la iglesia, que él dirigía, de la coral en la que participaba y otras muchas personas de diferentes generaciones que son o alguna vez fueron auroros, le brindaron una aurora compuesta en su honor por Inmaculada Zabala que el grupo, mucho más numeroso que de ordinario, había comenzado a ensayar cuando el desenlace de la enfermedad era inevitable⁶⁵.

3.2.5. Los vínculos

Todos los elementos mencionados hasta ahora están relacionados con la vinculación

63. Letras desde finales de los años cuarenta proporcionadas por Inmaculada Zabala.

64. Información proporcionada por vecinas de la localidad.

65. El autor de la música, una vez más, era el propio Basilio ya que se tomó la de una aurora que se había cantado años atrás.

(espacial, familiar, social) que hacen de los individuos aislados una comunidad. El buen funcionamiento de esta depende en parte del cumplimiento de unas normas y unos códigos que se comparten y transmiten siguiendo también unas pautas culturales que incluyen un tiempo, un espacio y un contexto para la celebración. En este sentido toda fiesta es, según Martínez Montoya, un ritual de exaltación colectiva que cumple entre otras funciones la de renovar los tres elementos que caracterizan a la comunidad local: la cohesión social (dependencia), la conciencia de identidad (pertenencia) y la fuerza de la tradición (permanencia)⁶⁶.

En las prácticas asociadas al canto de la aurora podemos ver elementos mediante los que se refuerzan los lazos sociales. El más llamativo de ellos es la continuación en muchos casos de una cierta tradición familiar, de manera que con frecuencia alguien cercano (padre, madre, algún hermano o hermana mayor) salía con anterioridad, en un fenómeno observado en todos los pueblos para los que se han recogido testimonios orales. Un exponente curioso lo encontramos en Oyón, donde los actuales compositores de la música y la letra, Basilio Ruiz Esquide e Inmaculada Zabala, han sustituido a sus respectivos padres, Marcos y Félix, en esas tareas. Por otro lado, es muy frecuente que coincidan cantando la aurora varias personas de la misma familia y de diferentes generaciones.

Un rasgo muy interesante es la frecuencia con que se accede al grupo de auroras a la vez que otras personas del mismo círculo: cuadrilla, coro, asociación, etc. En algunos casos esa entrada simultánea actúa como un relevo y sirve para diferenciar sucesivas etapas dentro de la tradición local. En Oyón, por ejemplo, algunos informantes recordaban el orden en que determinadas cuadrillas habían ido asumiendo el

protagonismo en las auroras, produciéndose relevos entre ellas⁶⁷.

Por último, destaca la profunda vinculación emocional de quienes participan. Así lo demuestra la cantidad de años que a menudo llegan a hacerlo y el disgusto que en ocasiones supone tener que abandonar, sobre todo cuando no es una decisión voluntaria sino impuesta por las circunstancias: motivos de salud, edad avanzada, falta de gente y consecuente suspensión, etc.

Este tipo de actuaciones denotan un compromiso con la aurora y también con la comunidad: no se canta para sí mismo, se canta para el pueblo. Paradójicamente, eso implica que el recorrido pueda alterarse para no cantar en un lugar habitual si en esa casa se ha producido una defunción reciente o una persona se encuentra muy enferma⁶⁸; es decir, el compromiso con la comunidad incluye un respeto por el duelo de una familia.

Por su parte, el vecindario agradece de varias maneras el esfuerzo de quienes cantan: escuchando desde casa; aplaudiendo o felicitando, de manera abierta o en privado; ofreciendo al grupo comida y bebida (licores, pastas...); acudiendo a la misa de ese día si en ella se repetirá la aurora cantada en la madrugada; pagando una chocolatada o un almuerzo al grupo de auroras⁶⁹, etc.

Por otro lado es importante señalar que los difuntos también desempeñan un importante papel en la tradición, como demuestra la costumbre de pedir un Padrenuestro y/o un

“Este tipo de actuaciones denotan un compromiso con la aurora y también con la comunidad: no se canta para sí mismo, se canta para el pueblo.”

66. Martínez Montoya, Josexu. 2004, pp. 350-358.

67. Se subraya así el carácter de ritual iniciático que es uno de los rasgos de la fiesta (Martínez Montoya, Josexu. 2004, pp.350-358).

68. Se han recogido ejemplos al menos en Elvillar y Oyón.

69. En mayor o menor medida se han observado costumbres similares en prácticamente todas las localidades observadas; en ocasiones el propio ayuntamiento colabora con la financiación de las chocolatadas o almuerzos, como en Agurain-Salvatierra o en Oyón.

Avemaría “por los santos de este día”, “por las benditas ánimas del Purgatorio” o, en el caso de Laguardia, “por el primer ausente de esta compañía”⁷⁰. Es posible que, al menos hace varias generaciones, al solicitar la oración y comenzarla en alto quien se hallaba en casa tendiera a acompañar el rezo en silencio o en voz baja, en un acto de respeto de los vecinos hacia los difuntos⁷¹. Constituyen así una presencia simbólica: están ausentes pero se les recuerda y al hacerlo, se los hace presentes⁷². En este sentido destaca la iniciativa desarrollada en Pipaón: allí muchas de las personas que participan lo hacen ataviadas con una capa o llevan una vara, emulando la indumentaria de aquel pastor que todavía a comienzos del siglo XX recorría el pueblo llamando al Rosario y cuyo recuerdo inspiró la recuperación de la tradición.

Existe un último elemento que puede observarse en el canto de las auroras y es la relación necesaria pero también conflictiva entre continuidad y cambio. Siguiendo a Josexu Martínez Montoya, “*toda celebración periódica de una fiesta denota la existencia de un determinado nivel de identificación y vivencia colectiva*”. Esa identidad es también la que proporciona unos elementos de estabilidad, permanencia y continuidad en el tiempo, necesarios para el mantenimiento de la tradición; pero de manera paradójica es sobre todo en épocas de crisis y cambio cuando esa conciencia de identidad está más viva. Así, dentro de la aparente inmutabilidad de las tradiciones encontramos procesos dinámicos necesarios para la pervivencia de la identidad de un grupo, que retiene algunos elementos del pasado pero los reinterpreta en función de su propia situación⁷³.

4. CONCLUSIÓN

No cabe duda de que en la sociedad alavesa de comienzos del siglo XXI los cantos de aurora han dejado de cumplir su función originaria de llamamiento diario al rezo del Rosario⁷⁴. Sin embargo no por ello las auroras dejan de percibirse como una tradición en sí misma, vinculada a la identidad del pueblo y al sentimiento de pertenencia a él. Esa circunstancia es aún más significativa cuando se trata de prácticas relativamente recientes en el tiempo (o incluso muy recientes en el caso Vitoria-Gasteiz) pero que pueden llegar a vivirse como si se tratara de tradiciones muy antiguas.

Es esa vinculación emocional la que provoca que hombres y mujeres realicen un esfuerzo, en ocasiones considerable, para que la comunidad pueda seguir disfrutando de esa parte de su esencia. En cambio, allí donde esa tradición ha desaparecido, sobre todo si ha sido en época reciente, existe una sensación de pérdida sobre todo entre la gente mayor. Para este grupo de edad el canto de aurora no sólo está arraigado a sus recuerdos individuales, sino a una cosmovisión condicionada por el entorno ecológico, económico, político y social del mundo rural tradicional.

El interés por no dejar que esa tradición desaparezca se demuestra en el hecho de que en algunos lugares llegó a perderse para ser después rescatada. Así sucedió en Orbiso, donde la inquietud de varias personas de la localidad motivó su recuperación y que hasta hace muy poco se hayan cantado seis veces al año; en Santa Cruz de Campezo, donde sucesivas iniciativas en los años cincuenta y setenta consiguieron que en la actualidad se mantenga tres días; o en Pipaón, donde a comienzos de los ochenta se recurrió a la memoria del que fuera el último sacristán del pueblo⁷⁵. En otras ocasiones la tradición no había llegado a perderse, pero se reimpulsó gracias a una reacción espontánea ante

70. Además, Félix Cariñanos señalaba la vinculación entre auroros y la Cofradía de las Ánimas, así como la antigua costumbre de anunciar la muerte de un auroro en aquellos lugares donde el grupo era fijo.

71. Medrano, Nazario. 1961-1962, p.64. Incluso cuando no se menciona expresamente a los difuntos y el rezo se realiza en voz alta mientras se camina, como en Lagrán o en Agurain-Salvatierra, se consigue la implicación del espectador.

72. Martínez Montoya, Josexu. 2004, p.358.

73. Homobono Martínez, José Ignacio. 1990, pp. 45-49.

74. Incluso en las contadas excepciones en que sí lo hacen, como las novenas de Laguardia o la fiesta en honor a Sallurtegui en Salvatierra, se trata de un acto limitado a unos días concretos del año, de manera que se trata de algo excepcional e inscrito en un marco festivo.

75. Información proporcionada por informantes en cada localidad. En estos dos últimos casos además la recuperación de las auroras se produjo en el contexto de otras iniciativas culturales.



Mapa de la distribución de la tradición de Las Auroras en Araba.

el peligro de que lo hiciera: en Oyón la suspensión de la Aurora de Reyes de 2001 por falta de gente motivó que un grupo de mujeres participara por primera vez en la de los Patronos, rompiendo una costumbre no escrita que la convertía en un reducido masculino. También hay casos en los que podría hablarse de una “invención” de la tradición en base a experiencias de otros lugares, como las iniciativas de Lanciego o Vitoria-Gasteiz, basadas en las costumbres de Oyón y Salvatierra respectivamente.

Este tipo de procesos producidos en época reciente han introducido modificaciones respecto a las líneas más “puristas”: retrasando la salida para minimizar el frío de la madrugada (Santa Cruz de Campezo, Moreda) o adelantándola a última hora de la noche para evitar la pereza de levantarse temprano (Labraza, Lanciego, Pipaón); adaptando el recorrido a las condiciones físicas de quienes la cantan; eliminando el ruido de la campana si ha habido quejas (Laguardia); prescindiendo del rezo si la motivación es más cultural que devocional (Santa Cruz de Campezo, Lanciego); etc.⁷⁶ Así, podría decirse que en cada pueblo la aurora ha segui-

do su propia evolución. En este sentido, uno de los aspectos más importantes para el mantenimiento de esta tradición fue, en primer lugar, el paso de un único “auroro” a un grupo de personas; más tarde, en una época más reciente, la incorporación de las mujeres en aquellos lugares donde se trataba de una tradición masculina.

Todas estas modificaciones tienen en común un cariz inclusivo, de favorecer la participación y hacer que la tradición llegue a más gente. Ya sea de manera inconsciente o como estrategia para favorecer su continuidad, esa búsqueda de la vinculación emocional del vecindario entronca con una de las características del primitivo sentido del canto de la aurora: que quien no participara cantando, al menos la escuchara; que quien no rezara en la calle, lo pudiera hacer desde casa; que quien no estuviera físicamente presente, lo estuviera en el recuerdo. Otra muestra más de este deseo de hacer partícipe a la comunidad la encontramos por ejemplo en Santa Cruz de Campezo o en Oyón al visitarse las Residencias de Tercera Edad.

Por último, hay que destacar el papel desahogado por aquellas personas que participan de manera directa en las auroras cantando, to-

76. Otra muestra de resistencia a que desaparezca totalmente incorporando el canto a la misa o la procesión cuando ya no hay gente que salga a cantarla por las calles (Elvillar).

cando o componiendo, y sin quienes no sería posible continuar la tradición. Se trata de un papel muy activo pero al mismo tiempo discreto, sin que suela haber personalismos, de manera que el individuo se desdibuja y el grupo es el protagonista. Además, no hay que olvidar otros tipos de participación aún más sutil: quienes escuchan desde la ventana y felicitan de forma abierta o en privado a los auroros; quienes abren sus portales o lonjas para que entren y tomen algo que les ayude a calentarse o las personas encargadas de que el chocolate esté listo para el final del recorrido, por ejemplo, contribuyen también a la tradición porque le dan sentido.

Esta cooperación desinteresada, puesto que nadie recibe una gratificación material, obedece a un sentimiento identitario y de pertenencia a una comunidad. Es ahí donde puede apreciarse el verdadero significado de aquellas auroras que todavía se mantienen en el siglo XXI; es también ahí donde quizá más influya el sentimiento de pérdida cuando la tradición ha desaparecido o está en evidente riesgo de hacerlo.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, Antxon. *Identidad y fiestas*. En: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 22, nº 55, 1990, pp. 9-14.
- AGUIRRE SORONDO, Antxon. www.tabakalera.eu/notas_img/noticias1_20070615.pdf (15 de junio de 2007).
- ARELLANO, Pedro. *Folklore de la merindad de Tudela (Navarra)*. En: *Anuario de Eusko Folklore*, nº 13, 1933, pp. 139-218.
- BARANDIARAN, Joxe Miguel. *El mundo en la mente popular vasca: creencias, cuentos y leyendas*. San Sebastián: Auñamendi, 1960-1962.
- BEOVIDE, Gregorio. *Libro del Rosario de la Aurora [Manuscrito]: sirve para Gregorio de Beovide, en Abechucu oy día 21 de abril del año de 1890*.
- CHASCO OYÓN, José Ángel. *Fiestas, tradiciones y leyendas de la villa de Moreda*. En: *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa*, nº 7. Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1998, pp. 109-173.
- CHASCO OYÓN, José Ángel. *Labraza y Barriobusto. Fiestas y tradiciones de una villa real*. Inédito.
- EGURCEGUI, Jesús. *Arlucea: Apuntes etnográficos de un pueblo alavés*. En: *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa*, 9 (Número monográfico). Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2002.
- ENCISO VIANA, Emilio. *Laguardia decimonónica*. Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1987.
- GONZÁLEZ SALAZAR, José Antonio. *Cantos de aurora en Bernedo*. En: *Anuario de Eusko Folklore*, nº 33, 1985-1986, págs. 29-67.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. *Fiesta, tradición e identidad local*. En: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, año 22, nº 55, 1990, pp. 59-74.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio. *Las formas festivas de la vida religiosa. Sus vicisitudes en la era de la globalización*. En: *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 28, 2006, pp. 27-54.
- JIMÉNEZ, Joaquín. *La Aurora en el folklore alavés*. En: *Vida vasca: industria, comercio y costumbres*, nº 55, 1978, pp. 47-49.
- JIMÉNEZ, Joaquín. *Varias expresiones del folklore festivo alavés*. En: *Narrria: estudios de artes y costumbres populares*. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Canto Blanco, nº 53/54, 1991, pp. 48-59.
- JIMENO JURÍO, José María. *Auroros y auroras*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1973.
- LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. *Estudio etnográfico de Viana (Navarra). Datos geográficos y culturización*. <http://hedatuz.euskomedia.org/8512/1/06490751.pdf>, pp. 724-725.
- LÓPEZ DE GUEREÑU GALARRAGA, Gerardo. *Calendario alavés: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones*. Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Institución

Sancho el Sabio, 1970.

MAESTRE, Ursicino. *Cantos de la Aurora en S. Román de Campezo*. En: *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa*, nº 4. Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1986, pp. 129-138.

MARTÍNEZ FUENTES, Begotxu. ARRIOLA LOIOLA, Juan Luis. *Un rincón a descubrir: El valle de Arana*. Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2003.

MARTÍNEZ MONTOYA, Josetxu. *Pueblos, ritos y montañas: prácticas vecinales y religiosas en el tiempo y en el espacio de la comunidad rural (Valle de Arana-Álava-Euskal Herria)*. *Ensayo antropológico*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1996.

MARTÍNEZ MONTOYA, Josetxu. *La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario*. En: *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 26, 2004, pp. 347-367.

MAULEÓN, Maite. AZNÁREZ, Mónica. *Villancicos, auroras y otros cánticos de devoción populares en Navarra*. [S.], 2012.

MEDRANO, Nazario. *Contribución al estudio etnográfico de Cripán*. En: *Anuario de Eusko Folklore*, nº 18, 1961, pp.57-71, pp. 63 y 64. <http://www.barandiaranfundazioa.eus/images/AEF18/018059073r.pdf>

MENÉNDEZ DE ESTEBAN, José. *Música de auroras y Rosarios*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1979.

MORENO, Eduardo. *La música en Laguardia del s. XII a la actualidad*. Logroño: Piedra de Rayo, 2014.

OCIO, Montserrat. *Cultura popular a lo largo del valle del Inglares*. En: *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa*, nº 7, 1998, pp. 175-266.

RUBIO, Francisco. *Auroras de Ayegui*. Ayegui: Ayuntamiento de Ayegui, 2004.

RUIZ DE EGUINO, Kepa. <http://www.Agurain-Salvatierra.es/romeria-de-sallurtegui--i-.html>, y <http://www.Agurain-Salvatierra.es/romeria-de-sallurtegui--ii-.html>. 2011.

RUIZ DE LARRAMENDI Jesús. *Agurain-Salvatierra: Destellos de un siglo de historia*. En: *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa*, número 6 (Número monográfico). Vitoria-Gasteiz-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1994.

SAMPEDRO, Julián. *Fiestas populares: Laguardia*. En: *Anuario de Eusko Folklore*, nº 2, 1922, pp. 107-126.

SÁNCHEZ, José (coord.). *Las Auroras de Estella*. Estella: Agrupación de Auroras "Adriano Ruiz", 1990.

SUSO, Rafael. *Santa Cruz de Campezo II. Temas campezanos*. Madrid: Manuscrito, 1990-1992.

VIANA, Salustiano. *Calendario santoral del Rosario de la Aurora de Lagrán*. En: *Ohitura: Estudios de etnografía alavesa*, nº 2, 1984, pp. 159-202.

LAGUNTASUNA

BARAKALDO 1949



DANTZA TALDEA
ERRALDOIEN KONPARTSA
GAITEROAK, TXISTULARIAK, ...
DANTZA-PLAZA

Tl. 629 455 570 lagun@laguntasuna.eus www.facebook.com/laguntasuna

PALOTEADO DE CABANILLAS

UNA NUEVA SEMILLA PARA UN CULTIVO ANCESTRAL EN LA BARDENA

- Autor texto y fotografías: Patxi Laborda -

Un siglo más tarde, Cabanillas baila de nuevo su Paloteado. De la mano de la Asociación Tresmontes las fiestas de Cabanillas del año 2014 vieron renacer una costumbre perdida en el año 1902: la realización de una representación de teatro popular con versos y danzas, con pastorada, crítica social, música, sucesidos, llena de ironía y sarcasmo, y humor, mucho humor. En definitiva, la realización de un Paloteado al estilo de los que se han conservado o recuperado en otras localidades de la Ribera de Navarra (Cortes, Ablitas, Tudela, Fustiñana, Ribaforada, Murchante...).



Componentes del Paloteado de Cabanillas 2014.

TESTIMONIOS ANTERIORES

Existía documentación previa sobre el tema, y el estudio de referencia fue el artículo "Estudio etnográfico y folklore de Cabanillas" que Francisco Sierra publicó en *Cuadernos de Etnografía y Etnología* en los años 80. En el mismo se recogían muchos detalles sobre los Paloteados que se celebraban el día de San Antón y el de San Roque allá por el siglo XIX, con datos sobre facturas, gastos, como por ejemplo el encargo hecho al gaitero Melchor García en 1872 para ir a Cabanillas a tocar pues la persona que les enseñaba a bailar (y supongo que también tocaba) había fallecido. En este trabajo de Francisco Sierra se recogían también los trajes que se utilizaban, datos de dónde se realizaban, algunos

versos recitados por informantes, y otras muchas pistas que nos hacen ver la importancia que tenía la representación del Paloteado, no solamente en el entorno de las fiestas, sino incluso como referencia de la vida social.

Anteriormente Jimeno Jurío había recogido otras referencias igualmente valiosas como las entrevistas a Cosme Martínez, mayoral en 1902, que le recitó varios versos del Paloteado escrito por Juan Esteban Martínez.

Ya en el año 1977, los componentes del grupo *Ortzadar* vuelven a darnos datos del Paloteado de Cabanillas en torno a 1900 mediante los testimonios de Julio Mateo y Rosa Cercera, publicados en 1986 por Mikel Aranburu.

VESTIMENTA

La información sobre los trajes de los *dantzaris*, aportada en el trabajo de Francisco Sierra es muy concreta y nos da dos alternativas correspondientes a los años 1870 y 1890. Es esta última vestimenta la que tomamos como referencia en la reconstrucción del Paloteado: "Chaleco y calzón negros; faldilla de color lila o rosa... Tenemos noticias de que esa faldilla era a veces de color blanca o verde". Para la recuperación se escogió la faldilla verde, acompa-

ñada de cascabeles y alpargatas “valencianetas”. Se completa el traje con un pañuelo en la cabeza.

Los trajes de los personajes principales del Paloteado: Rabadán (también llamado en Cabanillas Alcahuete), Mayoral, Diablo y Ángel, se corresponden a los modelos que se repiten en la zona, con matices diferentes según el pueblo y el actor representante ese año.

PASOS DEL PROCESO DE RECUPERACIÓN

En primer lugar era importante que la gente de Cabanillas supiese de la existencia del Paloteado en el pueblo. En los pueblos vecinos como Ablitas, Fustiñana o Ribaforada era bien conocido, pero en Cabanillas, como ya hemos dicho, hacía un siglo que se había perdido. Para ello, en la Semana Cultural del 2013, se presenta una ponencia de Francisco Sierra, presentando sus estudios sobre los que fue el Paloteado de Cabanillas, y de Mikel Aranburu, folklorista e investigador de diferentes paloteados.

En esta reunión se hace pública la intención de recuperar el Paloteado, aunque sea materialmente imposible por falta de informantes recuperar exactamente las melodías y las danzas que se ejecutaban.

El proyecto recibe una ayuda por parte del Consorcio EDER y se saca a concurso la recuperación del Paloteado, concurso que es adjudicado a la anteriormente citada Asociación Tresmontes.

Los miembros de esta Asociación encargan la composición de la música al gaitero tudelano Javier Pérez de Obanos con la condición de ser música para banda de dos gaitas y tambor, y la coreografía de las danzas a los miembros de la Asociación Cultural Laya: Patxi Laborda, Iñigo Castellano y Milagros Unzu, que ya anteriormente habían dirigido los ensayos del grupo de *dantzaris* de Cabanillas.

El proceso de realización de las músicas se basó en la petición por parte de los coreógrafos de ritmos concretos, coherentes con lo que debían ser los toques de palos o los pasos a utilizar. Siguiendo estos ritmos como base el compositor componía las melodías.

La confección de los trajes corre a cargo de la modista local Luci Paz, y en cuanto a la parte teatral se pide ayuda al grupo de teatro local “la Albarca” y a su director Ángel Arellano.

Tras varios contactos entre maestros de danza y gaiteros, se decide realizar un repertorio coherente con la zona en la que estamos, con referencias a melodías de la zona del Pirineo, con la que Cabanillas tiene mucha relación al estar unidas por las Bardenas Reales, y, por otro lado, con algunos toques diferenciadores que le den un carácter único. Se busca dar importancia al tambor, buscar juegos rítmicos variados en los bailes de palos, y todo ello basado en una estructura coreográfica sencilla de tres puntos que dote de coherencia a todo el Paloteado.

LAS DANZAS DEL PALOTEADO

Así, el 16 de agosto del 2014, en fiestas de San Roque, se estrena el Paloteado con las siguientes danzas: Paseo, Cortesías, Palos 1 (en ritmo binario), Palos 2 (en ritmo ternario), Danza de Arcos (*mazurka*), Trenzado y Torre.

Al año siguiente se le suma una pieza más: la Jota Rota, que mezcla ritmos de 3/4 con 7/4. Un verdadero reto para los *dantzaris*.

El ciclo se cierra en el año 2016 con la introducción de la Jota de Cabanillas, composición de Javier Pérez de Obanos, con estructura rítmica y melódica parecida a las que preexisten en la zona y que ha sido coreografiada al estilo de las jotas que hoy en día se bailan en la Ribera: en corro, con alternancia de pasos en el sitio y desplazado y balseo en la parte de la Copla.

Por lo tanto, el ciclo del Paloteado de Cabanillas queda constituido así:



Paloteado de Cabanillas.

Paloteado de Cabanillas

Pasacalles

Javier Pérez de Obanos (2013)

$\text{♩} = 115$

Gaita I

Gaita II

$\text{♩} = 218$

1. 2. *Fine*

1. 2. *D.S. al Fine*

PASACALLES: Desde la iglesia de San Roque hasta la plaza. En un compás de 4/4. Se comienza con el toque de campana que da la iglesia. Los *dantzaris* van hacia atrás mirando al santo, que va detrás. Seguidamente se enfrentan y cambian de posición. Al cambiar el compás a 6/8 hacen un dibujo coreográfico y vuelven a su posición inicial. Con esta danza llegan a la plaza donde está colocado el escenario del Paloteado.

Paloteado de Cabanillas

1

Cortesías

♩ = 120

Javier Pérez de Obanos 2013

Gaita I

Gaita II

1.-4.

5.

1.

2.



CORTESÍAS: Baile en compás de 2/4 realizado al santo presente en un lateral del escenario, con los dantzaris enfrentados entre ellos tocando castañuelas. Salen de dos en dos a dar el verso que para San Roque cada uno ha preparado. Después el Mayoral y el Rabadán dan un par de versos satíricos sobre ellos.

Danza de arcos del Paloteado de Cabanillas.

Paloteado de Cabanillas

1

Baile de Palos

♩ = 140

Javier Pérez de Obanos (2013)

Gaita I

Gaita II

1.-7.

8.

1.

2.

PALOS 1: Baile binario (2/4) de palos modorros, donde en frases alternas los *dantzaris* golpean, bien al suelo, bien a sus compañeros de danza. Después de ocho cambios de posiciones, la música cambia a un 6/8 para la salida.

Paloteado de Cabanillas

1

Trenzado

$\text{♩} = 173$ Javier Pérez de Obanos (2013)

Gaita I

Gaita II

$\text{♩} = 135$

1. 2.

1. 2. *To Coda D.S. al Coda*

Coda

TRENZADO: Un trenzado de estilo de los muchos trenzados que se hacen en la zona de la Ribera. Los dantzaris, en un ritmo de 6/8, empiezan “valseando” hacia el palo de trenzar para coger las cintas. Al cambiar el ritmo a 2/4 comienza el trenzado propiamente dicho. Con el cambio de frase los dantzaris enfrentados hacen un dibujo de espaldas que enriquece el trenzado. La repetición de la estructura da lugar a un proceso inverso que hace que se destrence lo hecho anteriormente.

Paloteado de Cabanillas

1

Castañuelas

Javier Pérez de Obanos (2013)

Gaita I

Gaita II

PALOS 2 (EN PARTITURA CASTAÑUELAS): En un ritmo de ternario, los dantzaris cambian de una figura de líneas enfrentadas 4 contra 4 con cambios a una figura de corro cerrado al cambiar la frase. En esta parte de la melodía se pueden adivinar referencias al Ttun Ttun de Roncal, valle con mucha relación histórica con Cabanillas por el uso de la Bardena. El siguiente cambio de frase hace que los dantzaris cambien la estructura rítmica de los palos y musicalmente hagan dosillos, en vez de dos grupos de tres, tres grupos de dos, una estructura muy presente en el ritmo de la jota.

Paloteado de Cabanillas

1

Mazurca de Arcos

$\text{♩} = 140$ Javier Pérez de Obanos (2013)

DANZA DE ARCOS (MAZURKA): Esta danza de arcos es una mazurka, un ritmo en compás ternario en el que se acentúan todas las notas del compás. Los compases se distribuyen en grupos de cuatro, intercalando compases propiamente de mazurka (izquierda-derecha-derecha, o viceversa) con compases de vals (izquierda-derecha-izquierda, o viceversa) que sirven para cambiar el apoyo. En las frases diferentes cambia el compás en el que los dantzaris hacen el vals que sirve para cambiar el apoyo. Esto les posibilita hacer diferentes figuras con los arcos.

Paloteado de Cabanillas

Mazurca de Arcos

The musical score is written for two staves, likely representing the violin and viola parts. It begins in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first system consists of two staves with a repeat sign. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a first ending bracket over the final two measures. The third system introduces a second ending bracket, which leads to a key change to D-flat major (three flats) in the fourth system. The score continues with several systems of music, including a section marked 'D.S. al Coda' and a final section marked 'Coda' with a double bar line and repeat sign.

Jota de Cabanillas

1

Javier Pérez de Obanos

The musical score is presented in a system of two staves for Gaita I and Gaita II, with a piano accompaniment below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four phrases of copla, each consisting of two staves. The first phrase is a paseo, the second is a paso, the third is a 'sin fin' type, and the fourth is a 'valseo' agarrado. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

JOTA DE CABANILLAS: Esta Jota, hecha para ser bailada en la calle, se estrenó en el Paloteado de Cabanillas en el año 2016. Consta de cuatro frases más copla. La primera es un paseo con los dantzaris encarándose a quienes tienen a los lados. La segunda frase es un paso en el sitio de doble duración que el anterior. Repiten a continuación el primer paso, pero esta vez por detrás. La cuarta frase es un "sin fin" del tipo del que se usa en el trenzado. Al finalizar el sin fin, los dantzaris quedan enfrentados a otros dantzaris, con los que bailarán la copla, en un "valseo" agarrado, con dos compases en el sitio y otros dos avanzando en vuelta en el sentido contrario a las agujas del reloj.

Jota de Cabanillas

To Coda

D.C. al Coda *Coda*

Paloteado de Cabanillas

Subida a la Torre

1

♩ = 100

Gaita I

Gaita II

Javier Pérez de Obanos (2014)

Este tema se repetirá las veces que sea necesario hasta que la torre esté montada

Paloteado de Cabanillas

Bajada de la Torre

1

♩ = 210

Gaita I

Gaita II

Javier Pérez de Obanos (2014)

Este tema se repetirá las veces que sea necesario hasta que la torre esté desmontada

TORRE: Seguidamente, con una melodía binaria de gaita se va haciendo una torre de tres pisos, y el niño o niña que sube grita “¡Viva Cabanillas, Viva San Roque!”. Una melodía ternaria sirve para deshacer la torre.

FICHA TÉCNICA DE LA REPRESENTACIÓN

Personajes: Gustavo Pérez (Mayoral), Carlos Catalán (Rabadán), Paul Compés (Diablo) y Raquel Arellano (Ángel).

Danzaris: Julia Gil, Leyre Gil, Ainara Cervera, Paula Aguado, Desiré Asiáin, Mercedes Bueno, María Rodríguez, Peña Gil, Gustavo Irañeta, Enrique Jiménez, Pablo Arellano, Carlos Gil "Parrutxa", Adel Gil, Jonathan Pérez, Iñaki Pérez, Javier Martínez "Malanda", Aitor Martínez, Rubén Aguado, Víctor Pérez, Javier Sola y Roberto Rodríguez.

Gaiteros: Javier Pérez De Obanos, Félix Ayala y Oscar Calvo.

Dirección teatral: Ángel Arellano.

Dirección danzaris: Iñigo Castellano.

Vestuario: "Luci" Paz, Mamen Vicente y Edurne Alonso.

Composición musical: Javier Pérez De Obanos

Coreografía: Patxi Laborda, Iñigo Castellano y Mila Unzu. (Sdad. Cultural Laya)

Base y estudio histórico: Francisco Sierra.

Colaboraciones: Federación de Danzas de Navarra, Oscar Sola, Berta Lezaún, Eduardo Alonso, Inma Arellano y Rebeca Valbuena.

Organizadores: Ayuntamiento de Cabanillas y Asociación Cultural Tresmontes.

Financiación: Eje 4 LEADER, FEADER, Gobierno de Navarra y consorcio EDER.

CONCLUSIÓN

En Cabanillas se ha recuperado la costumbre de hacer el Paloteado, no las danzas del Paloteado en sí mismas, que en su momento probablemente tenían mucho de coyuntural (recordemos que venían danzantes de Ribaforada a veces a bailar el Paloteado a Cabanillas). Los ritmos y melodías elegidos tienen mucho que ver con los Paloteados que hay en la zona, aunque con elementos que puedan resultar singulares. Buscamos que el material coreográfico y musical que hemos utilizado

sea coherente con lo que hay en esta zona de la Ribera de Navarra, y ese es, seguramente, el secreto a voces de su éxito: que es creíble, es verdadero.

Se ha intentado hacer un Paloteado del siglo XXI y atemporal al mismo tiempo, donde los *danzaris* son participantes en el grupo de danzas de la localidad, que ensayan a lo largo del año, y que sin otro criterio que el de la calidad y el de la participación activa, se ganan su puesto en el Paloteado. No hacemos, pues distinciones, ni en rol, ni en vestimenta, ni en coreografía, en función del género. Los que están encima del escenario son *danzaris*, nada más, y como *danzaris* van vestidos.

Era terreno abonado, y, por eso, el Paloteado ha florecido en Cabanillas como si nunca hubiera desaparecido.

FUENTES

ARANBURU URTASUN, Mikel: "El dance o paloteado en la Ribera meridional de Navarra", en Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, nº 47 (Enero-Junio 1986), pp.35-90.

JIMENO JURÍO, José María: "Paloteados de la Ribera", en Navarra. Temas de Cultura Popular, nº 217 (1974), p. 29

SIERRA URZAIZ, Francisco J.: "Algunos apuntes sobre el folklore de Cabanillas", en Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela, nº 4 (1992), pp. 5-28.

Torre.



EL CASTILLO HUMANO EN EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE ESKOLUNBE DE KUARTANGO

- Autores: Gloria Ugarte, Jenaro Zamalloa y Eduardo Martínez de Santos -

Eskolunbeko erromeriari eta bere bereziko "gaztelu"-ari buruzko liburu, idazlan, argazki eta, batik bat, haraneko biztanleen testigantza paregabea esker, Kuartangoko idiosinkrasia maite dugunok (lehenago Trinitatearen ekitaldi koreografikoen berreskurapenean egin genuen legez) artikulu honetan biltzen diren ondorioak partekatzen eta aurkezten animatu gara.

El 28 de agosto de 2016, día principal de la fiesta de Eskolunbe, los jóvenes de Kuartango han "hecho" de nuevo el Castillo junto a la ermita, recuperando una tradición perdida en 1947. Una torre humana con tres alturas que tradicionalmente hacían los jóvenes de Katadiano y Anda.

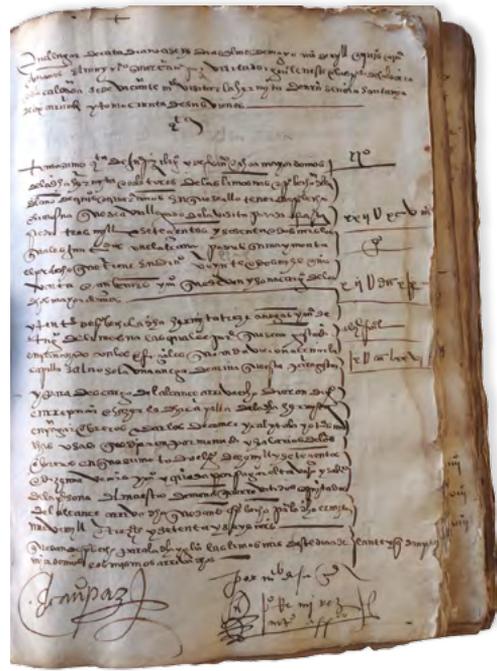
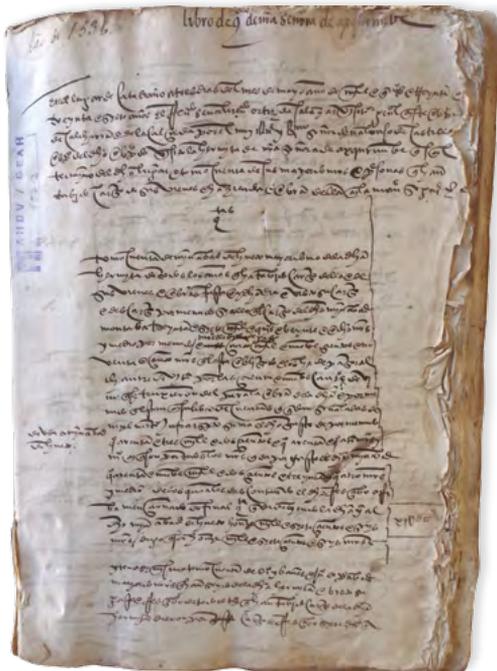
El Santuario de Nuestra Señora de Eskolunbe está situado en un rincón del pueblo de Katadiano en el valle de Kuartango (Álava), bajo una gran peña de la sierra de Badaia. Se encuentra junto al camino que desde la Llanada Alavesa y Los Huetos, atraviesa la sierra de Badaia y pasando por la fuente de Arnate, baja a Katadiano en Kuartango.

La fiesta de Eskolunbe se celebra en la actualidad el último domingo de agosto. El lunes siguiente se recuerda en misa a los fallecidos del valle y el segundo domingo de septiembre, día de "Acción de Gracias" al finalizar la misa se realiza una subasta con las donaciones de los asistentes (principalmente productos de la cosecha, pequeños animales y postres). El dinero de dicha recaudación se destina al mantenimiento de la ermita.

En este artículo se documenta el castillo humano que se hacía en la ermita de Eskolunbe y su recuperación en el año 2016.

"El Castillo" de Eskolunbe en su recuperación.





Libro de Cuentas de la ermita de Eskolunbe.

BREVE RESEÑA HISTÓRICA SOBRE EL SANTUARIO

El libro de “Cuentas de Nuestra Señora de Axqurumbe” (1536-1771) nos ofrece datos interesantes sobre la historia del Santuario. La ermita aparece en 1536 con el nombre de Nuestra Señora de “Axqurumbe”, que haría referencia al topónimo en euskera del lugar donde está ubicada y Daniel Ustoa (1937) interpreta como “región bajo la piedra lisa o cortada”. Sólo a partir del año 1763 figura escrito en el libro de cuentas el nombre de Eskolunbe que conocemos actualmente (Eskolunbe en su grafía en euskera). Gorrotxategui (Aunia 25, p.92) identifica a la ermita de Eskolunbe como la advocación mariana con nombre en euskera más occidental de Euskal Herria.

Las obras de reforma y ampliación de otro edificio anterior que conformaron el Santuario actual se desarrollan entre los años 1536 y 1541. Esta fecha de finalización que figura en el libro de “Cuentas (1536-1771)”, coincide con la inscripción que todavía se puede leer en el coro de la ermita:

“Esta obra se fenesció en el año de mil e quinientos e cuarenta e un años, fuendo mayordomos Ivan Abad e Francisco Ochoa, Vos. de Catadiano, Lodo Dios”.

La imagen de la Virgen de Eskolunbe es una talla del siglo XIV anterior al edificio y retablo actuales. Adosados a la ermita existían la casa del ermitaño y sala de cofradía, actualmente restaurados en un único espacio. El edificio actual tiene una puerta de paso, hoy tapiada, desde el coro a la casa aneja.

Daniel Ustoa nos dice que “La fecha del último domingo de agosto de cada año para la fiesta principal es todavía reciente” y que “por muchísimo tiempo la fiesta principal se celebraba el 15 de agosto” coincidiendo con la festividad de la Asunción (Ustoa 1937, p.39).

LA FIESTA DE ESKOLUNBE

La fiesta se celebra actualmente el último domingo de agosto y además de las kuartanguesas y kuartangueses acuden desde Urka-

bustaiz así como del Valle de Zuia y los pueblos limítrofes de la sierra de Badaia, Los Huetos, Mendoza, Iruña de Oca y la Ribera.

Hay exposición y venta de productos artesanales de la zona. Y después de la misa que se celebra a las doce horas, romería con grupo musical.

En 2016 se recuperó la tradición del castillo que se hizo al terminar la misa. En la etapa anterior, hasta 1947, el Castillo se hacía por la tarde después del rosario, como veremos más adelante.

Al mediodía, las familias y cuadrillas se reúnen a comer en las campas de los alrededores. Por la tarde, la fiesta continúa con actividades para los más peques, música y baile, y el campeonato de bolos que nunca puede faltar.

PROCESO DE RECUPERACIÓN DEL CASTILLO DE ESKOLUNBE

Una fotografía del Castillo de Eskolunbe realizada por Balbino Sobrado, fechada alrededor de 1915, es el punto de partida. Inicialmente surgen algunas dudas sobre si la fotografía es realmente de Eskolunbe, ya que en la imagen no se reconoce claramente el escenario donde se está haciendo el castillo dentro del parque actual de la ermita. La existencia de otras dos

fotografías realizadas el mismo día por Balbino Sobrado y los primeros testimonios de personas mayores del valle que recuerdan haber visto el castillo durante la fiesta de Eskolunbe despejaron todas las dudas.

Se aprovecha la celebración de la fiesta el 27 de agosto de 2015 para pedir la colaboración de las personas mayores que en su día conocieron el castillo, mediante el reparto de un díptico.

Durante el verano de 2015 se realizan la mayor parte entrevistas a las personas del valle que manifestaban haber visto el castillo en Eskolunbe.

Las entrevistas realizadas han sido todas individuales, en presencia de familiares y otras personas, y las preguntas muy generales donde no se aportaba información adicional para evitar inducir las respuestas. Preguntas cortas como: ¿recuerdas el castillo en Eskolunbe?, ¿se hacía todos los años?, ¿en que año recuerdas haberlo visto?, ¿dónde y a qué hora se realizaba?, ¿quienes participaban? y ¿qué personas lo hacían?, ¿quién se subía a lo más alto? y ¿qué se decía o hacía?.

Hemos podido recoger el testimonio de diez personas del valle que recuerdan el castillo, algunas de las cuales han aportado informaciones con sorprendente detalle. La relación de informadores se incluye al final del artículo.

LOS TESTIMONIOS

A continuación, transcribimos los datos relacionados con el castillo recogidos en las entrevistas.

Irene Sarralde (Anda, 1932)

Recuerda el castillo y la fiesta. Lo hacían los vecinos de Anda y Katadiano (los de Andagoia no). Participaban Carlos y Julio Viguri, Ricardo Eguíluz, Pablo Lor, David Zurbitu y Rufino Jiménez de Aberasturi que se subía arriba. Desde lo más alto se daba vivas a autoridades y personalidades. A la salud de fulano de tal (del alcalde, de los vecinos de un pueblo, del cura fulano de tal), que viva por muchos años. Que vivan respondían los presentes, y pasaban la boina.

Nos dice que 1947 fue el último año que se hizo el castillo. En el invierno de 1947-1948 hubo varios incendios en casas de Anda (se quemó la casa de Lor y la cabaña de Viguri) y los vecinos acabaron enfrentados.

Nos comenta que en esa época, el día de la fiesta había 2 zonas de baile, una en el lugar donde se hace ahora, próxima a la ermita y otro a la entrada de la campa con txistus.

Benito Espinosa (Belorado-Anda, 1925)

El día que se talló, con 20 años, coincidió con la Romería. Recuerda que el castillo se hacía por la tarde, “a la tardecica” dice él. Moisés Zuazo (3 años mayor que Benito) subía a lo alto y David Zurbitu, Cipri y Carlos Viguri, Rufino Jiménez de Aberasturi estaban en los pisos inferiores. Siempre vio el castillo de 3 pisos y dice que la fiesta la hacían los mozos de Anda y Katadiano.

No recuerda qué año se dejó de hacer ya que fue a la mili en 1946. Dos años y medio después, cuando acabó la mili el castillo ya no se hacía. Comenta que había “ciscos” en Anda por aquella época y que en alguno de los permisos le tocó hacer turno en una casa quemada.

Recuerda que después de la Misa se hacía baile. Que tocaban acordeón 2 hermanos de Vi-

toria y sus padres ponían un puesto de venta de dulces o golosinas. Sólo recuerda acordeón y un baile debajo de la Ermita.

Begoña Zurbitu (Katadiano, 1936)

Iba a Eskolunbe con su padre Eugenio que era el alcalde y recuerda haber visto el castillo. Tendría 8 o 9 años y vio subir a Rufino Jiménez de Aberasturi. Cree que hacían el castillo debajo del nogal torcido y leían un papel.

José Martínez de Lopera Zurbitu (Etxabarri, 28/02/1926)

Siendo quintos fueron a Eskolunbe y se hizo el castillo. Nos dice que no lo hacían los quintos, sino los más mayores, Arcadio, Viguri, Rufino de Anda. Aquel año subió Arcadio.

Daniel Ibáñez (Tortura, 1928)

Daniel recuerda el castillo en Eskolunbe y que se subía Moisés Zuazo. El castillo era por la tarde y el que estaba arriba nombraba a las personalidades presentes. Después, los mozos pasaban la boina para recoger dinero.

Luis Mari Sáez de Lafuente Arrausi (Bilbao, 1931)

Nació en Bilbao y venía a Etxabarri a la casa de su tío Juan Sáez de Lafuente. Recuerda el castillo y que Arcadio Martínez de Luna se subía arriba.

Carlos Magán Martínez de Luna (Vitoria, 1932)

Hacían el Castillo los de Katadiano y Anda después del rosario y procesión. Organizaba Rufino Jimenez de Aberasturi de Anda y participaban Carlos, Cipri, Cándido y Julio Viguri de Anda, David, José y Benjamín Zurbitu de Katadiano. Nos dice que hizo hasta 1949 (después no sabe porque dejó de ir a Katadiano). Recuerda tres pisos que era encabezado por Rufino o Moisés y el de arriba se solía agarrar a las ramas del nogal. Vitoreaban a las autoridades y pueblos y a los que se lo habían pedido dando una aportación económica.

Jesús Viguri Ugarte (Sendadiano, 1934)

Recuerda bien el castillo. Se hacía después del rosario que era a las 5 de la tarde de entonces. El castillo era de tres pisos y arriba se subía Rufino (era delgado) que se agarraba a la rama del árbol. En un papel se apuntaban los nombres de las personas a vitorear. Si alguien quería que se pronunciara su nombre, echaba 50 céntimos o 1 peseta.

“Que viva fulano de tal por muchos años que viva”, respuesta de los asistentes, “que viva”.

En ocasiones también había vivas para los novios. La lista era muy larga, más de 100 personas. Con el dinero recogido en el castillo y los bolos, los mozos pagaban la música.

El día de la fiesta se ponían 3 bares. De Amezaga Joselinge, Loyo y Joaquina de Zuhatzu que estaban hasta el segundo día, lunes por la noche. Venía gente de Zuia, Trespuentes, los Huetos. Había barquillos y fotógrafo de Osun, foto rápida con decorado que se entregaba en el día.

José Pinedo Castresana (Andagoia, 1936)

Recuerda el castillo y nos dice que se dejó de hacer antes de 1948. Indica que el castillo era de 4 pisos (8-10 abajo, 5-6, 3 y 1) y que el que subía arriba se agarraba a veces a las ramas del nogal.

Recuerda danzas de chicas después de la misa. Dos bailes, uno arriba y otro abajo. Los chicos tenían que pagar por bailar en cada baile. Al pagar se ponía una pegatina.

Josetxu Barrón (La Encontrada, 1941)

Venía a Eskolunbe desde La Encontrada y aunque era muy crío recuerda haber visto el castillo. No recuerda más detalles del mismo.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Sobrado, Balbino (1915). Fotografías del Castillo de Eskolunbe y ermita. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz (AMVG).

EL CASTILLO HUMANO DE ESKOLUNBE

Centrándonos únicamente en estas fuentes directas, los 10 testimonios recogidos y las fotografías de 1915 de Balbino Sobrado, podemos responder las distintas preguntas que nos planteamos sobre esta tradición.

¿Quién o quienes hacían el Castillo?

En este punto tanto Irene Sarralde, Benito Espinosa y Carlos Magan coinciden en que sólo participaban en el castillo los jóvenes de Katadiano y Anda. José Martínez de Lopera añade que no eran los quintos los que hacían el castillo sino los más mayores. Todos los entrevistados recuerdan los nombres de varios participantes:

Carlos, Cipri, Cándido y Julio Viguri, Pablo Lor y Rufino Jiménez de Aberasturi, de Anda; David, José y Benjamín Zurbitu, Arcadio Martínez de Luna y Moisés Zuazo, de Katadiano.

¿Cuándo y dónde? En este punto hay de nuevo unanimidad. Nos dicen que el castillo se hacía el día de la fiesta de Eskolunbe, último domingo de agosto, por la tarde y después del rosario. Jesús Viguri aclara que el rosario era a las cinco y Benito añade que se hacía “a la tardecica”. Carlos Magán y Begoña Zurbitu nos indican que se hacía junto al nogal torcido, un dato que como comprobaremos más adelante, tenía su importancia.

El castillo era una construcción humana de tres alturas o pisos según los testimonios de Benito Espinosa, Carlos Magán y Jesús Viguri que coinciden con la fotografía de Balbino Sobrado de 1915. Estaría formado por un número indeterminado de personas en la base, tres en el primer piso y uno arriba. José Pinedo, sin embargo, manifiesta que el castillo era de cuatro pisos.

Begoña Zurbitu recuerda que el que subía a los más alto leía un papel. Jesús Viguri confirma que era una larga lista con los nombres, más de cien personas, a los que se daban los vivas.

Se empezaba con los vítores a la Virgen de Eskolunbe, se continuaba con las autoridades y se acababa con las personas que por una donación solicitaban los vítores a su persona “que viva fulano de tal por muchos años” con la respuesta “que viva”. También se nombraban los pueblos del valle (Iturrate et al. , 1999).

Varios entrevistados recuerdan que el que estaba arriba, mientras mantenía en una mano la lista, se agarraba a veces con la otra a las ramas del árbol. Ahora se entiende el lugar elegido bajo el nogal torcido para hacer el castillo. Dar los vivas leyendo todos los nombres de la lista requería mantener el equilibrio en lo más alto durante bastante tiempo y los jóvenes tenían su truco.

Daniel Ibáñez recuerda cómo los mozos pasaban la boina. Con el dinero recogido en el castillo y los bolos pagaban los gastos de la música de la fiesta nos dice Jesús Viguri.

Todo indica que el castillo se hacía habitualmente en Eskolunbe. Los entrevistados dan hasta tres nombres distintos para quien subía a lo más alto, Moisés Zuazo, Rufino Jiménez de Aberásturi y Arcadio Martínez de Luna por lo que se refieren a años distintos.

Además, Benito Espinosa afirma que el castillo se hacía todos los años; en 1946 fue al servicio militar y a la vuelta, dos años y medio después, ya no se hacía. José Martínez de Lopera nos comenta que siendo quintos (año 1946-1947) fueron a Eskolunbe y ese año se hizo el castillo. José Pinedo dice que se dejó de hacer antes de 1948 e Irene Sarralde que 1947 fue el último año que se hizo. Irene recuerda que ese año hubo varios incendios en Anda, se quemaron la casa de Lor y la cabaña de Viguri, y los vecinos acabaron enfrentados. Aunque Carlos Magán nos dice que se hizo hasta 1949.

A partir de la fotografía de Balbino Sobrado podemos comprobar que el castillo realizado en 1915 coincide fielmente con los testimonios recogidos sobre el castillo que se realizaba en la década de 1940, los últimos años antes de su desaparición. El castillo de

1915 se hace junto al árbol torcido. Tiene tres alturas o pisos, formado por tres personas en el medio y una arriba. No se puede determinar cuántos forman la base por estar la gente agolpada alrededor. El que está en lo más alto, de espaldas, tiene en la mano derecha un papel que parece estar leyendo. Conociendo el lugar aproximado donde se hacía el castillo y orientación de la campa de Eskolunbe, las sombras indican que es un momento de la tarde, ya avanzada.

CONCLUSIONES

Podemos concluir que “hacer” el castillo en Eskolunbe era habitual, al menos durante la primera mitad del siglo XX. Una tradición que hemos podido documentar en 1915 por medio de una fotografía de Balbino Sobrado y que se mantuvo hasta el año 1947, último año que se hizo de acuerdo con los testimonios recogidos.

El castillo humano de Eskolunbe lo hacían los jóvenes de Katadiano y Anda que eran los que organizaban la fiesta. Tenía tres alturas o pisos; seis o más personas en la base, tres en el primer piso y una arriba.

Se hacía el día de la fiesta principal de la Virgen de Eskolunbe por la tarde y después del rosario, bajo el nogal al que llamaban “el torcido”. El que subía arriba del castillo, sujetaba con una mano un papel con la lista de las personas a las cuales se daba los vítores.

“Que viva fulano de tal por muchos años, que viva”. “Que viva” respondían los presentes.

Comenzaba con vivas a la Virgen de Eskolunbe, continuaba con vivas a las autoridades y a las personas para las que por una donación se solicitaban los vítores. También se nombraban los pueblos del valle.

La lista con los vivas solía ser larga, sobre unas cien personas, por lo que mientras leía era habitual que cuando era necesario, con la otra mano se agarrara a las ramas del nogal para no perder el equilibrio.

Con el dinero recaudado del castillo y de los bolos, los jóvenes pagaban a los músicos contratados para la fiesta.

El 28 de agosto de 2016, día de la fiesta de Eskolunbe, se ha hecho de nuevo el Castillo junto a la ermita, con la participación de jóvenes de todo Kuartango, recuperando una tradición perdida en 1947. Una torre humana con tres alturas que tradicionalmente hacían los jóvenes de Katadiano y Anda.

OTRAS REFERENCIAS DOCUMENTALES

ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, José et al. *Guía para visitar los santuarios marianos de los territorios históricos de Álava, Guipuzcoa y Vizcaya*. Madrid: Editorial Encuentro, 1999, p. 96.

“El día de la fiesta “existía la costumbre de <<hacer el castillo>>, la torre humana lograda por los fornidos jóvenes kuartangueses. Quien subía a los más alto llevaba escritos en un papel los vivas que debía gritar, comenzando por la Virgen de Eskolunbe, seguían las autoridades y terminaba nombrando a todos los pueblos del valle”.

LOS CASTILLOS HUMANOS ÁLAVA

Isidro Sáenz de Urturi nos informa que los castillos se hacían en varios pueblos de Álava y que hoy sólo se conservan los de Laño (Treviño) el día de San Roque, Berantevilla el 8 de septiembre festividad de Virgen de la Corzanilla y en la Ermita de la Trinidad de Kuartango que celebra su fiesta el domingo siguiente al jueves de Corpus.

“El 28 de agosto de 2016, día de la fiesta de Eskolunbe, se ha hecho de nuevo el Castillo junto a la ermita, con la participación de jóvenes de todo Kuartango, recuperando una tradición perdida en 1947.”

Gerardo López de Guereñu en el *Calendario Alavés* (p. 290) nos describe cómo en el mes de septiembre en el hoy desaparecido pueblo de Urrialdo, durante las funciones en honor de Nuestra Señora de Urrialdo: *“A la tarde volvía numeroso público, llevando meriendas, teniendo lugar concurrida romería, organizándose bullicioso baile.*



El Castillo de Eskolunbe, realizado el año 1915. Autor: Balbino Sobrado (AMVG).

El principal aliciente era la “torre” que solían formar los mozos de Mendoza, alcanzando tres pisos o personas de altura”.

A los castillos citados de Laño, Berantevilla y Ermita de la Trinidad se ha incorporado en 2016 el de Eskolunbe (Kuartango) que se hizo el último domingo de agosto de ese año.

AGRADECIMIENTOS

Es necesario destacar que la recuperación del Castillo de Eskolunbe es el fruto del trabajo colectivo de un buen número de Kuartanguesas y Kuartangueses y amantes del valle:

Un grupo de trabajo entusiasta que animado por la celebración en 2015 del 33 aniversario de la recuperación en 1982 de la Danza de la Trinidad de Kuartango en la que algunos de sus miembros participaron, impulsa el proceso de documentación y búsqueda de datos, recogida de testimonios y elaboración de conclusiones.

El colectivo de mayores kuartangueses que con sus testimonios aportan datos precisos de los últimos años en que se hizo el castillo.

Y, tan importante como los anteriores, los jóvenes de Anda, Andagoia y Katadiano que con el apoyo de jóvenes del resto de Kuartango, asumen el reto y hacen el castillo el 28 de agosto de 2016, iniciando así una nueva etapa.

DOCUMENTACIÓN, REALIZACIÓN DE ENTREVISTAS Y REDACCIÓN DE CONCLUSIONES

Marieli Aldama, Maite Zulueta, Gloria Ugarte, Begoña Intxauspe, Juan Ramón Etxebarria, Jenaro Zamalloa, Jesús Martínez de Santos, Eduardo Martínez de Santos.

TESTIMONIOS

Irene Sarralde, Benito Espinosa, Begoña Zurbitu, José Martínez de Lopera Zurbitu, Daniel Ibáñez, Carlos Magán Martínez de Luna, Jesús Viguri Ugarte, José Pinedo Castresana, Jose-

txu Barrón, Luis Mari Sáez de Lafuente Arrausi, Resu Martínez de Osaba Ortiz de Luna, Ángela Briñas Ibáñez, Pilar Castillo Ullibarrí.

“HACEN” EL CASTILLO EN 2016

Eukene Rueda, Javier Salazar, Eneko Río, Ander Zabarte, Roberto Ibáñez, Mikel Martínez de Santos, Raul Gómez, Rafa Gómez, Jesús Sanz, Gorka Astola y apoya con su experiencia Adolfo Martínez de Santos. Pasan la boina: Marixa Murguruza, Mari Asun Biguri y Mila Biguri.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

GORROTATEGI, Mikel. “Jugatxi y Eskolunbe. Nombres vascos en el lejano oeste”. En: Revista Aunia nº 25 (Negua 2008/2009 Invierno) (p. 92)

ITURRATE SÁENZ DE LAFUENTE, José; ELUSTONDO, Joxe Agustín (O.F.M); y VILLAREJO GARAIZAR, Antonio (1999). *Guía para visitar los santuarios marianos de los territorios históricos de Álava, Guipuzcoa y Vizcaya*. Madrid: Editorial Encuentro, 1999, p.96.

LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo. *Calendario Alavés: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones*. Vitoria: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria (Boletín Monográfico de la Institución Sancho el Sabio), 1970.

AHDV-GEAH (Archivo Histórico Diocesano de Vitoria-Gasteizko Eleizbarrutiaren Artxibo Historikoa). Santuario de Escolumbe: Quantas de Nuestra Señora de Axqurumbe, 1536-1771. Signatura: 00853/002-00 (Katadiano 012).

Sáenz de Urturi, Isidro. Isidro es miembro de la Seminario Etnográfico Alavés.

Sobrado, Balbino (1915). Fotografía del Castillo de Eskolunbe. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz (AMVG).

USTOA, Daniel. *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Escolumbe: (patrona de Kuartango)*. Vitoria-Gasteiz: Imprenta del Asilo Provincial de Álava, 1937.

UNAS REGATAS QUE FINALIZARON EN AURRESKU*

“BREVE” CRÓNICA DE UNA PELÍCULA DE 1921

- Autor: Emilio Xabier Dueñas -



En 2017 se cumplen varias efemérides en Santurtzi. Todas ellas relacionadas con el mundo de la mar: desde el centenario del primer triunfo de una trainera local en una competición oficial de regatas, pasando por los 96 años de la victoria cuyas imágenes de la celebración son la base de este artículo, hasta los 50 de la fundación del Club de Remo Virgen del Mar o los 110 de la primera procesión de la Virgen del Carmen.

1. EL PUEBLO

Durante siglos la pesca, entre otras especies, de la anchoa y, sobre todo, de la sardina ha sido el sustento de los pobladores de Santurtzi. Localidad costera que ha sufrido un gran cambio en su fisonomía desde el inicio del siglo XX (cambio que continúa en la actualidad). Las aguas del Mar Cantábrico llegaban prácticamente hasta los cimientos de la parroquia de

San Jorge. Los idílicos acantilados y sanos baños de mar que atraían a los veraneantes, dieron paso a un nuevo puerto pesquero, un gran puerto comercial¹ y una progresiva urbanización del municipio.

En 1910 el pueblo contaba con 3.370 habitantes y en 1920 con 4.646. Algunos años de esta segunda década fueron negativos en el campo económico debido a la escasa captura en la mar. Momento este en el que surgen pequeñas industrias ligadas al gremio mariner y que, junto al cabotaje y servicios servirían de inicio a una lenta pero progresiva alteración en el campo profesional.

* En recuerdo metafórico del título de aquel artículo “Un Aurresku que terminó en danzas de espadas”.

1. Ambos puertos, con sus instalaciones, y el paseo costero (posteriormente complementado con la Escuela de la Náutica, polideportivo, etc.) entre Santurtzi y Portugalete fueron construidos en terreno ganado al mar.



Los remeros vencedores y el Comité Organizador local de las Regatas del Abra de 1921.

Primera fila (arriba), de izquierda a derecha: Valentín Camino, Félix Vela, Antonio Pérez Mújica "Soperón", José Martín "el Chulo", Juan José Camino "Kanko" y Manuel Obregón "Manolo". Segunda fila, de izquierda a derecha: Celso Fernández (Comité Organizador), Gabino Iriarte, Roque Betolaza, Eusebio Ruiz Urrestizala, Mariano Obregón, Francisco Otamendi "Kiko", Félix Cabrera, Victor Camino, Agustín Sollano "Polvorilla" y Eduardo Martín (proel). Sentados, de izquierda a derecha: Guillermo Ruiz del Castaño (Comité Organizador), Daniel Obregón "Resaca" (patrón) e Ildefonso Arrola (alcalde en funciones y representante del Comité Organizador). En la foto falta el decimoséptimo componente, Federico Martín, quien sí parece estar presente en la película. Foto: blog.garciadeiturrospe.

2. LAS REGATAS

El deporte de las regatas de traineras, trainerillas y bateles nace, como otros, de uno varios oficios o profesiones: en este caso, la pesca o el servicio de remolque de buques en el Abra y ría de Bilbo. En el caso de la pesca, la importancia en relación a la de la anchoa y, sobre todo, de la sardina tiene sus cimientos en las canciones populares que han dejado su impronta en la cultura tradicional.²

La lancha trainera con sus 12 m. de eslora y ocho bancos, permaneció con muy pocos cambios en sus inicios de competición. Sin embargo, la alteración de algunas medidas y, sobre todo, de materiales, a partir del último tercio del siglo XX, han

dado lugar a unas mejoras dando como resultado un mayor espectáculo en el agua.

Las primeras regatas oficiales en la desembocadura de la ría se celebraron en 1917³. Para la ocasión

3. La "Nueva Eulalia" fue la embarcación ganadora. En esta primera ocasión, Santurce se presentó con dos tripulaciones y, por lo tanto, con dos traineras. No obstante, desde finales del siglo XIX, ya existía competición de diferentes tipos de botes, generalmente en fiestas o en las celebraciones veraniegas, con triunfo de embarcaciones de la localidad.

En el momento de finalizar este artículo se ha producido un hecho de importancia para la localidad. La tripulación de la trainera "Sotera" del Club Itxasoko Ama ha logrado, después de muchos años, el ascenso a la primera división de la liga de traineras, denominada la Eusko Label Liga de la Asociación de Clubes de Traineras (ACT).

Además, el 30 de septiembre se celebrará *Sardinera Eguna*, siendo uno de los actos principales la realización de un *Aurreku* femenino (en "cuerda") por parte de Mendi Alde Dantza Taldea, en homenaje a los bogadores actuales y los que, en las décadas de 1970 y 1980, triunfaron en las competiciones oficiales de regatas de traineras. Participarán en la danza varias personas descendientes de aquellas que en 1921 aparecieron en la filmación.

2. El equipo estaba formado por 17 remeros, tal y como se explica en el apartado 4. Número que se corresponde con los que forman la cuerda en el *Aurreku*.



Autoridades civiles durante la misa de campaña.
Foto blog.garciadeiturrospe.

el Ayuntamiento de la localidad subvencionó con 100 pts. Dedicados a los entrenamientos de los remeros y arreglo de embarcaciones de la Sociedad de pescadores. En 1918 se repitió idéntica cifra para las mismas actividades y otras 100 para la realización de las regatas.

Las regatas de finales del verano del año 1921, se convertirían en un acontecimiento especial tanto dentro de la localidad, como en los pueblos vecinos. La competición tuvo lugar los días 4, 5, 10 y 11 de septiembre, en el mismo campo de regateo que los años anteriores. Asimismo, como preámbulo del día 11 una regata, en la que tomaron parte los alumnos de las Náuticas de Bilbao y Santurce⁴, ganadas por los primeros.

La prensa se hizo eco de la multitud que se congregó a ambas orillas de la ría para ver las regatas el segundo fin de semana. Se barajaron cifras que alcanzaban los 40.000 asistentes⁵.

Los dos primeros días, por obtener los peores tiempos, quedaron eliminadas las traineras de Zumaya y Fuenterrabía. Los días siguientes se disputaron el premio el resto de

embarcaciones. El último día, la trainera de Santurce contaba con una ligera ventaja sobre la de Orio. Ventaja que fue reducida en parte, no sirviendo para privar del triunfo a los santurzanos.

El cómputo de tiempos acumulados⁶ (y premios), después de los dos últimos días de competición, fue el siguiente:

1ª Santurce	55'32"04	- 17.000 pts.,
bandera de honor y 17 txapelas.		
2ª Orio	55'36"03	- 8.500 pts.
3ª Guetaria.....	56'02"07	- 5.000 pts.
4ª Ciérvana.....	56'31"04	- 3.000 pts.
5ª Portugalete	57'22"05	- 2.500 pts.
6ª Algorta.....	57'36"02	- 2.000 pts.

Una vez concluida la última regata, las tripulaciones se dirigieron al Club Marítimo del Abra, lugar donde se efectuó el reparto de premios, siendo amenizado el acto: "La música ejecutó un pasodoble y los remeros, figurando en cabeza los santurzanos, con su bandera, salieron de los jardines del Club, entre ovaciones, aplausos y vivas."⁷

Al finalizar, los remeros se dirigieron a su pueblo donde les salió a recibir la Banda Municipal de Música de la localidad y una comisión con el alcalde en funciones. Se dirigieron a la Casa consistorial y en el balcón saludaron a los allí presentes inclinando la bandera varias veces en señal de victoria y regocijo. "La banda de música de Santurce alternó con la de Ses-tao en la fiesta que se celebró durante la noche y que duró hasta bien entrada la madrugada [...]"⁸ en el Bº Mamariga de donde eran procedentes la mayoría de los bogadores.

6. La expectación era tan grande que toda la prensa, en mayor o menor medida, se hizo eco de tan magno acontecimiento. Datos de tiempos obtenidos de: *El Noticiero Bilbaíno*, *El Liberal*, *El Nervión*, *El Pueblo Vasco* y *Euzkadi* (11 y 13 de septiembre de 1921); *La Tarde* (12 de septiembre de 1921); *Las Noticias* (11 y 13 de septiembre de 1921); *El Imparcial* (12 de septiembre de 1921); *La Libertad* (14 de septiembre de 1921); o <http://www.euskomedia.org/aunamendi/102442/113264>.

7. *El Noticiero Bilbaíno* (13/09/1921, p. 3).

8. *Ibidem*.

4. A lo largo de este artículo se presentan los topónimos y apellidos, tal y como figuraban de forma oficial, en las fechas a las que se aluden.

5. *La Libertad* (14/09/1921, p. 6).

Para celebrar el triunfo, el Ayuntamiento elaboró un programa de actos que abarcó los días 16, 17 y 18 del mismo mes de septiembre, es decir el fin de semana siguiente. Actos entre los que se incluían: cabalgata con los remeros y autoridades, bailes, conciertos, misa de campaña y banquete⁹.

3. GASTOS DE LA PREPARACIÓN Y CELEBRACIÓN

La preparación de los remeros, los pagos realizados al Comité Organizador de las Regatas y todos los gastos provenientes de los festejos posteriores, supusieron un desembolso importante para las arcas municipales.

Una vez revisados diferentes documentos del Archivo Municipal¹⁰, es posible advertir la falta de información que determine el costo al completo¹¹, ya que no he logrado encontrar ciertos pagos: la construcción de los remos; los anuncios específicos aparecidos en prensa¹²; o la filmación de la película¹³ entre otros.

La relación de los pagos hallados, según los libros de Caja y Tesorería, es como sigue:

Día 16 de septiembre de 1921:

“A D. Celso Fernández, subvención conce-

9. De los actos previstos a los que finalmente se realizaron hubo algunos cambios.

10. Los libros revisados se encuentran en el Archivo Foral de Bizkaia.

11. Los presupuestos para el año 1921 correspondientes al apartado “funciones y festejos”, aceptados con fecha de 31 de diciembre de 1920, ascendían a 16.760 pts. En dicho importe, además de los sueldos del director de la banda y los músicos, se encontraban la cifra anual del atabalero (100 pts.) y del tamborilero (520 pts.).

12. Existen varios pagos realizados a *El Pueblo Vasco* y a *La Gaceta del Norte*, por anuncios de festejos en diferentes fechas pero desconocemos si se refieren a estos mismos festejos o a algunas de las festividades o celebraciones del resto del año: fiestas de San Jorge, de la Virgen del Carmen o de la Virgen del Mar.

13. Cabe la posibilidad de que el alcalde en funciones, Ildefonso Arrola, pagara personalmente la película de cine; soporte referente de la fiesta y de este artículo.

da por este Ayuntº en sesión del día 6 de agosto del año actual á la Cofradía de Pescadores de San Pedro, de la cual es representante aquel Sr. para ayuda de gastos de entrenamiento de las Grandes Regatas de Traineras750 pesetas”¹⁴

Día 3 de octubre de 1921:

“Id al id. anticipo hecho para pago á los Srs. Barandiarán y Cª de 20 hachas de viento facilitadas para la Cabalgata en honor de los remeros.....45 pesetas

Id. al id. id. id. para id a D. Juan Cruz de Eguileor de guirnalda facilitada para adornar la carroza de la cabalgata celebrada en las fiestas en honor de los remeros..... 82 pesetas

Id. al id. id. id. para id. de la Instaladora General de Bilbao de 80 lámparas de carbón facilitadas para la iluminación de la fachada de la Casa Consistorial. 128 pesetas
Reintº al Depositº anticipo hecho para pago á los Srs. D. Felipe Gutierrez y Cooperativa del Centro Católico de refrescos servidos á las Bandas de Portugalete y Sestao y Autoridades que asistieron á la misa de campaña 158,75 pesetas

Id. al id. id. id para pago de gastos ocasionados con motivo de los festejos celebrados en honor de los remeros que tomaron parte en la Gran Regata de traineras y Romerías de la Virgen del Mar..... 767 pesetas

A Dª Liboria de la Iglesia por cohetes y bombas suministradas al Ayuntº 110,25 pesetas

A D. Pedro Alberdi por amenizar la Banda de Baracaldo de la cual es aquel Sr. Director, las fiestas celebradas en este Concejo en honor de los marinos que triunfaron en las

Grandes Regatas de traineras. 600 pesetas
A D. Marcelino Amenabar por id la id de Portugalete de la cual es aquel Sr. Director, las id en id id..... 600 pesetas

A D. Victor Miranda por id la id de Sestao de la cual es aquel Sr. Director las id en id id..... 300 pesetas”¹⁵

14. AMC (Santurtzi, Caja 1921, 1316/003).

15. AMC (Santurtzi, Tesorería 1921; 1363/001 y 1364/001).

Día 17 de octubre de 1921:

“A D. Faustino Navajas¹⁶ por adornar el camión de la cabalgata en honor de los remeros y armar el altar para la misa de campaña 195 pesetas”

Día 7 de noviembre de 1921:

“A D. Gabriel Ustara, por refrescos servidos a los músicos de la Banda Municipal de Portugalete que vino a amenizar la romería celebrada en este Concejo en Honor de los remeros vencedores en la Gran Regata... 95,50 pesetas”¹⁷

Día 10 de noviembre de 1921:

“Al Comité Organizador de Regatas, subvención para gastos que ocasionaron las Grandes Regatas de Traineras, según acuerdo del Ayuntamiento. en sesión del 6 de agosto del año actual... 100 pesetas”¹⁸

Día 31 de diciembre de 1921:

“A D. Gabriel Ustara por comida servida en honor de los remeros de Orio. 720 pesetas”¹⁹

“El establecer con toda seguridad quiénes participaron en el Aurreku se torna en una dificultad insalvable.”

16. Faustino Navajas Echevarría, industrial, de 42 años según padrón de 1920.

17. AMC (Santurtzi, Caja 1921; 1316/003).

18. *Ibidem*. Además, aparece el mismo concepto e importe de pago en Tesorería (1363/001 y 1364/001), con fecha 1 de noviembre. Con fecha 5 de agosto la Cofradía de Pescadores de San Pedro envía una carta al Ayuntamiento solicitando una subvención para las regatas, cuyo presupuesto asciende a 1.000,00 pts. Pocos días después, el 13 de agosto, el Real Sporting Club de Bilbao B. L. M. acusa recibo de las 100,00 pts. que aporta, o va a aportar, al Ayuntamiento. El 29 de agosto, el Comité de Regatas de Traineras, contesta al Ayuntamiento quejándose de la ridícula cifra de subvención, cuando los remos seleccionados por Celso Fernández (representante del Comité Organizador local) para la tripulación de Santurce, tienen un costo de 420,00 pts. (14 remos a 30,00 pts. cada uno).

19. *Ibidem*.

Según estas cuentas²⁰ el importe total de gastos correspondientes a la preparación de los bogadores, pagos al Comité Organizador y las bandas de música, así como el resto de gastos, asciende a la cantidad de 4.651,50 pts.

4. LOS Y LAS PROTAGONISTAS DE LA DANZA

En la película original²¹, titulada *Gran fiesta en Santurce, con motivo del triunfo de los ágiles remeros*, podemos observar dos capítulos principales (no divididos). Por un lado, unas imágenes de Portugalete y Getxo, con el Transbordador de Bizkaia o “Puente colgante” desde la carretera hacia Sestao, el desplazamiento de la barquilla (desde las alturas y una de las orillas) y el monumento a Víctor Chávarri. Por otro, el desfile, misa de campaña y *Aurreku* femenino, todo ello del día 18.

Tanto el desfile desde la parroquia hasta el centro del Parque, como la misa en la que intervino el coro mixto, el *Aurreku* ejecutado y el banquete ofrecido, nos dan una idea de las personas que participaron en los principales actos: de forma aparente, principalmente un sector de la población, el de mayor poder adquisitivo.

Sin embargo, el establecer con toda seguridad quiénes participaron en el *Aurreku* se torna en una dificultad insalvable. Para sentar las bases que sustenten un criterio mínimamente válido, se opta por:

1. Que los nombres y apellidos citados en la documentación escrita y en la película se co-

20. En estas partidas no se incluyen los pagos establecidos según presupuesto aprobado anualmente a la Banda Municipal de Música y su director, así como al *tistulari* y atabalero. Con fecha 21 de noviembre de 1921 se acepta un Presupuesto de Gastos, por importe de 9.000,00 pts., especificándose “Para gastos de festejos, subvenciones de regatas, cohetes, etc. etc. Los suscritos certifican: Que la cantidad consignada en esta relación es igual a la acordada por la Junta Municipal.” Lo firman Ildefonso de Arrola y Gregorio Díez (AMC Santurtzi, 0094/008 – Presupuesto adicional al ordinario de 1921).

21. En dicha película aparece el alcalde en funciones, Sr. Arrola, vestido con levita. Su hijo, también de nombre Ildefonso, es quien ha conservado la película durante tanto tiempo.

rrespondan con los/las, realmente, existentes en el lugar y momento.

2. Que el acierto pleno o la proximidad sean válidos en relación a nombres y apellidos relacionados en los diferentes listados o documentos existentes.

Para ello, vamos a utilizar diferentes fuentes escritas²² apoyándonos inicialmente en la prensa y otros documentos de valor. No obstante, los datos que más lagunas presentan son los relacionados con la concreción y filiación de las señoritas²³, es decir las que dirigían la danza y tomaron parte en ella. Es más, a este nivel, la única información testimonial es producto de los textos (títulos o carteles) aparecidos en la película²⁴.

Tal y como reza el título de la película, el puesto de *aurreskulari*²⁵ corrió a cargo de **Juana Aguirre**²⁶. Posiblemente fuera Juana Aguirre Doradell²⁷, nacida en Santurce, de unos 19-20 años de edad en el momento del festejo. Vivía en Avda. Murrieta²⁸ y de dedicación tenía “sus labores”.

22. Por un lado, las fuentes directas: el padrón de 1920 de Santurtzi (AMC 0021/012). Por otro, las indirectas: <https://blog.garciadeiturrospe.wordpress.com/2015/03/28/los-epicos-bogadores-del-primer-tercio-del-siglo-xx/>, archivos privados e informaciones varias.

23. Es muy habitual leer en la prensa de la época el término “señorita” para denominar a las jóvenes, habitualmente ligadas a un estatus o clase social superior, pero también, en menor porcentaje a veces, a las de clase inferior. En el plano general, lo propio era el de “polla” o “pollita”.

24. Las imágenes no tienen la suficiente calidad como para poder discernir, mediante la fisonomía, las personas que aparecen, previendo siempre que los y las descendientes de todas ellas vivieran y tuvieran el recuerdo de las mismas para poder, así, revisar el material.

25. En la película y en muchos diarios de la época se utilizan los términos *aurresku* o “aurrescu” (mano delantera o de delante) para este primer lugar de la cuerda. En este trabajo no utilizaremos el término *aurresku*, y sí *aurreskulari*, para diferenciar de la denominación general de la danza, así como de una de las partes que, en diferentes lugares recibe (*Aurresku* o *Aurreskua*).

26. Remarcamos en **negrita** tal y como aparecen en la película los nombres y/o apellidos de varias muchachas.

27. En algunos documentos, aparece Doradell.

28. En el padrón de 1920 se da constancia de los diferentes barrios o distritos del pueblo existentes entonces: La Escuela, Mamariga, Virgen del Mar, Rompeolas, Fontoso, Calle Mayor, La Chicharra, Cabieces, o Repélega entre otros.



Un momento de la misa de campaña.
Foto blog garciadeiturrospe.

De *atzeskulari*²⁹ hizo las veces, con toda probabilidad, **María Rosa Fernández Renovales**³⁰ (Santurce, 1898). Vivía en Avda. de Murrieta y como dedicación tenía “sus labores”.

Del resto de componentes femeninas de la “cuerda” citadas en la película, no sin posibilidades de desacuerdo, aportamos los siguientes datos:

- **Elena Ana Ángela Goyarzu Basagoiti** (Santurce, 1888). Residencia en 1920: La Escuela. Dedicación: sus labores.
- **María Rosario Luisa Micalaia Pagazaurtundua González** (Santurce, 1896). Residencia en 1920: Calle Mayor. Dedicación: sus labores. Su padre, Emiliano Pagazaurtundua, era el arquitecto municipal y durante un tiempo concejal. También ocupó este cargo en Portugalete.

29. En la gran mayoría de los periódicos consultados de esas fechas, al igual que en la película, aparece el término “auchesku” (o “auchescu”), en lugar de *atzesku* (mano de detrás o trasera). Error supuestamente producido por el desconocimiento del idioma. A lo largo del texto no utilizaremos *atzesku*, sino *atzeskulari*, como fundamento coincidente con *aurreskulari*.

30. No tenemos la certeza de que fuera María Rosa la *atzesku* o *atzeskulari*, ya que entre 1889 y 1900 (periodo básico accesible vía *internet*) en el pueblo nacieron con el nombre María, según los fondos sacramentales del AHB-BAE, catorce niñas. Quizá el que Celso Fernández fuera integrante del Comité Organizador (posa en la foto con el resto de bogadores) y que, además, participara en el *Aurresku* cerca de ella, nos infunde ciertas sospechas de su participación.



Gregorio Urionabarrenechea (atabalero) y Joaquín López de Vergara (tamborilero). Foto archivo familia López de Vergara.

- **María Ibarra.** Cabe la posibilidad de que fuera María Dolores Ibarra Mariscal (Santurce, 1892).
- **Señorita(s) de Torrónategui.** Posiblemente dos hermanas. Tratadas en plural como “señoritas”: Aurora Torrónategui Arriaga, nacida en Sestao (20-21 años en 1921); y Presentación Torrónategui Arriaga, nacida en Sestao (18-19 años en 1921). Residencia de ambas en 1920: Calle Mayor. El padre de ambas, Mariano Torrónategui Arteagabeitia, nacido en Sestao (47-48 años en 1921), fue alcalde en funciones en Santurtzi durante un mes en 1921 y oficialmente entre 1925 y 1931.
- **Señorita(s) de Monasterio.** No hemos podido encontrar la o las partidas de bautismo referentes a esta o estas muchachas. Al parecer podría tratarse, al menos, de María Elisa Monasterio Murrieta (Madrid, 1897), según el padrón de 1943. Siguiendo este hilo, su padre fue Francisco Monasterio³¹, de quien existe una partida de matrimonio en la parroquia de San Jorge.
- **Señorita(s) de García Hormaeche.** Posiblemente son varias hermanas al tratarse en plural de “señoritas”. Quizá podrían haber sido las siguientes: Rosario (32-33 años en 1921); Josefa (18-19 años en 1921). Residencia de todas ellas en 1920: Avda. de Murrieta. Asimismo, en las partidas de bautismo hemos encontrado más hermanas: María Concepción (Santurce, 1900); María Asunción (Santurce, 1897); María Carmen Catalina (Santurce, 1894); María Alva (Santurce, 1892); y María Pilar (Santurce, 1895). Todas ellas eran hijas de Máximo García

31. Francisco Eugenio Benito Saturnino Monasterio Martínez (Bilbao, 1869) se casó con Juana Leonor María Murrieta Casas (Santurce, 1872) el 3 de febrero de 1896. Entendemos se trata de “Paco” Monasterio, veraneante que poseía el caserón Monasterio en el Bº Mamariga y tenía amistad con el Rey Alfonso XIII. Además era bien conocido por su destreza patroneando el balandro “La sogalinda” en las regatas de dicha especialidad.

Garrido³² (Holguin, Cuba), el que fuera secretario del Ayuntamiento hasta 1920.

Los homenajeados, bogadores, quienes son invitados a la danza, según las fotografías y datos de diferentes fuentes³³, fueron:

- **Roque Betolaza Irueta**³⁴ (Guecho, 1901). En el padrón de 1920 aparece, por error, Rueta como segundo apellido. De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Félix Cabrera Mendicote** (Santurce, 1890). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Juan José Camino Chávarri “Kanko”**³⁵, nacido en Santurce (18-19 años en 1921). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Valentín Camino Chávarri** (Santurce, 1897). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Calle Mayor.

- **Víctor (Pascual) Camino Chávarri “el Tóro”** (Santurce, 1896). No hemos hallado el dato correspondiente en el padrón municipal.

- **Gabino Iriarte Pérez “Truhán”** (Santurce, 1902). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Eduardo Martín (de la) Torre, proel de la trainera** (Santurce, 1895). De profesión: marino. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Federico Martín Seijo** (Santurce, 1900). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **José Martín “el Chulo”** (Santurce). Con ese nombre y apellido hay hasta 1900 dos personas: José Martín Doradel (Santurce, 1899), marino (residencia en 1920: Mamariga); y José Martín Reyual (o Reynal) (Santurce, 1896).

- **Daniel Obregón Asturias “Resaca”**³⁶, patrón de la trainera (Santurce, 1893). De profesión: marino pescador. Residencia en 1920: Rompeolas.

- **Manuel Obregón Asturias “Manolo”** (Santurce, 1903). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Rompeolas.

- **(Galo) Mariano Obregón Asturias** (Santurce, 1895). Sin confirmación de datos en el padrón.

- **Francisco Otamendi Gómez “Kiko”** (Santurce, 1902). De profesión: marinero. Residencia en 1920: La Chicharra.

- **Antonio Pérez Múgica “Soperón”** (Santurce, 1895). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Eusebio Ruiz Urrestizala**³⁷, (Santurce, 1901). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Virgen del Mar.

- **(Francisco) Agustín Sollano Fernández “Polvorilla”** (Santurce, 1897). De profesión: marinero. Residencia en 1920: Mamariga.

- **Félix (Silverio) Vela Gutiérrez** (Santurce, 1896). Sin confirmación de datos en el padrón.

Del resto de componentes (hijos o posibles) de la “cuerda”, constatamos los siguientes:

32. De quien existe una calle en el concejo a su nombre.

33. Registros sacramentales del Archivo Diocesano de Bizkaia (<http://www.aheb-beha.org/>), Padrón o Censo de 1920 y Monólogos de una sardinera santurzana (URTIAGA, 1989).

34. También parece ser un error que el carnet de la Marina Auxiliar de Euskadi indique Irueta. (DIEZ, 2008): cita al hermano de Roque, Ramiro, como capellán de la ermita de la Virgen del Puerto de Zierbena (en Ciérvana, en 1934). Posteriormente llegó a ser coadjutor en varias parroquias, estando cerca de 30 años en la parroquia de San Vicente (Barakaldo).

35. (URTIAGA, 1989; 184): junto a Valentín y Víctor, hijos de Liborio.

36. *Ibidem*: hermano de los dos siguientes. Todos ellos hijos de Braulia, “la caminera”.

37. (URTIAGA, 1989; 184): hijo de Petra, y del “clan de los Kalafres”.



Dibujo (izquierda) de C. Weiditz (s. XVI) "a la manera de bailar en Bizkaia". Eguzki Dantza (derecha) de Lekeitio. Algunos investigadores han apreciado entre estas dos imágenes algo más que un parecido en la posición corporal para ejecutar la danza. Fuente dibujo: C. Weiditz (Nürnberg Nationalmuseum). Foto: Emilio Xabier Dueñas (29/06/1996).

- **Ildefonso Arrola Aqueche**³⁸ (Algorta (Guecho), 1883). Fue alcalde en funciones³⁹ durante gran parte del año 1921. Al mismo tiempo, representante del Comité Organizador de las Regatas. Oficialmente fue alcalde desde 1922 a 1923⁴⁰. Residencia en 1920: Avda. de Murrieta.
- **Celso Fernández García** (Proaza <Asturias>, 44-45 años en 1921). Componente del Comité Organizador. De profesión: maquinista naval. Residencia en 1920: Avda. de Murrieta.

- Del tercer componente del Comité Organizador, **Guillermo Ruiz (del) Castaño**⁴¹, (Santurce, 1886), el cual aparece en la foto de posado, a su vez concejal y dedicado al comercio, no podemos asegurar su participación. Residencia de este en 1920: Avda. de Murrieta.

En *Aurreku* aparecen otras personas que, según algunos diarios, en el caso de los hombres, eran autoridades municipales y en la de las muchachas, del pueblo.

Por último, los músicos. En el caso del tamborilero o *txistulari*, a pesar de que existe alguna duda⁴², posiblemente se trate de Joaquín López de Vergara Vidarte⁴³ (Valmaseda, 1881). De profesión: zapate-

38. Ildefonso Arrola Aqueche era natural de Getxo. Su hermano Cándido fue alcalde de dicha anteiglesia entre 1904 y 1906 y el padre de ambos, Ildefonso Arrola Bilbao (Munguía, 1849), entre 1909 y 1912.

Su esposa María Asunción Salustiana Elías San Pelayo (Santurce, 1884) era nieta de Juan Simón San Pelayo Zuazo (Santurce, 1815), alcalde en Santurce entre 1877 y 1879 y piloto-lemán (o piloto-práctico) del puerto. Según un artículo publicado el 22 de julio de 1907 (en *La Gaceta del Norte*), fue quien, con su lancha, trasladó la imagen de la Virgen del Carmen desde el Convento de las Carmelitas Descalzas del Desierto en la Punta de Ugarte (Sestao) a Santurce en 1834.

39. Sustituyendo a Cristóbal Mendizábal Echevarría.

40. También fue miembro de la Diputación de Vizcaya en dos ocasiones, entre los siglos XIX y XX.

41. Su esposa, Jesusa Elías San Pelayo (o Sampelayo) era hermana de la esposa de Ildefonso Arrola, Asunción. Su hermano, Alfredo, fue militante de las Juventudes Nacionalistas, concejal del Ayuntamiento y Secretario General de Cultura del Gobierno Vasco en 1936.

42. La duda viene dada por un documento encontrado en el archivo municipal en el que aparece su hermano Alfredo. Se expone en el mismo que este, Alfredo, estuvo de músico-tamborilero en el Ayuntamiento de Santurce entre 1908 y 1922.

43. En los documentos aparece como Joaquín Vergara, o Joaquín Bergara. En la partida de bautismo Pedro Joaquín.

ro. Residencia en 1920 en Fontuso (Santurce). Joaquín pertenece a una saga de músicos⁴⁴ que nace con su padre, Pedro Celestino López de Vergara Castañares⁴⁵ (Legutiano, 1851), quien fuera director de la Banda Municipal de Música de Valmaseda.

Ejerció de atabalero Gregorio Uriona-Barrenechea Mallagaray⁴⁶ (Santurce, 1877). De profesión: marino. Residencia en 1920: Plaza Juan José Mendizabal. También ejercía de *txistulari*, lo cual se acredita en enero de 1896 al solicitar que: “*como viene desempeñando el cargo de segundo silbo desde hace un tiempo, se le gratifique por su labor.*”⁴⁷. Se acepta por parte del municipio que el sueldo sea de 100 pesetas⁴⁸. Sin embargo, en 1898 existe una queja por parte de Gregorio diciendo que se le deben dos años⁴⁹. En 1902 tuvo plaza de atabalero en Portugalete.

Gregorio era hijo de Melchor, con quien tocaba en algunas ocasiones. Melchor se casó con Bernarda Mallagaray Aguirre y tocó antes y después de la segregación del municipio de Santurce. En 1888 se le entregan 100 pts. por tocar el tamboril el día de San Nicolás⁵⁰.

44. La importancia de esta familia, relacionada con el mundo de la música (Banda de Música y de Txistularis, Asociación de Txistularis, grupos de danza, *fanfarre*, etc.) y Portugalete hasta el día de hoy, es innegable. La labor musical, arraigada principalmente en la villa portugalujá, emprendida por P. Celestino y sus hijos (Alfredo, Joaquín, José María, Luis, Jesús, Juan, Roque y Serafin), continúa cuatro generaciones después con todo tipo de instrumento que se precie.

45. Casado con M^a Nieves Vidarte Chávarri.

46. Este apellido aparece también aparece con otras formas sintácticas: Urionabarnechea, Urionabarrenechea, o Uriona-Barrenechea. Su padre, Melchor Patricio Feliz Uriona Barrenechea Urtaza (Vergara, 1843), fue durante más de cuarenta años el tamborilero oficial del entonces Ayuntamiento de Santurce. En aquel año de 1921, era cesante y, por lo tanto, cobraba una pensión vitalicia por su labor desarrollada en la localidad, con una cifra de 62,50 pesetas trimestrales.

47. AMC (Santurtzi 0024/39).

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*. Al parecer, el sueldo aceptado como pago al tamborilero, no se realizó entre 1896 y 1898.

50. Papeles de la Cofradía de Pescadores. Melchor tuvo varias dedicaciones. Así en 1901 “Se arrienda por 4 años a Melchor Urionabarrenechea, un terreno en Torquillas, para fábrica y almacén de cohetes.” (Libro de Actas, 1901; fol. 369). Anteriormente tuvo otra fábrica, la cual explotó y en la que falleció una hija suya (por lo tanto hermana de Gregorio).

5. EL AURRESKU FEMENINO

El papel de la mujer en la danza vasca tiene sus defensores y detractores a lo largo de los siglos. No tanto en lo que respecta del apartado histórico, como en lo que refiere al trasvase de la realización de coreografías ejercitadas por el género masculino. Quizá tengamos un concepto equivocado de la participación de la mujer en la danza a través de los siglos, producto de reflexiones erróneas, hipótesis investigadoras basadas en criterios de corto recorrido, o incluso intereses creados.

Una de las primeras informaciones de una danza de características similares a lo que podría ser un *Aurresku* (con dos “cuerdas” paralelas) nos la da Peyron en el siglo XVIII, cuando visita Bilbao y observa una romería. Idéntica situación a la de otro viajero, en este caso alemán, quien nos relata:

“Los vizcaínos tienen especialmente una danza nacional que finalmente se parece al auténtico fandango español [...] Usted ve a una fila de muchachas y mujeres que se agarran de las manos y se mueven en una línea, mientras que sólo la primera, como destacada danzarina, hace algunos pasos de vez en cuando, durante los cuales, ella se vuelve hacia sus compañeras [...] por el contrario, las otras, caminan lentamente e indiferentes tras ella.”

*Por otro lado, entretanto, los varones han formado una fila análoga, también sólo con un danzante y se acercan lentamente hacia las damas, que van hacia ellos. De repente, empieza la música con una rápida cadencia; cada bailarín se encuentra frente a una danzante y entonces comienza un fandango cuyos movimientos son más que libres y expresan una cosa que es más fácil de adivinar que permitido el nombrarla. Estas reuniones, se efectúan el [sic] verano casi todos los domingos y fiestas, ya en un lugar, ya en otro y se llaman romerías.”*⁵¹

51. (FISCHER: H. FRIEDERICH-STEGMANN Ed., 2007; 167 y 170). Del texto original en alemán existen varias traducciones. La primera en francés es de 1801. La segunda en inglés, de 1802 (con algún que otro error, como por ejemplo el cambio del primer nombre: de Christian a Frederick). Existe una primera traducción al español (del alemán), únicamente en lo que se refiere a Euskal Herria: la realizó Justo Gárate en 1973, en la revista *Estudios Vizcaínos*.

Unos años después, es J. A. Zamácola quien destaca la participación según la categoría de edad y situación social:

*“Estas danzas empiezan comunmente por los jóvenes solteros, siguen despues las solteras, luego los hombres casados, y por fin las mugeres casadas si quieren baylar, y continuan despues toda una tarde sin guardar mas el órden alternativo.”*⁵²

Se centra en la estructura de la danza, refiriéndose a su uso en Bizkaia, finalizando con la frase: “...Esto mismo se executa en las danzas de las mugeres casadas y damas.”

Al hilo de lo anterior, el tratado de danza J. I. de Iztueta⁵³ de 1824, básico y muy importante, nos presenta con detalle la *Gizon Dantza*, pero no observando una descripción más somera en lo que se refiere a la “Danza de las señoras” o *Eche-Andre-Dantza*:

“Esta apreciable danza la ejecutan las señoras de casa o echeco-andres del pueblo donde se celebra el festejo la primera tarde, cuando la gente de los pueblos vecinos, terminado el festival, va a sus casas, para dar a entender a sus caros maridos que, al hallarse ante los ojos de hombres extraños, no quisieron manifestar su destreza en la danza, a fin de no ocasionar pena ninguna a sus esposos ni a las mujeres de los de fuera.

Las señoras de finos modales organizan en la plaza este baile respetuoso, llevan de la mano a sus maridos; y al ver los del pueblo a sus amos y señoras divertirse en amigable fusión, experimentan indecible alegría, dando fin así a los hermosos festejos del pueblo. En casi todos los pueblos de Guipúzcoa existe la costumbre de honrar a los santos Patronos durante tres días consecutivos, así en las funciones de la iglesia como en las diversiones que se organizan en las plazas públicas. De modo que en mi juventud

*solían finalizar los festejos en la cuarta tarde con la danza de señoras que he dicho, o si no con la de rastrillos, según veréis en su lugar.”*⁵⁴

La realización del *Aurreku*, *Etxe Andre Dantza* o *Esku Dantza Neskatzena* a lo largo de este periodo histórico nos deja más huellas, como la de otro viajero, en este caso inglés, apellidado Stephens, en 1842 en la plaza de Yurreta:

“Fue un domingo y a las cuatro de la tarde [...]

El tambor y el tamboril repetían con énfasis la marcha (pido dispensa por esta demora) y la aparición de una larga hilera de muchachas, caminando sobre el césped, trabadas las manos, dirigidas por la que iba en cabeza y conducía su cuadrilla de heroínas con un movimiento saltatorio, fué el primer signo de actividad. [...]

Después de algunas evoluciones de estas damiselas por la plaza, la muchedumbre de varones, de pie y en cerrada columna, manifestó cierta impaciencia en aceptar el reto de aquellas heroínas en revista. Los voluntarios se destacaron uno después de otro y penetraron en la fila, agarrando con cada mano una de las de sus oponentes, hasta que todos estuvieron primorosamente ajustados y se pusieron en marcha en una fila de doble longitud, en la que tan equilibrados era los bandos opuestos, que sería difícil predecir por qué parte se inclinaría la victoria. Aquellas fuerzas, unidas y rivales, ejecutaron otro paseo al mismo compás. Cuando el Alcalde, en apariencia totalmente satisfecho de haberse formado una firme línea de batalla y de que todo estaba a punto para la acción, hizo una seña con su jabalina a la diminuta banda. Inmediatamente el tambor y el tamboril redoblaron un paso acelerado, que puso en movimiento con rapidez pavorosa y al rededor de un olmo en el centro de la plaza, a toda aquella cadena de vidas... consistían en sujetarse fuertemente con ambas manos, conservar el movimiento de aquella vorágine “pas de

52. (ZAMACOLA, 1818. T. II; 258).

53. No nos podíamos olvidar de este autor, historiador y coreólogo *zaldibiarra*, de quien en este año 2017 se cumple el 250 aniversario de su nacimiento.

54. (IZTUETA, 1968; p. 189).

charge” y, al mismo tiempo, descargar el mayor número posible de porrazos. La gracia y energía con que esta maniobra se ejecutaba era en verdad edificante para un extranjero como yo, que desconocía ciertamente la flexibilidad y resistencia de la constitución humana. Cada pareja de luchadores hacía girar al unísono sus manos entrelazadas cual si pretendiera arrojar una piedra con honda y alcanzada la velocidad necesaria, saltaban hacia delante, girando al mismo tiempo en direcciones opuestas y se lanzaban el uno contra el otro “suaviter in modo et fortiter in re”, de modo que no quedara duda sobre aquella impresión recíproca [...]

*Cambia el compás y comienza una rapidísima y viva melodía. Redobra su ritmo el tambor. Deshácese el anillo en un momento. Alzanse los brazos y cada uno, por separado, gira con locura. Unos se enfrentan con su pareja en una giga. Otros cruzan la plaza a la ventura. [...]*⁵⁵

O en 1846, el domingo siguiente a la festividad patronal de San Pedro en el entonces Ayuntamiento y anteiglesia de Deusto:

“Esta, como ya lo hemos indicado, la celebraban el domingo siguiente al día de San Pedro, y es antiquísima costumbre que después de la misa mayor bailen un zortzico las mujeres casadas, en el que se dá el primero puesto ó sea el aurreku (1) á la mejor danzarina del pueblo. [...]

*(1) Aurreku denota primera mano: el zortzico es un baile vascongado que se danzaba antiguamente por ocho personas (hoy el número es indefinido) asidas por las manos, y la primera es la que egecuta las posturas del baile.*⁵⁶

En algunas ocasiones, y han sido muchas a través de la geografía de Bizkaia, eran los bilbaínos los que, trasladándose a otros lugares, bien de excur-

sión, bien de veraneo, promovían sendos *Aurrekus* y otras danzas, como lo sucedido en Portugalete en 1857⁵⁷:

*“Los sábados venían de Bilbao una porción de muchachos y ese día y el siguiente era demasiada la concurrencia y había más formalidad. Como prueba de la confianza que reinaba, baste deciros que se bailaba hasta el aurreku, el cual hizo un día primorosamente Antonia la modista, mujer de Emilio.”*⁵⁸

En esas asistencias, no escapaba el bailar un número importante, o ilimitado de *Aurrekus*. Cuestión que se hace patente en muchos momentos de nuestra historia⁵⁹ desde, al menos, mediados del siglo XIX: “... uno tras otro se suceden innumerables *aurrekusu* y *aucheskusu*, *fandangos* y *arinoris* [sic], que ejecutan hombres y mujeres, unos en pos de otros.”⁶⁰

Si bien es verdad que los *Aurrekus* dirigidos por mujeres aparecen de forma menos notoria que las de los hombres en las publicaciones, en lo que se refiere a la prensa vizcaína de la época (1890 a 1925), el *Aurreku* y la *Ezpatá dantzari* ocupan un lugar primordial en el ámbito de los actos festivos, gracias a su continuada realización. Sin embargo, esto no es una visión real de su uso, ya que pese a su supuesta decadencia, defendida por algunos autores, las noticias, generalmente, se corresponden únicamente con la ejecución en poblaciones de cierta entidad. Del resto, que son la mayoría, apenas tenemos noticias. Tampoco es factible defender que el *Aurreku*, al igual que los grupos de *ezpatá-dantzaris* formados por las juventudes del PNV, era exclusivo del ámbito nacionalista cuando este partido se creó. La realización, hasta ese mismo momento dependía

57. Los *Aurrekus* de jóvenes muchachas o mujeres se han realizado en muchas poblaciones. Una investigación que no debemos pasar por alto es la relativa a este tipo de danzas en Busturialdea (LARRINAGA, 2001 y 2004).

58. (GORTAZAR, 1920; 252): dato procedente de una carta enviada de familiares a hijos migrantes.

59. Saltándonos temporal y espacialmente el evento, esto se sigue efectuando. Por ejemplo, en la localidad navarra de Altsasu los “quintos” bailan varios *Zortzikos* el día de Santa Águeda en la plaza, siendo los jóvenes, de ambos sexos, cuando lo celebran el día de San Pedro en la ermita en honor a dicho santo que hace de límite con Urdiain.

60. *La Época* (17/07/1858, p. 4).

55. “Un aurreku en Bilbao en 1842” (P. J. A. de DONOSTIA, 1955; pp. 401-404). Traducción del P. Diego de Abaigar. Texto original en inglés (STEPHENS, 1837, 162-167).

56. (P. L., 1846; 99-100). Estas iniciales podrían ser las de Pedro Lemonauria (IRIGOIEN, 1996; 339).



Parque de Santurtzi (© Google Earth pro 2017) y alrededores. Situación aproximada de los diferentes actos: misa de campaña (M); Aurresku (A); y recorrido del desfile (D).

del pueblo, al margen de la ideología, sin duda. De hecho, a finales del XIX se empiezan a distinguir entre los *Aurreskus* organizados por los jaimistas, por los tradicionalistas, actos culturales, actos institucionales, etc. O lo que es lo mismo, lo que se ha dado en denominar “folclorización” y que hoy en día es mayoritario.

Pero qué podemos decir de la realización del *Aurresku* en Santurtzi. A pesar de no tener constancia alguna durante el siglo XVIII y gran parte del XIX, las noticias referidas se circunscriben a datos aparecidos en la prensa, como por ejemplo el concerniente a la festividad, entonces principal local de San Jorge, durante los días 13, 20, 22 y 23 de abril de 1899: “Todos los festejos serán amenizados con la banda de música municipal y el clásico tamboril, y orquesta de cuerda, autorizándose todos los *aurreskus* que se pidan.”⁶¹

Del resto de poblaciones encartadas, colindantes o vecinas, tenemos cómo en Ortuella, Sodupe (Gueñes), Barakaldo⁶² y, sobre todo,

61. *El Noticiero Bilbaino* (20/04/1899, p. 1). Existen muchos documentos que atestiguan la realización de innumerables *Aurreskus*: festividad de San Roque en Ventabarri (Bilbao), en 1903, más de 60; Bilbao, 1906, hasta 4.

62. *Aurresku* realizado por músicos (*El Noticiero Bilbaino*, 04/08/1882; p. 1). En la festividad de San Francisco en Gueñes “*aurresku* de jóvenes bilbaínos”. En Ortuella en la festividad de San Félix de Cantalicio: “Diana, y después de misa de siete *aurreskus* de honor por elementos de la localidad”.

Portugalete, la ejecución del *Aurresku* era algo habitual en fiestas patronales, celebraciones de orden cultural o político (nacionalista⁶³). En relación a este mundo, desde que Sabino Arana acudiera a las Fiestas Vascas de 1886 en Durango, la propagación de la *Ezpata Dantza* o *Dantzari Dantza* por todo el país fue máxima⁶⁴. Todo esto se soportaba en el aprendizaje de muchas facetas de la Cultura Vasca, siendo uno de los capítulos los deportes y un apartado del mismo las danzas.

6. AURRESKU DE SEÑORITAS EN SANTURTZI

Sin duda alguna, la realización del *Aurresku*, a nivel social de sana diversión popular, con o sin raíz popular, y no como producto folclorizado, ha tenido tiempos mejores. Las informaciones y la consideración de “danza nacional”, extendida en ciertos círculos pretéritos, no hizo en su momento sino incrementar el valor tradicional y popular.

En la fecha de las tomas de la película festiva, todavía seguía en auge, aunque en claro descenso de uso. Película de la que podemos encontrar en la red dos versiones. Por un lado el documental⁶⁵ con una duración total de 7 minutos y 40 segundos. Por otro, la versión abreviada⁶⁶ que se corresponde con la realización del *Aurresku*: 1 minuto y 43 segundos⁶⁷.

63. Un ejemplo de la realización del *Aurresku* en la categoría de exhibición infantil lo tenemos en la celebración nacionalista del 31 de julio de 1910 en Bilbao, en la que, además de bailar ocho grupos de danzas vizcaínas de Juventud Vasca, también “participaron en el festival los alumnos de la Escuela Vasca, ofreciendo un *aurresku* infantil con Lucio Aretxabaleta (*aurrekulari*), Andrés Zorrakin (*atzeskulari*) y las jóvenes Visitación Ibarra y Eloísa López”. (CAMINO; GUEZALA, 1991; 65)

64. Incluso se puede considerar de apabullante la expansión de la *Ezpata Dantza* a lo largo de toda Euskal Herria durante más de 75 años.

65. Con imágenes introductorias de Portugalete y Getxo, por un lado y el desfile, misa de campaña y *Aurresku*, por otro.

66. Únicamente el *Aurresku*, extractado del documental.

67. Ambas películas están a disposición de todo interesado en www.dantzan.eus.

CUADRO ESPECÍFICO CON LAS PARTES DEL AURRESKU SEGÚN LAS DOS VERSIONES EDITADAS DE LA PELÍCULA

La determinación de las diferentes partes del *Aurresku*, una vez visualizada la película, nos deja varios interrogantes, tal y como queda expuesto en el cuadro anterior y resto del capítulo: tanto en lo relacionado con las denominaciones de las partes y orden editado, como en lo que se refiere a las melodías interpretadas por el tamborilero acompañado del atabalero.

Al igual que en el resto del artículo, en este capítulo utilizamos la denominación *Aurresku*, en detrimento de las históricas *Esku Dantza*⁶⁸, *Zortziko* (“Zorcico”), “Baile largo”, o “Baile real”, o las actuales *Soka Dantza*⁶⁹, o *Erregelak*⁷⁰, apoyándonos en tres causas básicas:

- a) Por ser el más utilizado históricamente (a nivel escrito y oral), al menos en los siglos XIX y XX, en lo que respecta a Bizkaia.
- b) Por seguir teniendo vigencia en la actualidad, de forma generalizada.
- c) Por tener el mismo nombre que una de las partes del mismo. El que se corresponde con el *Agurra* cuando se danza, en gesto de homenaje, a la pareja.

La película, como documental que es, se encuentra editada e identificada por títulos, que no

68. Existe una gran variedad de nombres, según zona, pueblo o comarca, para designar a este tipo de danza (ARAOLAZA, 2010; 39-40).

69. La ambigüación *Soka Dantza*, bien como denominación concreta de una danza, bien como género extendido por gran parte de Euskal Herria, ha proliferado en su reconstrucción en los últimos años, preferentemente en Gipuzkoa (ARAOLAZA, 2010; 39).

70. Término utilizado, principalmente, en Durangaldea y Busturialdea y del que, entre otras publicaciones, se hace mención en las ediciones y reediciones de las obras de J. I. de Iztueta (1824, 1826, 1895, 1968), citado con anterioridad.

Contador Versión completa	Contador Versión Abreviada	Aurresku y “Baile Al Suelto”
05:20	00:00	“Baile suelto”. Quizá esta escena corresponde con el final del <i>Aurresku</i> .
05:53	00:01	1. “Desafío” o “Contrapás” (<i>Kontrapasa</i>).
06:04	00:11	2. Posiblemente <i>Zortzikoa</i> , o <i>Esku aldatzeko soinua</i> , o “Pasamanos” (<i>Abarketak</i>)...
06:11	00:18	3. <i>Aureskua</i> (título de la parte musical), o “Contrapás” (<i>Kontrapasa</i>), o “Agurra”, o <i>Banakoa</i> ...
06:25	00:32	4. Cambio en la formación de la “cuerda”, para que la <i>aureskulari</i> vaya delante. La <i>atzeskulari</i> baila un <i>¿Zortziko?</i> agarrada a su pareja (patrón de la trainera).
06:37	00:45	5. La <i>aureskulari</i> ejecuta un <i>¿Zortziko?</i> con su pareja (alcalde en funciones).
06:48	00:57	6. <i>Aureskua</i> , o “Desafío”, o “Contrapás” (<i>Kontrapasa</i>), o <i>Agurra</i> , variando de pareja homenajeada entre <i>aureskulari</i> y <i>atzeskulari</i> .
06:56	01:04	7. <i>Biribilketa</i> o <i>Kalejira</i> , con puentes, primeramente de la <i>aureskulari</i> y pareja y, posteriormente, de la <i>atzeskulari</i> y su pareja.
07:30	01:39	8. “Baile al suelto”.

capítulos. En lo que respecta al *Aurresku*, podemos considerar que el orden de presentación entra dentro de lo correcto, respecto de su posible ejecución. Únicamente cabe añadir que el “baile al suelto” que aparece justo antes del inicio de la danza, podría corresponder a unas imágenes grabadas después de la realización de este.

Tomando como base alguna de las posibles variantes de *Aurresku*⁷¹, procederemos a exponer

71. La variabilidad de estructuras, formatos y melodías de los *Aureskus* ofrecen un abanico nada desdeñable de posibilidades. Atendiendo a lo que se observa en la película, ofreceremos lo supuestamente más aproximado a lo que pudo ser dicha danza. Para no extendernos en denominaciones, ofrecemos las básicas, siempre teniendo en cuenta que en diferentes zonas de Gipuzkoa existen también otras (*Oilar borroka*, *Desafoa*, *Azeri Dantza*, etc.).

el proceso existente en la película, añadiendo nuestra propuesta de lo que no aparece⁷²:

a) La inexistencia de unas imágenes que nos ofrezcan el comienzo de la danza, la formación y disposición de la “cuerda”, vuelta a la plaza y si hubo una primera parte danzada, o una melodía sin ejecución, por parte de la *aurreskulari*⁷³ y/o *atzeskulari*, o el resto de componentes, obliga a no arriesgar cómo fue la entrada en el escenario (la plaza).

1. Las primeras imágenes nos ofrecen un “Desafío” (*Aurrez-aurre* o *Aurkez-aurke*), o un “Contrapás” (*Kontrapasa*)... de *aurreskulari* (vestida con traje tono claro) y *atzeskulari* (vestida con traje de tono oscuro) frente a las autoridades civiles y otras personas allí presentes. La *aurreskulari* se dirige a su derecha (que es el de la imagen), dando a entender que en ese lugar está el inicio de la formación (formada únicamente por mujeres jóvenes) y, de esta forma, comenzar a bailar la siguiente parte.

2. *Aurreskulari*, saliendo del lado derecho de la imagen (inmediatamente después de finalizado el punto 1) bailando posiblemente *Zortzikoa*⁷⁴, o *Esku aldatzeko soinua*, o “Pasamanos” (*Abarketak*), o la vuelta de *Zortziko txikia*, agarrada a la segunda componente y mirándola a esta, es decir de espaldas en dirección de avance y levógiro.

b) Al no aparecer en la película, desconocemos si la *atzeskulari* bailó *Zortzikoa* o *Esku aldatzeko soinua* agarrada de la mano de su compañera: bien en el mismo momento de bailar la *aurreskulari* (2); bien después de haber finalizado esta. En caso de haber sucedido esto y que el lugar fuera la cabecera de la “cuerda”, se habría producido un cambio, pasando al primer puesto la *atzeskulari*.

72. Cada parte con sus explicaciones se añaden en color rojo.

73. A lo largo del presente texto se utilizan los términos *aurreskulari* y *atzeskulari* para la primera y última bailarinas de la “cuerda”. Posiblemente no fueran los más utilizados en la jerga popular, a tenor de la lectura de las fuentes escritas, pero aquí se ha deseado así establecer para diferenciarlo de esas mismas fuentes, correspondiéndose con la reflexión y aportación del autor.

74. Son conocidos dos tipos de *Zortziko* para esta danza, diferenciados por el compás: el habitual de 5/8 y el de 2/4, también simplificado en su denominación como “dos por cuatro”.

Posteriormente, en la parte 4, se produce un cambio en la formación, pasando la *aurreskulari* al primer puesto.

c) En la película no aparece, pero sin duda alguna, la *aurreskulari* ejecutó una danza a su pareja sacada (el alcalde en funciones), ya que aparece posteriormente en la “cuerda”.

d) Desconocemos, aunque quizá sea poco probable, que una a una bailaran todas las componentes el “Pasamanos” (*Abarketak*) o *Zortzikoa*.

3. *Atzeskulari* ejecutando una danza a su pareja⁷⁵, al patrón de la trainera, quien se encuentra rodeado de las dos muchachas⁷⁶ que le han sacado. Este se quita la *txapela* o boina, en el momento de ser homenajeado. Podría ser un “Contrapás”⁷⁷ o *Kontrapasa* (*Agurra* en Gipuzkoa), también conocido por *Aurreskua*, o *Banakoa*⁷⁸ (*Banan banangoa*), con esta u otra melodía.

4. Se produce un cambio en la formación, para que la *aurreskulari* vaya delante. Mientras, varias señoras van sacando a los remeros y otros componentes, la *atzeskulari* baila ¿un *Zortziko*? agarrada y de cara a su pareja (patrón). La danza y el ritmo parecen ser los mismos que la parte 2. La melodía quizá no.

5. La *aurreskulari* agarrada a su pareja (alcalde en funciones), baila un ¿*Zortziko*? De espaldas, mientras avanza (la cuerda) en sentido levógiro. Bien pudiera ser que ambas dantzaris (*aurreskulari* y *at-*

75. Se suele conocer a esta parte como la que se corresponde con el homenaje a la pareja sacada.

76. En algunos pueblos las personas encargadas de sacar a todas las parejas, son conocidas con el nombre de *laguntzaileak* o *zerbitzaileak*. En algunos *Aurreskus* son dos las personas, en otros cuatro, o más, como en esta ocasión.

77. Los toques o golpes de la baqueta en el tamboril no parecen dar el ritmo de la melodía de “Contrapás”. Se hace complicado el corroborar el compás de la melodía tañida en cada momento, debido a la irregularidad interpretativa de los músicos, los saltos de imagen y la coreografía.

78. El *Banako*, mudanza de la *Dantzari Dantza*, también ha sido, y es, utilizada en el *Aurresku*, pero también existen otras melodías como el *Banako zaharra*, o el tan socorrido y conocido *Aita San Migel*.

zeskulari) bailasen al mismo tiempo, en el momento de dar la vuelta a la plaza⁷⁹. Al mismo tiempo, varias señoritas van sacando a los remeros y otros componentes masculinos para completar el número de parejas total.

6. *Aurrekua*, o “Desafío”, o “Contrapás” (*Kontrapasa*), o *Zortzikoa*... variando de parejas entre *aurrekulari* y *atzeskulari*. Es decir, salen de la formación *aurrekulari* y *atzeskulari* y bailan a sus parejas contrarias. Mientras, varias señoritas siguen sacando hombres y los introducen en la “cuerda”.

7. *Biribilketa* o *Kalejira*, con puente de la *aurrekulari* y pareja, en primer lugar, por el que pasan todos/as los/as componentes, golpeando con las manos entrelazadas de esta pareja sobre la espalda de todos y todas las que pasan por debajo del puente. La “cuerda” toma la dirección de las manecillas del reloj. La última, la *aurrekulari*, y su pareja, hacen el giro correspondiente para situarse en dirección opuesta. De esta forma, acto seguido, la *atzeskulari* y su pareja forman el arco o puente, por el que pasan todos y todas, comenzando por la *aurrekulari*, con el mismo, sino más fuerte, golpe en la espalda de cada componente.

8. “Baile al suelto”. Da una ligera sensación de que se rompe la “cuerda” para formar diferentes corros. En el corro de la *atzeskulari* se encuentra su pareja y otros componentes de la danza. Podemos distinguir cuatro tomas diferentes, pudiendo ser las dos primeras que se correspondieran con un *Arin-arin* y las dos siguientes con un “Fandango”.

e) Aunque ya se realizó una *Kalejira* (punto 6), cabe la posibilidad, quizá un tanto lejana, que se formara de nuevo la “cuerda” y se ejecutara otra.

El orden de lo que se presenta en la película, podemos pensar, es el que fue realmente.

La realización de la *Biribilketa* antes del “baile al suelto” nos llevaría a otros tiempos, posiblemente a un momento impreciso, poco después de la incorporación de dicha *Biribilketa* como finalización del *Aurreku*. Tanto el “Fandango”, como la “Jota”, el *Arin-arin* y la *Porrusalda*, son añadidos posteriores y que, en cierto momento, se incrustaron dentro del *Aurreku*, dejando la *Biribilketa* como final para salir de la plaza: más bien como imagen de espectáculo que de diversión en el espacio festivo.

La plaza, como no podía ser de otra manera, era el principal lugar de realización del baile los fines de semana y las fiestas locales. En Santurtzi, pocos años antes se había inaugurado el Parque⁸⁰ y su kiosko. En un proceso sosegado, esta zona del pueblo se estaba convirtiendo en el centro de las actividades de ocio y de atracción incluso para vecinos de otros pueblos, solo sobrepasado por el baile festivo de la colindante Portugaleta.

Por lo tanto, el lugar de realización de la danza, el centro del pueblo, dejaba un poco de lado, sin olvidar, el barrio de Mamariga, de donde procedían la mayor parte de los remeros. Estos, oficialmente, eran marinos o pescadores. En el otro lado de la balanza, las señoritas, de un estatus superior, al igual que, suponemos, la mayor parte de los hombres que se suman a la cuerda. Recordemos que el homenajado de la *aurrekulari* fue el alcalde en funciones, posiblemente el promotor de gran parte de los actos, o al menos así reza en algunos diarios.

Revisando el documental advertimos que la cuerda, finalmente, la componen 48 personas, de las cuales 17 eran todos los remeros seleccionados⁸¹, 7 son componentes de la corporación y algún que otro allegado y 24 muchachas. Las personas de más edad son los 7 hombres trajeados.

79. La cámara está posicionada de tal forma que el objetivo enfoca en una misma dirección. No ha movimiento horizontal de la cámara, lo cual podría indicar que son dos tomas de una misma escena, o una toma con corte (puntos 4 y 5 de este esquema unidos), a medida que la “cuerda” da la vuelta a la plaza.

80. Denominado, oficialmente, en la actualidad “central”. Vulgarmente, para todos los habitantes, “el parque”.

81. La tripulación de una trainera se compone de 12 remeros (2 por banco), el proel (también ejerce de remero) y el patrón: lo que hace un total de 14 componentes. El número de 17 se corresponde con el equipo completo, incluyendo los suplentes.



“Desafío” (*Aurkez-aurke...*).



“Contrapás”, *Aurrekua* o *Agurra*.

FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA

La variedad de estructuras del *Aurreku* nos muestra su fuerza en la sociedad, la riqueza de la diversidad coreográfica y la expansión de una danza, que hoy en día se reconstruye, se reactualiza (constante y continuamente) y con la cual los ejecutantes, bien pertenecientes a grupos de danza, bien al margen de estos, buscan una salida, con mayor o menor acierto, para fomentarlo en las fiestas y diversos tipos de celebraciones.

La realización de *Aurrekuak* y *Soka Dantzak* dirigidas por mujeres o muchachas, entre los siglos XVIII y XX partiendo, al menos, de la información escrita y los testimonios orales, nos obliga a actualizar la difusión interesada, del papel equívoco femenino en este tipo de danza o baile, como aportación indirecta y pasiva. La consideración de danza masculina, ha conllevado a finales del siglo XX, la apuesta por crear islas que ilustren un ligero equilibrio con algunos *Aurrekus* o *Erregelak*, casos de los de Garai o Lekeitio desde los años 70 del siglo XX. De hecho, esta descompensación en la balanza provoca una supuesta igualdad en el que la mujer pasa a tener el mismo peso que el hombre, e incluso la aparición de las “danzas en cuerda” mixtas con sorpresas de participación de invitados/as.

La consideración de esta tipología coreográfica como elemento social, es indudable,

pero quizá se nos escapa el apartado simbólico⁸² que conlleva en muchas ocasiones. De hecho, la consideración sociológica de efecto relacional lleva consigo un aporte ritual de gran importancia, equiparable a otras variantes en donde la mujer participa en mayor proporción, siendo o no el fundamento varonil clave. Me refiero, salvando las distancias entre unos y otros, a los *Ingurutxoak*, *Zortzikoak*, *Ttunttunak*, *Jantza luze* o “Baile de la era”.

7. FUENTES

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Foral de Bizkaia:

AMC (Santurtzi): Padrón de 1920 (0024/39); Presupuesto adicional al ordinario de 1921 (0094/008); Presupuestos de gastos, Funciones y festejos (090/030); Caja 1921 (1316/003); Tesorería 1921 (1363/001 y 1364/001).

BIBLIOGRAFÍA

ARAOLAZA ARRIETA, Oier. *Discursos sobre la tradición e interpretaciones simbólicas del lenguaje coreográfico tradicional: la soka-dantza en Gipuzkoa*. Programa de Doctorado. Nuevas visiones en la Historia del Arte, 2010. Inédito.

82. Simbolismo que puede conllevar diferente significado según tiempo histórico.



Zortzikoa...



"Baile al suelto".

AROCENA, Fausto. "Un auresku que terminó en danza de espadas". En: *RIEV* 21, 2. París-San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 1930.

ARROYO MARTÍN, J. Vicente. *Historia de Santurtzi: el difícil equilibrio del siglo XX (1901-2001)*. Bilbao: Ayuntamiento de Santurtzi-Santurtziko Udala, O. A. Serantes Kultur Aretoa, 2004.

CAMINO, Iñigo; GUEZALA, Luis de. *Juventud y nacionalismo vasco*. Bilbao: Fundación Sabino Arana – Sabino Arana Elkartea, 1991.

DÍEZ, Jesús. *Centenario del Patronazgo de la Virgen del Carmen en el Pueblo de Santurce*. Asociación de Amigos de la Virgen del Carmen de Santurtzi y Serantes Kultur Aretoa, 2008.

DONOSTIA, P. J. Antonio de. "Un auresku en Bilbao en 1842". En: *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, Año XI-Cuadernos 3.º y 4.º, San Sebastián: Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1955; pp. 401-404.

DUEÑAS, Emilio Xabier; IRIGOIEN, Iñaki. "La fiesta, recuerdos y vivencias: entorno festivo en la historia de la villa marinera de Lekeitio". En: *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 15. *Comunidades pesqueras*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1997.

GASCUE, F. "L'auresku basque". En: *Le Mercure Musical* (La Revue Musicale S. I. M.) (Vol. VIII, September, 1912). París: S. I. M., 1912.

GORTAZAR, J. C. de. *Bilbao a mediados del siglo XIX*

según un epistolario de la época. Bilbao: Imprenta de la Biblioteca de Amigos del País, 1920; p. 252.

HEREDIA, Pedro. *La música y otros aspectos costumbristas de la Villa jarrillera*. Colección el Mareómetro. Fundación El Abra, 1997.

IRIGOIEN, Iñaki. "La autoridad y la danza en la plaza". En: *Cuadernos de Sección. Antropología-Etnografía* 8. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1991.

- "El auresku en Bilbao". En: *Bidebarrieta. Anuario de humanidades y ciencias sociales de Bilbao-Bilboko giza eta gizarte zientzien urtekaria (Bilbo: 700 urteren bidean-Bilbao: 700 años de memoria)* 1. Bilbao: Bidebarrieta Kulturgunea. Ayuntamiento de Bilbao-Bilboko Udala / Área de Cultura y Turismo-Kultura eta Turismo Saila, 1996; pp. 335-345.

IZTUETA, Juan Ignacio de. *Viejas danzas de Guipúzcoa / Gipuzkoa'ko dantza gogoangarriak*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1968.

Joseba Gotzon (VARELA). *Historia de la música de Portugaleta. Ambiente musical siglos XIX y XX. Banda municipal de txistularis*. Portugaleta, 1999.

LARRINAGA ZUGADI, Josu. "Asociaciones de mocerías en la Merindad de Busturia. Estudio de Antropología Social, I". En: *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* 7. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2001; pp. 225-291.

- "Asociaciones de mocerías en la Merindad de Busturia. Estudio de Antropología Social, II". En: *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* 8. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2004; pp. 207-268.

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. *Cine vasco: ¿realidad o ficción? Época muda*. Colección Cine Reseña. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1982.

MAQUEDA MATA, Luis Manuel; RODRÍGUEZ CAMARERO, Juan Ignacio; RODRÍGUEZ ANDRÉS, José; RODRIGUEZ QUINTANA, Maite. *Concejo de Ortuella. Crónicas de su evolución hasta 1937*. Bilbao, 1995.

NICOLÁS MATUTE, Rafael de. *Santurtzi, Sancti Georgii-Santurce. Origen, desarrollo y auge. Narraciones y añoranzas*. Bilbao: Ediciones Beta III Milenio, S. L., 2011.

P. L. "Deustua". En: *Revista pintoresca de las provincias vascongadas, por varios literatos de las mismas, adornada con Vistas, Paisajes y Edificios Notables*. Bilbao: Adolfo Pean y Compañía, Editores, 1846; pp. 99-100.

PEYRON, Jean François. *Nouveau Voyage en Espagne, fait en 1777 et 1778*. Londres/Paris, 1782; pp. 348 y ss. (T. II). [Primera edición en francés: Ginebra, 1780. Posterior traducción y publicación en alemán e inglés].

PINEDO y MURGA, Luis Emiliano. *Santurce, aspecto civil. Cajón de sastre para pergeñar algunos trozos de su historia, después de separarse de Ortuella (Santurce antiguo, o sea "Santurce-Santurce" o sea Santurtzi betikoa)*. Inédito.

SANTOYO, Julio César. *Viajeros por Álava (Siglos XV a XVIII)*. Biblioteca alavesa "Luis de Ajuria". Vitoria: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1972.

STEPHENS, Edward Bell. *The Basque provinces: their political state, scenery, and inhabitants; with adventures amongst the carlists and christinos* (vol. 1). London: Whittaker & Co. Ave Maria Lane, 1837; pp. 162-167.

UGALDE SOLANO, Mercedes. *Mujeres y nacionalismo vasco. Génesis y desarrollo de Emakume Abertzale Batza. 1906-1936*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco-Argitarapen Zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea, 1993.

URTIAGA, Jenaro "Sodupe". *Monólogos de una sardinera santurzana*. Ilustre Ayuntamiento de Santurtzi, 1989.

- *La banda municipal de música de Santurce*. 11 de mayo de 1990. Inédito.

VVAA. *Argazkilaritzatik zinemagintzara Bizkaia 1839-1959-De la fotografía a la cinematografía Bizkaia 1839-1959*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia. Kultura Saila-Diputación Foral de Bizkaia. Departamento de Cultura.

WEIDITZ, Christoph. *Trachtenbuch von seinen reisen nach Spanien (1539-1540)*; p. 116.

ZAMÁCOLA, J. A. de. *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo septentrional y costas del Mar Cantábrico, desde sus primeros pobladores, hasta nuestros días. Con la descripción, carácter, fueros, usos, costumbres y leyes de cada uno de los estados Bascos que hoy existen*. Tomo II. Imprenta de la Viuda de Duprat, 1818; pp. 258-260.

HEMEROTECA

CODASTE. "Ayer en el Abra. Las regatas de traíneras". En: *Las Noticias*. Bilbao: 11 de septiembre de 1921.

"El domingo, en el Abra. Las regatas de traíneras". En: *Las Noticias*. Bilbao: 13 de septiembre de 1921.

"De Santurce. Después del triunfo. Una semana de fiesta". En: *Las Noticias*. Bilbao: 16 de septiembre de 1921.

Un espectador. "Fiestas en Santurce". En: *La Gaceta del Norte*. Bilbao, 22 de julio de 1907.

VVAA. *El Imparcial*, 12 de septiembre de 1921. *El Liberal*. Bilbao, Editorial de España, 22 de abril, 2 de junio y 20 de agosto de 1912; 15 de mayo de 1914; 4, 5, 6, 11, 13 y 21 de septiembre de 1921.

El Nervión. Bilbao, 2 de julio de 1895; 23 de septiembre de 1908; 4, 5, 6, 11, 13 y 19 de septiembre de 1921.

El Noticiero Bilbaíno. Bilbao, 20 y 23 de abril de 1899; 10 de marzo de 1921; 4, 5, 6, 11, 13, 16, 17, 18 y 20 de septiembre de 1921; 10 y 12 de marzo de 1925.

El Pueblo Vasco. Bilbao, 6 y 12 de septiembre de 1921.

Euzkadi. Bilbao, 2 de junio de 2015 y 20 de septiembre de 1921.

Gaceta de Madrid. Madrid, 15 de enero de 1845.

La Libertad. Madrid, 14 de septiembre de 1921.

La Tarde. Bilbao, 6, 12 y 19 de septiembre de 1921.

INTERNET

Archive: <https://archive.org>

Biblioteca Foral (Diputación Foral de Bizkaia)
http://www.bizkaia.eus/kultura/foru_liburutegia/liburutegi_digitala

Biblioteca Nacional de España
<http://www.bne.es>

Bibliothèque nationale de France
<http://gallica.bnf.fr>

Dantzan.eus:

- <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-emakumeen-aurrekua-soka-dantza>

- <https://dantzan.eus/kidea/EXD/nesken-aurrekuan-bukatu-zuten-estropadak>

- <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-arraunlarien-garaipenaren-festa/>

- Eusko Ikaskuntza, “Regatas de traineras: Las regatas de Bilbao”: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/102442>

- (IRIGOIEN, Iñaki. “Eguzki-dantza”, 2014): <http://www.euskomedia.org/aunamendi/154090>.

García de Iturrospe: “Los épicos bogadores del primer tercio del siglo XX” y “Los épicos bogadores del primer tercio del siglo XX (2)”. En: Santurtzi Historian zehar. Consultado el 4 de julio de 2017: <https://blog.garciadeiturrospe.wordpress.com/2015/03/28/los-epicos-bogadores-del-primer-tercio-del-siglo-xx/>

Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg)-Digitale Bibliothek
<http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/1>

Google books
<https://books.google.es/>

Liburuklik (Eusko Jaurlaritza)
<http://www.liburuklik.euskadi.net/>

Memoria Digital Vasca (Fundación Sancho el Sabio Fundazioa)
<http://www.memoriadigitalvasca.es/>

Princeton University
<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/>

COLABORACIONES

Mi más sincero agradecimiento por las aportaciones y comentarios recibidos de Jose Ignazio Ansorena, Tomás Fernández y Mikel López de Vergara. A Jon Koldo Fernández García de Iturraspe, Carlos Glaría y Felipe Pozuelo, por el apoyo documental. A Oier Araolaza, “Txarli” Fernández Caldevila y Ion López Barrena, por el desinterés mostrado en colaborar en el depósito y cesión de datos y película.

Por último, a Ildefonso Arrola Elías, quien ha conservado la película durante 93 años (en 2014 la legó) y desinteresadamente la ha cedido a Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca y www.dantzan.eus para el disfrute como producto histórico que es.

Sobre ninguna de estas personas pueden recaer los posibles errores en el texto; todos ellos son producto de la cosecha del autor.

ARGITALPENAK

- Autor: bydej -

Continuando con nuestra labor dedicada a la información bibliográfica (libros, libretos, revistas, DVDs de vídeo, CDs de audio, artículos de contrastada calidad, así como otros soportes comercializados o de espectro más reducido), de publicaciones relativas al Folclore del país, ofrecemos en este número de Dantzariak un nuevo lote, con el fin de informar a interesados e interesadas en las temáticas relacionadas con la Cultura Tradicional, de todas aquellas de reciente edición (año 2016) o de los últimos años.

En esta ocasión, añadimos información de dos publicaciones que, a pesar de no ser trabajos ni editados ni producidos en el país, mencionan diferentes celebraciones ligadas al Carnaval vasco.

También nos introducimos en el apasionante mundo del cine. Del cine del pasado y de las huellas que, aunque escasas, ha dejado plasmado el celuloide en dos momentos muy concretos del siglo XX.



LIBROS

Gure (zinemaren) Sor Lekua.

*Euskarazko lehen filmaren
aurkikuntza, historia eta analisisia*



Egilea; Josu Martínez



Hizkuntza: euskera



Argitaletxea: Universidad del País Vasco /
Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zer-
bitzua = Servicio Editorial (Comunicación)



Tokia eta data: Bilbao, 2015



Lege Gordailua: BI-677-2015



ISBN: 978-84-9082-153-4

Interesante libro y profundo en detalles alrededor de la película “Gure Sor Lekua”, rodada en diferentes poblaciones de Lapurdi, Nafarroa beheara, Zuberoa, Gipuzkoa y Bizkaia en 1955, estrenada un año después, y dirigida por André Madré, general del ejército francés, nacido en Hazparne.

Josu Martínez, en este libro, desgana el momento social existente en aquella época y todo lo que rodeó a este documental, cargado de tipismo y donde el idioma, el *euskera*, ocupa un lugar importante.

En sus 446 páginas se ofrece al lector una cantidad nada desdeñable de información. Desde los aspectos antropológico y cultural del país de la década de 1950 hasta los comentarios críticos de los diferentes documentales

(algunos seriados) relacionados con la temática de la película y realizados a lo largo del siglo XX (“Eusko Ikusgayak”, “Au Pays des Basques”, “Sinfonía Vasca”, “The Land of The Basques”, “Ama Lur”, o “Ikuska” entre otras): entre 1922 y 1984.

En lo que respecta a “Gure Sor Lekua”, de una duración aproximada de hora y media, se expone el guion de forma concisa. Así, en el primer capítulo, las imágenes nos trasladan a paisajes, tanto de un lado, como del otro, del Pirineo: desde los alrededores del monte Larrun hasta Lekeitio.

A continuación, como si de un catálogo de la vida (ciclo vital, o ritos de paso) se tratara, se aportan las imágenes de un bautismo, los primeros pasos de un niño, la escuela, la primera comunión, un partido de pelota a mano, el trabajo... Apareciendo unas cantineras de Zuberoa danzando y cerrando este capítulo con la *Besta Berri* de Hazparne, Gerezieta, Iholdi y Heleta.

El segundo capítulo comienza con el noviazgo y la boda, el baile y los pueblos costeros. Continúa con el juego de cesta punta y cómo se fabrica una *xistera*, para pasar a la realización de varias danzas de las *Maskaradak* de Zuberoa y el oficio de zapatero.

El tercer capítulo se centra en las personas mayores: las labores del hombre y de la mujer; una anciana cosiendo una alpargata; una feria de ganado; la labor del párroco; el partido de rebote; los *bertsolaris*; la muerte; el toque de campanas; o el Día del *Euskera-Euskararen Eguna*.

Los exteriores abarcan un amplio campo geográfico de localidades y lugares: Arrosa, Aiherra, Hazparne, Senpere, Biriatu, Gotaine, Sara, Baigorri, Azkoitia, Bidarra, Uztaritze, Orreaga, Azkaine, Ezpeleta, Ligi, Urruña, Lekeitio, Ondarroa, Mutriku, Pasaia, Ziburu, Donibane Lohitzune, Maule, Ainhoa, Errezil, Lekorne, Donibane Garazi, Hondarribia o Al-dude, entre otros muchos.



Fiestas marítimas populares.
Patrimonio Inmaterial de la ría de Bilbao,
el Abra y la costa occidental de Bizkaia



Autor: José Ignacio Homobono Martínez

Idioma: castellano

Colección: Maritimidades. Colección Especializada de Estudios Marítimos-Maritimotasunak. Itsas Gaien Ikerketako Bilduma Especializatua, Volumen 3

Editorial: Museo Marítimo Ría de Bilbao – Bilboko Itsasadarra Itsas Museoa

Lugar y fecha: Bilbao, 2016

Depósito Legal: BI-1229-2016

ISBN: 978-84-617-4454-1

El experimentado socio-antropólogo en fiestas populares José Ignacio Homobono, nos presenta en este nuevo trabajo, el territorio que domina en Bizkaia: la fiesta popular en el espacio urbano y privado.

A lo largo de sus 347 páginas el lector tiene la oportunidad de conocer de primera mano una descripción actual de la realización de las fiestas de corte marítimo de Bizkaia, a lo que suma la parte teórica con citas de expertos en la materia (Marcos Arévalo, González Alcantud, Rubio-Ardanaz, Rodríguez Becerra, o Mariño, entre otros muchos).

La división festiva atiende a los siguientes apartados del capítulo III: Religiosidad popular y ciclo festivo anual; Aratustiek - Carnavales; Fiestas patronales de poblaciones, barrios y calles; Procesiones marítimas. El capítulo IV abarca: La gran gira cívico-festiva; Romerías y rituales de límites; Otras romerías.

La representación, *performance*, expresiones asentadas en el colectivo y que superan los límites de lo sagrado en el caso de las celebraciones religiosas, o de lo profano en las de carácter carnavalesco, sirven de guión a una cantidad de datos nada desdeniable de celebraciones actuales que se solapa con la información histórica ofrecida por el autor.

Las principales localidades de estudio han sido: Bermeo, Santurtzi, Portugalete, Plentzia, Gorliz, Mundaka, Bilbo, Muskiz o Getxo. Y las fiestas van, desde las consideradas fervientemente como tradicionales hasta las ferias y celebraciones de nuevo cuño.

Se acompaña todo ello de las referencias bibliográficas, incluidas las fuentes documentales y de archivo utilizadas y el Índice a detalle, que complementa los contenidos iniciales.



Wilder mann.
The image of the savage



(Author) Photographer: Charles Fréger

Foreword: Robert McLiam Wilson

Illustrations: Geneviève Gauckler and Josselin Pfeuffer

Texts: Emilie Botteldoorn and Sabine Mäuseler

Language: english (existen, además, versiones en francés, alemán, italiano y japonés, editadas en otros tantos países)

Edition: Dewi Lewis Publishing

Country & date: England, 2012

ISBN: 978-1-907893-23-0

El fotógrafo francés, autor de varios libros de fotografía, Charles Fréger se ha dedicado durante varios años a recorrer diferentes países europeos retratando los diferentes disfraces utilizados en el invierno, pertenecientes al ciclo carnavalesco comprendido entre los meses de diciembre y el Martes de Carnaval. Sin duda, resalta la espectacularidad del disfraz y del paisaje, donde se aúnan, pieles de animales, cornamentas, cencerros y campanos, telas de saco o el follaje exuberante.

A lo largo de las 272 páginas de este ilustrado y colorido libro, podemos observar una colección nada desdeñable de disfraces y máscaras relacionadas, preferentemente, con el mundo salvaje y animal, donde osos, diablos, vegetación y personajes grotescos cornudos se dan cita cubriendo cada página con innumerables fotografías.

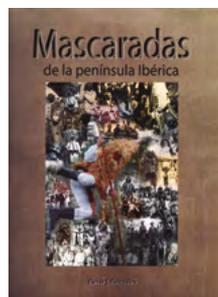
Perchten, Krampus, Strohbar, Ursul, Boes, Babugeri, Skoromati, “Carnero en zancos”... Austria, Bulgaria, Eslovenia, España, Reino Unido, Macedonia, Italia, Portugal, Alemania, Polonia... Generalmente, salvo excepciones, cada personaje ocupa una imagen. En algunas ocasiones, incluso una imagen por la parte delantera del disfraz y otra por la trasera.

En lo que respecta a Euskal Herria, aparecen fichados *Hartza* de Arizkun, *Zezengorri* de Iruña, “Mascarita”, “Juantramposo” y *Momotxorro* de Altsasu

Se complementa todo ello con un texto titulado “The wild man and the tradition of mask in Europe”, elaborado por Emilie Botteldoorn y Sabine Mäuseler, en el que previa introducción se exponen mediante siluetas, obra de Geneviève Gauckler y Josselin Pfeuffer, con aclaraciones de las denominaciones, fecha en las que salen los correspondientes disfrazados y una breve descripción del acto o festejo: desde San Nicolás (6 de diciembre), pasando, por el Año Nuevo, día de Reyes, San Antonio, Candelaria, hasta las fechas oficiales del Carnaval.



Mascaradas de la península ibérica



 Autor: Óscar J. González Fernández

 Idioma: castellano

 Edición: del autor

 Fecha: febrero, 2014

 Depósito Legal: 05/2009-231
05/2013/258

 ISBN: 13 978-84-616-7534-0

Obra de gran formato profusamente ilustrada con cientos de fotografías de diferentes épocas, a través de sus 722 páginas y 321 entradas personalizadas, correspondientes a otras tantas poblaciones.

Curiosamente, se ofrece información, no solamente, como consta el título, de la península, sino que también de las Islas Baleares y Canarias, además de algunas localidades de las zonas norte de Euskal Herria y Catalunya.

Según reza la introducción, la publicación recoge las principales mascaradas de lugares de interior, dentro del “ciclo festivo anual de los mozos que celebran el paso a la edad adulta al tiempo que dan la bienvenida al cambio de temporada”. Le sigue un organigrama, tomando como centro de acción la “cuestación” y un mapa, donde pueden apreciarse concentraciones importantes de “mascaradas” en Ourense, Pontevedra, León, Zamora, Toledo o Castellón.

Respecto de lo presentado de Euskal Herria, se citan 7 poblaciones. Así se da cuenta de las *Maskaradak* en Donapaleu, como localidad

(erróneamente situada) *zuberotarra*; los Carnavales de Uztaritze (Lapurdi); las *Kabalkadak* de Luzaide-Valcarlos, las danzas de palos de Abaltzisketa, Lizartza, Markina-Xemein y Otsagabia.

Desconocemos, porqué incorpora la *Ezpata Dantza* de Xemein a lo propio de Carnaval o cuál es el criterio establecido de concepto de “mascaramada”. También nos resulta, cuando menos extraño, la división que efectúa durante todo el libro acerca de dos bandos en cada celebración o festejo: los “Personajes blancos” y los “Personajes negros”.



ARTÍCULOS DE REVISTA



“Mucho más que un libro de bailes. Contextualizando socialmente el discurso de Guipuzcoaco Dantza (1824)”. RIEV



 **Autores:** Javier Esteban; Daniel Bermejo

 **Idioma:** castellano

Publicación periódica: R.I.E.V. Revista Internacional de los Estudios Vascos = Eusko Ikaskuntzaren Nazioarteko Aldizkaria = Revue Internationale des Etudes Basques = International Journal on Basque Studies

 **Edita:** Eusko Ikaskuntza

 **Número:** 60, 1 2015

 **Lugar y fecha:** Donostia, 2015

 **ISSN:** 0212-7016

En este año 2017, en conmemoración del 250 aniversario del nacimiento del coreógrafo e historiador Juan Ignacio de Iztueta, traemos a esta sección de publicaciones un artículo elaborado en 2014 y publicado en 2015 en la *RIEV* por dos jóvenes autores procedentes de la Universidad del País Vasco, Campus de Vitoria-Gasteiz, pero duchos en la materia: Javier Esteban y Daniel Bermejo.

El contexto editorial y la difusión del libro de danzas de Iztueta en aquellas fechas de inicios del XIX y el contexto social, lleno de avatares, que envolvía la atmósfera guipuzcoana, surten los cimientos del capítulo principal dedicado a los diez componentes de la cuerda de autoridades que realizaron la *Gizon Dantza*.

Familias como los Lizaur y los Yun, ligadas a las instituciones guipuzcoanas durante tres generaciones con diferentes cargos, así como el resto de componentes (Legarda, Eceiza, Arizmendi, Echagüe, Ansorena, o Gainza), copando puestos importantes: alcaldes, regidores, síndicos, Diputados Generales, escribanos... o Estibaús, Oficial de Correos, nos indica la importancia pública y la tendencia, mayoritariamente liberal, como miembros asimismo de la Milicia Voluntaria de San Sebastián, que participaron en tan insigne baile y la publicidad que Iztueta quiso marcar con la defensa de lo tradicional en la ciudad donde entonces vivía, Donostia.



LIBROS + DVD



Nafar aire zaharretan
(R. M. de Azkue / Xalbador) *Liburuki 3*
Nafar aire zaharretan
(Teobaldo I. / Dantzak) *Liburuki 4*



Egilea: Txema Hidalgo -Kapare-



Hizkuntzak-Idiomas: euskara - castellano



Edita: José M. Hidalgo Almarza



Número: 60, 1 2015



Lekua eta data: Iruña, 2016.



Lege Gordailua: NA-1922-2013

ISBN: 978-84-616-7095-6 (Obra completa)



978-84-617-4630-9 (Tomo III)

978-84-617-4633-0 (Tomo IV)

Dos nuevas y extensas entregas de “Kapare”, continuación de los dos primeros tomos editados en 2013 y que completan aquellas.

El tomo 3 o III, de las páginas 1509 a 2361 (de la obra completa), presenta 785 canciones (números 1490 a 2275) con sus partituras, por orden alfabético manuscritas por Azkue, con referencias a otros transcritores o autores (Piares Ibarrart, Joanes Oxalde, Patri Urkizu, etc.), añadiendo información de las que ya han sido publicadas. Cada una es encuadrada en la estructura creada por Azkue: Humorística, *Erronantz*, *Erronda-kanta*, *Haur-kanta*, etc.

La segunda parte es ocupada por los cantos obra del *bertsolar* *urepeltarra* Fernando Aire, “Xalbador”. Hacen un total de 62 canciones, publicadas en su mayoría en el libro *Odolaren mintzoa*.

El tomo 4 o IV se divide en dos capítulos principales: “Teobaldo I” y “Dantzak/Danzas”.

Este primer capítulo abarca las canciones del Rey Teobaldo I, en *langue d’oil*, a camino entre Navarra y Champagne. Rey trovador de la primera mitad del siglo XIII. Son 65 canciones de amor, de juegos o variadas: de la 2336 a la 2400.

El segundo capítulo, muy extenso, presenta las melodías de danzas, de la 2401 a la 3075, obtenidas de diferentes cancioneros y publicaciones de Resurrección M^a de Azkue, Modesto de Lekunberri, Francisco Arrarás, Padre o Aita Donostia, Juan Mari Beltran o algunas particulares.

Finaliza el tomo, y la obra, con un índice general de los tomos III y IV y el índice alfabético de melodías y canciones, y de poblaciones, de los cuatro tomos de los que consta la obra completa.

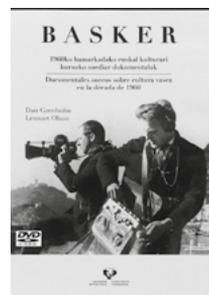
El DVD adjunto contiene 1426 archivos, de otras tantas melodías en mp3, marcadas en los tomos con el símbolo de una corchea.



LIBRO + DVD / DVD ÚNICO

**Basker.**

*1960ko hamarkadako euskal kulturari
buruzko suediar dokumentalak /
Documentales suecos sobre cultura vasca
en la década de 1960*



LIBRO DVD - EUSKARA

	<i>Egilea/Autor:</i> Argibel Euba Ugarte
	<i>Hizkuntza/Idioma:</i> euskara
	<i>Bilduma/Colección:</i> Ikertuz. Ikerketa lanak – Trabajos de investigación
	<i>Argitaletxea/Edita:</i> Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial
	<i>Lekua eta data/Lugar y fecha:</i> Bilbao, 2016
	<i>Lege Gordailua/Depósito legal:</i> BI-1592-2016
	ISBN: 978-84-9082-470-2

LIBRO DVD - CASTELLANO

	<i>Egilea/Autor:</i> Argibel Euba Ugarte
	<i>Hizkuntza/Idioma:</i> euskara
	<i>Bilduma/Colección:</i> Ikertuz. Ikerketa lanak – Trabajos de investigación
	<i>Argitaletxea/Edita:</i> Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial
	<i>Lekua eta data/Lugar y fecha:</i> Bilbao, 2016
	<i>Lege Gordailua/Depósito legal:</i> BI-1593-2016
	ISBN: 978-84-9082-469-6

DVD

	<i>Titulua/Título:</i> 1960ko hamarkadako euskal kulturari buruzko suediar dokumentalak / Documentales suecos sobre cultura vasca en la década de 1960
	<i>Egileak/Autores:</i> Dan Grenholm, Lennart Olson, SVT. Basker & Bonde i Baskerland Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
	<i>Lege Gordailua / Depósito Legal:</i> BI-1679-2016
	ISBN: 978-84-9082-477-1

La cultura vasca y su idioma han llamado la atención de muchos expertos e investigadores mundiales. Muchos de los trabajos realizados han sido plasmados en publicaciones, siendo escasas las ocasiones en película.

En este caso, el libro (261 páginas) escrito por Argibel Euba, nos introduce en los pormenores de las filmaciones llevadas a cabo entre

enero y febrero de 1963 en diferentes lugares de nuestra geografía, por dos profesionales de la televisión sueca; emitiéndose dos documentales unos meses después en dicho medio de comunicación.

El autor, no solo disecciona los dos documentales, sino que nos ofrece todo lujo de detalles de sus autores, Dan Grenholm y Lennart Olson (entre ambos se encargaron del guión, grabación de imagen y sonido y edición), así como da nombres de la gran mayoría de las personas que salen en los mismos.

Respecto del audiovisual, es un documento de suma importancia, ya que en el mismo aparecen por primera vez en la historia (audiovisual) una serie de personas que, incluso, entonces no eran tan conocidas como lo fueron posteriormente: Alejandro Aldekoa, León Bilbao, Maurizia Aldeiturriaga, Sakabi y Egañazpi, *Zumarra-gako Trikitixa*, o los *txalapartaris* Zabalegi. Como puede observarse, el grueso del material, estaba encaminado a ofrecer el aspecto musical de los vascos, en el ámbito rural.

La cámara, además, capta una prueba de bueyes, o mejor dicho una apuesta de arrastre entre un buey y un toro. O los Carnavales de Ituren y Zubieta, en un tiempo en el que no eran un atrayente turístico. Los *bertsolaris*, la fabricación de un hacha, los deportes como el levantamiento de piedra o la pelea de carneros, el paisaje (rural) o diferentes aspectos de la vida cotidiana son algunos de los variados elementos en los que los autores encontraron su punto de apoyo en una sociedad a camino entre el paso, como bien dice Argibel, entre la tradición y el folclorismo.

Los fondos consultados, para la elaboración de este libro, van desde las entrevistas orales actuales a conocidas personas de las temáticas plasmadas en la película, hasta la prensa (vasca y sueca) de aquel momento, los registros sonoros y publicaciones ligadas a la música tradicional.

El trabajo final se presenta en dos libros (versión en *euskera* y versión en castellano), en

los que se incluye un DVD-Vídeo (con los menús en cuatro idiomas) con los dos documentales: *Basker* y *Bonde i Baskerland*. También existe la posibilidad de adquirir únicamente el DVD.

Duración total de *Basker*: 24 minutos, 28 segundos.

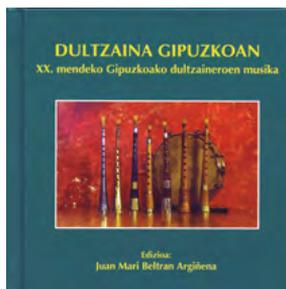
Duración total de *Bonde i Baskerland*: 17 minutos, 14 segundos.



DISCO-LIBRO



Dultzaina Gipuzkoan. XX. mendeko Gipuzkoako dultzaineroen musika



	Testuak: Juan Mari Beltran Argiñena
	Musikariak: Juan Mari Beltran Argiñena (dultzaina), Ander Barrenetxea (danborra)
	Hizkuntza: euskera (versión en castellano en www.soinuenea.eus)
	Bilduma: HMB-2015-1351-CD
	Edizioa: Juan Mari Beltran Argiñena
	Argitaletxea: Soinuenea Fundazioa
	Lege Gordailua: SS-1351-2015

Nuevo trabajo del incombustible Juan Mari Beltran, acompañado en esta ocasión por el percusionista Ander Barrenetxea, infatigable compañero en sus andanzas musicales.

Las melodías interpretadas, en total nada más y nada menos que en número de 52, tienen como base el libro publicado hace unos años, titulado *Dultzaina Gipuzkoan. 1950. hamarkada arte-La dulzaina en Gipuzkoa. Hasta la década de 1950-The dulzaina of Gipuzkoa. Until de decade of 1950s*, escrito por el mismo Beltran, producto de su extensa labor de recogida de la tradición oral musical del país.

El discolibro de 64 páginas se divide de dos partes, bien clarificadoras de su contenido. Así, por un lado tenemos el texto que recoge la información correspondiente a los instrumentistas del siglo pasado, de los cuales se acompañan imágenes en su cometido. Se relacionan todas las partituras publicadas en el citado libro, una Bibliografía y la relación de todas las músicas del CD.

Por otro, el CD con todas las melodías tocadas con dulzaina y tambor por Beltran Y Barrenetxea, prologadas por las originales, salvo excepciones, que interpretaron en su día músicos históricos (Agirretxe, Montte, Sudupe...): *Mar txak*, *Fandangoak*, *Arin-arinak*, *Balsak*, con o sin títulos, pero todas con un denominador común y este es el de ser bailadas.

Duración total de las 52 canciones: 1 h. y 14 minutos.



Laguntzailea:



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA





Laguntzailea:



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

KULTURA SAILA
DEPARTAMENTO DE CULTURA