

SOINUBERRI

HERRI MUSIKA BILDUMA

11

HERRI MUSIKAREN 8. JARDUNALDIAK (2009)
ERAKUNDEETAKO DANBOLINTERO OFIZIALA



HERRI MUSIKAREN 9. JARDUNALDIAK (2010)
INAUTERIEN JOAN-ETORRIA



CAROLINA IBOR
LAS CANCIONES DE SAN FABIÁN EN TARDIENTA



SOINUBERRI HERRI MUSIKA BILDUMA, 11

ZUZENDARIA/DIRECTOR

Emilio Xabier Dueñas

ERREDAKZIO KONTSEILUA/CONSEJO DE REDACCIÓN

Julio Abascal

Xabier Etxabe

José Alfonso Antequera

Josu Larrinaga

Juan Mari Beltran

Itziar Navarro

Aingeru Berguices

Karlos Sánchez Ekiza

DISEINUA ETA MAKETAZIOA/DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Orkatz Arbelaitz

ADMINISTRAZIOA/ADMINISTRACIÓN

Joseba Zabaleta

ARGITARATZAILEA/UNA EDICIÓN DE

Soinuenea Fundazioa

<https://www.soinuenea.eus>

AZALAREN ARGAZKIAK/FOTOGRAFÍAS PORTADA

Francisco María de Arsuaga, “Txango”. Txistulari aldizkaria

Masustak. Iñaki Zugasti

San Fabián. Joaquín Ponsa

© Soinuenea Fundazioa-Oiartzun 2018

© Testu eta irudien egileenak/De los textos e imágenes sus autores

Creative commons Lizentzia/Bajo Licencia de Creative commons CC BY-NC-ND

ISSN: 2605-4019

Aurkibidea/Índice

Soinuberri HMB

11. zk. - 2018

Editoriala

Emilio Xabier Dueñas 5

Editorial

Emilio Xabier Dueñas 11

HERRI MUSIKAREN 8. JARDUNALDIAK/VIII JORNADAS DE MÚSICA POPULAR

Erakundeetako danbolintero ofiziala/El tamborilero oficial institucional

Esku programa/Programa de mano 23

Kartela/Cartel 24

PONENTZIAK ETA HITZALDIAK/PONENCIAS Y CHARLAS

El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari contemporáneo

Carmen Rodríguez Suso 25

Flabiol y tambor y reposición de los ministriles

Xavier Orriols 29

La municipalización del txistulari: proceso y resultado

Mikel Aranburu 51

TAILERRAK/TALLERES

Udaletako txistularien eginkizuna

Jose Ignazio Ansorena 85

El repertorio de los ministriles: recopilación y tratamiento

Xavier Orriols, Isabel Pla, Paquita Roig 91

MAHAI INGURUA/MESA REDONDA

Erakundeetako danbolintero ofiziala/El tamborilero oficial institucional

Juan Mari Beltran, Garikoitz Mendizabal, Xavier Orriols, Eneko Espino 97

ARGAZKI BILDUMA/REPORTAJE FOTOGRÁFICO

Orkatz Arbelaitz 103

Aurkibidea/Índice

HERRI MUSIKAREN 9. JARDUNALDIAK/IX JORNADAS DE MÚSICA POPULAR

Inauterien joan-etorria. Emanaldi-prozesuak eta formulak/Ida y vuelta del carnaval. Procesos y fórmulas de representación

HM buletina/Boletín HM	117
Esku programa/Programa de mano	119
Kartela/Cartel	120

PONENTZIAK ETA HITZALDIAK/PONENCIAS Y CHARLAS

El Carnaval (re)convertido en Carnaval

Emilio Xabier Dueñas	121
----------------------	-----

La regeneración de la vida en las formas de expresión poética del Carnaval suletino

Kepa Fernández de Larrinoa	181
----------------------------	-----

El Carnaval rural de Asparrena: Ilarduia-Egino-Andoin

Carlos Ortiz de Zarate	191
------------------------	-----

Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan

Oier Araolaza	207
---------------	-----

El Carnaval tradicional riojano

Ernesto Domínguez	219
-------------------	-----

Oiartzungo Ihoteak

Miren Irigoien, Gari San José	243
-------------------------------	-----

MAHAI INGURUA/MESA REDONDA

Inauteriak berreskuratzeko era ezberdinak/Diferentes métodos de recuperación del carnaval

Moderatzailea/Moderador: Josu Larrinaga Marian Sopelana, Ernesto Domínguez, Emilio Xabier Dueñas, Kepa Fernández de Larrinoa, Oier Araolaza	253
---	-----

TAILERRAK/TALLERES

Beskoitzeko Oinak Arin dantza taldea: Lapurdiko Inauterietako dantzak

Jean-Raymond Mailharrancin	261
----------------------------	-----

ARGAZKI BILDUMA/REPORTAJE FOTOGRÁFICO

Orkatz Arbelaitz	267
------------------	-----

Aurkibidea/Índice

IKERLANAK/ESTUDIOS

Las canciones de San Fabián en Tardienta. La fiesta, los cofrades, su repertorio y algunas relaciones de parentesco

Carolina Ibor Monesma 281

Edizio arauak 331

Normas de edición 333

Editoriala

Herri Musika Bilduma (HMB) sailari segida emanez, eta urte batzuetako etenaren ondoren, lan taldea osatu dugu eta *on line* publikazioaren edizioari ekingo diogu berriro ere; bide batez, eskerrak eman beharrean gara gai hauetan zaletasuna duen kultur komunitateari, garai berri honen esperoan, izan duen pazientzia dela-eta.

Bildumaren izenari eutsi diogula konturatuko zen irakurlea (HMB), *Soinuberri* erantsiz izen nagusi moduan; horrela, bere txikitasunean handia den Kultura Tradizionalaren mundu honek, hainbat esparru transbersal eta paralelotan sakabanatuta eskaintzen digun guztia nahi izan dugu jaso eta eskaini.

Herri Musikaren Txokoak urtero Oiartzunen antolatutako Jardunaldien¹ Aktak publikatzea izan da, hasieratik, eginkizun nagusienetakoa. Editorialaren baitan emandako aldaketak medio, atzeratuta² gabiltza, eta gure asmoa da lehenbailehen hori konpontzea. Horregatik, nahiz eta hasierako asmoa izan urtero zenbaki bat ateratzea, aurreneko urteetan publikazioaren maiztasuna irregularra izango da, jasotzen dugun materialaren araberakoa eta haren konplikazioaren baitakoa izango delako.

Herri-musikarekin zerikusia duten gaiak biltzen ditu, batik bat, publikazioak. Aintzat hartzeko moduko kontua da hori, bai HMTren jatorrizko helburuei begira, bai Fundazioaren beraren inguruko ekintzei begira.

Kulturaren adierazpen esperimentalenez ere, Kultura Materialaren nahiz Materiagabekoaren baitako aportazioak diren heinean, izango dute lekua publikazioan; hala ere, ez da hori gauza berria, Jardunaldi guztien espiritua horixe bera izan delako. Horrela, adibide batzuk jartze aldera, orri hauetan lekua izango dute, musikaz eta kantuaz aparte, ondoko adierazpen hauek ere: dantza, joko eta jolasa, kontakizunak, ahozko literatura, sinesmenak, etxea eta auzoa, eta bizitzaren zikloa. Ahaztu gabe, besteak beste, lanerako metodologiak, aurkezpen eta hedapen sistemak, artxibistika eta bilduma zaletasuna.

Ez da gure asmoa ikerketa nahiz azterlanei muga geografikoak jartzea; ez da hori editorialaren filosofia. Hortaz, sareak eskaintzen digun lurralde eremu zabala hartuko du bere baitan publikazioak, bai Jardunaldien Aktei dagokienez, bai jasotako artikulu eta lanei³ dagokienez ere, hizkuntz mugarik⁴ gabe.

Jakin badakigu Aktetako testuen publikazioak zaharrituta egon daitezkeela, baina uste dugu

¹ Jardunaldietan sortzen eta biltzen den materiala (artikuluak, *power point*-ak, audioak, bideoak eta argazkiak) ez dator beti bat jatorrizkoarekin, eta arazo horri ahalik eta modu eraginkorrenean erantzun behar zaio. Hori dela-eta, publikazioa begira ondoko irizpideak finkatu dira:

- Ahozko nahiz audiobisual bidezko aurkezpenak publikatuko dira, Administrazio Kontseiluak horrela jaso baldin baditu.

- Aurkezpenen testurik ez dagoen kasuetan, haien laburpenak publikatuko dira, (zuzenean eta osorik grabatutako) audioetara lotura eginez.

- Ekitaldien lagungarri eta haien oroimen gisara, une esanguratsuenen argazki-bilduma publikatuko da.

² Publikatu diren azken Jardunaldiak VII.ak dira, 2008. urtekoak. Bildumaren azken zenbakia 10.a da, 2013an atera zena, eta albokaren inguruko monografiko bat da.

³ Lanen bat publikatu nahi duen guztiak izango du horretarako aukera, beti ere azkeneko orrietan azaltzen diren Edizio Arauak eta gaiak aintzat hartzen badira. Monografikoak publikatzeko aukera ere izango da. Jatorrizko lanak ondoko helbidera bidali behar dira: komunikazio@soinuenea.eus. Soinuberri-ren publikazio web gunea, hauxe da: <https://www.soinuenea.eus>.

⁴ Hizkuntzaren inguruko limitaziorik ez egotean, azken erabakia Erredakzio Kontseiluak hartuko du.

diskurtsoaren inportantzia handiagoa dela iragandako denbora baino. Horregatik, eginahalak eta bi egingo ditugu lehenbailehen egunean jartzeko. Eta, horretarako, zenbaki hau bi Jardunaldirekin hasi dugu (2009 eta 2010), eta horretaz gain Aragoiko folklorean oso jantzia dagoen Carolina Ibor ikerlariaren lan bikain bat ere publikatu dugu.

1. HERRI MUSIKAREN 8. JARDUNALDIAK (2009)

Herri Musikaren 8. Jardunaldiak, “Erakundeetako danbolintero ofiziala” izenez, 2009ko azaroaren 28an eta 29an izan ziren. Han aurkeztutako materiala nahiz gerora jaso duguna da aurreneko *on line* zenbaki honetan eskaintzen duguna.

Jardunaldi haien ordenari segituz, Carmen Rodríguez Suso izan zen larunbatean, hilak 28, aurreneko ponentzia eskaini zuena: “El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari contemporáneo”. Egileak aurkeztutako testuak ez du aldaketa handirik Jardunaldietan ahoz nahiz audiobisual bidez egin zuen aurkezpenarekin alderatuta, eta *Txistulari* aldizkarian publikatu zuen berbera da %95a baino gehiagoan; gauzak horrela, artikulua hori irakurri nahi duenarentzat lotura jarri dugu testu horretara.

Bigarren ponentzia Xavier Orriols-ek aurkeztu zuen, izenburu honekin: “Flabiol y tambor y reposición de los ministriles”. Egileak haize-tresnaren historia zehatza azaltzen du, baita tresna hark hainbat garaitako soinu-joleekin izandako harremana ere.

Mikel Aranburu ikertzaile eta idazleak eskaini zuen goizeko azken ponentzia, *txistulari* edo danbolintero profesionalaren gainean hitz eginez: “La municipalización del *txistulari*: proceso y resultado”; bere hitzak, artikuluan ematen dituen zita ugariekin aberastu zituen.

Arratsaldean tailerrak izan ziren. Lehendabizikoa Jose Ignazio Ansorenak eman zuen, “Udaletako txistularien eginkizuna” izenekoa. Bigarrenean kataluniarrak izan genituen: Xavier Orriols, Isabel Pla eta Paquita Roig, eta tailerraren izenburua: “El repertorio de los ministriles: recopilación y tratamiento”. Egun horretako ekitaldiei bukaera emanez, Errenteriako Udal Txistulari Taldea eta Els Ministrers de la Vila-Nova izan genituen kontzertua eskainiz.

Hurrengo egunean, hilak 29, igandea, mahai-ingurua izan zen; mahaian eseri zirenak: Juan Mari Beltran, Garikoitz Mendizabal, Xavier Orriols eta Eneko Espino. Ekintza protokolarioei bukaera emateko, Els Ministrers de la Vila-Nova taldeak “kalejira” eskaini zuen Oiartzungo erdiguneko kaleetan barrena (Elizalden); ondoren bazkaria izan zen, giro onean.

2. HERRI MUSIKAREN 9. JARDUNALDIAK (2010)

2010eko azaroaren 27an eta 28an, Jardunaldiek aztergai izan zuten gaia Inauteriak izan ziren, garai batean neguko festa nagusiak izan zirenak: “Inauterien Joan-Etorria. Emanaldi-prozesuak eta formulak”.

Gai hori landu izan duten hainbat ikerlari egon ziren Jardunaldietan. Emilio Xabier Dueñas izan zen aurreneko hizlaria, eta ahalegindu zen Inauterien orokortasuna azaltzen: “El Carnaval (re)convertido en Carnaval”. Abiapuntu izan zituen festaren erreperazioan egon daitezkeen mailak: berreraikitzea, sortzea, etab. Kepa Fernandez de Larrinoa antropologoak, ondoren, Zuberoako Maskaradak izan zituen ardatz bere azalpenean: “La regeneración de la vida en las formas de expresión poética del carnaval suletino”.

Teoria utzi eta praktikara eman zen jauzia gero, hiru Inauteri “berri” aurkeztuz. Aurrenekoa, hainbat herriren artean sortu zen, adineko jendeari gerra zibilaren aurreko festaren testigantzak jasotzen aritu ondoren: Ilarduia, Egin eta Andoin dira herri horiek, eta Carlos Ortiz de Zarate izan zen bultzatzaile nagusia. Bigarren Inauteri berriaren eredia Eibarkoa izan zen eta Oier Araozak aurkeztu zuen: “Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan”; tradizioaren eta berrikuntzaren artean dagoen tarte estua nabarmen geratu zen azalpenean, antzinako elementuak eta gaur egungoak nahastuz. Hirugarren eta azken eredia Ernesto Domínguez errioxarrak aurkeztu zuen: garai bateko elementuak erabiliz, Inauterietako festak bultzatu asmoz Errioxako lurretan barrena egindako bilketa eta zabalkunde lana erakutsi zuen, bereziki Enciso-n egindako lana.

Arratsaldean, egungo (2010) Oiartzungo Inauteri edo *Ihote*-en azalpen labur bat egin zuen festa horren bultzatzaile den elkarteak. Ondoren, mahai-ingurua izan zen: Josu Larrinaga izan zen moderatzaile eta mahaian hainbat parte-hartzaile izan ziren (haietako gehienak ponentziak aurkeztu zituztenak). Bertan, Inauteri festa bakoitzeko helburuak eta perspektibak azaldu ziren. Eta, bukatzeko, Ilarduia-Egin-Andoin herrietako Inauteriak ikusi ahal ziren Asparrenan, eta ondoren baita Errioxakoak eta Eibarkoak ere.

Hurrengo egunean, igandean, Beskoitzeko Jean-Raymond Mailharrancin-ek tailer praktikoa eskaini zuen; ondoren, Beskoitzeko Oinak Arin Dantza Taldeak eta Oiartzungo Ihote Taldeak ikuskizun bat eskaini zuten Oiartzungo kaleetan.

3. IKERLANAK

Goian aipatu dugun moduan, zuen ikerketa eta azterlanak ezagutzera ematea da publikazioaren beste helburuetako bat. Lehendabiziko zenbaki honetan, bide-erakusle moduan, hainbat liburu idatzi dituen eta musika-aditua den Carolina Ibor ikerlariak egindako lana argitaratu dugu; lan mardula eta gaurkotasun handikoa, dudarik gabe: “Las canciones de San Fabián en Tardienta. La fiesta, los cofrades y algunas relaciones de parentesco”. Lan horren bitartez, Huesca-ko Tardienta

herrian urtarrilaren 20an ospatzen den festan murgiltzen gaitu Carolinak: bertako kantak, musika eta musika-tresnak, gastronomia, emakumezkoen nahiz gizonezkoen eginkizunak festan, kofradia, eta ahaidetasun-harremanak; hori guztia ikuspegi historikotik begiratuta, baina baita ikuspegi musikaletik ere eta, jakina, gaur egungo ikuspegitik ere bai; izan ere, eskaintzen dituen azken datuak 2012. eta 2016. urteen artekoak dira. Egileak hainbat informazio gehigarri ere sartu ditu artikuluan, erruz gainera: partiturak, abestien letrak, argazkiak, audioak eta bideoak.

Hastera goazen bide berri honetan lagun zaharrak dauzkagu ondoan, eta espero dugu publikazio honetan lanean irauteko eta proiektu berriak aurrera eramateko gai izango garela: eta, ikertzaileei nahiz gaian interesa lukeen edozeini, azken hamarkadako lanak ez ezik, sortzen ari diren aportazio berriak eskaintzeko gai izatea nahiko genuke. Hori hala izan dadin, gonbitea luzatzen dizugu, zeurea ere baden publikazio honetan parte har dezazun, eta modu horretan, Kultura Tradizionalaren inguruko jakintza zabal dezagun; geurea eta guztiona den Kultura Tradizionala.

Emilio Xabier DUEÑAS

Soinuberri HMB-ren Zuzendaria

Editorial

Continuando la andadura de la colección Herri Musika Bilduma (HMB), y después de unos años sumidos en un aparente letargo, el equipo formado al efecto que, de ahora en adelante, se encargará de la edición de la publicación *on line* de Soinuenea Fundazioa, desea agradecer a la comunidad cultural interesada en la temática la paciencia mostrada en la espera de esta nueva etapa.

Como podrá observar el lector, se mantiene la denominación de la serie (HMB), tomando como nombre principal el de *Soinuberri*. Acogiendo, y ofreciendo, lo que nos une en este pequeño pero gran mundo de la Cultura Tradicional, diversificada en campos transversales y paralelos.

Una de las tareas prioritarias, desde sus inicios, ha sido la publicación de las Actas de las Jornadas¹ realizadas anualmente en Oiartzun por parte de Herri Musikaren Txokoa. Un proceso de reestructuración editorial ha producido un retraso² que intentaremos reconducir dentro de nuestras posibilidades. Por lo cual, la pretendida, inicialmente, salida de un número anual, se convertirá en los primeros años en una aparición irregular, dependiendo del cúmulo de material recibido, almacenado y de la complejidad temática del mismo.

Temática que abarca, de forma prioritaria, pero no única, todo lo relacionado con la música tradicional. Aspecto este a tener en cuenta, tanto en cuanto a los fundamentos primigenios del museo HMT, como a las actividades que giran en torno a la propia Fundación.

No obstante y como se viene mostrando desde los inicios en cada una de las Jornadas, las aportaciones de diversa índole dentro de la Cultura Material e Inmaterial, tendrán sus espacios, como maneras de entender la Cultura en sus representaciones más experimentales. Así, por citar algunos campos, al margen de la música y la canción, ocuparán las páginas: la danza, el juego, los cuentos, la literatura oral, las creencias, el hogar y la vecindad, o el ciclo vital. No olvidando, metodologías de trabajo, sistemas de presentación y difusión, archivística y coleccionismo, entre otras.

No deseamos, ni es pretensión de la filosofía editorial, el poner límites geográficos a los estudios e investigaciones. Por lo cual, la publicación, tanto en su vertiente de Actas de Jornadas, como de artículos y trabajos recibidos³, pretende cubrir el amplio abanico territorial que nos da la red, sin acotación de idiomas⁴.

Somos conscientes del posible desfase de los textos de las Actas y su publicación, pero creemos que la importancia del discurso está por encima del tiempo transcurrido. Por ello, intentaremos pre-

¹ Las Jornadas originan y recopilan un material (artículos, *power points*, audios, vídeos y fotografías) un tanto desigual respecto de las fuentes, al que se debe dar salida de la forma más práctica. Por ello, se ha optado por publicar con el siguiente criterio:

- Artículos correspondientes a las exposiciones orales o audiovisuales, cuando así han sido recibidos en la Administración.
- Resúmenes de las presentaciones en caso de no haber textos de acompañamiento, con enlaces a los audios (completos) grabados en el acto.
- Resúmenes de las mesas redondas y talleres, con sus enlaces a los audios correspondientes.
- Y como acompañamiento y recuerdo visual de los actos, una colección fotográfica de los momentos claves.

² Las últimas Jornadas publicadas son las VII, las correspondientes al año 2008. El último número de la colección, el 10 de 2013, recoge un monográfico sobre *al boka*.

³ La publicación está abierta a toda persona que desee publicar su trabajo, siguiendo la temática y Normas de Edición expuestas en las páginas finales. También se publicarán monográficos. La dirección para envío de originales es la siguiente: komunikazio@soinuenea.eus. El sitio *web* de publicación de Soinuberri es: <https://www.soinuenea.eus>.

⁴ No hay limitación de lenguas o idiomas, quedando la decisión final en manos del CdR.

sionar el acelerador lo suficiente para, en unos años, ponernos al día. Y para ello, comenzaremos en este número con 2 Jornadas (2009 y 2010) y un excelente trabajo de una reconocida autora del panorama aragonés como es Carolina Ibor.

1. VIII JORNADAS DE MÚSICA POPULAR (2009)

En este primer número *on line*, ofrecemos los materiales presentados, u obtenidos, en las VIII Jornadas de Música Popular, realizadas los días 28 y 29 de noviembre de 2009, bajo el título de “Era-kundeetako danbolintero ofiziala”.

Siguiendo el orden de dichas Jornadas, el sábado 28, la primera ponencia, “El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari contemporáneo”, corrió a cargo de Carmen Rodríguez Suso. El texto presentado por la autora, de características similares a la exposición oral-visual, es idéntico en más de un 95 % al publicado en la revista *Txistulari*⁵, por lo cual la persona interesada podrá acceder al mismo, en el enlace que indicamos en su lugar.

De la segunda ponencia se encargó Xavier Orriols con el título “Flabiol y tambor y reposición de los ministriles”. El autor expone una detallada historia del instrumento de viento y su relación con los instrumentistas de diferentes épocas.

La mañana concluyó con el investigador y escritor Mikel Aranburu quien trató sobre la figura del *txistulari* o tamborilero como profesión, partiendo de las innumerables citas textuales que aporta en su artículo “La municipalización del *txistulari*: proceso y resultado”.

Por la tarde del mismo día tuvieron lugar los talleres. El primero a cargo de Jose Ignazio Ansorena, titulado “Udaletako txistularien eginkizuna”. El segundo fue impartido por los catalanes Xavier Orriols, Isabel Pla y Paquita Roig, con el título de “El repertorio de los ministriles: recopilación y tratamiento”. Para finalizar el día un concierto a cargo de Errenteriako Udal Txistulari Taldea y Els Ministrers de la Vila-Nova.

Al día siguiente, el domingo día 29, continuaron las Jornadas con una mesa redonda en la que participaron: Juan Mari Beltran, Garikoitz Mendizabal, Xavier Orriols y Eneko Espino. Como colofón al apartado protocolario y antes de un agradable almuerzo, un “pasacalles” a cargo de Els Ministrers de la Vila-Nova por las calles céntricas (de Elizalde) de Oiartzun.

⁵ *Txistulari*, número 203, año 2005.

2. IX JORNADAS DE MÚSICA POPULAR (2010)

Entre los días 27 y 28 de nombre de 2010 las Jornadas versaron sobre la que, en otro momento, fue la fiesta reina del invierno: “Ida y vuelta del Carnaval. Procesos y fórmulas de representación”.

Asistieron diferentes expertos relacionados directamente con la festividad. El turno de exposiciones lo abrió Emilio Xabier Dueñas, “El Carnaval (re)convertido en Carnaval”, en un intento de mostrar la generalización del Carnaval en base a los diferentes niveles de recuperación (reconstrucción, creación, etc.). Continuaron las disertaciones con el antropólogo Kepa Fernández de Larrinoa quien centró su exposición en las *Maskaradak* de Zuberoa con el título “La regeneración de la vida en las formas de expresión poética del carnaval suletino”.

De la teoría se pasó a la práctica con tres ejemplos de Carnavales “nuevos”. El montado entre los pueblos de Ilarduia, Egino y Andoin, en base a información y testimonios de gente mayor de cómo se había celebrado antes de la guerra civil, siendo uno de sus impulsores Carlos Ortiz de Zarate. El de Eibar, “Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan”, presentado por Oier Araolaza: celebración mezcla de elementos del pasado y del presente en un afán por marcar la fina línea que separa la tradición de la vanguardia. Por último, el riojano Ernesto Domínguez nos enseñó la labor de recopilación y divulgación llevada a cabo en La Rioja, concretamente en la localidad de Enciso, por fomentar el Carnaval con antiguos elementos del pasado.

Por la tarde del mismo día tuvo lugar, primeramente, una breve descripción del actual (2010) Carnaval o Ihote de Oiartzun a cargo de la asociación que lo fomenta y lo impulsa. A continuación, una mesa redonda con varios intervinientes (la gran mayoría ponentes del día) y moderada por Josu Larrinaga. En la misma se pudieron observar las diferentes perspectivas y fines de cada Carnaval. Y, finalmente, una visualización de los Carnavales de Ilarduia-Egino-Andoin en Asparrena, de La Rioja y de Eibar.

El día siguiente, domingo, se centró en el apartado práctico con un taller a cargo de Jean-Raymond Mailharrancin de Beskoitze. A lo que siguió una representación por las calles de Oinak Arin Dantza Taldea y Ihote Taldea.

3. ESTUDIOS

Tal y como ha quedado mencionado más arriba, otros de los objetivos de la publicación es dar a conocer vuestros trabajos y estudios. Para abrir boca en esta primera ocasión incluimos en este número un extenso, actual y completo artículo elaborado por la experta musical y autora de diferentes libros Carolina Ibor. Con el título “Las canciones de San Fabián en Tardienta. La fiesta, los cofrades y algunas relaciones de parentesco” Carolina nos introduce en la fiesta que se celebra el 20 de enero en la localidad oscense de Tardienta. Las canciones, la música y los instrumentos musicales, la gas-

tronomía, el papel de las mujeres y de los hombres en las labores festivas, la cofradía o las relaciones de parentesco: desde un punto de vista histórico, pero también, indefectiblemente musical y, por supuesto, actual, ya que los últimos datos ofrecidos obedecen al trabajo etnográfico entre 2012 y 2016. Se acompaña de gran número de partituras, letras de canciones, fotografías, audios y vídeos.

Esperamos que esta nueva etapa, con viejos amigos de camino, nos sirva de impulso para seguir trabajando y materializar los proyectos en esta publicación: no solo con trabajos de la última década, sino también nos sirvan para ofrecer a interesados e investigadores las nuevas aportaciones que se vayan sucediendo. Para ello, os invitamos a participar, en esta vuestra publicación, y así ampliar los conocimientos de una Cultura Tradicional, la nuestra, la de todos y todas.

Emilio Xabier DUEÑAS
Director de Soinuberri HMB

**HERRI MUSIKAREN
8. JARDUNALDIAK**

Erakundeetako danbolintero ofiziala

**VIII JORNADAS
DE MÚSICA POPULAR**

El tamborilero oficial institucional

LABURPENA

Gure herrietan historian zehar izan den lan jarduera eta aisia ulertzeko txistularien eta erakundeetako musikarien lana giltza izan da. Goiz eresietatik, Kalejiretatik pasata, erromeria eta dantzaldietara iritsi arte, musikari hauen lanbide eta betebeharra adituen ikerketarako gai bihurtu dira, zeinek alor ezberdinen inguruko beraien ikuspuntu ezberdinak ematen dituzten.

Gako hitzak: *tamborilero*, txistulari, ministril, soinu-tresna, Katalunia, Euskal Herria.

RESUMEN

La labor de los tamborileros y músicos institucionales a lo largo de la historia ha sido clave a la hora de entender la vida laboral y ociosa de nuestros pueblos. Desde las alboradas y dianas, pasando por las *Kalejirak*, hasta llegar a las romerías y el baile, el oficio y la función de estos músicos, se tornan en objeto de estudio por parte de los expertos, quienes aportan sus diferentes puntos de vista en los diferentes aspectos.

Palabras clave: *tamborilero*, *txistulari*, ministril, instrumento musical, Cataluña, Euskal Herria.

RÉSUMÉ

Tout au long de l'histoire, l'activité des joueurs de tambour et des musiciens institutionnels a été essentielle pour comprendre la vie de nos peuples au travail et pendant les loisirs. Les aubades et réveillés, les *kalejirak*, les fêtes populaires et la danse ainsi que le métier et la fonction de ces musiciens-là deviennent l'objet d'étude des experts qui fournissent différents points de vue sur des aspects variés.

Mots-clés : *tamborilero*, *txistulari*, *ministril*, instrument musical, Catalogne, Euskal Herria.

ABSTRACT

The work of the pipe and tabor players and institutional musicians throughout history has been key when it comes to understanding the working and leisure life of our peoples. From the dawn chorus and fanfares, through the *Kalejirak*, to the feasts and the dance, the craft and the role of these musicians become the subject of study by the experts, who bring their different points of view in the different aspects.

Keywords: *tamborilero*, *txistulari*, *ministril*, musical instrument, Catalonia, Euskal Herria.

**Esku programa. Kartela/
Programa de mano. Cartel**

Izena non eman daiteko?

Jardunaldietan parte hartu nahi baduzu izena emateko hiru aukera dituzu

- Orri hau ondorengo helbideetako batestara bidali**

HERRI MUSIKAREN TXOXA
Taratza kalea, 8
41000 OIARTZUN

EUSKAL HERRIKO TXISTULARI ELKARTEA
Pablo Iglesias 19 - 1C
30100 ERRENTERIA

- Telefonoz deitu zure datuak emateko**
944 895 678 (de) 944 628 613
- Posta elektronikoz bidali datuak:**
herri8osda@herri8oska.org
txostun@euskaltel.net



Oharra:
Ordainketa eta bertel banaketa, larunbat eta igande goizean egingo da

AURKEZPENA

Euskal Herrian musikarien artean leku berezia du danbolintero edo txistulariak. Pertsonaia hau giro ezberdinetan ezagutu dugu eta bere musikarekin hainbat funtzio bete ditu.

Herri Musikaren Txokoak oraingo honetan Euskal Herriko Txistulari Elkartearekin batera txistularien artean formalena izan daitekeena gehixeago ezagutzeko asmoz Herri Musikaren 8. Jardunaldiak antolatuta ditu. Bertan erakundeetan lanean aritu diren eta gaur egun ere aritzen diren txistularien eginkizun eta bete-beharrak zeintzuk izan diren eta diren hobeto ezagutzeko parada izango da.

Antzeko funtzioak betetzen dituzten musikariak Euskal Herriko kanpora ere badira eta horren eredu moduan Kataluniako ministrak izango ditugu gure artean beraien flabiol eta danborrekin.

HERRI MUSIKAREN 8. JARDUNALDIAK

Oiarzun 2009-11-28 / 29



ERAKUNDEETAKO DANBOLINTERO OFIZIALA

ARTIKULAZIOAK



LAGUNTZAILEAK

ARMANDO ELIZARRA
JOSUETA ROSA eta MONTSE ELIZARRA

BIBELIZAK



LAGUNTZAILEAK

ARMANDO ELIZARRA
JOSUETA ROSA eta MONTSE ELIZARRA

OHARRAK



LAGUNTZAILEAK

ARMANDO ELIZARRA
JOSUETA ROSA eta MONTSE ELIZARRA

OHARRAK



LAGUNTZAILEAK

ARMANDO ELIZARRA
JOSUETA ROSA eta MONTSE ELIZARRA

HERRI MUSIKAREN 8. JARDUNALDIAK

Oiarzun, 2009-11-28 / 29

ERAKUNDEETAKO DANBOLINTERO OFIZIALA

JARDUNALDIETAN PARTE HARTZEKO INSKRIPZIO ORRIA

2009-11-28, Larunbata

Auzokalte Ergolegi Auzo Elkartearen Herri Musikaren Txokoratan ondoan

10:00etan: **MINTEGIA**

Mikel Aranburu
El teatro municipal, proceso y resultado
Xavier Orriola
Fiesta y cambio y necesidad de los ministros
Clemente Rodríguez
El teatro en el proceso oficial y la fiesta popular

10:00etan: Baskaria Ibaigain Kirof eta Kultur Elkartearen

Oiarzungo Manuel Lekuona Liburutegian
Donibane kalea, 11

13:30etan: **TAILERRAK**

Jose Ignazio Ansoarena
Musikako bazterreko epizodiak
Xavier Orriola, Isabel Fra, Paquita Reig
El reportorio de los ministros: recopilación y tratamiento

Oiarzungo Udalatzeko Areto Nagusian

18:00etan: **MUSIKA EMANALDIA**

Euzko Herria Errenterako Udal Txistulari Taldea
Euzko Herria Errenterako Udal Txistulari Taldea
Cobainuak eta Ministrak de la Villa-Nova

21:00etan: Afaria Ibaigain Kirof eta Kultur Elkartearen

2009-11-29, Igandea

Oiarzungo Doneztebe Enparantzan

10:00etan: **TXISTULARIEN ELKARTZEA**

Oiarzungo Manuel Lekuona Liburutegian
Donibane kalea, 11

10:30etan: **MAHAI INGURUA**

Oiarzungo Doneztebe Enparantzan
eta Inguruko kaleetan

13:00etan: **TXISTULARI ETA MINISTRERS-en KALE JIRA**

14:30etan: **HERRI BAZKARIA** Giritza Elkartearen



Izen deiturak:

Titua: ePosta:

6 € Larunbateko mintegiaren parte hartzea
 9 € Larunbateko baskaria
 6 € Larunbateko tailerrean parte hartzea
 9 € Larunbateko afaria
 15 € Igandeko baskaria

Izema emateko epea: 2009-11-26



OHARRA

Larunbatean Jose Ignazio Ansoarenak zuzendutako duen tailerrean parte hartu nahi duenak bilatua (ta soletokoa eta erazun zuzentzaileak) eta danbolintza aratuari behar dira.

HERRI MUSIKAREN OIARTZUN 2009

8. JARDUNALDIAK

**ERAKUNDEETAKO
DANBOLINTERO
OFIZIALA**



egitaraua

AZAROAK 28, larunbata

Gozeko 10:30etan, Auzokalte elkarteak

MINTEGIA

Mikel Aranburu
El músico musical: origen y evolución
Xabier Oriola
Flauta y tambor y repertorio de los mineros
Enamen Rodríguez
El baile en el mundo: origen y la fiesta popular

Eguzeriko 14:00etan, Ibargain Kiriola Kultur Elkarteak

BAZKARIA

Azaroak 15:30etan, Manuel Lekuona Ibilutegian

TAILERRAK

Jana Ignazio Ansoaina
Luzatuko txistulari-egintza
Xabier Oriola, Iñaki Pui, Pausika Itzig
El panderete de los mineros: estructura y fabricación

Azaroak 18:00etan, Uztaitzeko Aritu Magallan

MUSIKA EMANALDIA

Emenakako Ibilutegian
Ela Mineros de la Vila Nova

Azaroak 21:00etan, Ibargain Kiriola Kultur Elkarteak

AFARIA

AZAROAK 29, igandea

Gozeko 10:00etan, Donostia enperantzak

TXISTULARIEN ELKARTZEA

Gozeko 10:30etan, Manuel Lekuona Ibilutegian

MAHAI INGURUA

Eguzeriko 13:00etan, Donostia enperantzak eta Inguruko Kaleak

TXISTULARI ETA MINISTRERS-en KALE JIRA

Eguzeriko 14:30etan, Gizona elkarteak

BAZKARI HERRIKOIA

Harremanak: Herri Musikaren Txokoa - Dokumentazio zentroa
Telefonoa: 943.493.624
e-posta: herriak@herriak.org

ANTOLATZAILEAK



LAGUNTZAILEAK

AUZOKALTE ELKARTEA

GIRIZIA ELKARTEA

IBARGAIN KIROL ETA KULTUR ELKARTEA

LARTAUN TXISTULARI TALDEA

BABESLEAK



El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari contemporáneo

Carmen RODRÍGUEZ SUSO

La musicóloga y autora de varios libros Carmen Rodríguez Suso, fue la primera participante en exponer su trabajo, el cual trató sobre la figura del *txistulari* en los diferentes aspectos lúdico-festivos. Su presentación tuvo un apoyo importante con imágenes de todo tipo.

El texto presentado, así como la ponencia ofrecida, en un alto porcentaje se corresponden con el artículo publicado en la revista *Txistulari*, tanto en su edición en papel, como en su versión *on line*.

El Consejo de Redacción de *Soinuberry* ha considerado oportuno el no publicar de nuevo dicho texto, para no ser reiterativos. Por lo cual, instamos a todo interesado en el mismo, a dirigirse al siguiente enlace:

<http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/suso.htm> (“El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari”). Consultado: 8 de enero de 2018)

O, en su defecto, a la publicación impresa, con la siguiente referencia:

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. “El anacronismo como rasgo dinámico del txistulari”. En: *Txistulari* 203. alea (2005eko Uztaila, Abuztua eta Iraila / 3). Donostia-San Sebastián: Euskal Herriko Txistulari Elkarte, 2005; pp. 13-21.

Flabiol y tambor y reposición de los ministriles

Xavier ORRIOLS (texto)

1. SIGNIFICADO E HISTORIA

Hace ya unos años, casualmente me fijé en un noticiario de televisión que mis hijos seguían con un cierto regocijo, por ser los protagonistas unos hombres-guiñol caricaturescos que eran los políticos de la actualidad de entonces. Reforzaba la máscara algún atributo, y así como Fraga Iribarne llevaba una gaita gallega, Miquel Roca Junyent mostraba en la mano un flabiol de boj, que reconocí al instante, pues se trataba de un modelo construido por la antigua casa Reig de Torelló, pieza que por aquel entonces se podía comprar en distintos comercios a un precio módico. Me sorprendió la sensibilidad del inefable medio, pues en el hecho de tomar el humilde flabiol como símbolo de la catalanidad se había de esconder la mano de un buen conocedor de la música popular, por no decir directamente un etnomusicólogo. Aunque a nivel simbólico no se reconozca así, posiblemente no haya en Catalunya otro instrumento que singularice al país con una presencia continuada, al menos teóricamente, de casi un milenio, y digo teóricamente, porque aún es temprano como para hacer afirmaciones rotundas.

Cuando decimos flabiol nos referimos de entrada a un tipo de flauta que se maneja con una sola mano tapando cinco agujeros, con índice, mayor y anular arriba, y pulgar y meñique debajo, y se acciona en dos intensidades de aire, mientras que la otra mano se destina al tamborino o tambor. Este modelo difiere notablemente, tanto morfológica como acústicamente, del más universal modelo de flauta de tres agujeros y cuatro intensidades de aire. Para complicarlo un poco más, hay que tener en cuenta que el flabiol ha llegado hasta nuestros días en la modalidad de tocarlo también a dos manos tapando agujeros con pulgar, índice, mayor - pulgar, índice, mayor, sin tener nada que ver por otra parte con la flauta dulce. En este caso, si hay tambor corre a cargo de otro músico, sólo percusionista.

A pesar de esta distinción, durante muchos años el flabiol ha sido considerado como sólo una variante del conjunto de flautas de tres agujeros o como decimos en Catalunya actualmente entre los estudiosos *digitades-prop-del-peu* (con la mano en la base del instrumento), expresión seguramente adaptada del idioma inglés, considerándose más importante o determinante la circunstancia de flautista-tamborilero que no la propia singularidad del instrumento.

Así, el flabiol, por un lado forma parte de la familia de flautas con tambor, aquel primer hombre-orquesta de la música occidental que apareció en el siglo XIII, proclamado en su día por Anthony Baines¹ (1957) y ratificado con más precisión por Jeremy Montagu en 1997 en *The Galpin Society Journal*, en memorable trabajo reproducido con variantes en la revista *Txistulari* no. 172 con el título “Significación del conjunto flauta y tamboril. ¿Dónde comenzó? ¿Ha sido siempre tal y como lo conocemos ahora?”. Por otra parte, el flabiol se clasifica como un flageolet porque se puede tocar y se ha tocado hasta hoy en la modalidad de dos manos, como hemos dicho, aunque minoritariamente, además de mostrar una gran coincidencia morfológica con el llamado French-Flageolet. De hecho,

¹ (BAINES, 1977 (1957)).

Montagu en su colección² muestra el flabiol como flageolet, aunque ninguno de estos, que se sepa, hayan sido tocados nunca con una sola mano y tambor, como ocurre con el flabiol.

De ahí proviene la enorme dificultad en las investigaciones organológicas respecto al flabiol para determinar en las referencias documentales antiguas (y no tan antiguas) el tipo de flauta de que se trata, una cuestión agravada, además, por la interpretación arriesgada que suponen las consideraciones iconográficas en muchos casos. Se añade a ello la circunstancia de que, durante siglos, en los Països Catalans han convivido los dos modelos de flauta y tambor, el flabiol y la flauta de tres agujeros o *tabor pipe*, que en catalán ahora adjetivamos *digitada-prop-del-peu*.

Otro elemento de dificultad de la investigación organológica es el poco interés que el flabiol ha despertado en los ambientes cultos y especializados al ser considerado durante siglos un instrumento rústico y pastoril frente a la flauta *digitada-prop-del-peu*, que en otras épocas gozó de un estatus cortesano y profesional (hacemos excepción de la *flaïta eivissenca* que aún se encuentra en uso en la actualidad en un contexto popular y también el *fabiol* de Ciutadella, que se encuentra en ambos contextos).

Sólo pondré un ejemplo, precisamente de la versión más perfeccionada del instrumento que es el que va provisto de llaves para cromatismos y se utiliza en la cobla moderna o de sardanas. En el *Tractat d'instrumentació per a cobla* (1957) de Joaquim Serra, un excelente compositor apreciadísimo en el mundo sardanista apunta lo siguiente: “El flabiol es un instrumento sumamente imperfecto. No es posible encontrar originariamente ningún modelo bien afinado...” y lo deja a la pericia del intérprete. Respecto al tamborín o tamborino, el comentario es del estilo, pues según él, con una sola mano sólo se pueden hacer ritmos simples. En este sentido lo disculpa en parte la ridícula dimensión a la que se ha reducido el tamborino en la cobla moderna. De hecho, la incorporación, o mejor dicho, el mantenimiento en la cobla moderna a mitad del siglo XIX del conjunto flabiol y *tamborí* se produce por la misión que tenía de marcar las entradas y contrapuntos en las sardanas largas que se pusieron entonces de moda, aditamento que no se perpetuó en la Catalunya Nord o Francesa.

Respecto a la consideración y estudio del flabiol, hay un punto de inflexión que se produce en los últimos treinta años con la agrupación Els Garrofers de Mataró como alma mater, que se aplicaron al estudio de la modalidad del flabiol y tambor (o bombo) en solitario a partir de los últimos intérpretes en activo. Como consecuencia de ello, se reiniciaron encuentros de flabiolaires en Arbúcies (La Selva, 1984) que felizmente continúan, y a partir de 2000 se ampliaron con los *Col·loquis del flabiol*, que son seminarios que desde entonces puntualmente se publican siempre con investigación inédita y materiales que completan su propia anterior bibliografía. También cabe recordar aquí la *Mostra sobre el flabiol i el tamborí a Catalunya i les Illes*, que produjo en 1987 el Festival Internacional de Música Popular y Tradicional de Vilanova i la Geltrú, coordinado por Josep Albà, exposición que prácticamente comisarié. Destacar también el inicio del Aula de Música Tradicional y Popular de la Generalitat de Catalunya” (1992). Igualmente, podríamos mencionar el perfeccionamiento de

² (MONTAGU, 2007).

los instrumentos y su implantación general además de en la cobla, con Pau Orriols como referente, así como la cantidad y calidad de una joven generación de nuevos intérpretes.

Cabe mencionar también el flabiol y tambor como uno de los componentes históricos del embrión de la cobla primitiva, que es el conjunto o agrupación junto con la cornamusa o *sac de gemecs* (una gaita que en Catalunya presenta una extensa sinonimia) conocida en el Principado con el nombre de *mitja cobla* y como *xeremies* en Mallorca, en donde se mantiene vigente desde el medioevo.

Con toda su estimable modestia, al flabiol lo avala una larga trayectoria como componente de diversas formaciones y también en solitario en una notable diversidad de tipologías y disposición: de una o dos piezas, de pastor o *porquerol*, de feria, buenos y a la moda, de juguete para edades muy tempranas, de cobla, de cámara, de calle o de gigantes, a una o a dos manos, de *garrot* o de *garbellar*, usado por los segadores (estos siempre a dos manos), catalanes y mallorquines. Igualmente podríamos exponer de los tambores acompañantes y nos alargaríamos no sólo los 40 minutos disponibles, sino mucho más tiempo, pero no insistiremos porque lo que nos interesa resaltar es la presencia del instrumento, solo o en grupo, en las funciones de música protocolaria, cívica o ritual, de carácter comunal u oficial.

Reitero aquí la dificultad, al menos entre los siglos XIII y XVIII, de dirimir entre la flauta de tres agujeros, el flabiol e incluso la flauta dulce, si tenemos en cuenta que en catalán la palabra *flabiol* designa un genérico de flauta de bisel. Dejo de lado el periodo de los condes-reyes de Aragón, de la dinastía llamada de la casa de Barcelona, en el que sobresale por su relación con la música Joan I, con abundante documentación e iconografías; simplemente les remito, además del citado trabajo de Jeremy Montagu, a los de Mn. Higiní Anglès³, José M^a Lamaña⁴ o Maricarmen Gómez y Muntané⁵, entre otros. Es en este contexto que aparece por primera vez documentada la palabra *fluviol* en 1372⁶.

En cualquier caso, consignar como hipotético primer sonador de flabiol al antiguo juglar, a quien podríamos categorizar en la mentalidad actual como un artista polivalente que se va especializando, siendo la aplicación de músico-instrumentista la que llegaría más lejos. En Catalunya la denominación de Juglar como sinónimo de músico popular se perpetúa hasta el siglo XIX. También remarcar cómo el juglar músico fue substituido por el ministril, que indica, además de especialización, estabilidad en el servicio. Lamaña explica cómo en el largo reinado de Pere III el Cerimoniós (1336-1387) los juglares de *ploma*, de *llengua* y de *estruments de bocha* van siendo reemplazados por los *ministrers de boca*, de *corda*, de *vent...* o bien *ministrers de Càmara del senyor Rey*. La palabra *ministril*, al contrario que *juglar*, irá cambiando de significado con el paso de los siglos para designar primero sólo músico, después músico de viento y finalmente determinados instrumentos.

³ (ANGLÈS, 1988).

⁴ (LAMAÑA, 1969a; 21-82. 1969b; 43-64).

⁵ (GÓMEZ MUNTANE, 1979).

⁶ (Vide: Joan Corominas, *Diccionari Etimològic*).

En el diccionario catalán-castellano-latín publicado en 1803 en Barcelona, conocido como *Belbitges*, se recoge la voz de *ministrils* sólo como “los instrumentos así llamados”, traducida al latín como *camora fistulae, tibiae*, mientras que la voz *joglar*, la traduce al castellano como juglar y truan, y al latín como *choraula* (flautista acompañante del coro), además de recoger la voz Juglar de cornamusa y el refrán “en la casa dels juglars tothom balla'l contrapàs”. No entraremos en la disquisición juglar-ministril, que nos llevaría demasiado lejos, por eso, simplificando a groso modo, diremos que mientras el *ministril* designa un instrumentista o cantor asentado y profesional que desembocará modernamente en la profesión de músico, la palabra *joglar*, a partir del siglo XVI denomina generalmente un músico itinerante o esporádico, un *free lance* que hoy llamaríamos músico popular. En algunos lugares del sur de Catalunya y norte del País Valencià aún se llamaba hace poco (principios del siglo XX) *joglars* a los dulzaineros, lo mismo que a los músicos de cobla en la Catalunya Nord.

Aquella fecha de 1372 en la que en un diccionario de rimas aparece por vez primera la palabra *flaviol*, guarda una casi exacta coincidencia con la del traslado del Consell de Cent (disposición orgánica del consistorio barcelonés), porque se produjo en 1371, al Saló de Cent, que aún existe en la actualidad (no así la institución, que fue disuelta en 1714 por Felipe V). Es decir, cuando el poder municipal se provee de casa propia. De manera que situarnos en el siglo XV nos va de perillas para tratar de rastrear la presencia del flaviol como instrumento ligado a la música oficial.

Hay una cita en 1404 “Som contents donar sizes al tambor e al flaviol en la dita nostra entrada”⁷. Otra de 1449 proveniente del archivo municipal de Igualada: “Pro salario meo de sonar lo foviol e lo tambor”⁸. En Barcelona, en la solemnidad de Santa Cándida (23 de Noviembre de 1459):

“E finit l'ofici precedets, 13 trompetes i 3 tabalers e ab sobrevestes e panons de la ciutat anan sonant ab llur trompes e fluviols e 6 sonadors de corda qui sonaren davant la Custòdia”, según el Manual de Novells Ardits o Dietari de l'antic Consell de la Ciutat⁹.”

Esta disposición da una idea de la composición de los músicos de la ciudad. Aquel siglo, que políticamente fue un desastre para Catalunya, por otro lado fue beneficioso para la cultura musical, pues se estableció una relación con el reino de Nápoles enormemente fructífera para ambos países.

En el siglo XV en la iconografía y la documentación domina la flauta larga de tres agujeros y su denominación manifiesta influencia italiana. No en vano la encontramos en la corte como en una escritura notarial de Barcelona de 1467 que aparece: “Arnaldus de la Platxa, tamborinus domini primogeniti Aragonia”¹⁰, y en una carta de pago de 1493: “Petrus Thome, pictor ac tamborino, civis Barchinone”¹¹. *Tamborino* no es latín pero en italiano designa tanto al tambor como al tamborilero. Hay casos en los que no está tan claro el sentido, como en un recibo de 1420 firmado por “Guillermus d'Ager, tornerius sive flahuterius, civis Barchinone”¹². ¿Qué tipo de flauta tornearía?

⁷ (BALDELLÓ, 1929; 21).

⁸ (ALCOVER-MOLL).

⁹ (Op. Cit.).

¹⁰ (MADURELL, 1950; 205).

¹¹ (Op. Cit.; 207).

La música municipal está hartamente documentada en la ciudad de Barcelona, en trabajos publicados y en documentación inédita, tanto en compendios generalistas como en monografías específicas. De todo ello se deduce que en la misma ciudad disponían de música oficial tanto el consistorio (que entonces llamaban *universidad*) como la diputación del general (que se llamó Generalitat).

La denominación música y músicos aparece a principios del siglo XVI, alternando y substituyendo la de juglar, ministril, sonador, trompador, etc. El musicólogo y archivero de Vilafranca del Penedés Joan Cuscó, recoge entre los documentos de su ciudad entre los siglos XVI y XVIII las expresiones: *coble de músics*, *cobla de juglars*, *cobla de jutglars sonan amb los menestrils*, *cobla de músics ab menestrils*¹³. A partir del siglo XVII la palabra *cobla* indica tácitamente una formación de instrumentos de viento, aunque no siempre.

En Barcelona había cuatro formaciones instrumentales en la música oficial de la ciudad, cada uno con un director (mayor, cabo o *capmestre*) y todos a su vez eran supervisados por el Sr. Mestra de la Seu (Capilla de la Catedral). Las agrupaciones eran: Tabalers (también timbalas), Trompetas, Menestrils y música sorda o Músichs de Corda (estos últimos eran ciegos). Las plazas se prevenían por oposición, la cual iba a cargo de los Colegios y Cofradías. El etnocoreógrafo y excelente flabiolaire Carles Mas i García ha estudiado detenidamente y publicado sobre el tema diversos trabajos, entre ellos la fundación de la Confraria de Músics i Mestres de Dansa de Catalunya, efectuada en 1592, cofradía a la que bajo la advocación de San Gregorio y Santa Cecilia pertenecían los tres primeros grupos, porque los músicos ciegos tenían una cofradía propia anterior (en 1526 ya estaba constituida), bajo la advocación del Espíritu Santo. La citamos expresamente porque el *capmestre* de la música de cuerda, además de los instrumentos de cuerda, debía tocar *tamborino* y *flauta* para llevar el compás¹⁴, pero es casi seguro que se trataba de una flauta de tres agujeros.

No sabemos si los ministriles de Barcelona tenían *flabioler*, casi seguro que no. Pero, en todo caso, este músico continuaba tocando en otras partes, sobre todo haciendo conjunto con la cornamusa (no decimos gaita, porque con este nombre se cita a la flauta de tres agujeros y tambor, por ejemplo en la constitución de la citada cofradía de 1592, que sale como *gaytes* y *tambors de cordes*).

A principios del siglo XVII (1615) vemos que participan en una fiesta “anaven davant, la música de trompetes y menestrils de la diputació y després la de la ciutat”¹⁵. En 1609 se hizo un inventario de bienes relictos de un vecino de la calle Fonollar de Barcelona en el que consta:

“E més, altrobam que los instruments devall serits són en la capitana de las galeras de l’asquadra de Catalunya.

Item, una cornamusa guarnida, dos floviols, un tenoret, tres flautes, dos llibres, un tamborino rodó, un tible de ballar ab son tudell”¹⁶.

¹² (Op. Cit.; 211).

¹³ (BALDELLÓ, 1929; 20). El *Manual de Novells Ardits* es un dietario que va de 1390 hasta 1667 y se publicó en 17 tomos entre 1892 y 1922 en Barcelona. Impr. Henrich y Cia.

¹⁴ (MAS i GARCÍA, 2009; 229 y ss.).

¹⁵ (BALDELLÓ, 1929; 39).

¹⁶ (MADURELL, 1949; 220).

Posiblemente se trata de música de la Generalitat en la que consignan flabiols, pues en los mismos años (1610) Miguel de Cervantes reside en la playa de Barcelona y describe en su famosa novela, editada en 1614, la llegada de Quijote y Sancho al mar, con la música de ministriles que salía de las galeras, aunque sólo menciona clarines, trompetas y chirimías.

Para seguir la pista del flabiolaire como músico comunal en siglos venideros nos es preciso citar una ordenanza del Consell de Barcelona de 1636 que “ordena que los musichs en todas las funciones hagan de aportar la Cota, y Sombrero, sots pena de perdre lo Salari de aquell die”¹⁷. Pero el país no se reduce a Barcelona, aunque para bien y para mal es importante como capital y por la ejemplaridad que genera.

No se nos ha de olvidar Mallorca, en donde la formación flabiol con tambor y cornamusa (allí *xeremies*) ha sido tan estable durante siglos lo que ha permitido recuperar su ejercicio en Catalunya a finales del siglo XX. Por otra parte Mallorca es el último bastión de los países de habla catalana que conservó la institución municipal de los ministriles hasta el siglo XX, pues fueron suprimidos en tiempo de la II República, aunque entonces la componían tres clarinetes y un fagot.

Respecto al panorama comarcal de villas y pueblos de Catalunya, en el siglo XVII es revelador un documento que se encuentra en el archivo municipal de Tarragona¹⁸ que lleva el título de *Memorials de las Coblas y Ballas de Santa Tecla el año* (sic) (1687). Recoge la relación de coblas y agrupaciones musicales de veinticinco municipios catalanes, además de la local, todas con el nombre del director o cabecilla que aquel año concurren a la citada fiesta. También enumera quince bailes de exhibición (bastones, espadas, moros y cristianos, etc.) de otros tantos lugares. Finalmente, lista músicos en solitario nueve de los cuales son trompetas; el resto, veintiocho, son músicos de instrumentos diversos, también de distintas poblaciones todos ellos. Hay tres guitarristas y tres que tocan el “grall de la gaita” (?). El resto son flautistas y constan literalmente: 1 con flauta y unas castañuelas, 2 con flauta y tambor, 5 con tamborino y flauta, 13 con una flauta (sin más) y 1 con un flabiol que cierra la lista. El documento está redactado todo en la misma letra, lo que nos provoca una cierta perplejidad.

En cuanto a la composición de las Coblas en el siglo XVII, existe una relación de instrumentos que compra el maestro de capilla de la Selva del Camp (Baix Camp-Tarragona), para formar una *cobla de menestrils*¹⁹, a saber: “sacabutxo, thenor, contral, tiple y un joch de flautes y cornamusa y tamborina y flauta”. Según lo redactado vemos que trata los tres últimos instrumentos como un conjunto dentro de la cobla lo que nos induce a pensar que la última flauta citada sería un flabiol. Mucho más clara es la referencia a la música oficial de la ciudad de Perpinyà en un grabado del siglo siguiente donde este conjunto se muestra diáfano junto al resto de ministriles y trompeteros²⁰.

Respecto a esta formación, a finales del siglo XIX, en 1870, Josep Toron, hijo del fabricante de

¹⁷ *Rúbriques de Bruniquer* (5, 1916) p. 332.

¹⁸ (MORÁN i CLANCHET, 1980).

¹⁹ (PIE i FILELLA, 1984).

²⁰ (DELONCLE, 1980; 83).

instrumentos Andreu Toron, a quien se atribuye la “invención” de la actual tenora, propuso por escrito al alcalde de Perpinyà la creación de una fanfarria o banda de música y además una

“orquestra primitiva d’instruments catalans, al’exemple d’aquella que escortava antany els Cónsols perpinyanesos en les festes públiques i que es componia d’una cornamusa, d’un flabiol i del seu tamborí, de dues primes i d’una tarota. Aquesta antiga i simple orquestra obriria la marxa...”

Mientras se accedió a la primera demanda, la segunda no fue tomada en cuenta²¹.

Sobre cómo se manejaba la música oficial a lo largo de todo el siglo XVIII y parte del XIX hasta que irrumpieron las bandas de música de matriz militar, tenemos continuada y minuciosa noticia en los estudios que desde hace años llevamos a cabo, junto con Francesca Roig en el microcosmos de Vilanova i la Geltrú. En esa nuestra ciudad natal se dio la circunstancia única -fuera de la capital- de poseer dos capillas de música parroquiales en activo y rivales, coincidentes con los antiguos municipios que se unieron en una sola conurbación. Tanto en lo referente a la música oficial como en otras materias, la cantidad de documentación consultada nos permite apreciar una manifiesta intersección entre el estamento eclesiástico y el poder municipal. De hecho, las capillas musicales de la parroquia disponían de una sección de viento que apodaban *ministrils* o *cobla de ministrils* compuesta de unos pocos músicos que se cuidaban de la música protocolaria con las autoridades y cofradías. Cobraban de la Iglesia o del Municipio según la naturaleza de los servicios aunque la plantilla fuera parroquial.

Precisamente la noticia más antigua de la música municipal es de 1572, y se refiere a un Consell de universitats de Vilanova, la Geltrú y Cubelles (estaban entonces mancomunados), en el que los últimos protestan porque quieren que el gasto de los juglares del día de Corpus los pague el Comú de la Vila (es decir la mancomunidad), tal como se hace en Vilanova (Cubelles dista 8 Km. de Vilanova i la Geltrú).

En el siglo XVIII, el Ayuntamiento corre a cargo de los músicos en las fiestas votadas -un voto o promesa de la población ante alguna calamidad-, mientras que el resto corre a cargo de la parroquia, aunque la cobla acompañe a las autoridades en su ida y venida de los oficios religiosos. También costea el acompañamiento de gigantes y entremeses en las procesiones (elementos que entonces pertenecían a la iglesia y que a principios del siglo XX pasaron al municipio). La última referencia de la *cobla de ministrils* es un recibo para acompañar viáticos del año 1783 que se hacía con las chirimías ya llamaban entonces *ministrils*, como se ha dicho. A partir de ahí aparece siempre sólo la palabra *cobla* (o *copla*), acompañando al Ayuntamiento o en la procesión.

En el primer tercio del siglo XIX hubo una paulatina sustitución de las pequeñas bandas de ministriles -que en Catalunya llamamos *coblas*- por bandas de música de cuño militar, mediante un proceso de sincretización, que fue en parte estudiado por el musicólogo Josep M^a Vilà y publicado

²¹ (FRANCES, 1986).

precisamente aquí en Donostia hace unos años por la editorial Eusko Ikaskuntza²². Vilà demuestra con varios ejemplos cómo la música de los ministriles se perpetuó en determinados ámbitos con los mismos esquemas pero con distintos instrumentos; fue cambiando naturalmente la tímbrica del conjunto, pero se mantuvo intacta su funcionalidad. Esto sucede en los tiempos de transición del barroco al clasicismo y se prolonga hasta el período romántico.

De 1818, encontramos en Vilanova una relación de las obligaciones de los músicos de las coblas parroquiales respecto al Ayuntamiento para acompañarles cuando asiste a las funciones religiosas; en una larga lista especifica las que paga el municipio y las pocas que van a cargo de los administradores parroquiales. El documento tiene interés, además, porque muestra la composición nominal de los músicos de la cobla y los instrumentos que tocan, a saber: Un oboe, tres clarinetes, un flautín, dos trompas y un fagot, esquema que corrobora las tesis de Josep M^a Vilà. El flautín sustituiría a un antiguo flabiol que ya hacía tiempo había pasado a la música popular. Posteriormente, en 1831, en el archivo parroquial de Santa María de la Geltrú se conserva una marcha para ser tocada en la procesión de San Pedro de Ribas “para todo instrumental y Ruido” según se indica. Está instrumentada para Requinto, Clarinete 1º y 2º, Clarín 1º, Corni 1º y 2º y Baxo. Hacemos notar la novedad, que ya no nos abandonará, de la presencia del *Ruido* que serán el conjunto de tambor, platos y bombo. Además, la presencia del requinto también nos recuerda al flabiol.

En estos años en que las coblas parroquiales dejan de acompañar a los gigantes y figuras, aparecen nuevas formaciones que se van a ocupar de hacerlos bailar. En 1835 en la fiesta de San Antonio Abad, titular de la arciprestal, en los gastos de los portantes de gigantes, tarasca y dragón aparece el asiento: “por los que tocavan lo taval i fraviol, 5 ptas.”; el plural indica que probablemente eran más de uno. En años posteriores y atravesando un período belicoso se alquila un *sach dels gemechs* (1841), y ya este mismo año en la fiesta de la Virgen de las Nieves, *gralla* y *tamborino*, formación que dominará hasta nuestros días, aunque determinados bailes de exhibición en la comarca se acompañaron con la *mitja cobla* hasta bien entrado el siglo XX.

En algunas zonas de Catalunya -la capital entre ellas- el acompañamiento musical consuetudinario de los gigantes irá a cargo del flabiol y tambor o bombo, como le llaman según la tipología. Así, una función que durante muchísimo tiempo la cumplían los ministriles pasaron a desempeñarla unos músicos con una connotación social distinta, digamos independientes, pero que continuaban costeados por los municipios, aunque se tratase, en el caso de gigantes y cabezudos u otras figuras, de celebraciones religiosas. En cuanto a este mecanismo de sustitución por lo que respecta al instrumento, pero continuista respecto a la función, encontré una muestra sorprendente, si es que no se trata de una casualidad. Resulta que en Solsona (el Solsonès), ciudad emblemática de la Catalunya interior y conservadora, a finales del siglo XIX había un *flabiolaire* que acompañaba a los gigantes con el mismo atuendo que hemos descrito en el siglo XVII para los ministriles de Barcelona, indumentaria que posteriormente se renovó en la tela pero no en la disposición, como podemos apreciar.

²² (VILÀ, 1991; 111).

He rastreado en archivos fotográficos por si podía encontrar algún otro *flabiolaire* con aire de funcionario aunque estuviera ya actualizado y sólo hallé este de Martorell, que por cierto no ha sido identificado. Muchos de los que se contrataban, aún en la segunda mitad del siglo XX, llevaban barretina, gorro que les daba un aire folklórico más bien decadente, y no el significado reivindicativo del primer catalanismo o de la actualidad.

2. LA RESTAURACIÓN DE LOS MINISTRILES

Hace veinticinco años, las autoridades municipales de nuestra ciudad tenían un problema: el día de la Virgen de las Nieves por la noche acudían en corporación a la iglesia para la renovación del voto, como es preceptivo en nuestra fiesta mayor. Lo hacían y lo hacen precedidos de los Diablos, Gigantes, Cabezudos, Tarascas y otras figuras junto con todos los bailes populares acompañándoles. Por aquel entonces tuvieron que prescindir de la banda de música que tradicionalmente cerraba el cortejo, porque al alargarse este con la restauración de muchos bailes y elementos producida en el período de transición y advenimiento de la democracia, se demoró el inicio del acto y a los músicos de la banda no les quedaba tiempo para cenar si querían empezar puntualmente el concierto, como era habitual. Así, durante unos años desfilaba el señor Alcalde con los concejales y guardias en corporación al final del desfile, sin música que los arropase y con más pena que gloria.

Fue esta circunstancia la que nos motivó a algunos, entonces jóvenes inquietos, a restaurar la pequeña formación instrumental que unos siglos atrás se encargaba de dicho cometido. Tuvimos la suerte de que en la concejalía de cultura había un técnico al que precisamente se le ha concedido el *Premi Nacional* de Cultura Popular el presente año por parte del Gobierno de la Generalitat de Catalunya. Este funcionario nos comprendió y ayudó prontamente venciendo entre todos el posible recelo de la autoridad protagonista y competente. Lo cierto es que la cosa funcionó y la autoridad democrática volvió a lucir en el desfile, y así ha continuado hasta la actualidad.

La formación recobrada es la de los *ministrers* o ministriles de antaño, toda una institución que fue desapareciendo de muchos lugares a medida que se fueron liquidando las estructuras sociales del antiguo régimen. Esto sucedió en nuestro país a raíz de los cambios que se produjeron después de la “Guerra del Francés”, llamada en España de la Independencia.

Ayudó mucho en el proceso la investigación organológica y la construcción de los instrumentos que realizamos Pau Orriols, y también yo mismo, junto con las aportaciones musicológicas y creativas de otros miembros del grupo. Nunca pretendimos restaurar una formación de la música antigua, ni como concepto ni instrumentalmente, y tampoco la indumentaria, sino que seguimos un proceso de deconstrucción (aunque entonces no conocíamos esta palabra) de la cobla moderna, sin dejar de lado los conocimientos que ésta nos había aportado. En nuestra aventura recorriamos hacia atrás los senderos de la música popular y tradicional, tanto en los repertorios como en su tratamiento, sin prescindir de la creación ni incluso el contacto con determinadas vanguardias, amparándonos

sobre todo en la tímbrica y la funcionalidad, pero sin preocuparnos tampoco demasiado. Hemos apostado también por la flexibilidad del grupo, ampliándolo o acortándolo en circunstancias puntuales o por necesidad, pero manteniendo operativo el conjunto.

Ciertamente fuimos pioneros, pero nunca pretendimos, ni pretendemos, liderar nada. Es cierto que en Catalunya desde entonces han salido varias coblas de ministriles, pero todas ellas, aunque dentro de una cierta unidad conceptual, de naturaleza y formas muy distintas entre ellas. Pero en la diversidad se encuentra la esencia de la música tradicional, aunque en todas, por supuesto y afortunadamente, se ha incorporado el flabiol y tamborino con toda la dignidad, orgullo y excelencia que corresponden a su tan dilatada y notable trayectoria.

3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOVER-MOLL. *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca, 1993.
- ANGLES, Higiní. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988.
- BAINES, Anthony. *Woodwind instruments and their History*. London: Faber and Faber Ltd., London, 1957 (reed.1977).
- BALDELLÓ, Francesc. *La música de l'antic Consell barceloní*. Barcelona, 1929.
- COROMINES, Joan. *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana*. 1980-1991.
- DELONCLE, Josep. *La Casa Pairal*. Perpignan: Musée Catalan des arts et traditions populaires, 1980.
- FRANCÉS, Enric. *Andreu Tóron i la Tenora – I.M.P.E.M./F.S.R.*, Cotlliure, 1986.
- GOMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa 1336-1442*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- LAMAÑA, José M^a. “Estudio de los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona”. En: *Miscelanea Barchinonensia* (21, IV-1969) y (22, VIII-1969). Barcelona: Ajunt. Barcelona, 1969.
- MADURELL, José M^a. “Documentos para la Historia de Maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)”. En: *Anuario Musical*, (4, 1949).
- “Documentos para la Historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)”. En: *Anuario Musical* (5, 1950).
- MAS i GARCIA, Carles. *Col·loquis del flabiol*. Barcelona: Ajuntament d'Arbúcies, 2004.
- *Dansa i música. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.
- MONTAGU, Jeremy. *Origins and development of musical instruments*. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- MORAN i CLANCHET, Jordi. *La festa popular de Santa Tecla del 1687*. Tarragona: Publicacions de l'Excem. Ajuntament, 1980.
- PIÉ i FILELLA, Joan. *Anals inèdits de la Selva del Camp*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1984.
- VILÁ, Josep M^a. “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior”. En: *Cuadernos de la Sección de Música* 5. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1991.
- VVAA. *Rúbriques de Bruniquer* 5. Barcelona: Impr. Henrich y Cia., 1916.

4. SELECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS



Músicos de la Catedral de Girona.



Flageolets.



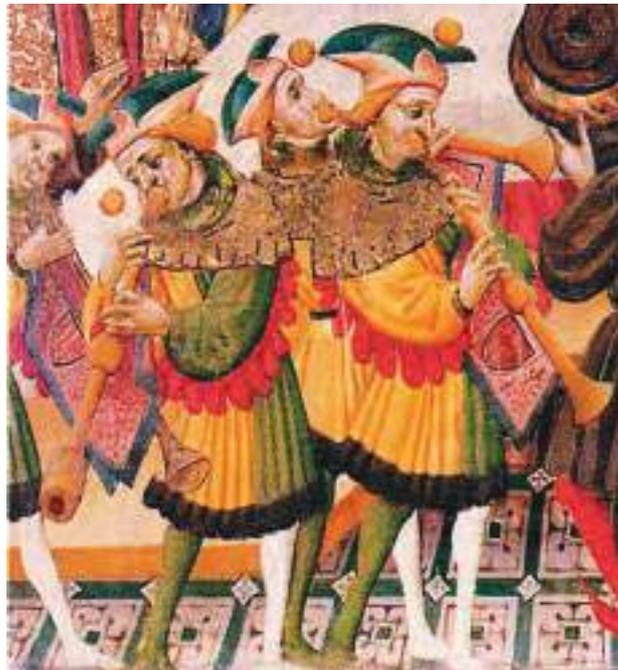
Ministrils representados en una bacanal.



Detalle de los ministrils.



Ministrils en una cena.



Detalle de los ministrils..



Procesión del Corpus. Músicos ciegos.



Ministrils en Palma.



Ministrils en Perpinya.



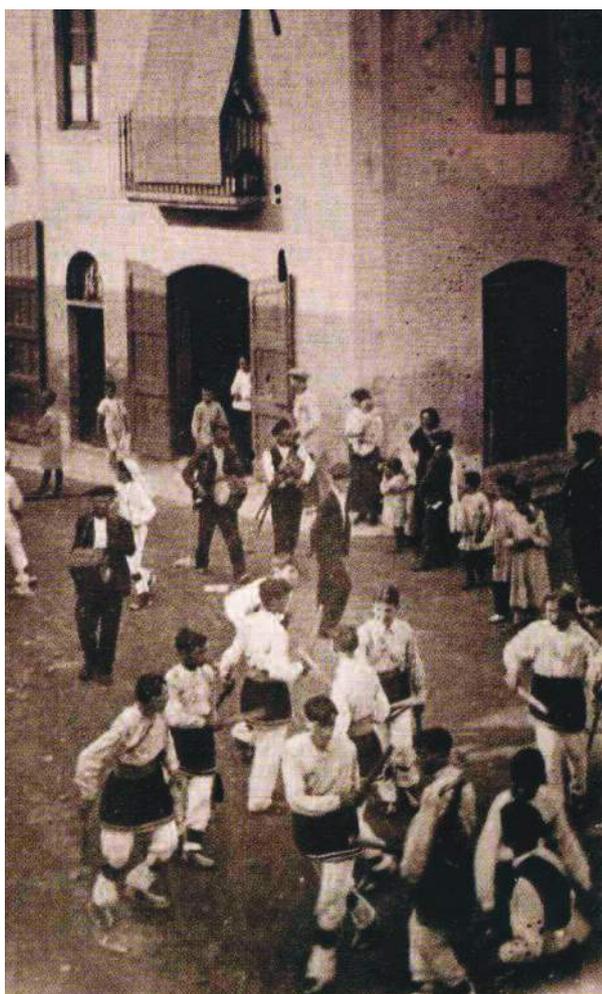
Fragmento de ministrils en Perpinya.



Músics de la procesión del Corpus.



Procesión del Corpus. Mitja cobla con gigantes.



Flabiol en Sitges.



Flabiolaire en Solsona.



Flabiolaire en Solsona.



Gigantes de Martorell.





La municipalización del txistulari: proceso y resultado

Mikel ARANBURU (texto)

El *txistulari* vasco es heredero del juglar medieval de flauta y tambor. Los restos de aquella eficiente y mínima orquesta cristalizaron en las distintas tradiciones culturales con su propia historia, morfología y denominación. El *txistu* aseguró su estabilidad por la institución de la danza de autoridades, la temprana municipalización del tamborilero como soporte y control de las diversiones y de otros servicios públicos y una acreditada habilidad de sus intérpretes para conjugar tradición y modernidad.

Los monarcas navarros, desde la alta Edad Media, tenían costumbre acreditada de contratar músicos trovadores para el servicio de la corte en sus sedes reales. Carlos II acogía en la Corte a juglares y ministriles de las más variadas procedencias; unos de paso en sus traslados de corte a corte y otros residentes habituales. Predominaban los músicos y artistas franceses, pero los hubo también autóctonos. Lacarra descubre que Carlos III en sus viajes a Francia se hacía acompañar de un brillante séquito de caballeros, prelados y capellanes, limosneros, físicos, astrólogos, pajes, heraldos, halconeros, juglares, ministriles, trompeteros, etc. Un muy propicio ambiente para la difusión de nuestro instrumento.

1. RECORRIDO HISTÓRICO

1.1. EL SIGLO XVI

En Azpeitia los registros escudriñados por Imanol Odriozola hablan de tamborileros desde 1515. A lo largo del siglo aparecen sucesivamente en el cargo: Juan de Areso, Domingo Etxaniz, Juan Garagarza y Joanes Biain. Tocan los bailes dominicales, las procesiones del Corpus y de San Sebastián, las danzas rituales y cualquier ocasión extraordinaria como lo fue la visita real de 1522. La villa en 1516 pagó diez reales a los tamborileros para que acudiesen a Navarra.

Iñaki Irigoyen aporta el dato de un tamborin alegrando la villa de Markina durante tres días en 1519 por la coronación de Carlos V como emperador de Alemania. El detalle de los gastos dice: “en los dichos tres días andubieron con el dicho Tamborín con una bandera veinte mancebos dispuestos bailando y dancando por todas las dichas calles”.

El dúo pífano y tambor, que como iremos viendo está muy estrechamente unido al tamboril y a los alardes de armas, aparece en la anteiglesia de Xemein en 1521 cuando es contratado Pedro de Ibarluzea, atambor, por 16 reales. Las revistas de armas, obligatorias, eran acompañadas de músicas ofrecidas bien por pífanos y tambores, bien, más adelante, por tamboril. En la misma villa, años más tarde, será un tamborino quien se ocupe de esta misión. Por su proximidad a Francia, durante los siglos XVI y XVII Gipuzkoa mantuvo dieciséis levas o armamentos forales para atender la defensa de la provincia en caso de guerra. Esta peculiar obligación era una consecuencia de la exención de contribución a las armas reales de los vascongados.

En Hernani el primer dato documental sobre tamborines es de 1531 y surge cuando el Alcalde y los Regidores ordenan a un adquirente de terrenos municipales que abone, a cuenta de la deuda, a los tamborines que se trajeron para las fiestas de San Juan. No contaba la villa con tamborines propios porque hasta 1536 eran regularmente contratados Juan Sánchez de Oiartzun y su hijo Martín, atabalero. Y en 1537 acuden a Rentería para *traer el tamboril para los regocijos de la buena venida de su Majestad*. En 1543 toca en la fiesta de San Juan por seis reales Joanet y en 1545 lo hace Hareso (*sic*) por un ducado.

De mediados de siglo, entre 1552 y 1564, tenemos notas de pagos a tamborinos que tocaban en la procesión de Corpus en la parroquia de Xemein. El tamborino que venía todos los años para las procesiones del Corpus y su octava era Pedro Gorosarri, tamborilero de Berriatua. No sólo por esta festividad porque, por ejemplo, al conocerse la nueva paz con Francia lograda por Felipe II en 1559 se ordenó colocar candelas en las ventanas y hacer luminarias en las calles y que “guardasen fiesta e no trabajasen e asi dando de ello gracias, regocijaron e danzaron en proveyeron luego para Berriatua para traer Tambolin para la dicha Villa”.

La del Corpus, junto a las celebraciones por las *novedades* en la familia real, es la fiesta que más a menudo requiere tamborinos. También en Sangüesa, donde se registra el salterio o *ttun-ttun* como instrumento de percusión acompañante de la flauta. Los nacimientos de príncipes, la visita del rey, la subida al trono de Felipe III fueron pretextos para que, igual que en toda Euskal Herria, los sangüesinos contratasen juglares o tamborinos y danzantes con sus cascabeles y gambadas, concluyendo el siglo con procesiones de “mucha música de juglares y tambores”. Las pesquisas en esta ciudad son de Juan Cruz Labeaga. No eran distintas las cosas en otras villas del reino. Para recibir a la Reina contratan en Hernani en 1565 a Tomás de Aróstegui, tamborín, que llegó con un sobrino, pífano, y un tercero, tambor. Los tres cobraron dos ducados por cinco días de trabajo.

José Mari Esparza ha comprobado en los archivos municipales y parroquiales de Tafalla cómo hace quinientos años los tafalleses también bailaban al son del *tamboril*. Desde el siglo XVI hay registro documental de la presencia viva de este instrumento en la ciudad. Más allá no llegan los documentos. Los primeros datos son de 1507 cuando se nombra a Pedro *el tamboril* contratado por el Ayuntamiento para animar las fiestas de San Sebastián, patrón de la ciudad. También en 1530 son contratados un tamboril y un atabalero. De 1574 hay datos más precisos: Pedro de Beruete, tamboril de Pueyo, contratado para alegrar la víspera de San Sebastián por cuatro reales y medio. En 1576 el tamborilero es Juan de Lumbier, residente en Artaxoa, y viene por siete reales. En Tafalla hay tamborines en la fiesta de San Antón de 1586. Juan de Urrías de Murillo y Carlos Huarte de Barasoain eran contratados como “tamborino” o juglar. Según Aurelio Sagaseta, el primero de mayo del mismo año bailaban en la Catedral de Pamplona con motivo de la misa Pontifical un grupo de ocho danzantes de la Ribera de Navarra acompañados de *bobo* y dulzaineros y otro grupo de danzas de Pamplona al son de “jular”, o sea tamborilero. En ocasiones, aparece en los documentos el *salterio* como instrumento acompañante de la flauta.

En Balmaseda, en 1549, Pedro de Figueroa, es empleado como ministril y “tamborino”. En los archivos de Portugalete constan pagos a tamborinos desde 1552, en ellos aparece el nombre ya citado de Pedro Gorosarri de Berriatua. De 1558 son las primeras citas documentales de los tamborileros en Elgoibar, atabalero y pífano, cuyos sueldos son *los de costumbre*, lo que revela antigua práctica.

En el archivo municipal de Lekeitio consta que en 1571 se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos tamboril e rabel de arco, por dos días que se ocuparon en tañer en los regocijos del Nacimiento del Príncipe Nuestro Señor, 470 maravedises. Pedro el “tamborino” y el pífano reciben 12 reales en 1579 por su servicio en la anteiglesia de Xemein. De esta época son algunos contratos de tamborinteros que se conservan en el Archivo de Protocolos Notariales de Gipuzkoa en Oñati.

Miguel de Elcarreta, tamborín, y Miguel de Landa, atabalero, tocaron en Hernani en 1582 desde el día de la Ascensión hasta el de San Juan por ocho y tres ducados respectivamente. Un periodo que incluía la fiesta del Corpus y que algunos años se prolongaba hasta la de San Pedro. Cuatro años después, Elcarreta cambia de compañero y toca con Miguel Arracunia. Su compromiso comprende la obligación de tocar en la fiesta de los toros. El siglo XVI muere en Hernani con tamborines llegados de Urnieta y de Usurbil que alternan con Elcarreta al que se le descuentan de la retribución “la costa que fizo en las comidas que tomó en la casa de María de Zaratiegui”.

En 1595 Pedro de Gorosarri, ahora como pífano, y Domingo de Goiarreta, tambor, cobran 67 reales por sus actuaciones en las fiestas de Elgoibar. Dos años después es el tamboril Asenjo de Aguirre el que sirve en la procesión del Corpus por 40 reales, y al siguiente Juan Ibarguren cobra seis ducados por alojar en su casa al tamborilero, año en el que el Ayuntamiento de Elgoibar gasta por esta solemne festividad 132 reales en dar de comer a los danzantes, al tamboril, al tambor y a los arcabuceros. En 1599 Juan Aranguren, tamborilero, y Juan Narvaiza, tambor, cobran doce reales cada uno por tocar en la víspera y en la procesión del Corpus. El último año de la centuria dos juglares se ocuparon de animar a la comparsa de diez gigantes que salió en Pamplona a la inauguración de la ermita de San Roque.

Durante el siglo XVI se encuentran abundantes referencias a danzas y músicas que acompañan al Ayuntamiento de Pamplona en las procesiones del Corpus y de San Fermín. En tanto que en la del Corpus participan músicos y danzantes locales, a San Fermín acuden juglares de Pamplona, de la Cuenca, de toda Navarra y aún de fuera de ella. Pedro de Larrasoña empleó a un músico juglar para tocar la danza que preparó para la procesión de San Fermín en 1590. El año 1591 es esencial en la historia de los sanfermines porque pasaron a celebrarse el día siete de julio, a la sazón domingo, por decisión del Sínodo diocesano aprobatoria de la solicitud que había cursado el Regimiento de la Ciudad. La feliz reunión de ferias y fiestas será la fórmula del éxito, ya centenario, de los sanfermines.

1.2. EL SIGLO XVII

En 1601 el alcalde de Elgoibar, exponente de la tendencia civil que anunciamos, propone al pleno la contratación del tamborilero Ascensio Aguirre, para que durante un año participara en todos los actos públicos del Ayuntamiento. El contrato se formaliza en escritura que incluye una curiosa cláusula según la cual, si el tamborilero se ausentara en alguna ocasión, el alcalde y sus regidores tenían la potestad de ir a por él y traerlo a la villa por la fuerza.

En este mismo primer año de la centuria, Hernani continúa contratando para las fiestas a Miguel de Elcarreta, ahora acompañado de Joanes de Amitesarobe. En Pamplona, tres juglares acompañaban a los nueve gigantes, que bien podían ser propiedad del Ayuntamiento o del Cabildo de la Catedral, pues ambos estamentos los poseían y exhibían. De 1604 es el primer dato escrito sobre *tamborin* y *dançantes* en Xemein (Markina). Para este año Elgoibar consolida el estatuto jurídico del tamborilero, puesto desempeñado por el azpeitiarra Juan Biain, posiblemente emparentado con el precitado Joanes, que acepta las numerosas obligaciones que le impone el Ayuntamiento. Estas incluyen la de acudir siempre que hubiese *levantadas*, es decir recluta de mozos para formar compañías en misión militar. No obstante, el tamborilero podía ausentarse de la villa la víspera de San Pedro y el día de Nuestra Señora de agosto, siempre y cuando dejase a otro oficial tamborilero de su parte. La exigente y muy plena dedicación del tamborilero elgoibarrés se compensaba con una garantía de primacía, porque ningún estamento o persona podía traer a esta villa a otro oficial en perjuicio de Juan, aunque se alegasen fiestas o regocijos. De hacerlo habían de concertar con Juan Biain la compensación oportuna. La contraprestación municipal consistía en el uso de vivienda, un sueldo de ocho ducados y la habilitación para poder cobrar de manera independiente en otros actos a los que acudiese como *levantadas*, asomos de guerra, alardes de armas y regocijos. Estos regocijos de carácter extraordinario podían ser tales como el celebrado en 1607 por el embarazo de la reina que hizo que Juan tocase “el pífano y la caja desde el domingo por la mañana hasta el lunes”.

Va a ser frecuente encontrar a partir de esta fecha referencia documental al servicio de los tamborines en calidad de pifanos en los “alardes de armas” cuya finalidad, como se sabe, era pasar revista del estado del armamento de las compañías de naturales. Esta competencia militar era ejercida por el Ayuntamiento y el propio alcalde era el jefe de las milicias municipales, en tanto que el mando supremo lo ostentaba la Diputación General. El entrenamiento, instrucción y armamento era asunto municipal. La revista de tropas o alarde de armas era un acto de singular importancia y relieve en las grandes festividades - Patrón de la villa, Corpus Cristi - que hoy ha cristalizado en el folclore de muchas localidades vascas.

El 24 de agosto de 1608 se registra en el archivo municipal de Hernani que se pagaron a “Amitesarobe seis ducados por siete días con su pífano y tamborín... a Arracunía, seis ducados, atambor con el dicho Amitesarobe”. Es una pareja de tamborilero y atabalero, pero el primero tañe, además, el pífano. Una doble función de gran interés para el estudio de la historia del *txistu*.

Es manifiesta la costumbre que tienen los músicos populares, y entre ellos los tamborileros o ju-

glares, de acudir a tocar sus instrumentos y presentar sus danzas por las fiestas de San Fermín de Iruña. En ellas la función que registran los documentos era, básicamente, la de acompañar al Ayuntamiento en sus desfiles procesionales. Y hay otro hecho importante, aparecen los gigantes que acuden a la función de vísperas bailando al son de flauta y tamboril.

En 1611 Joanes de Gallastegui es el tamborín en Hernani y cuatro años más tarde toca Juan López de Alberro. Son nombres que se suman a los ya registrados de Miguel de Arracunía y Joan de Amitesarobe. En la década de los años veinte Billabona registra contratos con tamborilero y atabalero, que conjuntamente denomina juglares, y donde surgen nombres como el del tamborilero Oceldiayen.

Desde el ejercicio de 1628-29 – adviértase que el año económico en esa época tenía inicio y final por San Miguel - hay registro de las fiestas en los archivos de Zumarraga y en ellos consta anualmente el pago por el tamborilero y los danzantes de espadas, en costumbre que, según rezan los documentos disponibles, venía de antiguo. En Azpeitia, los registros de esta centuria hablan de los tamborileros José Olarte, Inazio Olarte con Martín Etxeberria como tambor, de Pedro Ulazia, de Jerónimo Galarraga, entre otros.

El Ayuntamiento de Elgoibar faculta en 1636 a su alcalde para nombrar capellán, pífano y cirujano. Resurge la confusa denominación de pífano para el tamborilero pues no consta que se tratase de oficio ni persona distinta. Es cierto que los documentos hablan expresamente de pífano, y no de tamboril, cuando se refieren concretamente a las obligaciones militares, “levantadas”, alardes y revistas de armas. ¿Tocaba el mismo músico la flauta de tres agujeros y el tamboril en unas ocasiones y el pífano, acompañado de otro músico tambor, en otras? Así debió de ser cuando el músico podía hacerlo. Ya lo hemos visto. De lo contrario se recurría a dos músicos distintos. El hecho de que en 1660 el Ayuntamiento de Elgoibar tuviera que acudir hasta Bilbao para contratar un pífano para la compañía que va a agasajar a la reina en Donostia porque no lo encuentra en las localidades próximas, donde sin embargo sí había tamborileros, apoya de un lado la distinción entrambos instrumentos y sus tañedores y, de otro, el declive del pífano.

En 1644 el Ayuntamiento de Markina contrata a Francisco de Zalurtegui, natural de Zenarrutza, para todo el año. En 1646 Xemein retribuye al *tamborilero*, literalmente, “por lo que regocijó con su tamborín y flauta” en la fiesta de San Jacinto de Ibarburu. En las vecinas fiestas de la Asunción de Markina de 1649, Ignacio Ugarte cobró 400 reales por poner y quitar el tablado de la novillada, pagar a los tamborileros, dar de comer a los danzantes y dar la colación la víspera. Los registros confirman la habitualidad de los tamborileros y danzantes en otros varios años.

Todavía en 1652 aparece Miguel de Amitesarobe en los papeles de Hernani, y será por última vez.

“Se le libran once ducados y un real que a de aber de su salario de tamborín, más ochenta reales, los cincuenta de ellos a costa de su persona y treinta de los del tambor de San Sebastián y del pífano de Husurbil por lo que se ocuparon en la fiesta del alarde y otros de los que dio memoria el jurado por menor. A partir de aquí consolidará la plaza el navarro de Zugarramurdi, Joan de Bizcarrondo.”

Decimos consolidar porque Bizcarrondo además del salario, o como forma parcial de su satisfacción, obtiene un aprovechamiento de tierras sembradías.

La cita más antigua en el archivo municipal de Beasain se remonta a 1657 y habla del tamborilero de la villa de Ataun, Miguel de Muxica, que otorga poder para cobrar su salario.

A partir de 1673, cuando el Ayuntamiento *hernaniarra* contrata a Matías de Larramendi, los escribanos municipales cambian la vieja y usual denominación “tamborín” por la de *tamboritero* al tiempo que su contratación va adquiriendo visos de estabilidad ya que la escritura dice que “servirá a esta Villa en el tiempo preciso y calidades que mexor les pareciese” a los señores del Regimiento. Por la misma época, según recoge Serapio Múgica, Eibar contaba con su propia banda de tamborileros.

Si durante el XVI y hasta mediados del XVII las contrataciones de tamborines y tambores solían hacerse para actuaciones concretas y determinadas, a partir de entonces la prolongación de la duración de aquéllas comienzan a perfilar la figura del tamborilero funcionario o empleado público y su acompañante, tambor.

Según Félix Ugarte, hasta el siglo XVII no hubo en Oñati *tamborintero* fijo. Como en el resto del país, se contrataba por fechas y servicios concretos. En 1668 se contrató a un *tamboritero* por un periodo de seis años a razón de veinte ducados anuales que fue luego despedido por algunos atrevimientos y desvergüenzas. Pero a partir de esta fecha siempre ha habido *tamborintero*. En 1671 fue contratado Juan de Zugasti por cuatro años con un sueldo anual de sesenta ducados de vellón. En Billabona toca Pedro de Iturbide, tamboril, en las fiestas de Santiago. De 1683 data el contrato de conducción de *tamboritero* que firma la villa de Bernedo con Bernabé de Leorza de Okina “tamboritero para música de danza”. También Murelaga contó con tamborilero propio desde la primera mitad de la centuria, lo que no era óbice para que invitaran a un segundo o incluso un tercero para las fiestas.

En 1692 Elgoibar contrata al tamborilero Juan Goia, que ya llevaba diez años tocando y que permanecerá otros treinta en el puesto. En este momento el Ayuntamiento decreta que el pago del boticario, el correo y el tamborilero se haga en lo sucesivo y regularmente con fondos municipales. Esto indica que con anterioridad no era así y se sabe que hubo años en los que el dinero para el tamborilero provenía de partidas *independientes* como cierto dinero *desviado* de la recaudación para la nueva iglesia de San Bartolomé.

El perfil del tamborilero funcionario labrado en esta centuria lo culmina Juan de Ormaechea que fue nombrado tamborilero de Portugaleta en 1700 por 480 reales de vellón anuales con la obligación de tocar todos los días festivos del año, en las romerías, las procesiones y en los acompañamientos a la Corporación municipal.

1.3. EL SIGLO XVIII

En general, el perfil funcionario del tamborilero vasco se dibuja con mayor nitidez durante el siglo XVIII.

En Elgoibar, el Ayuntamiento dispone en 1701 que el concesionario anual del abasto de carne y velas de sebo para la villa debe ocuparse, a su cuenta, del oficial tambor que acompañe al tamborilero en las fiestas. Este singular compromiso del proveedor adjudicatario de la carne se mantendrá vigente durante toda la centuria. En 1757 el Ayuntamiento decide que el ganador de la subasta de la carnicería municipal soporte el gasto del tamborilero en la actuación, obligada, de amenizar los festejos taurinos. Un dinero que debía aportar aunque no hubiere toros.

Juan Bautista Barínaga es tamborilero en Portugaleta en 1705 según Arana Martija. La villa de Salvatierra-Agurain firma en 1708 el contrato de “Tamboritero y Tambor” para seis años, los adjudicatarios son, respectivamente, Antonio Bengoechea de Oiartzun y Domingo Echeverría de Donibane Garazi. Las cláusulas son ajustadas. A Domingo Garagarza, que sustituye a Juan Goia en Elgoibar en 1722, se le prohíbe pedir propinas a los bailarines en los días de obligación, pero podía pedir las en los festivos que tocara por su gusto. Gozaba de un sueldo de treinta ducados anuales y un cántaro de vino por fiestas. Cuatro años más tarde ocupa el puesto Domingo Barrutia y su compromiso escrito con el Ayuntamiento recoge el espíritu de los habidos con sus antecesores, con señalamiento de las obligaciones inexcusables para los días festivos (una docena al año) incluida la restricción para pedir propinas, y la garantía de que las podría pedir en régimen de preferencia ante otros tamborileros cuando no lo tuviese prohibido, en particular en las funciones de las ermitas. Sabemos que en 1777 la propina estipulada en los bailes públicos era de un *ochavo* por cada bailarín.

Su sucesor Antonio Ariznabarreta verá incrementadas notablemente sus obligaciones en 1729, ya que se incluye la de tocar en las fiestas de los barrios y en las romerías de las ermitas. Acepta y firma por nueve años pero luego desertará por la más apetecible plaza de Tolosa. Por este incumplimiento, el Ayuntamiento se querrela contra el tamborilero y el asunto, tras pasar la instancia del Corregidor de Gipuzkoa, llegó a la Chancillería de Valladolid. El Ayuntamiento tuvo que endeudarse para continuar el largo pleito que finalmente ganó. La práctica de contratar a los tamborileros municipales por periodos de nueve años la observa también en Balmaseda Julia Gómez.

“El gobierno de la Villa de Balmaseda acuerda en 1730 para evitar desórdenes y pecados que tales bayles provenían, el Tamborilero asalariado de la Villa por ningún motivo saliera a tocar en los días de fiesta al parage público acostumbrado sin licencia del alcalde so pena de seis (días) de cepo y multa al arbitrio de su merced.”

En 1735 incumbe a Elgoibar reclutar y aportar los soldados que guarden los presidios de Gipuzkoa. Para el sorteo se hacen dos alardes, en el día del Corpus y en el de San Pedro, con intervención del tamboril y del tambor del municipio. Nada se dice ya del pífano. Esta vinculación del tamborilero con las misiones militares se manifiesta, cinco años más tarde, cuando Juan Goia debe marchar como tamboril municipal con los soldados del regimiento de Elgoibar a vigilar la frontera con

Francia.

La incompatibilidad, rasgo característico del servicio público, va tomando carta de naturaleza en la relación administrativa del tamborilero. En 1764 el Ayuntamiento de Azpeitia acuerda que el tamborilero, Juan Ibarguren, no haga postulación. Para sanearle del perjuicio le señalan una remuneración de 550 reales más 80 de compensación y ropa para el hijo que le acompaña con el tambor. Y se amplían sus obligaciones. En la misma época, en Oiartzun consta que los tamborileros deben tocar acompañando a la Corporación municipal en actos civiles y religiosos, en las procesiones, en la recepción de saludo a personalidades, en las corridas de toros, en las revistas de soldados, en caso de suceso importante para, junto a las campanas de la iglesia, dar la nueva a los vecinos y, por descontado, dando los bailes en festivos y romerías.

Al mismo tiempo en Bilbao la administración regula las funciones de los incipientes tamborileros funcionarios. Merced a un documento excepcional que ha conocido Carmen Rodríguez percibimos con mayor precisión el alcance de sus usuales actuaciones. El documento es una petición que formula el tamborilero municipal de Bilbao, Manuel de Otuna, al Ayuntamiento para que sea compensado por el lucro cesante derivado de la suspensión de fiestas por el luto de rigor decretado por la muerte de la reina viuda Isabel de Farnesio. Corre el año 1766. El texto proporciona una relación de las fiestas y lugares y de los rendimientos previstos. Se trata, lógicamente, de actuaciones extraordinarias que el tamborilero cobra por sí directamente de los contratantes y llegan a la treintena para un periodo de cuatro meses. El tamborilero calcula en 1.589 reales de vellón los ingresos no percibidos en ese periodo. Un importe superior a su retribución anual municipal de 1.100 reales. De ese mismo año data una de las pocas referencias a las revistas de armas en Navarra con el alcalde como capitán y acompañadas por el *txistu*. Consta en el Libro de Cuentas de 1766 del lugar de Oronoz, siendo Regidor D. Bernardo de Larrain dueño que fue de la casa Echandia.

Rodríguez resume así la función del tamborilero asalariado o funcionario:

“Los tamborileros tocaban tipos de música muy diferentes según las ocasiones, de manera que funcionaban como una especie de “código de señales” para la población: se encargaban de anunciar las reuniones de los municipios, de avisar de las lecturas de pregones, de escoltar a los personajes ilustres, de acompañar a las procesiones, de convocar las diferentes fiestas o los alardes de armas. Con sus diferentes tipos de música señalaban todos los acontecimientos sociales públicos, incluidos los arreos de boda o los bautizos, que eran siempre asuntos que interesaban a toda la población. También acompañaban en los bailes, que eran entendidos como una forma de representación en la que la jerarquía social y la habilidad corporal de cada uno le permitían ostentar su lugar simbólico en la población. El tamborilero era, de hecho, el centro en el que convergían las principales actividades sociales de las poblaciones vascas.”

De 1772 es la escritura del convenio que fija las obligaciones del *tamborilero* fijo en Oñati, Marcos de Bustindui, que encontró Félix M^a Ugarte en el Archivo de Protocolos de Gipuzkoa en Oñati y copió para los lectores de *Txistulari*. Por sus pormenorizadas cláusulas sabemos que el contrato era por nueve años con la obligación de tañer y festejar al público todos los días festivos a cambio de un

salario anual de setenta ducados de vellón. Más el curioso complemento de cuatro reales anuales que debía pagar cada mozo soltero por razón de conducción o salario que se reducía en proporción al que se casaba o se ausentaba de la Villa. “También cobraría aparte en las fiestas de la Plaza y Hermitas (sic) cuando hubiere de tener elección de una danza, cuatro maravedís, y cuando eran los casados los que sacaban la danza debían pagarla”. La escritura prevé la sustitución de Bustindui, a su costa, en caso de enfermedad, con dispensa por ese motivo de sólo un festivo al año; y establece una cláusula de penalización de treinta ducados por año que dejase de cumplir si “pasase a otro partido”. De su cuenta corría la parte del tambor acompañante que el convenio fijaba en la tercera parte de lo recaudado en los bailes y por la contribución de los solteros y en la mitad en el caso de las alboradas libres retribuidas y la contribución de las Cofradías.

Las recomendaciones de Larramendi fueron aceptadas en numerosos lugares y así se registran por las Juntas Generales de 1768 habidas en Mutriku:

“el tamboril con baile de hombres y mujeres debía darse con asistencia de los alcaldes, debiendo cesar al anochecer o al tiempo regular de las oraciones. Sólo podría haber danzas de noche con motivo de casamiento del rey, parto de la princesa de Asturias, canonización de algún santo de la provincia o hecho de similar naturaleza.”

En Portugalete continúa vigente el doble cargo de tamborilero y alguacil de vara encargado de cobrar los derechos a los barcos. En 1795 era designado para esta función Juan Bautista de Barínaga que disfrutará gratuitamente de vivienda aunque no cobrará nada por su tarea como tamborilero. Es probable que tuviera una comisión por su gestión tributaria.

En 1760, las Juntas Generales de Gipuzkoa reunidas en Segura acordaron que los tamborileros, carniceros y pregoneros no pudiesen obtener cargos concejiles. Falta de hidalguía, al igual que aquellos que no sabían leer y escribir, los posaderos y taberneros y quienes gozaban de fuero militar. En 1778 los Regidores de Alegría protestaron porque fue nombrado Alcalde un hijo de tamborilero¹.

1.4. EL SIGLO XIX

El siglo XIX va a ser el de la consolidación de la banda municipal de tamborileros que a partir del siglo XX será la piedra angular del devenir *txistulari*.

Una de las más características e influyentes es la de Donostia. Donostia, a partir de 1815 ya hay documentos fiables en los Archivos Municipales y sobre ellos trabajó Rodríguez Ibabe hace un cuarto de siglo. Por él conocemos al muy citado José Antonio de Ibarguren en funciones municipales de músico *juglar* y Alcaide de la Cárcel. Dos años después, en 1817, el tamborilero primero es Pedro Latierro.

¹ (ECHEGARAY, C.; 141).

En 1820 es contratado por el Ayuntamiento de Elgoibar el *azpeitiarra* Ignacio Ansola, cabeza de una larga y meritoria saga *txistulari*. En esa época el consistorio destina 660 reales anuales en el tamborilero y el tambor. Deben presentarse en la plaza todos los domingos y fiestas de precepto al finalizar las vísperas, tocar alboradas y asistir a todas las ermitas en el día del santo titular.

En 1826 en Portugaleta se hace con la plaza de tamborilero y alguacil de vara José de Bengoa con una retribución de 120 ducados anuales. En Orduña el primer tamborilero municipal documentado fue Pantaleón de Aguinaga, zapatero de oficio, que desde 1820 sirvió en el cargo durante más de cuarenta años. Sin embargo otras villas notables seguían contratando el servicio de tamborilero al año sin disponer de uno propio. En 1808 el Ayuntamiento de Beasain se interesó por promocionar a un joven en el oficio y dispuso de 222 reales de gasto para que aprendiese a tocar el tamboril Ignacio de Orbegozo, natural de esta villa. En el presupuesto incluía “el silbo y el tamboril que se compraron de orden de esta villa, con la idea de que no se perdiese la diversión pública tan precisa y necesaria especialmente en estos tiempos”. A pesar de las intenciones la Villa seguirá contratando tamborileros durante casi sesenta años hasta consolidar su propia banda municipal, entre éstos los registros hablan de Francisco de Alberdi o de Juan Víctor Zabalo y Rezusta.

Similar situación se vive en Billabona donde durante todo el siglo la villa no consolidará su propia banda y debe recurrir a contrataciones eventuales y, ante las ocasionales dificultades, a solicitar el tamborilero de otros municipios como Donostia con el que, a este efecto, mantiene una estrecha relación.

En plena guerra carlista, el tamborilero Manuel Ansola de Zumaia obtiene la plaza de Hernani por renta de tres reales diarios; un salario que requería la aprobación de la Diputación Provincial para su inclusión en el presupuesto municipal. En octubre de 1839 Ansola fue despedido y el Ayuntamiento concede la plaza a Antonio María de Alsúa con una renta de 880 reales anuales.

De muy antiguo viene la tradición en Vitoria de contratar tamborileros. Aunque nos falta una monografía cabal, las relaciones disponibles de su Archivo Municipal así lo confirman. Pero fue en 1843 cuando aparece por primera vez una relación contractual sólida al disponer el Ayuntamiento la contrata de los tamborileros de esta ciudad. Se les señala la obligación de tocar diana o *zortziko* todos los días festivos, excepto los de Cuaresma, acompañar al Ayuntamiento a las funciones a las que acuda como tal y enseñar a los jóvenes. La nueva regulación, además de asegurar un ordenado servicio, posee un matiz de exclusividad porque el consistorio suprime “las alboradas retribuidas aparte”, que acostumbraban a dar los tamborileros.

En Azpeitia Agustín de Beorlegui, músico juglar de la villa, solicita en 1849 contratar dos tamborileros más. La opción por un segundo tamborilero que enriquezca musicalmente el tradicional servicio es seguida en 1850 por Hernani. Del acuerdo inicial no se deduce con claridad si se trata de proporcionar una segunda voz al solitario silbo o de duplicar la función. Pero poco tiempo después los papeles hablan de silbo primero y silbo segundo en el esquema llegado y conocido al siglo XX. Este nombramiento se justifica en el acuerdo municipal porque:

“(...) la diversión favorita y de más apreciación en los pueblos que componen la Hermandad guipuzcoana es la que proporcionan los tamborileros a cuyo son bailan y se distraen honestamente los días festivos los jóvenes de ambos sexos, y haciéndose cargo también de que un solo tamborilero no es suficiente en este pueblo acuerda nombrar y nombra por segundo a Cayetano Toledo de esta vecindad, señalándose cuatrocientos sesenta y cinco reales de renta anual.”

Hernani es un buen indicador de la evolución del *txistu* municipal en Euskal Herria. La incorporación del dúo de *txistus* nos indica que, en general, no fue muy rápida. Aunque Donostia lo tenía ya en 1823 podemos decir que comienza a extenderse en la segunda mitad del siglo XIX. Vitoria, por ejemplo, creó la plaza en 1843.

En 1855 Pedro José Toledo reemplaza a su hermano Cayetano, y éste a su vez será sustituido en 1864 por Teodoro Erausquin, que el mismo año, al fallecer Alsúa, accederá a la plaza de silbo primero, entrando de segundo su hermano Nicolás. El tambor, Mateo Garín, con el fin de hacerse con un salario algo más digno, había solicitado el puesto de pregonero para ejercer ambas. Cuando en 1876 Nicolás obtuvo la plaza de tamborilero segundo en Tolosa, José Ignacio Ansorena pide cubrir la vacante. Teodoro Erausquin y Mateo Garín son ejemplo de la nada infrecuente constancia de los tamborileros municipales, a muchos de los cuales tan sólo la muerte les separa del puesto. Teodoro ejerció durante cuarenta y cinco años hasta que murió en 1909, y Mateo durante cuarenta y tres años y llegó en activo hasta fin de siglo.

En 1846 Portugalete añade otro *txistulari* al existente en plantilla “por la armonía que causa dos tamboriles”, con 300 reales de salario, la sexta parte que el titular, y la obligación, añadida pero tradicional, de tocar en las noches de fuerte viento (para advertir del peligro de incendios). Catorce años más tarde se comenzará a hablar de formar una banda completa de tamborileros. En el contrato del tamborilero de Portugalete José de Lizardi, en 1852, el sueldo se eleva de 1.800 a 2.200 reales anuales y se le permite acudir a otras romerías en la otra parte de la vía, se sobreentiende que por interés particular, siempre que dejase a alguien en el puesto de alguacil y si fuese fiesta de precepto, también tamboril suplente.

Las actuaciones particulares del músico son objeto de atención por los ayuntamientos.

En Donostia la fiesta de la Virgen de Agosto se celebraba en 1850, según el cronista Angel Pirala, con gran diversión y bullicio, con encierros y corridas de toros y oficios divinos a los que acudía la Corporación municipal:

“en procesión precedida por el clásico tamboril, clarineros y alguaciles y presidida por el alcalde vestido de golilla, con emplumado sobrero redondo, chupa, ricos encajes en cuello y puños, capilla y calzón corto, llevando en la enguantada mano el delgadísimo junquillo, signo de su autoridad.”

Terminaba la fiesta por la noche cuando el tamboril salía a la plaza, se encendía la iluminación especial de las fachadas y el *zezensuzko* o toro de fuego era corrido por las calles principales de la ciudad.

En 1859 Cirilo Latierro, probablemente hijo del represaliado Pedro, renuncia a su plaza en Do-

nostia y el Ayuntamiento convoca oposiciones para cubrir *la vacante de músico juglar*. Y se preocupa en el texto por “el desuso en que han dejado los juglares las costumbres establecidas, y el abuso que han introducido en las alboradas”. Y acuerda que los dos *txistularis*, “músicos juglares”, serán iguales en categoría, sin distinción entre primero y segundo, y llevarán en la misma proporción de partes iguales los emolumentos por alboradas (...) con la advertencia de que las alboradas serán dadas únicamente a cabezas de familias acomodadas, y no a otras personas. Quería la extendida costumbre que los tamborileros, previo saludo escrito que servía de anuncio, dieran a la puerta de la casa del agasajado un breve concierto en fecha señalada, honor que era puntualmente correspondido con colación y gratificación monetaria.

Los ejercicios del concurso u oposición a la plaza de tamborilero ya son, en esta época, circunspectos. El severo examen contemplaba seis ejercicios que incluían tocar distintas piezas (minué, *zortziko*, fandango, contradanza –se trata de un aire de danza que hoy identificamos como *ariñ-ariñ* o *porrusalda*–, *karrika dantza*, contrapás y algún aire antiguo que tenga estudiado); tocar un fragmento a primera vista; llevar el dúo a un *zortziko* después de escucharlo una vez; improvisar un aire vascongado; preludiar sobre los tonos que se le designen respondiendo al mismo tiempo el número de accidentales con que se escriben dichos preludios y componer un *zortziko* y una contradanza en tres cuartos de hora para dos silbos y silbote. Fueron nueve los candidatos, llegados de Pasaia, Tolosa, Forua, Bergara, Hondarribia, Errenteria y Azpeitia y tan sólo uno de Donostia que fue tamborilero en Mutriku y Deba, y consta en los documentos los resultados de cada ejercicio. Obtuvo la plaza Lino Ugarte y Merladet.

Sabemos que entre los quehaceres de Lino Ugarte estaba el de componer música, aunque no fuera deber expresamente impuesto. Y que su sueldo, para su descontento, era igual que el del tamborilero segundo, con menos responsabilidades a su juicio. Al tamborilero Ugarte habría de sucederle algo similar a lo que aconteció a Latierro, pues fue arrestado y hecho preso de manera preventiva desde el 15 de julio hasta el 8 de noviembre de 1873, por motivos que el propio Ugarte califica de falsos rumores infundidos por enemigos personales.

Es tiempo de oposiciones también en Vitoria. En 1868 se convoca la oposición para la provisión de dos plazas de músicos tamborileros, primera y segunda. Una convocatoria que va a desatar una crisis porque las bajas retribuciones harán renunciar, sucesivamente, a los aspirantes aprobados. Estos fueron Eustaquio de Irureta de Tolosa, Nicanor de Bilbao y Basurto y Venancio de Vergareche de Eskoriatza. Ante la situación, los regidores sugieren la supresión de plazas pero acaban convocando nueva oposición. Son síntomas de una crisis general, de raíz profunda y al parecer irremediable, que se va gestando en torno al instrumento. Las plazas serán cubiertas finalmente por Diego y Joaquín de Ajuria de Salvatierra.

Beasain acuerda en 1866 ajustar con Juan Víctor y Juan Ignacio Zabalo tamborilero y tambor o músicos juglares en ochocientos reales al año el servicio municipal con la obligación de pedir permiso para tocar en otros lugares.

El rechazo al sistema corrupto y autoritario de Isabel II dará lugar a la revolución de 1868 y al subsiguiente Sexenio revolucionario que dejará huella en el frágil mundo de los tamborileros. Se advierte en la decisión de suprimir los tamborileros municipales vitorianos. Un concejal lo propone así en 1873 argumentando que [la banda de tamborileros]: “se trata de un anacronismo inconcebible, que son funcionarios que no aportan ningún provecho ni distracción y que son costosos y hasta ridículos en tiempos de libertad esas reminiscencias decrépitas del absolutismo.”

Tras este enardecido razonamiento, que claramente trasciende lo musical, late la adscripción simbólica de los viejos tamborileros al Antiguo Régimen y a la tradición carlista oligárquica y conservadora frente al triunfante pensamiento liberal radical. La moción fue aprobada por el Pleno y la banda, disuelta. Tres años más tarde la banda será restablecida y sus plazas, dos tamborileros y un atabal, sacadas a concurso. Obtuvieron las primeras Venancio y Sinfioriano Vergareche y la tercera, Pablo Vital. En 1880, Sinfioriano obtiene plaza en Durango y es sustituido por Ramón Soria de Araia, que será suspendido por escándalo para renunciar definitivamente en 1901. Por cierto que Araia contaba con su propia banda municipal de tamborileros desde 1864, anterior incluso a la banda de música creada en 1873, (la de *txistularis* desapareció en 1968).

En 1878 se convocan nuevas oposiciones para cubrir la plaza de tamborilero donostiarra, las bases disponen seis ejercicios: tocar una escala que le sea designada; tocar durante un cuarto de hora música de silbo que haya estudiado; interpretación a primera vista; poner acompañamiento al fragmento de primera vista; acompañar a oído un fragmento de silbo tras escucharlo dos veces; componer un aire del país para dos silbos y silbote de al menos 24 compases en hora y media (con las transcripciones que se le designen). Siete fueron los candidatos y la Comisión decidió que ninguno de ellos poseía las condiciones necesarias para ocupar la plaza. Una segunda convocatoria atrajo a un nuevo candidato, ahuyentó a otros dos y mantuvo a los otros cinco. Uno de éstos, Eusebio Basurco natural de Mutriku y residente en Donostia, obtuvo la plaza. Con él la Banda de *Txistularis* de Donostia iniciaría una brillante andadura. Le acompañaban Julián Unanue y Plácido Castañenda. Los dos primeros compartirían tareas durante cuarenta y cuatro años. Al obtener la plaza Basurco, que venía ejerciendo de tamborilero segundo en funciones y para evitar rivalidades, el Ayuntamiento dispuso que se turnasen por semestres en la dirección del conjunto. Esta situación, pese a un fallido intento de inclinar a favor de uno el puesto, se mantendrá hasta la muerte de Basurco en 1921. Al mismo tiempo en la capital guipuzcoana comienza a adquirir carta de naturaleza el tamborilero municipal de barrio, hoy desaparecido. En los sucesivos años, se dotan de *txistularis* los barrios del Antiguo, Igeldo y Loiola. Pero, simultáneamente, como sucedía en Vitoria, crece la presión política que quiere eliminar a los *txistularis* de la nómina municipal.

En todo este tiempo en Bilbao es el célebre *txistulari* de origen *tolosarra* Francisco María Arsuaga, “Txango”, quien ocupa la plaza de tamborilero durante nada menos que cincuenta y siete años, desde 1824, con veinticuatro años de edad, hasta su muerte en 1881. Cada año regresaba a tocar a su ciudad natal donde de niño fue aprendiz de sastre. Sabemos que participó como miliciano con los liberales en la primera guerra carlista donde fue herido por una bala que le dejó una leve cojera.

Tocaba el pífano precediendo a la corporación en determinados actos y el *txistu* con los gigantes, en los bailes de la plaza, en el *sokamuturra* y en los pasacalles. Su señorial estampa, en traje de gala y con sus patillas blancas, es conocida gracias a la acuarela que Guinea le hizo en 1875. “Txango” fue mentor de casi todos los tamborileros vizcaínos y muchos guipuzcoanos.

Por su parte, en Portugalete se convocan oposiciones y concursos para cubrir las plazas vacantes de tamborilero en los años 1876, 1877, 1884, 1891, 1894 y 1895. Hasta Castro Urdiales tuvo sus propios tamborileros. En 1882 Ignacio Ansorena, segundo tamborilero de Hernani, obtuvo la plaza de “músico tamborilero” primero en la villa cántabra. Las expectativas económicas debían ser buenas para compensar su traslado desde su ciudad natal. En 1894 Beasain decide completar una banda de *txistularis* añadiendo el *txistu* segundo y dos años más tarde, una vez formada, acordó su reglamentación para asegurar sus actuaciones en la villa frente a la competencia de los pueblos de la zona que la requerían. El severo reglamento provocó que el tamborilero primero, Juan Víctor Zabalo, protestase por escrito alegando el perjuicio económico que le causaba la incompatibilidad. Por su escrito, que publica Zufiaurre, sabemos que además de tamborilero, Zabalo era cornetín primero de la Banda de Música y organista de Olaberria por 120 pesetas anuales.

En 1886 dimite por razón de salud Felipe Vélez, tamborilero municipal de Balmaseda, y es sustituido interinamente por Pedro Cabanera al tiempo que se convoca la vacante con publicidad en el Boletín oficial y en dos periódicos. Se presentan dos candidatos: Salvador Azcoaga (residente en Sestao) y Fernando Ansorena e Izaguirre de Hernani. En el tribunal toma parte el tamborilero de Bilbao, Rogaciano Arzuaga, junto al organista y al director de la Banda de Música de Balmaseda. Como sabemos, el puesto será para el *hernaniarra* con un salario de 592,50 pesetas anuales, con la obligación, desconocida por el opositor en su momento, de pagar de su bolsillo al atabalero lo que le llevó a demandar al Ayuntamiento una compensación que finalmente obtuvo. Queda también la anécdota de la reclamación efectuada por Azcoaga que pretendía una mayor puntuación en las pruebas debido al hecho de que tuvo que tocar con un instrumento que no era el suyo. Fernando Ansorena ejerció su cargo hasta 1902, fecha en la que falleció con tan sólo treinta y siete años. Le substituyó una de las figuras señeras del *txistularismo* del siglo XX el acreditado *txistulari* de Baracaldo, Primitivo Onraitia.

1.5. EL SIGLO XX

Las innovaciones técnicas van tomando cuerpo en las formaciones estables. El silbote había hecho su entrada en la banda municipal de *Donostia* el 1 de diciembre de 1893, siendo su primer ejecutante Raimundo Basurko, hijo de Eusebio. Por contar con trece años de edad, no tuvo Raimundo asignación económica alguna hasta cumplir los dieciocho. Y más tarde, al dedicarse al violín y viajar a Lisboa, dejaría su plaza a su hermano Nemesio. Cuando en 1910 los *txistularis* donostiarras piden que se actualice su retribución, la Corporación acepta pero para compensar gastos decide suprimir

la plaza de silbote. Parece ser que el Ayuntamiento no veía de gran utilidad esa plaza. Y con su decisión se ahorraba 100 pesetas anuales. A partir de entonces, y como efecto indirecto, Basurko y Unanue dejan de escribir la voz de silbote en sus piezas. El silbote, instrumento desconocido en la tradición oral del *txistu*, volverá a la banda donostiarra con Isidro Ansorena.

Vitoria, el silbote, en las manos de Luis Revuelta Zabaleta, se incorpora en 1924 completando la formación clásica de banda de *txistularis*.

Aunque en Tolosa se inauguraba en 1913 la cátedra de *chistu* a cargo de Leandro Zabala, no todo era tan sencillo para el nuevo *txistularismo*. Paradójicamente, en Donostia no gozaba su mejor momento. El alcalde Marino Tabuyo propuso suprimir la banda municipal de *txistularis*. El concejal José Olaizola se opuso y la iniciativa del alcalde no prosperó. En 1922, Isidro Ansorena y Alejandro Lizaso impulsaron la consolidación de la banda municipal en Donostia.

En Bilbao, la saga de los Landaluce, oriundos de Orduña, será el alma del *txistu* durante cuarenta años y una referencia en el *txistularismo* del siglo XX de toda Euskal Herria. En 1916 los hermanos Manolo y Joaquín Landaluce obtienen respectivamente las plazas de *txistu* primero y segundo en la banda de la capital vizcaína. Once años después con sus otros dos hermanos, Vicente, silbote y Jaime, atabal, completan la banda. Y Bermeo crea su propia banda municipal en 1926 en cuya nómina ha brillado durante décadas el apellido Larrinaga, frecuentemente ocupando tres y hasta las cuatro plazas.

En Pamplona, el teniente de alcalde jaimista propone en la sesión del 15 de junio de 1923 el nombramiento de dos parejas de músicos con carácter municipal: una de “chistu y tamboril” y otra de gaiteros. La carga ideológica es ya pesada y la crítica es inmediata. *Diario de Navarra* y el *Pueblo Navarro* publican un texto reprochando las cargas económicas que la creación de las bandas iba a suponer para el Ayuntamiento y, aquí la razón de fondo, arremeten contra el *txistu* al que tildan agriamente de elemento extraño a la cultura navarra.

“... eso de llevar por delante en lugar de los dulzaineros del país a esos melancólicos portavoces de los cadenciosos cantos vascos que serán muy dulces y muy poéticos para quienes fian el porvenir de nuestra querida Navarra a media docena de *irrintzis* mal copiados o al uso de unas abarcas con peales, pero que no representan ni pueden ostentar el título de música clásica típica de este Reino ni en armonía con el carácter navarro en general ni del pamplonés en particular. ¿Dónde se ha destapado ese gran empeño en querer entronizar en Pamplona, el pueblo de la jota, según llaman muchos admiradores de nuestros clásicos conciertos, esa música vasca que sonará muy bien, pero que no es la nuestra? Ya no nos falta más a los pamploneses de sangre navarra, sin ingerencias separatistas o bizkaitarras, sino que ciertos elementos se propongan hacernos comer el fruto o pasto de ese árbol, que podrá ser el ídolo de Guernica y sus alrededores pero que no debemos tolerar sea quien robe su puesto al león ornado de las cadenas de Navarra.”

El artículo fue prontamente rebatido desde las páginas del periódico nacionalista vasco *La Voz de Navarra* en al menos dos escritos. Hasta que tercia en la polémica el *Pensamiento Navarro* para defender la denominación de “chunchunero” frente a la de *Txistulari* reconociendo el carácter de navarro del

txistu y de su música. El progreso del nacionalismo aranista en Navarra había trastocado el sentido de los símbolos identitarios y lo que era, hasta ese mismo momento, entrañable y tradicional, el humilde “chunchunero” se muda para algunos en extraño y enemigo, el *txistulari* usurpador.

La creación de la Banda de *Txistularis* fue finalmente aprobada por el Ayuntamiento por quince votos a favor de jaimistas y nacionalistas vascos y tres en contra, de los mauristas y liberal. Continuó la polémica en la prensa local con matizaciones y rectificaciones pero la Banda, pese a estar formalmente aprobada, no llegó a constituirse por “dificultades económicas” según la Comisión de Fomento y, más tarde, al ser disuelto el Ayuntamiento por Primo de Rivera, por falta de voluntad política del nuevo Ayuntamiento integrado por concejales nombrados directamente por el general Sánchez Ocaña y elegidos entre personas adictas al nuevo régimen. Como se sabe, la dictadura “primorriverista” arremetió contra cualquier expresión cultural sospechosa de atentar contra la unidad española. El acuerdo quedó sin cumplirse debiendo esperar la banda de *txistularis* diecinueve años más para ver la luz, en aparente paradoja, gracias a un Ayuntamiento franquista.

Acuerdo de creación de la Banda de *Txistularis* tomado en la sesión de Pleno del día 1 de mayo de 1942.

“... acompañar al Excmo. Ayuntamiento en cuantos actos asista en cuerpo de Corporación y se le requiera para ello; interpretar conciertos los días de Pascua de Resurrección, Ascensión, Fiestas de San Fermín, Santiago, Virgen de Agosto, La Purísima y Navidad, en los lugares, forma y hora que se señale; recorrer las calles de la Ciudad todos los domingos del año antes de Misa Mayor, ejecutando obras apropiadas; interpretar, alternando con la primera pareja de gaiteros, los bailables de los días festivos del año que se les señale y por las noches de los meses de verano que disponga la Comisión de Fomento; acompañar a la Comparsa de Gigantes y Cabezudos en cualquier salida que haga. Durante los días de las fiestas de San Fermín, se hallará a las órdenes de la Comisión de Fomento, la que determinará los servicios a ejecutar. Y cumplir cuantos servicios extraordinarios se le requiera para su ejecución.”

El Ayuntamiento de Bilbao crea en 1957 la Academia Municipal de *Txistu*, *Alboka* y Pandereta de la que son profesores dos portentosos *txistularis*: Manuel Landaluze y Boni Fernández. En 1960 Policarpo Garay se hace cargo de la enseñanza del *txistu* en la Academia Municipal de Música de Pamplona.

2. OBLIGACIONES

En Amorebieta, el Reglamento del Músico Tamborilero disponía que debía acompañarse de atabalero con sueldo y gastos a su cargo y que tocaría los domingos y fiestas de guardar pasacalles a las ocho de la mañana de cuarenta o cincuenta minutos, en la plaza después de misa mayor y por la tarde alternando con la banda de música. Todos los lunes y sábados de los meses de junio a setiembre daría bailables comenzando al anochecer y terminando cuando ordenara el Ayuntamiento, en la

vísperas de las romerías a santos de ermitas (trece al año) y las llamadas de repetición en éstas, las alboradas ofrecidas a los miembros del Ayuntamiento que residan en la parte urbana del pueblo, al mediodía de los días de primera clase y en las fiestas patronales, lo que disponga el programa municipal. El texto añade literalmente que “será obligación del Tamborilero complacer al público tocando las piezas de mayor agrado y que más les satisfaga, para que puedan recrearse honestamente”.

Por sesenta ducados al año el tamborilero de Elgoibar debía servir según costumbre el día de año nuevo, la Circuncisión del Señor, la Adoración de los Santos Reyes, San Antonio Abad, la Purificación de Nuestra Señora, la Ascensión del Señor, Pascua de Pentecostés, Corpus Christi, San Bartolomé, Todos los Santos, La Concepción y la Natividad de Nuestra Señora. Tenía que presentarse tanto la víspera como el día señalado en el portal de la casa del alcalde y acompañarle a misa mayor tocando marchas (esta es una novedad respecto de los antiguos contratos). Al finalizar la misa, debía tocar en la plaza y sobre las doce del mediodía acompañar de nuevo al alcalde de regreso a casa. Por la tarde, tras la función de vísperas, tenía que actuar tocando fandangos y *zortzikos*. Además debía presentarse todos los domingos y días de precepto en la plaza para tocar fandangos, pero en estas actuaciones ordinarias podía pedir a cada persona, hombre o mujer, dos maravedís, teniendo prohibido, con amenaza de multa, pedir cantidad mayor, y en todo caso, de media en media hora tocaría gratis un fandango. También cuando actuase en los barrios podía pedir dos maravedís por cada *zortziko* y tener en cuenta la “inmemorial costumbre de tocar alboradas en casa de los señores capitulares”.

Las obligaciones del tamborilero de Balmaseda en 1886 consistían en tocar todos los días festivos por las calles dos veces, a las ocho de la mañana y a la una de la tarde y dar el baile después de los oficios divinos, de modo que tan sólo seis domingos al año podía dejar suplente. Y acudir a las procesiones rogativas, a los actos de toma de posesión de los concejales.

Para el castizo Julio Ochoa las obligaciones de los tamborileros vitorianos finiseculares eran: recorrer la ciudad los domingos y festivos tocando diana, amenizar las tardes de la Florida a las “mene-gildas y soldaos” y tocar en los santos de cada calle, pues cada calle estaba dividida en vecindades y cada vecindad bajo la advocación de un santo y añade que “cuando los tamborileros tocaban piezas no bailables los chavales decíamos que tocaban “cosas de iglesia”.

En su obra *Tres meses de viaje en el País Vasco*, publicada en 1877, el escritor Luis-Lande describía de esta manera el quehacer del tamborilero en la Vasconia peninsular:

“El *txistu* se aproxima mucho por la forma al pífano de que se servían en Francia los regimientos, su sonido es menos fuerte aunque tan penetrante como el de éste. (...) Cada aldea posee un tamborilero titular pagado por el municipio; ese puesto se trasmite de padre a hijo y si el titular no lo tiene, debe enseñar su arte y los aires tradicionales a algún mozo del país, que pueda sucederle algún día, en caso de falta de heredero, se saca a concurso. (...) El talento del tamborilero consiste mucho menos en idear melodías nuevas que en conocer a fondo el repertorio de tiempos pasados (...) Por la noche las danzas populares se reanudan en la plaza Mayor. Durante ese tiempo el Ayuntamiento ofrece un baile en la Casa Consistorial a toda la alta sociedad, y los bailarines de la tarde (del *aurreku*) están invitados de

derecho; la música militar ejecuta de instante en instante valeses y rigodones sobre los motivos más en boga; por las ventanas abiertas de par en par, el ruido del metal se esparce hacia fuera, pero la muchedumbre no parece oírlo, y se oprime más que nunca alrededor de los *txistularis* indígenas.(...) No menos infatigables que los bailarines, los *txistularis* se multiplican en sus instrumentos y apenas se han desvanecido las últimas notas de una tocata cuando se inicia ya otra.”

De modo alguno el peso específico de las clasificaciones apuntadas ha sido similar ni su definición invariable. Desde el siglo XVII se advierte el proceso de funcionarización del tamboril que se prolongará hasta bien entrado el siglo XX. El fenómeno, amplio y lineal, responde a varios y interrelacionados motivos. Proponemos tres que nos parecen de comprensión intuitiva: primero, la conveniencia de asegurar el servicio público de la fiesta sin tener que recurrir en cada momento a su contratación; segundo, el denodado interés que el poder civil, forzado por el eclesiástico, tiene en civilizar el ocio popular, salvándolo del pecaminoso y escandaloso baile, y sujetarlo mediante su actor material, el músico de tamboril; y tercero, la gradual inclusión del juglar tamboril en el protocolo municipal hasta el punto de que las funciones de esta naturaleza que le serán encomendadas llegarán con el tiempo a sobrepasar la netamente original, servir y dar vida al baile y la diversión.

Las duras ordenanzas y las prohibiciones de la Iglesia católica en la época inquisitorial asfixiaban la espontaneidad popular y condicionaban la actividad del poder civil. Que, casualmente, el músico de flauta y tambor fuese el agente del más grave peligro potencial contra la moralidad –el baile popular– exigía su neutralización. ¿Y qué mejor manera de someterlo que haciéndolo funcionario? Una medida de control que a la postre determinará, de uno modo u otro, la supervivencia del instrumento. En tanto que en los países europeos donde había triunfado la reforma protestante la tradición de flauta y tambor se perdía sin remedio.

Los registros municipales, mezquinos en sentimientos, contabilizan al detalle pagos y retribuciones. No es difícil, gracias a las pesquisas de los investigadores, comprobar que el salto de la antigua práctica de la contratación directa por servicio y su liquidación inmediata a la del contrato fijo para todos los servicios del año tiene lugar en el último tercio del siglo XVII. Sin ánimo de fijar la fecha de nacimiento del *txistulari* municipal, comprobamos que en 1673 el Ayuntamiento de Hernani escritura el contrato de tamborilero por el tiempo que sea preciso, en 1692 es el de Elgoibar el que decide que los gastos de boticario, tamborilero y de correos se hagan con cargo al erario municipal y en 1700 Juan Ormaechea ocupa la plaza de tamborilero de Portugalete.

3. OTRAS FUNCIONES

Pero, aunque importante y bien valorada, la dedicación del tamborilero a su principal menester no llenaba el horario de un funcionario. La dedicación exclusiva del *txistulari* municipal a la música es un régimen muy reciente que, pese a su probada eficacia, muy pocas localidades han implantado. De antiguo, el empleo de tamborilero público se caracterizó por aglutinar, a modo de añadidos jus-

tificadores de la nómina, las más distintas tareas. Si bien no eran de por sí exiguas sus obligaciones facultativas, el *txistulari* funcionario tuvo por lo común que compartirlas con otras más prosaicas. Incluimos entre las primeras: encabezar las salidas y traslados de la Corporación en procesiones, fiestas y romerías, y tocar en las mismas las piezas apropiadas; recibir a ilustres invitados; hacer el bailes en domingos y festivos y en las romerías; dar las dianas dominicales; animar los intermedios y tercios de los festejos taurinos; puntear los alardes y revistas de armas; etc. (véase a modo de cabal ejemplo el Reglamento de Tamboril de Hernani que copiamos en Anexo).

Las segundas o complementarias consistían en menesteres igualmente públicos, siempre bajo un estricto principio de total disponibilidad repetido y recurrente en los contratos examinados. Entre las más chocantes con la mentalidad actual, constan las tareas de pregonero, cartero, sacristán, campanero, atalayero, enterrador, alhondiguero municipal, cuidador del reloj de la torre, sochantre parroquial, recaudador de arbitrios y derechos portuarios y hasta verdugo. Son trabajos que tienen en común la exigencia de presencia y disponibilidad, casi absolutas, y la discontinuidad de la labor de modo que, salvo ocasiones muy concretas que el consistorio sabría salvar, eran compatibles con la principal de tañer el tamboril.

Muchas de estas actividades complementarias nada tenían que ver con el uso del instrumento, como la de cuidar el reloj que era tarea añadida del tamborilero en Hernani en 1539. En esta misma villa, Amitesarobe recibe en 1627 contraprestación

“como soldado hospitalero por el esquilon que acostumbra a tañer cada noche, haciendo conmemoración por los difuntos. Y en anotaciones de 1628 se dice que se le pagan dos ducados por lo que se ocupó con su pífano en Pascuas del Espíritu Santo.”

Otra habitual fue la de recaudar de tributos o gestionar la alhóndiga. En Portugalete, al menos desde el XVIII, el tamborilero era asimismo “alguacil de vara” con la función de recaudar los derechos portuarios sobre las mercancías de los barcos. También en Portugalete, en 1837 al tamborilero Nicolás Vélez, con un sueldo de 120 ducados anuales, se le impone la obligación añadida de alojar a las tropas de sargento para abajo por lo cual se le abonan cuatro reales por día y Ventura Vélez y Antonio Gomendio amén de amenizar las fiestas tenían como obligación expresa avisar del peligro de incendio, borrascas o galernas, tocando el tamboril por las calles. El tamborilero de Pasai Donibane, el *urnietarra* José Ramón Echeverría que obtuvo la plaza hacia 1920, compaginaba su función musical con la de recaudador de arbitrios. Y Modesto Aramburu fue nombrado en 1899 Administrador de Arbitrios o Alhondiguero municipal y tamborilero segundo de Beasain “sin retribución alguna por este concepto”. Todavía en 1933 consta la obligación del atabalero municipal de anunciar mediante toque de tambor al pregonero en la publicación de los bandos. Y, sin salir de Beasain, el extremado Reglamento de la Banda de *Txistularis* de 1935 preveía que el Ayuntamiento podría disponer del *txistulari* en caso de ausencia o enfermedad de algún Guardia Municipal. Un antecesor de los actuales empleados de “servicios múltiples”.

Y otras más, por último, eran propias de su oficio pero algo heterodoxas, como el caso referido

por el P. Donostia en Lekeitio en 1578 cuando el *txistu* se utilizó a modo de terapia psicológica para reanimar el espíritu del pueblo aterrado por una peste de nueve meses en cada uno de los cuales morían de setenta a ochenta personas. En el Archivo Municipal de la villa pesquera consta: “Pagué a Domingo de Licona, tamborín, por lo que sirvió con el dicho oficio de tamborín todo el tiempo de la dicha enfermedad para que no la sintieran, 8 reales”.

O la que recoge Estanislao J. de Labayru en su *Historia General del Señorío de Bizkaia* donde explica cómo el tamborilero hacía antiguamente de atalayero en los puertos, llamando con toque a los marineros cuando una ballena se presentaba a la vista, a fin de que aprestasen las lanchas para darle caza. El mismo proceder se observaba en la costa lapurdina. Cleirac, citado por Laborde, explica en su *Us et coutumes de la mer* (ed. de 1671): “*ont decouvert la baleine..., lors ils excitents un grand tintamarre, ils battent tambours et tambourins, parcourent le village*”.

La profesión de verdugo, antes atribuida, debemos tomarla con cierta cautela pues sólo tenemos de ella una cita suelta en una descripción publicada en Londres en 1700 que hace de San Sebastián un viajero inglés y dice que en el baile de los domingos y días festivos:

“... hay 3 tambores y flautas. El tambor mayor que, además, ejerce el oficio de verdugo, lleva el tambor más grande, que viene a ser del tamaño de un tambor infantil. Tocan el silbato sosteniéndolo con una mano, mientras con la otra baten sus tambores hasta que se forma un corro. En ese momento, uno de los más ágiles jóvenes entra en el centro del círculo y empieza a lucir sus habilidades danzantes; después saca del corro a una moza, y ésta a su vez a otro compañero y así sucesivamente se van formando las demás parejas. El primer bailarín conduce la danza y todos bailan, mostrando su destreza durante una hora”.

También fue corriente enviar al tamboril para agasajar a ilustres visitantes o forasteros veraneantes. Según Manso de Zúñiga, en 1742 hubo en Bilbao ocasión en la que llegando un forastero de nota se apresuraban a festejarle, acudiendo todos a saludarle. Le enviaban como embajador un tamborilero a la casa donde se alojaba, para que “esté gozando de esta música que dise ser mui afisionado”. En Portugalete, en 1863 los tamborileros tocan para festejar el día de los bañistas y forasteros en honor de los veraneantes y en la corrida de novillos. También en Deba el *txistu* daba la bienvenida a los forasteros que iban a bañarse a la playa a mediados del siglo XIX. El tamborilero, según Francisco de Paula, “incansable, se situaba frente al edificio donde se albergaban los recién venidos y tocaba un zortziko”.

En Oiartzun el *txistu* sirvió para incentivar la productividad del trabajo en *auzolan*. En el libro de Acuerdos del Ayuntamiento consta que en el año 1749 se utilizó el *txistu* para redoblar el esfuerzo de las ciento ochenta personas que construían el juego de pelota de la villa:

“... a que contribuyeron mucho los tamborileros y tambores que con su continuo estrépito los fomentaban y alentaban, de modo que ha costado menos de 80 pesos todo aquel aparato y trabajo, habiendo entrado en él cerca de 4.000 personas”.

Dada la estrecha relación de los estamentos civil y religioso la ocupación del tiempo *libre* del tam-

borilero podía ser pretendida también por la Iglesia. En enero de 1910 el párroco de Hernani pide al alcalde que al cubrir las plazas de tamborileros se tenga en cuenta que también se halla vacante la plaza de sochantre en la Parroquia “por lo que ambos cargos podían recaer en una misma persona con el complemento de 400 reales anuales que supone el cargo parroquial”. Según esta proposición, cuyo desenlace desconocemos, el *txistulari* hubiera sido también el director del coro en los oficios divinos. De Nicolás Erausquin, que pasó de Hernani a Tolosa, dice Apezetxea que era un hombre de muchos oficios ya que él mismo en su solicitud hacía constar que era “Sargento Segundo en la Primera Compañía de la Fuerza de Voluntarios, Segundo tamborilero, músico de charanga de aficionados y cantor en la Iglesia Parroquial”.

En pleno siglo XX y a pesar de su doble empleo, tamborilero y tercer alguacil, y de disponer gratuitamente de casa-habitación, el *txistulari* de Orduña se veía obligado a actuar por su cuenta en felicitaciones, bodas y bautizos para completar su sueldo. Esta ha sido una función extensamente compartida por los tamborileros, no sólo vascos, y muy característica. Ha sido una práctica común en muchos de ellos llevar su cómputo, lo que indica cierta conciencia de la singularidad, como el célebre Mauricio Elizalde, que sobrepasó el medio millar o el también popular Abarrategui que hacía muescas en una vara de avellano pasando éstas de trescientas.

La costumbre de animar las bodas ya la detallaba Iztueta en su capítulo sobre los tamborileros del siglo XVIII:

“En el pueblo donde residía el tamborilero no se celebraba boda alguna sin que a ella se le llamara a tocar. La mañana de las bodas debía ir el tamborilero a la casa donde se vestían los novios y allí les daba la alborada con la marcha de San Ignacio o interpretando alguna balada antigua; luego los acompañaba a la iglesia con la melodía del alcalde (*alkate soinua*) y de allí a la casa de vestir de los novios donde tenían los recién casados su desayuno. Tomado el frugal almuerzo, se dirigían a la plaza del pueblo, y habiendo salido al corro el dantzari más diestro, éste cogía de la mano al recién casado que le presentaban. Al terminar la alegre danza, el tamborilero los acompañaba a todos a la casa de bodas, al toque primero de la melodía del alcalde (*alkate soinua*) y después del *zortziko* ligero de saltos (*saltokako zortziko arina*). Acabada la comida les interpretaría la alborada en la misma alcoba con una memorable marcha que recordaba las grandes hazañas de nuestros mayores. Cuando concluía ésta, tocaba una melodía antigua al par que jovial a la que llamaban el son de acostarse los recién casados (*ezkon berriak lotaratzeko soinua*). Si las bodas se celebraban dentro del pueblo, todos los invitados se iban por la tarde a la plaza del pueblo, donde alegres se entregaban al esparcimiento hasta el anochecer; mas, si tenían lugar en la aldea, bailaban ininterrumpidamente durante toda la tarde por prados y campos. A pesar de todo, al regreso a casa, nada le pagaban al tamborilero.”

Hubo otros usos públicos del tamboril alejados de la primigenia función del juglar. Zamácola explicaba en su Historia de las Naciones Bascas cómo en algunas localidades, para despachar del pueblo a las mujeres de mala nota, que, a pesar de los patriarcas del pueblo, no cambiaban de conducta, intervenía el tamboril. A estas mujeres les rapaban el pelo y las cejas, y al son de una melodía las despachaban dándoles un pedazo de pan y dos rábanos. Esta práctica ya informada por Iztueta ha sido, modernamente, estudiada por Urbeltz y Sánchez Ekiza. La humillante expulsión se efectuaba al toque de una melodía que publicó Iztueta en su libro de música con el título “*Neskatx gizonkoiak*”

erritik botatzeko soñua”.

4. MAESTRO DE DANZAS

Una función añadida que la práctica ha vinculado al oficio y saber del tamborilero es la de ser maestro de danzas. Que el tamborilero sea un experto en las danzas que toca y dirige es elemental para la conservación y correcta transmisión del patrimonio musical. Una ocupación, más tácita que expresa, que busca conservar el empleo manteniendo la utilidad de los saberes adquiridos.

En el precitado tamborilero de Hernani, Miguel de Amitesarobe, se unía esta doble función que ha caracterizado el hacer de muchos *txistularis* de la tradición oral. Consta que el Ayuntamiento le pagó ocho reales en 1627 “por lo que trabajó en dar lecciones a los danzantes que sacaron la danza en las fiestas de San Joan”.

Iztueta revelaba esta vieja práctica:

“En aquellos tiempos, a los tamborileros que no conociesen debidamente las antiguas melodías (*soinu zaharrak*) ni de balde se les recibía en los pueblos de Gipuzkoa. (...) Al querer organizar en algún pueblo danzas de espadas, broqueles, escardas u otro género, bastaba llamar con antelación a un tamborilero para tres o cuatro días a fin de que éste adiestrara a los bailarines que habían de actuar ante los espectadores, y si al bailar, alguno de los actuantes cometía alguna falta, él la corregía rápidamente, sin que nadie se diera cuenta.(...) Los tamborileros de antaño acostumbraban poner mucha atención en los danzantes, mirándoles fijamente a los pies durante todo el tiempo que bailaban. Para lo cual es menester que el mismo tamborilero sepa bailar debidamente.”

Por su interés musicológico merecen mención especial las *soinu zaharrak* o melodías viejas que recogió Iztueta y publicó como volumen complementario a su *Guipuzcoaco Dantza Gogoangarriak...* en 1824 con la colaboración del gran músico *donostiarra* Pedro Albéniz que llegó a ser Director del Conservatorio de Madrid y profesor de piano de la reina Isabel II. Como explica Ansorena, estas melodías ofrecen la posibilidad de conocer la verdadera música popular vasca de épocas muy lejanas. Las *soinu zaharrak* son un inestimable residuo de un sistema pedagógico y cultural vigente en el siglo XVIII, basado en la danza, que reforzaba la memoria, educaba la estética y acrecentaba la fuerza física de los jóvenes educandos. A comienzos del XIX las melodías viejas estaban en franca decadencia y para su transcripción hubo Iztueta de recurrir a veteranos danzantes. Y explicaba así el mecanismo de la tradición de danza:

“Cuando fallecía un tamborilero (*dambolin*), o dejaba de tocar por ancianidad, por doquier aparecían para sustituirle otros muchos y el (*chilibitulari*) que de entre ellos era elegido por el pueblo, lo primero que hacía era irse donde los danzaris más expertos, de los cuales aprendía las tonadas de todos los bailes de Guipúzcoa, así como también la forma de golpear el tambor (*arratzari kolpeak*); éstos le enseñaban, pues, con gusto y sin retribución alguna, todo aquello que un buen tamborilero debe saber. Asimismo se adiestraban en el modo de bailar con soltura; por eso, los antiguos tamborileros sabían danzar muy hermosamente.”

Sin restar valor a su testimonio, no estamos seguros de que fueran los *danzaris* los enseñantes de las melodías de danza, al menos desde el conocimiento de los modos de su transmisión en los *txistularis* de tradición oral llegados al siglo XX que aprendieron, por lo general, de otros *txistularis*. Por su experiencia, formación y dedicación el *txistulari* ha ejercido históricamente de enseñante y transmisor de las danzas tradicionales. Velando por su conservación en pureza. Por lógica convención pero también por obligación, ya que de algunos textos administrativos, como los que estudia Lizarralde en Elgoibar, se deduce que el fracaso de la danza en solemne y ritual celebración podía ser achacado al tamborilero. Y más en aquellas danzas, como las *erregelak*, las *soinu zaharrak* o las *mutil dantzak*, que exigen un considerable esfuerzo de memorización. Muchas de ellas, extensas, carecen de lógica interna y sus secuencias deben memorizarse por completo. De ahí la oportuna indicación del *txistulari* maestro.

Precisamente, en el mantenimiento y conservación de la *mutil dantza* baztanesa hay que citar a los *txistularis* Antonio Elizalde y José Telletxea a principios de siglo y después a Mauricio Elizalde, hijo del primero y sustituto del segundo, quien a partir de 1940 pasó al papel pautado el acervo musical que aprendió de su padre. De tal modo que cuando el P. Donostia pidió a Antonio Elizalde su colaboración para transcribir las melodías, éste le indicó que su hijo ya lo había hecho. Reunido con Mauricio durante varios días en Lekaroz, el P. Donostia escribió las partituras que hoy conocemos. Todo esto tiene gran interés para el estudioso del folclore, porque la supervivencia de las *mutil dantzak*, a diferencia de lo sucedido con otras danzas populares, se ha debido en un momento histórico determinado a una sola persona en la que ha convergido la tradición y sobre la que ha pivotado su posterior difusión.

En Navarra, hasta finales del siglo XIX, e incluso primeros del XX, el *txistulari* o *txuntxunero* era un buen conocedor de los bailes tradicionales y populares de la zona: *soka dantza* o *aurresku*, *ingurutxos*, *mutil dantza*, *dantzaki*, *iautzia*, *zortziko*, *erregelak*... Del tipo *ingurutxo* eran los que correspondían a los barrios pamploneses que genéricamente conocemos como *baile de la era*, por ser en la comunal era de trillar de los pueblos donde tenían lugar.

5. LA RETRIBUCIÓN DE LOS TAMBORILEROS

Nunca el salario es medida cabal del trabajo, pero el dinero es unidad de valor que admite comparaciones y ofrece referencias que el historiador agradece. Permítasenos dar aquí algunas sumas que percibieron los tamborileros por sus servicios en la idea de completar su perfil. Pero antes conviene familiarizarnos con el dinero antiguo. El ducado de oro español era la moneda unitaria de oro y llegó a ser la unidad de cuenta durante los siglos XVI y XVII. Se divide en 11 reales que equivalen a 375 maravedís. Hasta el XVIII la moneda por excelencia fue el real de plata. Desde 1772 el real de vellón es la moneda usual de plata que se subdivide en 34 maravedís, pieza de cobre de menor valor y mayor circulación.

Sabemos que hasta finales del XVII la práctica municipal era la contratación de los tamborileros por servicio o actuación y que, más adelante, fueron empleados públicos con retribución anual. Los datos para el siglo XVI, tomados en Lekeitio, Xemein, Hernani y Elgoibar, hablan de ocho reales por aliviar la enfermedad de la peste, 12 reales por la fiesta del Corpus o por el servicio de Antieglesia, 470 maravedises por dos días por nacimiento del príncipe, 67 reales para pífano y tambor en las fiestas, 8 ducados para el tamborilero por tocar en las fiestas desde la Ascensión hasta San Juan y 3 para el atabalero.

En 1624 se pagan en Billabona 44 reales por las fiestas de Santiago y 4 ducados y medio al tamborilero Oceldiayen dos años más tarde. De las antiguas noticias de retribuciones a tamborileros la más completa, porque permite comparar precios, es la ya citada *Memoria de lo que se ha gastado en la Missa nueva de Rodrigo de Solarte* publicada por Mugartegui. El documento de 1628 es una generosa fuente de información de los precios de diversos alimentos a la par que liquida los honorarios de los tamborileros. Por ella sabemos que un tamborilero cobró seis reales, otro treinta y seis, suponemos que por diferente cometido y servicio, y además que la pareja de Lekeitio, padre e hijo, recibieron 62 reales en los que iban incluidos los derechos de cascabeles, seguramente danzantes. Por el resto de los ítems. podemos evaluar el poder adquisitivo de los honorarios satisfechos. Una gallina costaba tres reales, una longaniza medio real, un real y cuarto la libra de tocino, la pipa de sidra setenta reales y medio, dieciséis reales la fanega de maíz y casi treinta la de trigo.

Interesa destacar cómo la asignación económica que el Ayuntamiento de Pamplona concede a los músicos que contrata para las fiestas de San Fermín se cuantifica en función de su instrumento, de su calidad artística y del tiempo dedicado. Para los siglos XVI, XVII y XVIII se valoran por un igual el tamboril, el salterio, la dulzaina y el violín, mientras se cotizan menos la guitarra, la bandurria, la pandereta y otros más. Los registros municipales presentan frecuentemente junto al nombre y origen del músico notas marginales como “tañe poco”, “toca mal”, “bueno”, “mediano”, “algo bueno”, “tañe decentemente”, “no es cosa”, etc. Sorprende que una administración de hace tres siglos alcanzase tal control de calidad de los numerosos músicos que contrataba. En algún tiempo los músicos eran llamados directamente por el Ayuntamiento, según reza en las relaciones, pero fue más corriente el sistema por el que aquéllos acudían espontáneamente a tocar a las fiestas, sin ser requeridos. Se registraban en el Ayuntamiento y éste a posteriori les retribuía de acuerdo con los parámetros indicados. Los emolumentos no eran despreciables ya que en cuatro días de fiesta podían ganar el salario equivalente a ocho jornadas de peón. A pesar de ello, hubo quien no se presentaba a cobrar. Las obligaciones consistían en acompañar al Ayuntamiento en las funciones religiosas y en las procesiones, acompañar también al propio Regimiento o al Virrey en su marcha a los festejos taurinos en la Plaza del Castillo y tocar en la calle, en los toros, etc.

A partir de 1700 los datos informan con regularidad de la retribución anual del tamborilero municipal. Así sabemos que Juan de Ormaechea cobraba en Portugaleta 480 reales, algo más que los 30 ducados del tamborilero de Elgoibar (que recibía también un cántaro de vino en fiestas) y que los 300 reales del pífano y tambor en Hernani. Pero menos que los 550 reales que pagaba Azpeitia y

lejos de los 1.100 reales que destinaba Bilbao a los tamborileros. Aún muchos municipios seguían contratando el servicio para fiestas, Billabona satisface por las de Santiago 144 reales a Pedro de Sorreguieta en 1788 y lo mismo a Juan Cruz de Música o a Juan Ignacio de Celaietta, nueve y once años más tarde, respectivamente.

En los penúltimos sanfermines del siglo XVIII el Ayuntamiento pamplonés satisface 341 reales de vellón a los juglares, 97 a salterios, gaitas, guitarras, etc.; y 150 a las dulzainas (recuérdese que hacían distinción entre gaita - como cornamusa - y dulzainas). En la última década de ese siglo siguen siendo amplia mayoría los tamborileros. Contamos cincuenta y dos en 1790 frente a diecinueve músicos, en su mayor parte ciegos, en el capítulo de salterios, gaitas, violines y guitarras y once dulzainas, varias de ellas “con tamborcillo”. Costaron 639 reales los tamborileros (a una media de doce por cabeza), 202 los músicos del segundo grupo, a los que paga entre ocho y diez reales, y 140 los dulzaineros que reciben diez reales si acuden solos y dieciséis reales si lo hacen acompañados de tambor.

Los 31 juglares contratados en los sanfermines del año 1800 recibieron 245 reales (una media de 8 reales) frente a los 134 que se pagan a los nueve dulzaineros, en su mayoría con tamborcillo (con una media de 15). Al año siguiente se les paga a ocho reales a los tamborileros. La mayor partida, 340 reales, es para la Música de las Milicias de Logroño. De nuevo se paga entre diez y doce reales a los veintiséis juglares de 1802 siendo su partida, de 252 reales, la más cuantiosa –téngase en cuenta que no todos tocan durante todos los días de las fiestas–. El salario hay que considerarlo sabiendo que la mayoría acuden únicamente para la víspera y el día del Santo (y se les pagaba en este mismo día).

El tamborilero de Azpeitia, Juan Bautista Latierro, logra en 1803 que el Ayuntamiento le ceda unas tierras para compensar la bajada de sueldo. Su salario para 1805 es de 1.300 reales anuales.

Como se ha dicho, a la víspera de San Fermín de 1816 acudieron once juglares y el día del Santo se cubre con tres tamborileros. La nómina media es de casi diez reales por músico y día. Tamboriles, violines, salterios, vihuelas y dulzainas, en total cuarenta y cinco músicos, le cuestan a la Ciudad 478 reales. La música militar del regimiento de Voluntarios de Barcelona quiso cobrar 4.000 reales y pareciéndole excesivo al Ayuntamiento *se le dio despedida*. Remedió la situación el Ayuntamiento contratando a la música militar de los Jóvenes de Pamplona a los que invitó a vino rancio, bizcochos y refrescos y una onza de oro para el “músico mayor”. En el mismo año se pagaron en Bilbao 100 reales “por los dos tambores y los dos silbos”.

Los catorce juglares que tocan en Pamplona el día 6 de julio y los veinte del día 7 de 1820 cuestan 376 reales a las arcas del Consistorio pamplonés (a once reales por tamboril), al tiempo que se abonan 250 a los dulzaineros de Burlada y 1.200 por las músicas de banda. Veintisiete son los músicos relacionados para la víspera del Santo en 1824 en su mayoría juglares, dos de los cuales no acudieron a cobrar (el funcionario, que paga en metálico, descuenta y devuelve honradamente los 24 reales sobrantes en la liquidación que practica). Similares relaciones y liquidaciones encontramos en años

sucesivos, con 23 juglares, 8 Vihuelas y violines y 11 dulzainas en 1826 cuando el presupuesto total de gastos para las fiestas ascendía a 60.808 reales. Por conceptos, son calificados de gastos inexcusables los debidos por armar la plaza, los 26 toros a 48 duros, los 8 novillos a 32 duros, y los toreros de Madrid y provincianos (18.993 reales). En total 34.500 reales. No poseen ese carácter partidas como los caballos para picar, las capas, banderillas, dominguillos, empleados de la plaza, la cobranza del recargo de balcones o la impresión de carteles. Se califican como gastos anexos a las funciones las gratificaciones a cocheros y lacayos, las músicas militares, los juglares y dulzainas (769 reales), los fuegos artificiales (469 reales), elevar gigantes (388 reales), balcones para la familia del virrey (282 reales y al margen dice “no se necesitan”), etc. Y llegamos a 1828 pagando 250 reales a “los” dulzainas de Burlada, 228 a los juglares, 229 a violines y salterios, y 186 a “los” dulzainas sueltos. La Música de Toledo se lleva 1.300 reales y 1.000 la de Barcelona. En 1831 destacan las bandas de Burlada y Puente la Reina. Y las cuatro músicas de los cuerpos de la guarnición que actúan alternándose y cobran 1.000 reales de vellón.

En 1826 Portugalete ya paga 120 ducados al tamborilero. Obsérvese que en ese mismo año el cirujano municipal de Hernani tenía una asignación económica anual de 2.750 reales de vellón, poco más del doble que aquél.

Casi nunca, en la formación clásica de banda, los salarios fueron iguales. El del *txistu* primero es superior al del segundo y ambos bastante más elevados que el del tambor. Una anécdota ilustra las diferencias. En 1823 la banda de Donostia contó de manera extraordinaria con tres silbos en vez de dos. El reparto de las propinas que recogían en las alboradas, al haber un *txistulari* de más, fue causa de un conflicto aritmético apropiado para un ejercicio de enseñanza primaria que resolvió el Ayuntamiento de la siguiente y original manera: la tercera parte para el primer tamborilero, Latierro (que había recuperado la plaza), una cuarta parte para cada uno de los dos segundos, Iburguren y Sagardía y la sexta sobrante para el tambor.

Mientras el tamborilero de Hernani tiene un sueldo de 880 reales en 1839 (y aproximadamente la mitad el segundo tamborilero), en 1845, Mateo de Mugerza, tamborilero de Portugalete, tiene una nómina de 1.800 reales anuales que el consistorio detalla así: 1.320 de salario, 320 por tocar el tamboril en la plaza los festivos y 160 por hacerlo en funciones extraordinarias. Y aún subirían sus emolumentos hasta los 2.200 reales en 1852. El doble que la partida destinada por Azpeitia, 1.100 reales, doce años después.

En Azpeitia, Agustín de Beorlegui, “músico juglar” de la villa, solicita en 1849 contratar dos tamborileros más y propone a su hijo por 80 ducados y a Ignacio José Olazábal por 50. El Ayuntamiento contraoferta un aumento de 20 ducados y otros 100 por contratar a los dos citados. En 1856 el Ayuntamiento le deniega una subida salarial a 1.100 reales anuales. Al año siguiente cobra como jubilado 220 reales, su hijo Pedro e Inazio Olazábal, a cada 650 reales y el tambor Miguel Larralde, 440. Piden aumento y no lo obtienen. En 1863 Olazábal abandona y un año después Pedro Beorlegui logra el aumento. La plaza se convoca en 1870 y es cubierta por Sabas Amilburu que dimite

y es sustituido por Julián Unanue. La última incorporación del siglo es la de Guillermo Paulino Arizaga.

La Revolución de 1868 trajo la peseta. Por la convocatoria de plaza de tamborilero de Balmaseda de 1886 sabemos que su retribución anual era de 592,50 pesetas, de las que debía destinar 90 a pagar a un atabalero.

En 1901 gana la plaza de Azpeitia José Mari Gurrutxaga, *Txokolo*, con una retribución de 325 pesetas al año. Diez años más tarde, Laureano Ansola Zabala cuenta en Elgoibar con una asignación de 825 pesetas anuales. En 1903 la plaza de atabalero en Hernani, obtenida por Joaquín Uzcudun y Urreta, era retribuida con tan sólo cincuenta céntimos diarios.

Las retribuciones en los sanfermines finiseculares son de dos pesetas y cincuenta céntimos al día para los “chunchuneros” y de cuatro pesetas para los gaiteros. Recuérdese que el gaitero debe abonar por su cuenta los honorarios del tambor acompañante. Todo ello viene a costar poco más de cien pesetas al Municipio.

En los sanfermines de 1901 los “chunchuneros” perciben 2,50 pesetas por día. La retribución es la misma en 1913 año en el que según consta en el recibo que firma su director Leandro Zabala el 14 de julio, la Banda de *Txistularis* de Tolosa percibió 656,40 pts por sus servicios. Los *tolosarras* perciben un jornal diario de ocho pesetas al que hay que sumar el importe del viaje en tren (ida y vuelta Tolosa-Pamplona cuatro personas: 50,40 pesetas) y el hospedaje (a ocho pesetas por persona y día). Es muy sencillo advertir que el presupuesto de los *txistularis tolosarras* equivale a más de doscientas sesenta jornadas de “chunchunero” local, como el viejo Antonio Artocha. Esta asombrosa diferencia no es sino la evidencia de la distancia abierta entre la tradición oral y el producto de la academia y el ceremonial, hasta el punto de que no se consideraban el mismo instrumento. En 1915 el jornal baja a 7,50 pesetas. En el detalle de gastos de 1916 se especifica: a los dulzaineros de esta ciudad, 394 pesetas; a los dulzaineros de Viana, 270 pesetas; al “chunchunero” Artocha, 24 pesetas; a los tamborileros de Tolosa, 499 pesetas.

El “chunchunero” Miguel Barriola, que tocó en San Fermín el día 11 de julio de 1919, junto con Artocha, perdonó al Ayuntamiento sus 6 pesetas de salario no presentándose a cobrar. Tres años más tarde tocará con motivo del tercer Centenario de la Canonización de San Francisco Javier y cobrará sus diez pesetas de jornal. En 1920 el jornal de los *tolosarras* que dirige Leandro Zabala es de 10 pesetas diarias y la minuta completa asciende a 644,40 pesetas, gastos incluidos. Dos años más tarde son los gaiteros quienes reclaman aumento en sus retribuciones y lo consiguen.

Continuamos en Pamplona. El contrato de Juan Antonio Elizalde, *txistulari* de Amaiur, con su compañero, para las fiestas de 1923 fue firmado por 275 pesetas; Pérez, Alzate y Valls tocan por 5 pesetas con los gigantes en 1924 mientras los de Tolosa cubren el resto de obligaciones costando 920 pesetas a la Hacienda municipal. Dos años más tarde su minuta desciende a 800 pesetas con gastos de viaje y estancia incluidos. Con la República las cosas no han mejorado mucho para los “chunchuneros” pues cobran 5,50 pesetas diarias por tocar en la Comparsa en 1931, casi lo mismo

que siete años antes.

La posguerra se hace notar y el presupuesto que presenta el *tolosarra* Martínez de Lecea al Ayuntamiento pamplonés en 1939 tras la guerra civil, y que se aprueba, es de 750 pesetas, por cinco días, del 6 al 10 de julio. Once años antes cobraban, recuérdese, 800 pesetas. Vendrán épocas de penuria y hay que agarrarse a lo que se pueda. Los entrañables Pedro Zapatero, Luis Valls y Domingo Modrego solicitan al Ayuntamiento que “como humildes chistularis deseosos de cooperar a la brillantez y animación de las fiestas les sea concedida una subvención y un pase para la plaza de toros”. No era mucho pedir teniendo en cuenta los servicios que prestaban, pero la austera administración local les responde que si quieren pueden tomar parte, como otros años, en la Comparsa de Gigantes y en cuanto al pase para los toros, que lo pidan a la Casa Misericordia. Para 1940 el presupuesto de los *tolosarras* vuelve a 950 pesetas y llega a 1.075 pesetas para los sanfermines de 1941.

En 1941, la actuación de cinco días de los *txistularis* de Tolosa en las fiestas de San Fermín cuesta al erario municipal 1.075 pesetas. Una tarde de bailables de *txistu* se paga a cincuenta pesetas y se vienen a celebrar más treinta al año. El Acuerdo fundacional de la Banda de Iruña (1942) fijó una cuota anual de 5.500 pesetas, distribuidas en la siguiente forma: Chistulari primero 2.300; Chistulari segundo 1.900; Silbote 500 y Caja 800 (en tanto que a la banda primera de gaiteros se le asignaron 1.500 pesetas y a la banda segunda de gaiteros, 750 pesetas anuales). Las notables diferencias retributivas deben entenderse también en este contexto y en atención a la distinta carga obligacional que asumen los tres nuevos conjuntos. Sorprende también la relativa baja retribución prevista para el *silbotari*. Dos parecen ser las razones de esta discriminación: la escasa consideración del papel del silbote en el conjunto instrumental debido a su poco arraigo en Pamplona y, aunque no se dice en el acuerdo, el hecho de quedar exento de la obligación de tocar en los bailables del verano precisamente por no ser instrumento habitual para ese menester. Las cinco mil quinientas pesetas que se fijan para el presupuesto anual de la banda equivalen al sueldo anual de un auxiliar administrativo del Ayuntamiento. A los *txistularis* se les exigirá más de cien actuaciones anuales, muchas de ellas en jornada completa y todas en días festivos o en horario nocturno como los bailables del verano. Y sin ningún derecho de jubilación o enfermedad.

Particularmente en las capitales, los *txistularis* municipales han aspirado y obtenido su homologación con los músicos de la banda. En 1952 en Beasain, sin embargo, el acuerdo de equiparar a los *txistularis*, hasta entonces empleados municipales, a los miembros de la banda de música causaba perjuicios económicos y afectaba al rango y prestigio que la formación daba al pueblo, según argumentaba Ramón Aramburu, porque concurren en la Banda de Chistularis circunstancias y obligaciones especiales que no admiten comparación con la Banda de Música. Cinco años más tarde Aramburu presentó su dimisión disconforme con la subordinación de la Banda de *Txistularis* al director de la Banda de Música. El Ayuntamiento intentó sin éxito contratar a otro *txistulari*, convocó las plazas vacantes y no hubo solicitudes, finalmente acordó encomendar a Aramburu la reorganización de la Banda con nuevos sueldos de 4.800 pesetas anuales para el *txistu* primero; 3.600, al segundo; 3.000 al silbote y 2.400 al atabalero, además el *txistu* primero como Director y encargado de

preparar más *txistularis* percibiría 4.200 pesetas anuales.

No son tiempos cómodos. Azpeitia pierde en 1956 su banda de *txistularis* por desavenencia en cuanto a las retribuciones. Dos años después, el Ayuntamiento contrata a Andoni Albizuri, “Katxi”, Tomás Gereta e Inazio Beristain por 1.008,32 pesetas anuales. Y al siguiente se acuerda destinar 15.000 pesetas al año para toda la banda bajo responsabilidad del contratante, Juan Gurruchaga. Llegará la formación a 1975 con Gurrutxaga y Beristáin más Kruz Mari Francesena, los dos primeros perciben 1.500 pesetas mensuales y el tercero, 2.500.

En 1977 los *txistularis* municipales *beasaindarras* cobran a razón de 32.401 pesetas anuales, excepto el *txistu* primero y director, Ascensio Garro, que tiene unos emolumentos de 58.328 pesetas. Si bien, dice Zufiaurre, tenían por costumbre guardar la mitad en una caja común para cenas y otros gastos y repartirse la otra mitad a partes iguales entre todos los que ejecutaban en el grupo, oficiales o no.

En la actualidad los *txistularis* profesionales disfrutan de los derechos inherentes a la función pública en muchos ayuntamientos, en las Escuelas de Música y Conservatorios Superiores. Son funcionarios públicos. El resto, que es mayoría, compagina sus obligaciones laborales con la afición musical. En este desempeño amateur cabe desde la mera y simple contraprestación en especie, viaje y comida, hasta la gratificación, la subvención al grupo o banda y los honorarios por actuación. Casi siempre del erario local, provincial o autonómico, dado que el mercado de los particulares suele reducirse a los *aurrekus* de las bodas.

6. ANEXO: AÑO 1910 - REGLAMENTO DE TAMBORIL DE LA VILLA DE HERNANI

APROBADO por el Ayuntamiento, Hernani 24 de Febrero de 1910. El Alcalde, Joaquín Arbelaz. El Secretario, Miguel Fernández.

Art. 1º.- El tamboril tiene por objeto solemnizar las fiestas tocando principalmente las tardes de los días que designe el Alcalde.

Art. 2º.- Tocaré así mismo para anunciar la fiesta hacia las nueve de la mañana de los días festivos, recorriendo las calles, saliendo de la Plaza Mayor. Si hiciera mal tiempo, dará su paseo en los arcos, por espacio de cinco minutos, cuando menos. Si el tiempo lo permite hará también la vuelta por las calles las vísperas de los días solemnes de costumbre que son a saber: Ascensión del Señor, Pentecostés, Corpus Cristi, víspera de 2 de junio, víspera del día de San Juan en el baile de los niños como de costumbre, el día de Pentecostés al anochecer, el día de Corpus en la procesión y el día de la Octava por la mañana hacia las nueve dando una vuelta, tocando la “ezpata-dantz”, el Sábado Santo por la mañana cuando las campanas tocan a Gloria, el Jueves Gordo, y los últimos días de Carnaval, según disponga el señor Alcalde y los Señores Regidores encargados de las fiestas, en las noches de Iluminación y Festejos según se le ordene, también tocará en la plaza un “zortziko” después de la misa de las once siempre que ésta no termine después de las doce, en cuyo caso ya por costumbre inveterada no se toca. Tocaré también los segundos días de Pascua de Resurrección, Pentecostés y Navidad. Durante el verano a la puesta del sol vendrá tocando desde el juego de pelota a la Plaza para continuar hasta la oración.

Art. 3º.- El Tamboril tocará las alboradas en los días de costumbre a los Señores Concejales que son los siguientes: Día 1º de Enero, el día de Reyes, la Candelaria, Pascua de Resurrección, Pascua de Pentecostés, Ascensión, Corpus Cristi, 2 de Junio, el día de San Juan, día de Santiago, día de San Ignacio, día 15 de Agosto, día 8 de Septiembre, día del Rosario, día 8 de Diciembre y el día de Natividad. Acompañará al Ayuntamiento desde la Casa Consistorial a la Iglesia y viceversa el día de año nuevo, el día del Corpus Cristi, el día 2 de Junio, el día de San Juan y el día de la Purísima y al Sr. Alcalde a su domicilio, si de ello no le dispensare, el día de la toma de posesión del nuevo Ayuntamiento en las renovaciones; tocará también al público todos los días de fiesta por la tarde desde las tres hasta el toque de oración a partir del 1º de Octubre hasta el primer Domingo de Cuaresma en la Plaza y desde Pascua de Resurrección empezando a las cinco hasta la oración, con los intervalos necesarios para descansar, en el juego de pelota; siempre que el tiempo lo permita. La banda de tamborileros ejecutará también el día 13 de junio en Ereñozu, el 29 de Junio en Lasarte y el día 8 de Septiembre en Zikuñaga. Dejará de tocar el Domingo de Pasión, el Domingo de Ramos y el día 1º de Noviembre por la tarde y en todo el tiempo durante los oficios religiosos en la Parroquia y el 15 de Agosto.

Art. 4º.- El tamboril o banda constará ordinariamente de tres individuos, tamborilero 1º Jefe, segundo, y tambor atabalero.

Art. 5º.- Siempre que toquen en público lo harán los tres números y tanto en este caso como para cualquier función particular, deberán obtener el competente permiso del Alcalde.

Art. 6º.- Solamente en caso de ausencia, enfermedad o expresa autorización del Alcalde podrá excusarse de tocar cualquiera de ellos, poniendo en este caso un sustituto útil en su lugar y por su cuenta, siempre que no se revele de esta obligación.

Art. 7º.- Bajo ningún pretexto podrá ausentarse de la población los días que tenga obligación de tocar sin previo permiso del Alcalde.

Art. 8º.- El encargado de arreglar los papeles será el Tamborilero 1º que es Jefe y a quien deben obediencia los otros dos, para cuanto se relaciona con el buen orden y disciplina de la banda. Tendrá obligación de arreglar y tocar cuatro nuevas tocatas al año cuando menos, entregando una copia de ella a la Alcaldía que dispondrá en todo tiempo de ella con entera libertad.

Art. 9º.- Las alboradas a particulares respetando a la antigua costumbre, serán toleradas mientras no se determine otra cosa, pero tanto en ellas como en cualquier otro caso en el que el tamboril toque en público tendrán que tocar los tres, obligándose a ello, siempre que dos de ellos quieran repartiéndose las ganancias en la proporción que unánimemente convengan y en caso de desavenencia el 50 por 100 para el 1º, el 30 por 100 para el 2º y el 20 por 100 para el atabalero.

Art. 10º.- Para las faltas que cometan los tamborileros se establecen la represión, multa, suspensión y destitución. Las tres primeras podrán imponerse por el Alcalde o cualquier Concejal que haga sus veces y la cuarta por el Ayuntamiento. No se podrá imponer este último castigo, o sea la destitución, sin que en el término de seis meses no se haya hecho acreedor a dos de las otras faltas.

Art. 11º.- Los tamborileros podrán recurrir al Ayuntamiento a exponer sus quejas o proponer cualquier reforma, alteración o adición al presente reglamento.

Art. 12º.- Podrá el Ayuntamiento, a instancias de parte, reformar o revocar cualquier disposición que el Alcalde o algún Concejal tome sobre el tamboril o tambor.

Art. 13º.- Cualquier acuerdo que el Ayuntamiento tome sobre el ramo, se considerará como adición al presente Reglamento, quedando a cargo del mismo la interpretación de todos los artículos.

Art. 14º.- Los sueldos son 500 pesetas anuales para el tamborilero 1º, 300 pesetas al 2º y 200 para el atabalero, respectivamente.

Art. 15º.- El primer músico juglar tendrá la obligación de instruir a un joven en el silbo, silbote o bajo sin exigirle retribución alguna.

Art. 16º.- Los músicos juglares deberán evitar toda reunión con malas compañías y precaverse del vicio de la embriaguez.

7. REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

ECHEGARAY CORTA, Carmelo. *Compendio de las instituciones forales de Guipúzcoa*. Donostia: Edición de Lourdes Soria Sesé FEDHAV, 2009; p. 141.

Udaletako txistularien eginkizuna (laburpena)

Jose Ignazio ANSORENA

1. SARRERA

Nikolas Ormaetxea Orixe idazleak, Euskalduna poeman, “Petiri Danbolin” izeneko bertsoak jaso zituen, eta horixe aipatuz hasi du hitzaldia Jose Ignazio Ansorenak; aipatu ez ezik, kantatu ere egin ditu bertsoak:

“Ni naiz Petiri Danbolin
Gosea dakart nerekin.
Nik jotzen diet goserik ere
denari soinua berdin.

Nik badut estamu-mina,
ez edanak egina;
hala dirudi nere gorputzak
gazitutako sardina.”

“Txirri, Mirri eta Txiribiton” en 25. urtemugan ateratako diskoa izan da aitzakia, hain justu “Petiri Danbolin” izenekoak, eta txistua tartean daukaten kantekin osatua. Ansorenak esan du “Petiri danbolin”, euskal tradizioan, gosearen pertsonifikazioa dela, eta nabarmendu nahi izan duen aurreneko ideia da herriaren memorian badela danbolintero klase bat gosearekin lotzen dena.

Baina bada beste danbolintero klase bat ere, prozesu baten ondorioz, XVIII. mendean Ilustrazioarekin batera gorpuzten dena: Udaletako funtzioak betetzen dituen danbolinteroak. Ansorenaren ustez suerte handia izan zen Ilustrazioak, mundua konpondu eta logikaz ordenatu nahi horretan, danbolinteroak saltsa horretan sartu izana. Ordena horrek, ordea, kontrola ere ekarri zuen berekin, eta horretan testigantza ugari dagoela aipatu du Ansorenak; esaterako, Jon Baguesek bere liburu batean kontatzen duena, esanez matxinada egon zela Azpeitian, eta giroa baretzeko zer bururatuko eta... esku-dantza antolatu zutela agintariek. Danbolinteroak agintarien esku izatea baretasun sozia- laren bermea baitzen. Hausnarketa horrek oraingo garaietarako ere balio du: “batzuentzat zipaioak gara, Erregearen aurrean jotzen dugulako”, esan du Ansorenak, gogoraraziz mehatxuak eta anoni- moak ere jasotzen dituztela motibo horregatik.

Eta hitzaldiaren abiapuntura itzuliz, galdera egin du Ansorenak: herri-musikaren tresna munizipal- ak, merezi du ala ez du merezi? Merezi du, nola egiten den; eta ez du merezi, nola egiten den. Ansorenak baiezkoa erantzungo luke, baina nola? Hori da kontua.

Udaleko Txistulari Talde batek, bi eginkizun nagusi ditu: bata, heraldikoa; bestea, ludikoa. Egin- kizun heraldikoaren gainean hausnarketa egin du Ansorenak, esanez bizitza sozialak beti izan duela teatralizazio parte bat, eta pertsonak ez garela bizi geu garenetik bakarrik, baizik eta ustez geu gare- netik. Pertsonak, fikzioaz elikatzen garen animalia bakarrak baikara. Baina, garai batzuetan teatra- lizazio hori oso onartua egon baldin bazen, orain ez da hala gertatzen. Autoritatearen krisia izugarria da, ez, ordea, boterearena, azken hau inoiz baino garratzagoa baita. Bereizketa hori egin du Anso- renak, adieraziz autoritatea antzematen dela “nik honi hau onartzen diot” esaten dugunean, eta, oster, boterea antzematen dela esaten dugunean “hau egin behar dut, bestela matxakatu egingo

nau”. Autoritatea ez onartzeak, eta harekin lotutako guztia oso gaizki ikusia egoteak, baditu ondorioak: batzuetan boterea ezabatzen dugu, eta hori ondo egina dago, baina harekin batera ezabatzen badugu autoritatea eta, batez ere, gizarteari dagokion parte hori, herri-izaera ere ezabatzen ari gara. Eta hori oso grabea da Ansorenaren ustez.

Nola lotu alderdi heraldikoa eta alderdi ludikoa? Ansorenaren ustez berritu beharra dago, baina zer garen kontuan hartuta. “Puzkerra izan nahi, eta putza izan ez”, dio esaera zaharrak; Txistulari Taldea, Ansorenaren iritziz, talde txiki bat baita, ekologikoa eta bolumen txikikoa, inposatzen ez dena. Zuzenean bihotzera jo behar duena, gezi bat bezala.

2. EGINKIZUN HERALDIKOA

Jenero nagusi batzuk daudela aipatu du lehen-lehenik Ansorenak, aitortuz, baita ere, gauzak etengabe aldatzen direla: Ohorezko Kontrapasa da horren adibide garbia, Erreberentzia ere esatean zaiona. Orain berrogeita hamar urte zenbat aldiz joko zen? Oso gutxitan. Orain, beharbada, gehiegitan. Lehen soka-dantzaren atal bat zena, orain pertsona bati ohore egiteko erabiltzen da batik bat. Baina, zerbait lortu dugu Ansorenaren ustez: protokolo moduko bat sortu da, eta hori ez da txarra.

Bestalde, Ohorezko Kontrapasak dituen problemak aipatu ditu Ansorenak. Hasteko, lan bat egin behar da, eta hori bada Txistulari Taldearen eginkizunetako bat, Ohorezko Kontrapasa jeneroa dela aldarrikatzeko; eta, batzuetan, borrokan ibili beharra dago, baita dantzariekin ere. Izan ere, ezagunena den doinu bakarra gailendu baita, eta baita dantzan egiteko modu bakarra ere. Ansorenak azaldu du Gipuzkoako Dantzen errepertorioan, Iztuetak, arau batzuk jarri zituela: aurrenekoa, periodo bakoitza bukatzean, dantzariak pausua “itxi” beharra; bigarrena, mailakatze- edo gradazio-legea, alegia, pausu errazenetik hasi, eta zailagoenetan bukatzea; eta hirugarrena, simetriaren legea: alde batera egiten dena, gero beste aldera egitea. Arau horiek errespetatuz, dantzariak nahi duena egin dezake, baina ez da egiten. Musikarekin ere gauza bera gertatzen da: badira neurri horretan bertan doinu gehiago, eta Ansorenari inportantea iruditzen zaio Erreberentzia hori egokierarekin lotzea; alegia, une bakoitzean egokiena den moduan jotzea: batzuetan samurrago, beste batzuetan biziago, doinuak aldatuz, beti minorrean jo beharrean maiorrean ere joz, kontuan hartuz leku itxia den edo irekia... lan bat egin behar da hor. Erreberentzia jenero bat zergatik ote den, bere intuizioa ere azaldu du Ansorenak: bere ustez, garai batean danbolintero zaharrek jotzen zuten zerbaiten gainean, beranduago, Ilustratuek pieza gehiago egingo zituzten horrela jeneroa sortuz, azkenerako dantza-izaera ere galtzeraino. Prozesu bera Ilustrazioarekin Europa osoan gertatu dela esan du Ansorenak, beste hainbat piezekin.

Beraien lana ondo jotzea dela esan du Ansorenak, baina baita egiten ari direnari “tankera” ematea ere.

Bigarren jenero bat ere aipatu du Ansorenak: Alkate Soinua. Hori ere jeneroa baita, eta pieza

mordo bat dauzkatela ere esan du Ansorenak, horietako batzuk oso ederrak gainera, benetan luzitu egiten dutenak. Eta, ondoren, Donostian protokolo ofizialaren ohiturari oso ondo eutsi zitzaiola kontatzen hasi da; besteak beste, Udaleko agintariak elizara korporazioan joaten zirenekoa. Baina Salvearekin istiluak sortzen hasi ziren abuztuaren 14an. Ezker abertzaleak horren kontra jo zuen eta, [Odon Elorza] alkateak, Ansorenaren ustez hura kentzeko aitzakiaren baten zain zegoenak, kendu egin zuen; bai Salvearen ohitura, eta harekin batera baita beste guztiak ere. Gaia Plenora eramán zuten, eta Ansorenak kritikatu ditu han esan ziren zenbait gauza: “esos sonidos militares”, “la comitiva cívico-religiosa”... Argitu nahi izan du komituba hura “zibikoa” zela. Zer gertatzen da? Udalak erabaki dezakeela mezetara joatea; baina joan zitekeen beste edozein lekutara ere. Udal guztiak joan zirenean Gasteizera Estatutua eskatzera, Udal taldeak “en cuerpo de corporación” joan ziren. Eta, Ansorenaren galdera: Zer dauka horrek erlijiosotik? Ezer ez. Ansorenaren ustez, gaurko agintariei ez zaizkie gauza horiek gustatzen, “antigoaleko kontuak” direla sinestarazi nahi digute progresismoaren izenean, nahiago dutelako gobernatu enpresa pribatu batean baleude bezala; baina hori ez da horrela. Agintariak agintari baitira guk hala onartu dugulako eta, ordainetan, kalera atera beharko dute hala egin behar denean: atera dantzara eta proba dezatela ea herriak autoritatea ematen dien!

Ansorenak dio ekilibrioa zaila dela: tradizioari erreparatu behar zaio, baina garbiketa ere egin behar da. Izan ere, badira ohitura batzuk ahaztu beharrekoak: aipatu ditu, lehen-lehenik, handikien etxeetara egun berezietan txistua jotzera joateko ohitura diru-trukean, Iztuetak ere aipatzen zuena eta Ansorenaren ustez negozio hutsa zena, oso miserablea; neskatxak herritik bidaltzeko soinuak aipatu ditu gero, orain gutxira arte Euskal Herrian, eta Europa osoan ere, bizirik egon den ohitura eta, besteak beste Santa Kruz apaizak praktikatzen zuena. Eskarnio soziala zen hori: asto baten gainean jarri eta, danbolinteroan aurrean zela, denak neska haiei harrika eginez. Dударik gabe, baztertu beharreko ohiturak dira.

Ekilibrioa bilatze aldera, kriterio beharra dagoela esan du Ansorenak eta, hori zaila dela. Oso zaila. Hainbeste egoerei egin behar zaie aurre! Ansorenak aitortzen du batzuetan lorontzi musikalak direla, ekitaldi batzuetan itxurak egiteko besterik ez daudelako; Donostian dominak banatzen direnean, esaterako.

3. ARLO LUDI KOA

Ansorenak esan du beraiek arlo heraldikoan aritzeak asko mugatzen dituela; ezin dute edozein modutan aritu arlo ludikoan. “Ba al da bizitza musikalik pop-rock-etik haratago?”, galdetu du Ansorenak; eta erantzun du baietz, nahiz eta askotan iruditu telebistan agertzen ez dena ez dela bizi. Baina inportanteena, Ansorenaren ustez, komunikazioa transmititzea eta bizitzea da.

Zer egin daiteke alderdi ludikoan? Goiz-deia edo diana oso garrantzitsua da Ansorenarentzat; eta konprobatua dute Donostian badela jendea diana izugarri gustatzen zaiona. Eta, eskertzekoa omen

da bolumen txikia; hain da zaila lortzea! Musika naturala edukitzea! Diana oso gustura jotzen du Donostiako Txistulari Taldeak. Eguraldi txarrak ez duela aitzakia izan behar aipatu du, eta Donostian, bera gogoratzen dela, ez dutela diana inoiz suspenditu; moldatu, bai: aterpez aterpe jotzen ari-tuz euri asko ari badu, goardasolarekin ateraz. Inportanteena jarrera delako Ansorenaren ustez, eta jarrera jarraitzekoa eta jotzekoa baldin bada, egingo du aurrera.

Dianetan sarri Zortzikoak jotzen dituztela-eta, horren inguruan garbi esan nahi izan du ehun urte eta gehiagoan horixe izan dela mundu osoan euskal musikaren ezaugarri. Nork esan du gure musika ez dagoela? Zer kantatzen zuen Gayarrek? Zer zen Maite? “Zortziko de éxito mundial”. Baina, Ansorenaren ustez, hemen azken urteetan egin dena da kopiatu, eta txapela jantzi. Batik bat musika poperoan. Eta ez da hori kontua. Kopiatzea ondo dago, baina geureari ere garapen bat eman behar geniola uste du Ansorenak, eta hori ez dela egin, errotik ez dela egin.

Alderdi ludikora bueltatuz, beti zelatan ibili beharra aipatu du Ansorenak. Donostian Kantu Jira dagoela? Ez gaitzen zain egon, eta eskain dezagun [Txistulari Bandak] geure burua; Artzain eta Iñudeen konpartsa antolatzen dutela Donostian, eta gure kontzertuarekin batera tokatzen dela? Ez dezagun geurea kendu, eta egin dezagun zerbait elkarrekin. Erromeriak ere baditugu, eta hondartzako futbola! Jakin behar dugu badagoela terreno bat guretzat: herri-musika soilarena, komertzioen nahiz ego-en beharrik ez duena. Bihotzera doana zuzenean. Horrexegatik, Udal Txistulari Taldeko zuzendariak bertan bizi behar du. Eta bizitzea da bizitzea, ez lo egitea, inplikaturia egotea koroekin, dantza taldeekin...

4. BUKAERA

Hasierako galderari erantzunez: “Udaleko Txistulari Taldeak merezi du”? Ansorenaren ustez bai, baina txukundadea behar da. Eta bihotza. Bihotz txikia eta sakela handia ez dira ondo ezkontzen: bihotz handia eta sakela txikia behar dira Udaleko danbolintero izateko.

(AUDIORA LOTURA)

El repertorio de los ministriles: recopilación y tratamiento (resumen)

Xavier ORRIOLS, Isabel PLA, Paquita ROIG

Durante los últimos años Xavier Orriols ha centrado su investigación musicológica en la localización y recuperación del repertorio musical de los ministriles de los siglos XVIII y principios del XIX. A partir de esos materiales ha tratado de efectuar una restauración sonora, acorde con los instrumentos disponibles hoy en día para convertir ambos en funcionales y operativos.

En su opinión, ha constituido un interesante hallazgo el que los testimonios de estos sones en Catalunya se hayan guardado en los libros de organistas. Felizmente puede decirse que muchos de ellos se han preservado hasta el presente a pesar de todos los avatares sufridos por este patrimonio musical como han podido ser el abandono, la destrucción o los penosos acontecimientos sufridos tras el paso de varias guerras.

La razón de que estos aires se encuentren en los mencionados libros es que los organistas tenían ciertas libertades para elegir las piezas a interpretar. En determinadas festividades como Nochebuena, fiestas patronales y sus Vísperas, y otras fechas señaladas tenían se les concedía licencia para tocar música profana y jocosa dentro de las iglesias.

Explicó Orriols que, dentro de este corpus musical menos escolástico, cabían piezas de compositores cultos que estaban de moda y circulaban por toda Europa como Wolfgang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi y Gioachino Rossini entre otros. Junto a estos se interpretaban también los géneros populares como contradanzas, bailes de bastones y paloteados, mojigangas, danzas de castillos (Castells), etc. Y es que, más allá de los registros sonoros clásicos de flautados, bordones y lengüeterías, los maestros organeros arroparon sus instrumentos con muchos recursos sonoros peculiares un tanto “naturalistas” y concesivos que imitaban el sonido del canto de pájaros, truenos y tambores, casca- beles, ladrido de perros, lanzamiento de cohetes, etc. Insertados en las largas liturgias navideñas (Maitines, Misa del alba, Misa del gallo,...) se sucedían los esperados intermedios de música popular y de júbilo que podían ser acompañados de griteríos y arrojado de caramelos desde los coros mediante artilugios ensamblados en el mueble de los órganos que simulaban la cabeza con turbante del temible Turco y que provocaban esos momentos de regocijo.

En los cuadernos mencionados aparecen anotadas músicas para tocar en actos solemnes, en fiestas navideñas y festejos mayores de localidades catalanas que incluyen aires muy conocidos del repertorio del *flabiol* [flauta de pico catalana] y del *sac de gemecs* [gaita de odre] como el famoso “Mambrú se fue a la guerra”, la “Marcha Inglesa”, etc. El facilitador del taller piensa que son transcripciones de lo que interpretaban los músicos populares en este periodo histórico lo que podría parangonarse a un estupendo trabajo de campo de la época de los ministriles. Por lo tanto, estos vetustos cuadernos han de considerarse interesantísimas fuentes de captación de repertorios de los instrumentos mencionados a añadir a los de estilos similares que se recogieron en su día de músicos populares por folkloristas y etnógrafos y que actualmente se encuentran custodiados en determinados organismos públicos o privados.

La fuerte tradición del formato musical que contemplaba las “libertades de los órganos” duró hasta el tiempo del papado de Pío X hacia 1903. Fue ese el momento en que el legado de elementos

populares jubilosos transmitidos por los maestros de capilla junto con sus improvisadas melodías populares desaparecerían del interior de las iglesias. En todo caso, si de alguna manera y en algún lugar se conservaron parcialmente, con los sucesos de la Guerra Civil de 1936, el patrimonio organístico sufrió tan severo quebranto que quedaron muchos de ellos destruidos o cuando menos destartados a la par que se dejaron de celebrar las misas pastoriles tan queridas por la población catalana.

Por otra parte, una segunda modalidad que últimamente viene incrementando el repertorio musical de aquellos instrumentos musicales consiste en la aplicación de los conocimientos adquiridos para componer música antigua cuando se trata de encargos institucionales o de entidades culturales. Lógicamente, para que estas músicas no vuelvan a quedar de nuevo encerradas en los archivos, se hace imprescindible que los intérpretes incorporen las piezas de los compositores o las inventadas a su gusto en clave de tonadas antiguas.

Son algunos ejemplos que presentó Orriols sobre estas formas de proceder ya en marcha la reposición con la reconstrucción de una contradanza en Reus en el año 1984 y la publicación de un cuaderno de organista que es una fuente privilegiada de retazos de música folclórica antigua del año siguiente. Así mismo a, la recuperación de la reconstruida danza de la *Moxiganga* en 1993, seguiría la recreación de la contradanza de Geltrú, la interpretación de los pasacalles tradicionales, las sesiones de animación musical y un largo etcétera de manifestaciones culturales.

En otro orden de cosas, Orriols comentó cómo viene trabajando los contenidos musicales más específicamente de cara a la interpretación pública. En primer lugar se hace una revisión comparativa entre los materiales procedentes de las fuentes antiguas y modernas aunque se trate de una melodía simple para Navidad. Una vez elegida la variante más apetecible se le aplica una armonización sencilla previendo que se ha de ejecutar dentro de un acto de ambiente desenfadado y alegre. Le sigue la adaptación instrumental funcional; si se piensa que se acabará interpretando en un acto cultural o religioso se la provee de una segunda voz y unos arreglos que faciliten la interpretación por parte de la gente asistente. Pero también es posible adaptar esas mismas piezas u otras al espacio de concierto en el que serán escuchadas desde cómodas butacas; ello requerirá de un arreglo más esmerado que contemple variaciones y cambio de tonos manteniéndolas en un rango y entorno de época.

Igualmente se contemplaron aspectos organológicos concretos al presentar los instrumentos musicales que se iban a utilizar en una audición breve y, a la vez, ilustrada con grabados de época. A partir de la unidad básica constituida por el *Flabiol* y el tambor fue ampliando la exposición hasta recalar en las características de todos los elementos sonoros que constituyen una *Cobla*. En esta tesitura explicó las soluciones empleadas ante los desequilibrios entre los distintos instrumentos que la componen y que vienen observándose actualmente: los problemas con la cornamusa (*sac de gemecs*) debido su afinación y limitación en sus tesituras; los relativos al Fiscornio, un instrumento relativamente reciente que fue adoptado en la *Cobla* hasta llegar a ser considerado como propio; se detuvo

también en la Trompa, usada primeramente en las incipientes bandas de músicas, más tarde incorporada a la orquesta sinfónica y modernamente en proceso de consolidación en formaciones musicales populares; y expuso las características de las *Tarotas* con llaves, de las Chirimías tiples y tenoras, de la “Cobla de *tres quartans*”, la “Cobla de *ministré*” y la “Cobla orquesta”, una formación catalana muy genuina.

Especificó sus diferencias tímbricas, la distribución o repartos de las frases musicales por secciones, el ajuste de las tonalidades, las transposiciones tan necesarias en instrumentos tan dispares para tocar en conjunto, la elección de las tonalidades adecuadas, el añadido de segundas voces, bajos y contracantos según los esquemas de acompañamiento y líneas melódicas que contemplan las diversas piezas de un repertorio para este tipo de agrupación musical.

Como colofón Orriols destacó que la labor emprendida desde el siglo pasado en la recuperación de repertorios antiguos ha supuesto una inmensa alegría dado que su actualización ha posibilitado escuchar reinterpretadas a comienzos del siglo XXI sonatas compuestas hace más de 200 años.

(ENLACE AL AUDIO)

Mahai-ingurua (laburpena)/ Mesa redonda (resumen)

Juan Mari BELTRAN, Garikoitz MENDIZABAL,
Xavier ORRIOLS, Eneko ESPINO

ERAKUNDEETAKO DANBOLINTERO OFIZIALA

EL TAMBORILERO OFICIAL INSTITUCIONAL

El domingo 29 de noviembre de 2009 tuvo lugar una mesa redonda en la que, entre otros temas, se trataba de actualizar la figura del “tamborilero” y sus funciones, así como buscar la comparativa de los mismos desde diferentes perspectivas y variados entornos. La mesa redonda fue presentada por Juan Mari Beltran y, además, participaron en la misma: Garikoitz Mendizabal, Xavier Orriols y Eneko Espino. También intervinieron algunas personas de la audiencia.

El dialogo partió de la consideración de que la figura del *txuntxunero* en el País Vasco sigue existiendo, desde hace mucho tiempo, y mantiene algunas de sus funciones como hace 200 o 300 años, por ejemplo, en lo que respecta a las actividades protocolarias de los ayuntamientos. Para estas funciones las ciudades más grandes cuentan con tamborileros profesionales en plantilla. Los pueblos echan mano de *txistularis* no profesionales, generalmente vinculados a través de subvenciones a las asociaciones culturales en las que se desenvuelven.

1. LA MILITANCIA DE LOS PROFESORES

La mayoría de los presentes se manifestó preocupada por la enseñanza de los instrumentos tradicionales. En el caso del *txistu*, tanto la oferta como la demanda son actualmente amplias, por lo que no hay una sensación de crisis o de temor a la desaparición. Sin embargo, se detecta un cambio en la actitud social ante el instrumento. Durante la dictadura y en el primer posfranquismo, las connotaciones políticas asociadas al instrumento, como signo de identidad, atraen a un numeroso público. El número de alumnos es alto, y la actitud del profesorado es muy militante. No obstante, la normalización del instrumento, incluyendo su introducción en los conservatorios de música, parece haber traído consigo la “funcionarización” del profesorado (seguramente contagiado por la institución).

No ha ayudado mucho el hecho de que los profesores tengan un tiempo limitado para atender a un numeroso grupo de alumnos, lo que les lleva a centrarse en el cumplimiento de los objetivos docentes, descuidando los aspectos relativos al entorno cultural, social y físico. Sin embargo, algunos profesores mantienen actividades musicales con sus alumnos fuera de clase, que incluyen actuaciones en exteriores. Esto les permite transmitir modos de interpretación, la actitud y comportamiento adecuado del músico, oportunidad y adecuación del repertorio, etc. Con todo, esta es una actividad

completamente personal y voluntaria, realizada fuera de las horas de trabajo, por lo que no es exigible a todo el profesorado.

Desde el punto de vista de la renovación docente, se ve necesario interactuar con los medios y la tecnología modernos. Se menciona como ejemplo el método de *txistu*, *Txistuka*, con apoyo multimedia publicado en Vitoria-Gasteiz.

2. LA ENTRADA EN EL CONSERVATORIO

Se discute si la entrada de los instrumentos tradicionales en los conservatorios de música ha sido positiva o negativa. Algunos participantes piensan que se ha tomado lo peor de ellos: horarios estrictos, contenidos y métodos pasados de moda, a lo que se añaden las carencias en el conocimiento del medio. Se menciona que, por ejemplo, tras la introducción de la dulzaina en el conservatorio de música de Valencia, los alumnos han ido abandonando a medida que avanzan los cursos y muy pocos llegan al final.

Desde el punto de vista opuesto se contesta que los instrumentos tradicionales deberán estar en los conservatorios que les sean válidos (tomando conservatorio de música como el lugar donde se van acumulando experiencias y conocimientos de música). No tiene sentido el estudiar un instrumento tradicional con el programa y las partituras de un instrumento clásico. Es el profesor el que tiene que “hacer necesario” el conservatorio. De hecho, se constata que tanto los *grallers* como los *txistularis* han evolucionado en los últimos años ¿es debido al conservatorio?

No hay que olvidar que para atraer a los alumnos es muy importante despertar y mantener el interés por el juego (en francés, inglés y en alemán la música “se juega”). Si se consigue que el instrumento sea un juguete para el chaval, no hará falta que los padres le digan “toca un poco”. Nuestros instrumentos tienen la ventaja de que son tocados en la calle y esto genera un apego que no tienen otros instrumentos.

3. EL CONTEXTO

Los *txistularis* advierten que hay que diferenciar los contextos de interpretación. El conservatorio prepara para actuaciones de cámara, pero para salir a la calle es necesario, por ejemplo, más volumen. Parece que el conservatorio daría los conocimientos musicales más técnicos, pero el contexto de interpretación se aprendería mejor en las bandas de *txistularis*.

Por ejemplo, la asignatura de Folclore en Barcelona, tiene por objetivo “despertar intereses”. La asignatura enseña el entorno donde se mueve el músico: dónde se puede hacer música y por qué se hace allí y en ese momento; cómo comportarse como músico.

4. EMOCIONES Y CALIDAD DE LA INTERPRETACIÓN

Al oír actuaciones actuales las personas mayores perciben buena ejecución, pero falta de emociones: “tocaban distinto que vosotros”, “aquellos sí que tocaban con más fuerza”, “antes sí que emocionaban”. Parece que este ha sido el peaje a pagar por la entrada al conservatorio. Esto nos tiene que hacer apreciar a los intérpretes mayores, quizá con peor técnica que los jóvenes, pero como mejor transmisión. Sin olvidar que para producir emoción hace falta un nivel mínimo en la exigencia. Para algunos de los presentes, esto justifica la introducción de los instrumentos tradicionales en el conservatorio. No se puede transmitir emociones desafinando todas las notas.

Se evidencia que debe haber varios niveles de enseñanza que dependen del contexto en el que va a desarrollar su actividad cada músico. Para tocar detrás de los gigantes no hace falta el conservatorio. Hace falta una escuela que enseñe a tocar de forma correcta y digna. Pero no hay que olvidar que la exigencia del entorno depende de su nivel musical, que suele estar basado en la tradición y quizá modificado por los músicos actuales.

5. OTROS TEMAS

También se mencionaron otros temas interesantes que hubieran requerido sesiones completas, tales como el régimen fiscal de los músicos populares, la participación y discriminación de la mujer en el ámbito de ciertos instrumentos populares, o la transmisión de la diversidad como ingrediente de la música popular tradicional.

(ENLACE AL AUDIO)

Argazki bilduma/ Reportaje fotográfico

Orkatz ARBELAITZ



Carmen Rodríguez Suso bere hitzaldiko une batean.
Carmen Rodríguez Suso en un momento de su intervención.



Solasaldiko une bat.
Un momento del coloquio.



Mikel Aranburu bere hitzaldian.
Mikel Aranburu durante su intervención.



Xavier Orriols bere hitzaldiko une batean.
Xavier Orriols en un momento de su intervención.



Jose Ignazio Ansorenak eman zuen tailerrean.
Taller a cargo de Jose Ignazio Ansorena.



Xavier Orriols, Isabel Pla eta Paquita Roig tailerra ematen.
Taller a cargo de Xavier Orriols, Isabel Pla y Paquita Roig.



Mahai-ingurua: Juan Mari Beltran, Garikoitz Mendizabal, Xavier Orriols eta Eneko Espino.
Mesa redonda: Juan Mari Beltran, Garikoitz Mendizabal, Xavier Orriols y Eneko Espino.



Mahai-ingurua entzuten.
Oyentes de la mesa redonda.



Errenteriako Udal Txistulari Taldea kontzertuan.
Concierto a cargo de Errenteriako Udal Txistulari Taldea.



Els Ministrers de la Vila-Nova taldearen kontzertua.
Concierto a cargo de Els Ministrers de la Vila-Nova.



Kalejira herriaren erdiko kaleetan zehar.
Kalejira por el centro del pueblo.



Els Ministrers de la Vila-Nova kalejiran.
Pasacalles de Els Ministrers de la Vila-Nova.

HERRI MUSIKAREN

9. JARDUNALDIAK

Inauterien joan-etorria.

Emanaldi-prozesuak eta formulak

IX JORNADAS

DE MÚSICA POPULAR

Ida y vuelta del carnaval.

Procesos y fórmulas de representación

LABURPENA

Historian zehar hainbat alditan debekatua izan eta ondoren berreraikia izan den festarik bada, hori izan da Inauteria. Egile ezberdinek bere jatorriari buruzko ikuspegi bat eman digute, baina bere osotasunean argitzeke dagoen misterio bat izanez jarraitzen du. Gure Inauterien berreskuratzea iraganean oinarrituta dago, baina aldi berean lekuko orainak bustitzen ditu.

Gako hitzak: inauteriak, ihautirik, *carnaval*, carnestolendas, Errioxa, Euskal Herria.

RESUMEN

Si existe una fiesta que ha sido prohibida en diferentes ocasiones a lo largo de la historia y continuamente reconstruida, esa ha sido el Carnaval. Diferentes autores nos han ofrecido una visión de su origen, pero el mismo sigue siendo un misterio, en su totalidad, por desvelar. La recuperación de nuestros Carnavales se sustenta en el pasado, pero también se imbuyen de cada presente.

Palabras clave: carnaval, *inauteriak*, *ihautirik*, carnestolendas, La Rioja, Euskal Herria.

RÉSUMÉ

S'il existe une fête qui a été interdite à plusieurs reprises tout au long de l'histoire et aussi systématiquement reconstruite, c'est le Carnaval. Différents auteurs ont offert une explication de son origine qui, dans l'ensemble, reste toujours un mystère à élucider. La reprise de nos Carnavals est fondée sur le passé mais elle s'imprègne systématiquement du présent.

Mots-clés : carnaval, *inauteriak*, *ihautirik*, *carnestolendas*, La Rioja, Euskal Herria.

ABSTRACT

If there is a festivity that has been banned on different occasions throughout history and continuously rebuilt, that has been the Carnival. Different authors have offered us a vision of their origin, but it remains a mystery, in its entirety, to be revealed. The recovery of our Carnivals is sustained in the past, but also imbued with each present.

Keywords: carnival, *inauteriak*, *ihautirik*, *carnestolendas*, La Rioja, Euskal Herria.

Buletina. Esku programa.

Kartela/

Boletín. Programa de mano.

Cartel



HERRI MUSIKAREN TXOKOA

BERRIAK

HERRI MUSIKAREN TXOKOAREN BULETINA

2010eko iraila
35. zenbakia

INAUTERIEN JOAN-ETORRIA

Emanaldi-prozesuak eta formulak

Inauteria etenik ezagutzen ez duen aldaketan dago. Ez bere zentzuan bakarrik, baita bere formetan, edukietan eta osatzen duten ataletan ere.

Carnaval eta *Carnestolendas* terminoak aspaldiko testuetan agertzen dira. Garai hartako gizon eta emakumeentzat zuen esanahia, pentsa dezakegunez, ez zen gaur egun ezagutzen duguna. Beste edozeren gaineratik, lasakeria, zalaparta, jostaketa eta iskanbila... sasoia zen, ohikotik aldentzeko garaia. Hala eman digute behintzat aditzera hornitu gaituzten ahozko iturriek ospakizuna 1930eko hamarkadara arte, debeku erabakigarria, eta orain arteko azkena, gertatu aurretik, izan zenaz.



Asparrenako inauterietako taldea Ilarduian. E. X. Dueñas

Baina, zalantzarik gabe, festa girotze hori beste zer edo zer ere bada. Hainbat eta hainbat kulturaren historian izan duen erakar-garritasun horrek zentzu simbolikoa baino gehiago, zentzu soziala bilatzera bultzatzen gaitu; begien bistakoa abstraktua baino gehiago. Horrek bestalde, ez dakar berekin hain gertu, edo urruti, dauden Gizarte Historia, Psikologia, Soziologia edo Antropologia bezalako eremuetan teoriak bilatzea.

Metodologiari eta ikerketarako ekintzen eremuari dagokionez, oraindik uzten duen tartea ezin da azken urteetan egin diren lanekin parekatu. Honek ospatzeko formula ezberdinei buruz eztabaidatzeko behin-behineko foro bat merezi du, eta beharrezko egiten du, joera berriekin batera tradiziozkoak, funtsean baino gehiago itxuran, direnak aztertuko dituen foro bat.

Mantendu diren ohiturak, berrikuntza nabarmenak eta hain nabarmenak ez direnak, parte-hartze jendetsuen aurrean jendarte txikiena, erritu zaharren pixkanakako aldaketa: galera, errekupeazioa, berreraikuntza, birsortzea edo sorrera. Era guzti-etako emanaldiek dituzten atalak kontuan hartu eta ugaritzen dituzten antzezteko formulak: pertsonen arteko erlaziozkoa; festa eta ekitaldien osaketazkoa; identitatearen indartzekoa; norberarena eta bertakoa babesteko; erkidegoa zerbitzatzekoa; turismoa erakartzekoa eta kanpora begirakoa.



Kokomarruek, Eibarren, etxez etxe Koko dantzak egiten. E. X. Dueñas

Nahiz eta inauteriei buruzko materiala ugaria den, tarteka ez dugu mahai baten inguruan eseri eta gai hau maiz inguratzen duten gorabeherei buruz hitz egiteko aukerarik izaten. Horrexegatik, Jardunaldi hauetan lehen aipatutako atal bakoitza, eta beste batzuk, jorratuko ditugu. Beste edozein konturen gaineratik, helburua Antropologia eta Folkloretik abiatu eta kazetaritza eta ikuskizunen munduaren artean kokatuta dauden diziplinetan aukeratu dugun gaiari buruz egin diren ikerketek utzi dituzten hutsuneak betetzea izango da.

Emilio Xabier DUEÑAS



BERRIAK

septiembre de 2010

número 35

HERRI MUSKAREN TXOKOA

BOLETÍN DE HERRI MUSKAREN TXOKOA

edición en Castellano

IDA Y VUELTA DEL CARNAVAL

Procesos y fórmulas de representación

El Carnaval está en constante cambio. No sólo en el sentido, también en las formas, contenidos y capítulos de los que está compuesto.

Los términos Carnaval y Carnestolendas aparecen en los textos desde hace varios siglos. El significado que tenía para los habitantes de aquellas épocas, suponemos, no era el mismo que tenemos hoy en día. Ante todo era un período de desenfreno, algarabía, diversión y bullicio, es decir... salirse de lo habitual. Al menos así lo atestiguan las fuentes orales de las que nos hemos surtido, respecto de la celebración hasta la década de 1930, antes de su determinante, y última por el momento, prohibición.



Cortejo carnavalesco de Asparrena en Iarduía. E. X. Duñas

Pero, sin duda, toda esa ambientación festiva es algo más. La atracción que ha tenido a lo largo de la historia de muchas culturas, nos empuja a buscar un sentido más social que simbólico; más tangible que abstracto. Lo cual no implica, por otro lado, la búsqueda de teorías desde campos tan dispares, o cercanos, como la Historia Social, la Psicología, la Sociología o la Antropología.

En lo que se refiere a metodologías y marco de actuación de estudio, el margen que continúa dando no es equiparable con los trabajos que se han llevado a cabo en los últimos años. Esto merece, y hace necesario, de un foro eventual donde se puedan debatir las distintas fórmulas de celebración: desde las corrientes más innovadoras, junto a las que, más en la forma que en el fondo, se consideran tradicionales.

Prácticas conservadas, novedades apreciables y otras que no lo son tanto, participación masificada frente a pequeños colectivos, alteraciones progresivas de viejos rituales: pérdida, recuperación, reconstrucción, recreación o creación. Fórmulas de representación que contemplan y diversifican los estadios en los que se mueve todo tipo de acto: de relación entre personas; de conformación de festejos y actividades; de valoración identitaria, en defensa de lo propio y autóctono; de servicio a la comunidad; de atracción turística y

hacia el exterior.



Los Kokomarruek en Elbar van de casa en casa bailando la danza del Koko. E. X. Duñas

A pesar de la gran cantidad de material existente sobre el Carnaval, en ocasiones no tenemos la oportunidad de sentarnos alrededor de una mesa y dialogar sobre las diferentes vicisitudes que continuamente acompañan al tema en cuestión. Por lo que, todos y cada uno de éstos, y otros, apartados serán tratados en estas Jornadas que buscan, ante todo, de llenar ese vacío existente en el mundo de los estudios que abarcan desde la Antropología y el Folclore hasta el periodismo y el mundo del espectáculo.

Emilio Xabier DUEÑAS

EGITARAUA

2010-11-27, larunbata

10:00'etan, Hitzaldiak, Auzokalte Elkarteak
(Herri Musikaren Txokoaren ondoan)

- Emilio Xabier Dueñas:
El Carnaval (re)convertido en Carnaval
- Kepa Fernández de Larinos:
La regeneración de la vida en las formas de expresión poética del carnaval astélico
- Carlos Ortiz de Zarate:
El carnaval rural de Asparrena: Ilardua-Egino-Andoin
- Oier Araolaza:
Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan
- Ernesto Domínguez:
El Carnaval tradicional riojano

14:00, Bazkaria

15:30'etan, Mahaingurua, Auzokalte Elkarteak
(Herri Musikaren Txokoaren ondoan)

Inauterak berreskuratzeko era ezberdinak

Moderatzaile: Josu Larinaga
Partaideak: Oier Araolaza, Emilio Xabier Dueñas,
Kepa Fernández de Larinos, Ernesto Domínguez,
representante del Carnaval de Salcedo, representante del
Carnaval de Zalduendo

18:30'tan, Ikusentzunezkoen bistaratzea,

Oiartzungo Udalebeko Areto Nagusian

Inauterak ezberdinak

Asparrenako irudieria: Ilardua-Egino-Andoin
El Carnaval tradicional riojano
Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan

21:00, Aferia

2010-11-28, igandea

10:00'etan, Tailerrak, Oiartzungo Udalebeko Areto Nagusian

-Jean-Raymond Mailharrancin/Beskoitzeko Oinak Arin dantza taldea: *Lapurdi Inauterietako dantzak*

13:00'etan, Beskoitzeko eta Oiartzungo inauterietako dantzen kale-erakustaldia

Oiartzungo Doneztebe enparantzan

Beskoitze (Lapudi): Oinak Arin Dantza Taldea
Oiartzun (Gipuzkoa): Hote Taldea

14:30, Bazkaria

Antolatzailea: Herri Musikaren Txokoa

Laguntzailea: Oiartzungo Ihote taldea

PROGRAMA

27-11-2010, sábado

10:00, Seminario, en la Sociedad Auzokalte
(junto a Herri Musikaren Txokoa)

- Emilio Xabier Dueñas:
El Carnaval (re)convertido en Carnaval
- Kepa Fernández de Larinos:
La regeneración de la vida en las formas de expresión poética del carnaval astélico
- Carlos Ortiz de Zarate:
El carnaval rural de Asparrena: Ilardua-Egino-Andoin
- Oier Araolaza:
Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan
- Ernesto Domínguez:
El Carnaval tradicional riojano

14:00, Comida

15:30, Mesa redonda, en la Sociedad Auzokalte
(junto a Herri Musikaren Txokoa)

Diferentes métodos de recuperación del carnaval

Moderador: Josu Larinaga
Componentes: Oier Araolaza, Emilio Xabier Dueñas,
Kepa Fernández de Larinos, Ernesto Domínguez,
representante del Carnaval de Salcedo, representante del
Carnaval de Zalduendo

18:30, Proyección de audiovisuales,
en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Oiartzun
Diferentes ejemplos del Carnaval

Carnaval de Asparrena: Ilardua-Egino-Andoin
El Carnaval tradicional riojano
Koko-eskea eta koko-dantzak Eibarko aratusteetan

21:00, Cena

28-11-2010, domingo

10:00, Talleres, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Oiartzun

-Jean-Raymond Mailharrancin/Beskoitzeko Oinak Arin dantza taldea: *Danzas del carnaval de Lapudi*

13:00, Representación callejera de danzas de los carnavales de Beskoitze y Oiartzun

en la Plaza San Esteban de Oiartzun

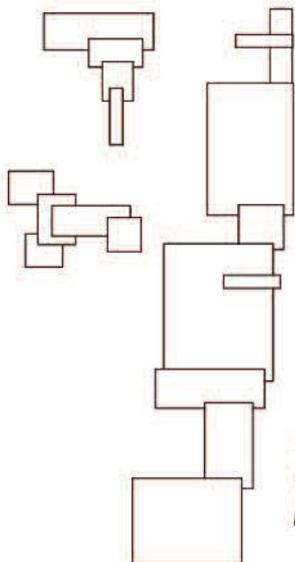
Beskoitze (Lapudi): Oinak Arin Dantza Taldea
Oiartzun (Gipuzkoa): Ihote Taldea

14:30, Comida

Antolatzailea: Herri Musikaren Txokoa

Laguntzailea: Oiartzungo Ihote taldea

9. HERRI MUSIKAREN JARDUNALDIAK INAUTERIEN JOAN-ETORRIA



2010-11-27, LARUNBATA

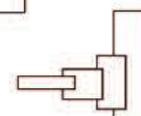
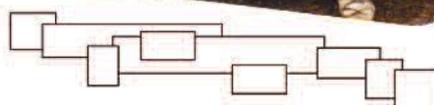
10:00'etan, Hitzaldiak, Auzokalte Elkarte
(Herri Musikaren Txokoaren ondoan)

14:00, Bazkaria

15:30'etan, Mahai-ingurua, Auzokalte Elkarte
(Herri Musikaren Txokoaren ondoan)

Inauteriak berreskuratzeko era ezberdinak

18:30'tan, Ikusentzunezkoen bistaratzea,
Oiartzungo Udaletxeko Areto Nagusian
Inauterien adibide ezberdinak



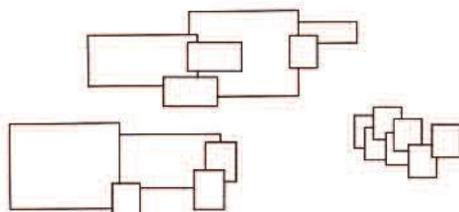
2010-11-28, IGANDEA

10:00'etan, Tailerrak, Oiartzungo Udaletxeko Areto Nagusian
Lapurdi inauterietako dantzak

13:00'etan, Beskoitzeko eta Oiartzungo inauterietako
dantzen kale-erakustaldia,
Oiartzungo Done Eztebe enparantzan

Beskoitze (Lapudi): *Oinak Arin Dantza Taldea*
Oiartzun (Gipuzkoa): *Ihote Taldea*

14:30, Bazkaria



Antolatzaileak



OIARTZUNGO
IHOTE
TALDEA

Laguntzaileak

AUZOKALTE ELKARTEA
IBARGAIN ELKARTEA
GIRIZIA ELKARTEA
LARTAUN TXISTULARI TALDEA
OIARTZUNGO UDALA

**El Carnaval (re)convertido en
Carnaval.**

**Pinceladas de un proceso
temporal en Euskal Herria**

Emilio Xabier DUEÑAS (texto y fotografías)

LABURPENA

XXI. mendeko Inauteria, denborarekin, herri mailan indarra mantentzen jarraitzeko eraldatzen joan diren zenbait ekitaldi eta elementuren emaitza da. Bere ospakizun askoren jatorria ezagutzea zaila bada ere eta, neurri batean edo erabat, debekatutako garaiek bere hasierako oinarria hankaz gora jarri badute ere, banakako edo taldekako jokaeraren zati batek hitzaren jatorria den iragan horrekin antza du.

Gako hitzak: inauteriak, *carnaval*, negua, ekitaldiak, eraldaketa, Euskal Herria.

RESUMEN

El Carnaval del siglo XXI es el resultado de una serie de actos y elementos que, con el tiempo, han ido transformándose para mantener su vigencia a nivel popular. Pese a que es complicado conocer el origen de muchas de sus celebraciones y que las épocas de prohibición, parcial o total, han trastocado notablemente su fundamento inicial, cierta parte de la actitud individual o colectiva, tiene semejanzas con ese pasado del que procede el vocablo.

Palabras clave: carnaval, *inauteriak*, invierno, actos, transformación, Euskal Herria.

RÉSUMÉ

Le Carnaval du XXI^{ème} siècle est le résultat de toute une série d'actes et d'éléments qui, au fil du temps, se sont transformés pour en garder la valeur populaire. Il est difficile de connaître l'origine de beaucoup de célébrations du carnaval. Les périodes d'interdiction, partielle ou totale, ont complètement bouleversé son esprit originel. Une certaine partie de l'attitude individuelle ou collective garde cependant des ressemblances avec ce passé qui est à l'origine du terme.

Mots-clés : carnaval, *inauteriak*, hiver, actes, transformation, Euskal Herria.

ABSTRACT

The Carnival of the 21st century is the result of a series of acts and elements that, over time, have been transformed to maintain their validity at a popular level. Even though it is difficult to know the origin of many of its celebrations and in spite of the periods of prohibition, partial or total, that have significantly disrupted its initial basis, a certain part of the individual or collective attitude has similarities with that past from which the word was taken.

Keywords: carnival, *inauteriak*, winter, acts, transformation, Euskal Herria.

1. INTRODUCCIÓN

El tiempo marca inexorablemente la vida del ser humano, con todo lo que ello conlleva. Cada hora, cada minuto, cada segundo... son definitorios en la corta existencia de cada persona. Sin embargo, esto que en apariencia denota una cierta importancia a simple vista, no significa prácticamente nada en la historia de la humanidad.

Humanidad que ha necesitado de un sistema de cálculo para prever las estaciones climatológicas desde siempre. El problema es que lo mismo que hoy en día existen algunos calendarios, en otro momento han sido muchos más y muy pocos en el inicio de su estancia sobre la faz de la tierra.

El calendario actual, el denominado gregoriano¹, fruto de la insistencia de diversos estudiosos y científicos que, a lo largo de los siglos se han esforzado por ese cambio necesario, sirve para que la población de muy diversos orígenes tenga un denominador común espacial. Sin embargo, los diferentes calendarios (el maya, el egipcio, el romano, etc.) constatan las estaciones y los ciclos que, a su vez, conforman las actividades laborales y festivas.

Es aquí justamente, en el ámbito lúdico, donde se inserta el Carnaval y que, aunque parezca increíble, en la gran mayoría de calendarios oficiales², no aparece como festividad o celebración. Puede ser que siempre no haya sido así, pero la demostración del último adiós nos conduce a su prohibición más firme y contundente, en lo que se refiere a España, la cual fue en 1936 a nivel institucional por parte del Gobierno, diputaciones y ayuntamientos. Este final fue ejecutado firmemente por el poder. No obstante, una agonía sistemática iba acorralando, desde finales del siglo XIX, a todo un mundo que se iba descomponiendo por diferentes causas; en el caso de Bilbo, bien pudieran haber sido los cambios sociales y laborales que dimanaron de las explotaciones mineras de hierro de las entrañas de los montes de Triano.

Es en el período de prohibición³ cuando se produce una publicación sin precedentes, ya que rompía a nivel literario lo condenado por la Iglesia y el estado. Nos estamos refiriendo al libro *El Carnaval*⁴, del conocido Julio Caro Baroja, investigador procedente de una saga familiar, unida culturalmente a la historia de Euskal Herria y liderada por su tío Pío Baroja. Sin lugar a dudas él despertó, en la década de los años sesenta del siglo XX, el afán por el conocimiento de la fiesta, en otro tiempo considerada la “reina del invierno”. Es más, una frase acuñada (y posteriormente re-conducida) en dicha publicación⁵, “... El Carnaval ha muerto... viva el carnaval...”⁶, ha sido utilizada

¹ El calendario gregoriano, sustituyó en 1583 (modificando los diez días aproximados de desvío que fueron acumulándose a lo largo de los siglos) al juliano, instaurado por Julio César en el 46 a. C. A su vez, este último, fue precedido por el calendario romano de Numa Pompilio, trastocado del que tradicionalmente es conocido como el de Rómulo, el cual tenía, no sin contrariedades así expuestas por diferentes investigadores, diez meses y comenzaba en marzo.

² Existen calendarios de muy diversa índole y, aunque suelen ser coincidentes en lo principal, unos incluyen la festividad del Carnaval y otros el santoral de cada día al completo. Sin embargo, una gran mayoría de los que cada año se editan en Europa (con las particularidades santorales correspondientes), entre los que debemos destacar los calendarios litúrgico y perpetuo, se ciñen a los santos y santas, vírgenes, beatas y obispos, y todas las celebraciones de la iglesia católica.

³ El Carnaval fue prohibido oficialmente en 1936, siendo castigados, incluso con la cárcel, a todo aquél que lo celebrase, al menos, a nivel callejero.

⁴ (CARO BAROJA, 1965).

⁵ Este libro, *El Carnaval*, ha sido traducido a diferentes idiomas: inglés, francés, etc.

por autores procedentes del mundo de la Antropología, Historia y Sociología, no perdiendo vigencia en la actualidad como eslabón del pasado y ensalzando el propósito de libertad de otro tiempo.

Es importante tener en cuenta este estudio como referente principal y básico en todos y cada uno de los aspectos que integran, aglutinan y refrendan las características e ingredientes de las fiestas carnalescas y de todos sus componentes.

El origen del Carnaval, el período festivo que abarca, los festejos que lo componen, los personajes que se representan, el elemento humano que participa y el fundamento simbólico que se encuentra en su interior, aunque no son materia de esta ponencia, son parte integrante, sin duda alguna, del establecimiento práctico y teórico en la recuperación⁷ de esta fiesta.

Complejidad de factores que, en el orden socio-cultural del Carnaval, impulsan a investigarlo y analizarlo en sus muy diversas facetas y perspectivas: desde la meramente descriptiva hasta la histórica; desde el campo simbólico hasta el sociológico; desde lo filosófico hasta lo reivindicativo (defensa, prohibición, alternativa festiva, etc.).

Tantas son las posibilidades, que se hace difícil el encontrar una única vía de estudio y más si la conservación, la recuperación y la función creativa forman parte de la representación que año tras año revive cada comunidad por pequeña, o grande, que ésta sea.

Primeramente, mediante ciertas preguntas, se intenta concretar el espacio y el tiempo, claves a todas luces por lo que conlleva en la consecución: ¿qué entendemos por Carnaval?, ¿cuál es el origen del Carnaval?, ¿en qué fecha o fechas del año comienza el Carnaval?: ¿el primer domingo del año?, ¿por San Antonio?, ¿el último lunes de enero?, ¿el día de la Virgen de la Candelaria?, ¿el Jueves Gordo?...



Kanpora martxo o *Basaratoste*. Exterior ermita de San Adrián en Zeberio (22/02/1987).

⁶ (CARO BAROJA, 1965; 25).

⁷ A lo largo del texto se utiliza el término “recuperación” como idea, pero no como significado y base de la realización, para definir todo proceso de cambio en cualquier Carnaval, tomando siempre como base el original de otro tiempo: tanto en cuanto cuyos datos han sido recogidos en un momento histórico determinado, como de la información obtenida por vía directa de los interlocutores, directos o indirectos, en su celebración.

A pesar no ser el título general de estas Jornadas, el período al que se ciñen los Carnavales, sí creo que es importante matizar, porque de ello depende en su totalidad, el momento que le es afín durante el año. Esto por un lado. Por otro, la relación directa, además, entre los festejos y las diferentes categorías de edad que participan y que son el referente humano.

En lo que respecta a su comienzo en el transcurso del año, hace un tiempo expuse y propuse, una teoría que defendía y divagaba sobre el inicio del período carnavalesco. Estimaba, en aquel entonces, que la conmemoración del día de San Martín, 11 de noviembre, era clave para entender el comienzo del mismo, de tal forma que, aunque en este día no se sacrificara el cerdo, muy propio de todas las economías domésticas rurales, era desde fechas próximas, y pasadas, cuando los productos de la matanza entraban a formar parte de todas las postulaciones y celebraciones. Es decir, si bien las cuestaciones se producían a lo largo de todo el año, era en la época invernal, con un mayor tiempo para el ocio, de los jóvenes *baserritarrak* (varones) en otros tiempos, cuando más abundaban. Generalmente, todo ello alrededor de una serie de festividades, relacionadas directamente con el Carnaval: ni rural, ni urbano, simplemente Carnaval.

Con suma curiosidad y con documentación abundante que ha ido llegando a mi conocimiento, se ha ido confirmando una suposición. Algunas culturas, sobre todo la germana, en sus tradiciones marcan la fecha del 11 del (mes) 11, y con una especificidad abrumadora las 11:11 h., como inicio del período carnavalesco. Todo lo cual nos lleva a una serie de actos que, desde noviembre, sirven más que como propio inicio, ser parte integrante de las festividades de invierno y, por ende, del Carnaval.

Este mes, el noveno del año, del calendario tradicional romano⁸, daba paso al décimo y, en las Saturnales⁹, donde se intercambiaban, durante un tiempo¹⁰, los papeles entre amos y esclavos, se hacían regalos, se comenzó a adorar, tiempo después, al *Sol Invictus*¹¹, se realizaban representaciones y entronizaciones, y en las hogueras se quemaba lo viejo (el año). Todo ello se ha ido convirtiendo, o reformándose, en las festividades de San Nicolás¹², Santa Lucía, Santo Tomás, Navidad¹³, San Esteban, Santos Inocentes y San Silvestre. Santos y santas, con el nacimiento de Jesús¹⁴ como centro

⁸ Según algunos escritores clásicos romanos, el primer calendario romano fue obra del fundador de la ciudad, Rómulo, el cual estableció el año en diez meses: desde marzo, el primero, hasta diciembre, el décimo.

⁹ Ver: *Saturnales* de Macrobio, *Fastos* de Ovidio, etc.

¹⁰ Al parecer, las Saturnales tuvieron su máxima expresión en los últimos cinco siglos a. C.

¹¹ El emperador romano Aureliano instituyó en el año 274 la fiesta del Sol Invicto, como acto de adoración al astro rey. Posteriormente, en el 336, se decidió por parte de la Iglesia Católica la misma fecha, el 25 de diciembre, como el día del natalicio de Jesús (*dies natalis Christi*): “Escogimos el 25 de diciembre como día de la Natividad de Cristo a fin de combatir el culto al Sol Invicto” (KELLY, 2005; 81).

¹² La celebración de San Nicolás (*Saint Nicholas*, *Saint Nikolaus*, *San Niccolo*, *Sinte Niklaes*, *Samichlaus*, etc.) se ha ido extendiendo por todo el orbe. Uno de los ejemplos más evidentes de la procedencia del hoy en día conocido por “Papá Noel” (*Father Christmas*, *Joulupukki*, *Père Noël*, o *Daidí na Nollag*, entre otros muchos), o *Santa Claus* (*Santa*), es el holandés *Sinterklaas* que, cada año, aparece a finales de noviembre sobre las aguas de Amsterdam a bordo de un barco llamado *Espanje* (España), acompañado de *zwarte Pielen* (Pedro del negro) para, el 6 de diciembre, repartir regalos a todos los niños del país.

¹³ La Navidad, con el paso del tiempo, se ha convertido en el segundo ciclo más importante, después de la Pascua, para la Iglesia Católica. Se debe tener en cuenta que este tiempo, el de la Natividad del Señor, no se empezó a celebrar hasta el siglo IV y en diferentes fechas a las conocidas hoy en día. Únicamente Mateo y Lucas tratan de este tema sin conocer a Jesús. Todos los elementos que componen esta festividad se han ido añadiendo a través de los siglos. Así tenemos, por ejemplo, que los Reyes Magos, en un principio, sólo eran magos, el número, los nombres, la procedencia y el color de la piel son fruto del devenir de ciertos relatos.

¹⁴ Representaciones vivas, aunque con un muy importante deterioro debido a su desaparición en muchos pueblos, son los *Marijesiak* o *Abendua* en

de atracción.

Quizá sea la festividad de San Nicolás la que marca el inicio del periodo, al menos en muchos países. Pero no siempre ha sido así. Contraste, importante, es cuando en una publicación de 1917¹⁵ se trata del desconocimiento del personaje en Estados Unidos, refiriéndose a *Samichlaus* a Holanda:

“Two weeks before the arrival of Sinterklaas, Dutch children put their shoes in front of the fireplace with a little present for the white horse and sing songs, such as the following:

Sinterklaas, castrated cock
Throw something in my shoe
Throw something in my boot”¹⁶

O a Suiza: “The good St. Nicholas, the bishop-saint, is strangely little known in America...”¹⁷

Las leyendas de San Nicolás abundan y el patronazgo se dirime entre el mundo de los marineros, como protector ante las inclemencias del tiempo, catástrofes y accidentes en la mar y el dadivoso noble que lleva regalos o pequeñas fortunas al mundo infantil para defenderse ante situaciones negativas.

La figura del santo, una de las más extendidas en varios continentes, nos lleva a relacionar la misma con la Navidad de muchos países. Sin embargo, su faceta menos conocida se encuentra en el recorrido que hace, acompañado por otros personajes (*Perchtem* o *Ruprecht*) de origen incierto y de expresión terrorífica¹⁸, por aldeas y pueblos de centro Europa, entre los meses de diciembre y enero.



“San Níkolás txikia...”. Segura (G) (06/12/1991).

diferentes localidades vizcaínas, donde la pasividad de los moradores se torna en función activa al recibir a los grupos de cantantes entonando letras relativas al nacimiento de Cristo, la Navidad, o la huida de la Sagrada Familia.

¹⁵ Interesante y amplio trabajo sobre la figura de San Nicolás en *St. Nicholas. His Legend and His Rôle...* (McKNIGHT, 1917).

¹⁶ “Dos días antes de la llegada de San Nicolás, los niños holandeses ponen sus zapatos delante de la chimenea con un pequeño regalo para el caballo blanco y cantan canciones, como la siguiente:

San Nicolás :::::::::::
Arroja algo a mi zapato
Arroja algo a mi bota.”

¹⁷ “El San Nicolás bueno, obispo-santo, es extrañamente poco conocido en América...” (McKNIGHT, 1917; 1-27). En esta obra se citan Bélgica, Holanda, etc., como países donde se celebra la festividad en honor al santo, con reparto de regalos para los más pequeños.

¹⁸ También se puede añadir la bruja italiana La Befana.

En Euskal Herria se han ido perdiendo ciertas tradiciones (cuestaciones o canciones) en las que intervenía, pero continúa sobreviviendo en otras, existiendo una conexión más que directa entre el “Obispillo” de los días 5 y 6 de diciembre¹⁹ (Agurain, Burgi, Legazpi, Muruzabal, Segura o Zegama) y el que, antaño, aparecía en las fechas carnavalescas²⁰.

Si consideramos la función de estos “Obispillos” como fundamento de disfraz religioso, no lo es menos, lo que sucede en otras partes de Europa, siendo lo más cercano lo que sucede en tierras cercanas castellanas como las de Zamora con el saltimbanqui y corredor “Zangarrón” de Sanzoles del Vino el 26 de diciembre, o en Montamarta el 6 de enero. O más lejanas: con el *Silvesterchlause* y su acompañante *Krampus* en Waalstad; o el día de San Esteban, en Venecia, tal y como lo demuestran algunas pinturas de los siglos XVI y XVII²¹. A todos ellos les acompaña la comitiva de “La Vijanera” o “Vinajera”, el primer domingo de enero, de Silió (Cantabria), recuperada y reconstruida con elementos propios de diferentes pueblos de su entorno geográfico.

2. FORMACIÓN Y CONFORMACIÓN

El Carnaval que se realiza hoy en día, en cada localidad, es el resultado de un proceso progresivo temporal y el fruto de una serie de actuaciones por parte de individuales y colectivos que, cada año, conservan, organizan y recrean los diversos actos.

Sin embargo, llegados a esta situación, debemos establecer los principales apartados que nos ofrezcan un punto de apoyo y, de esta forma, recomponer la estructura que continuamente mueve la fiesta. Para ello, se hace necesario conocer, de primera mano, el nacimiento y desarrollo; así como las diversas particularidades que se iban desplegando a lo largo del artículo:

- Procedencia personal o colectiva de la iniciativa
- Tipología del promotor (personas, asociaciones, etc.) encargado de llevarlo a cabo (edad, sexo, nivel cultural, etc.)
- Fórmulas de obtención de información (fuentes orales, escritas...)
- Forma de llevar a cabo el acto, representación, etc.
- Aclimatación de la ciudadanía (de forma activa y pasiva)
- Función (resultado final) y objetivos
- Apartado económico, comercial y turístico
- Problemáticas que surgen en cada uno de los apartados

¹⁹ En lo que se refiere a Euskal Herria, desde la festividad de San Nicolás, en otro tiempo celebrada con mayor fuerza, ya que era día de precepto, se producen las primeras cuestaciones pre-invernales. Es el otoño, pero también los preámbulos del invierno. Junto a estos elementos, como he matizado, evidentemente carnavalescos, las hogueras marcan la llegada de un momento culminante, el Solsticio invernal, con la quema de lo viejo (pellejos de vino vacíos e inflados, peles, etc.), sirven de contrapunto y algarabía para combatir el frío en estas fechas.

²⁰ Hasta hace pocos años, en las pequeñas poblaciones alavesas de San Vicente de Arana y Lagrán, el “Jueves gordo” o sábado más cercano, el “Obispillo” realizaba su recorrido entonando la canción y obteniendo, a cambio, algunos dulces y dinero.

²¹ (RENATO, 1991; 19 y 25). En dicha publicación pueden observarse, asimismo, algunas imágenes de disfraces pertenecientes a la festividad de la Candelaria.

En algunos pueblos, podemos ver más de un Carnaval. El oficial y el extra-oficial; el masivo y el particular; el tradicional, el contemporáneo y el de radiante actualidad. Cada uno de ellos tiene una categoría específica, pero los participantes pueden coincidir en uno o varios.

Por un lado, tenemos el oficial: el establecido con el refrendo, mayor o menor, por parte del ayuntamiento u otra institución. Por otro, el extra-oficial: el que no aparece en los programas. En ambos casos, no obstante, pueden ser sufragados por las arcas municipales.

Catalogar y buscar categorías que nos acerquen al conglomerado celebrativo, más que plausible es necesario, cuando hablamos de Carnavales y más si la apuesta va dirigida a captar la máxima cobertura de todos los actos. Actos que, sin duda, se encuentran confinados a los individuales y colectivos en sus representaciones, las cuales juegan un papel hoy en día preponderante. La representación-interpretación, o lo que es lo mismo la *performance*, es producto de culto, consciente e inconscientemente.

El disfrazado, por su parte, asume el papel de simulación que conlleva portar una indumentaria determinada. Adquiere un valor diferente dependiendo del momento y el lugar: en una calle, en una taberna o en un local cerrado.

Cada representación colectiva conlleva una parte importante de estructura orgánica que año tras año se mantiene, de una forma “inconsciente” por sus practicantes y otra que cambia continuamente gracias a la libertad y espontaneidad de sus realizadores.

Pero no todos los casos son iguales. La definición de interpretación, en su sentido más amplio de intérprete que crea, adopta y, consecuentemente, constata y ofrece una función, no es más que una parte del sentido del disfraz y del disfrazado. A este respecto, los Carnavales con mayor participación y que, al mismo tiempo, han sabido conservar-mantener-defender los detalles más clásicos, son los que representan con mejor agudeza, habilidad y agilidad los valores tan característicos y representativos de los cimientos del Carnaval: esto es la conjunción de elementos subversivos de la vestimenta, la regeneración cíclica y la vivencia en primera persona.

3. FÓRMULAS DE ESTUDIO

El desmenuzamiento de la compleja estructura del Carnaval se hace conveniente e imprescindible. Así tenemos elementos sueltos de diverso origen y otros relacionados entre sí. Y, también, conjuntos que por sí mismos, forman un todo. En un estudio elaborado alrededor de todos los componentes de una festividad como es el Carnaval, cada caso debe ser aislado y, al mismo tiempo, comparado con otros de similares características. De esta forma intentaremos establecer un análisis de su origen, sentido y el peso específico que ello comporta en el aspecto global.

Al igual que los compartimentos de la fiesta nos llevan a interrelaciones de diverso orden, deberíamos establecer un término que abarque todas las celebraciones, de diferentes procedencias, todas

ellas, en el período invernal: desde diciembre hasta marzo aproximadamente, con una diferenciación simple pero problemática entre las **Festividades de fecha fija = o ≠ Celebración religiosa (cristiana)** y la **Festividades de fecha móvil = o ≠ Celebración no cristiana**.

Por un lado, contamos con las festividades de fecha fija, asimiladas a fechas conmemoradas por la Iglesia y que hacen alusión a la fecha de nacimiento y/o muerte de un santo o una virgen, así como otros momentos importantes de la vida del hijo de Dios y celebraciones concretas. La gran mayoría de estas festividades se han mantenido en el período de prohibición dictatorial (1936-1975)²². Únicamente encontraríamos prohibiciones o problemas para su realización cuando, por ejemplo, un idioma como el *euskera*, de forma directa o indirecta, se encontrara unido a la celebración (Santa Águeda, *Olentzero*, etc.).



Danza de Santa Águeda en Salinas de Añana (A) (08/02/1992).

Podemos constatar los siguientes elementos como propios de las festividades del invierno ligadas a la religión cristiana, lo cual no indica en absoluto, su procedencia unidireccional:

- Cuestaciones (recorrido, canción, invitaciones y donativos)
- Rondas (recorrido y canción)
- Bendiciones de objetos, productos y seres vivos
- Subastas de productos y seres vivos o muertos
- Misas (canción y rituales litúrgicos)

²² He revisado diferentes documentos, procedentes desde al menos el año 1975, no encontrando la anulación de la prohibición oficial de aquella de 1936 o, en su defecto, la aprobación de su realización.

- Auroras y auroros: entonación itinerante por el centro del pueblo
- Disfraces. Entronización en el caso del Rey de la Faba y atribución especial al niño vestido de Obispillo (San Nicolás, Jueves de Lardero, etc.)
- Relación comunal-vecinal en todos los actos determinados en los puntos anteriores

En cuanto a los actos de las otras festividades, al parecer, ligadas directamente con un Carnaval de supuesto origen pagano:

- Cuestaciones (recorrido, canción, danza y baile, invitaciones, donativos...)
- Rondas (recorrido, música y canción)
- Subastas
- Disfraces de todo tipo, incluidos los de apariencia religiosa
- Relación vecinal e interlocal

La clarividencia del origen, histórico y cultural no hipotético, intenta asimilar entre cada uno de los actos, con sus elementos incluidos y la tipología de la representación.

4. CARNAVAL Y SOLO CARNAVAL

Llegados a este punto, remarco que Carnaval no es sinónimo, necesariamente, de una fiesta tradicional, tal y como apuntan muchas de las autorizadas firmas del momento y del pasado. Es importante partir de esta premisa, tanto en cuanto algunos autores defienden diversas teorías que conllevan unas explicaciones pertinentes. No es una obligación el denominar a algo tradicional por el simple hecho de parecerlo, cuando otros elementos sí lo puedan ser o, al menos, se acerquen a los estereotipos que conforman los parámetros de cada hecho formalmente traducido de otro tiempo.

Ciertas celebraciones de las que hoy conocemos sus fechas válidas y propias, así como sus diversos componentes, no son otra cosa que elementos que, a lo largo de la historia, han ido modificando, como no podía ser de otra forma para su supervivencia, parte de los mismos.

Tenemos muchos ejemplos, pero intentemos, con alguno que otro, hacer una exposición de una forma, lo más ordenada posible.

En Uitzu, el primer fin de semana del año, se sacrifica un cerdo y en Lizartza, el fin de semana anterior a la fecha del Carnaval oficial, una ternera. Se pueden observar en estos hechos dos aspectos claves. Por un lado, la matanza de un animal, ligado al hogar, a la necesidad familiar de subsistencia. Por otro, el componente alimenticio, a degustar en la taberna, propio de las cuadrillas, desde el Domingo al Martes de Carnaval. Todo ello se consolida en la transformación de un acto, meramente privado y cerrado, en uno popular y abierto al público, generalmente, a nivel municipal.

Este ejemplo es tan válido como para ser polarizado a otros muchos festejos. No obstante, existe una cantidad, aunque limitada, de componentes, tanto antes como al día de hoy.

Conjunto²³ de elementos (antes de 1937):

- Cuestaciones de diverso tipo, compuestas de: recorridos específicos, canciones, danzas y bailes, invitaciones, donativos, relación, etc.
- Desfiles en las principales urbes: disfraces, carrozas, venta de coplas, etc.
- Juegos con carácter lúdico o ritual
- Romerías y bailables en el centro del pueblo o en determinados lugares del mismo
- Fabricación, enjuiciamiento, sentencia y muerte de muñecos o peleles

Elementos simples (antes de 1937):

- Disfraz
- Aditamentos y utensilios
- Danza
- Baile
- Juego
- Muñeco
- Bromas
- Parodias o pantomimas
- Canciones, versos y coplas
- Melodía e instrumentos simples y complejos
- Comidas (incluyendo preparación y elaboración)

Elementos compuestos (antes de 1937):

- Fundamento esencial de las organizaciones (asociaciones al uso) juveniles e infantiles, creadas al efecto para esta festividad, o de las que existían a lo largo del año
- Consumo de alcohol, en desigual proporción según poblaciones y con la práctica nula desde el sexo femenino
- Sacrificio de animales, o en su defecto simulación del hecho
- Utilización de animales con diferentes fines. En algunas ocasiones con un claro destino de maltrato
- Relación vecinal, local e interpoblacional
- Colocación de elementos preservadores en las viviendas
- En las localidades más importantes, principalmente en las capitales y alguna que otra, se elaboraban programas con los actos más relevantes

Conjuntos y elementos que, en mayor proporción, se han formado, añadido o modificado, desde la recuperación del Carnaval, preferentemente después de 1975:

- Concursos públicos y privados (de disfraces, de cuadrillas, etc.)

²³ Como se puede observar, a continuación, se considera elemento la unidad diferenciada (una danza, una canción, un disfraz...).

- Mayor utilización del disfraz adquirido en tiendas especializadas
- Nueva producción, o actualización, de elementos (disfraces y cuestaciones)
- Mayor consumo de alcohol, sin consideración de sexo específica
- Fiestas de disfraces y otros concursos en locales privados cerrados
- El sacrificio de animales ha desaparecido en su totalidad o ha pasado a un segundo término mediante, principalmente, la simulación. No obstante se utilizan animales con el único propósito de compañía o complemento a las variadas representaciones
- La gran mayoría de actos oficiales se conocen a través de los programas elaborados por las corporaciones municipales. A su vez, en la prensa y en los últimos años en internet

Muchas preguntas que, como cualquier mortal interesado en el tema necesitan de una respuesta, nos asaltan:

1. ¿Por qué y cómo se mantiene un Carnaval?
2. ¿Por qué se recupera un Carnaval, retro trayéndose en el tiempo?
3. ¿Por qué se reinventa un Carnaval, con algunos actos del pasado (propios o no)?
4. ¿Por qué se promociona un nuevo Carnaval?
5. ¿Cuáles son las características básicas de un Carnaval?
6. ¿Qué se entiende por Carnaval?
7. ¿Qué es y qué no es Carnaval?
8. ¿Hasta dónde llega el dinero y cuánto es necesario para que sobreviva un Carnaval?

Diferencias de conservación-recuperación-invencción entre unos y otros Carnavales, así como problemáticas de diverso origen, no nos dejan ver el final del túnel. En un afán de interpretación por mi parte, del devenir del Carnaval, así como de todos sus ingredientes, ofrezco unas posibles respuestas a las anteriores preguntas:

1. Porque interesa a diferentes agentes (apartado económico y turístico), una parte de la población (juventud) e indirectamente al mundo infantil que es catapultado desde las escuelas y desde el ámbito familiar
2. Se mantiene, por un lado, en los casos que existe un apoyo económico por los ayuntamientos o asociaciones de diverso tipo
3. Las causas por las que se intenta recuperar o se recupera un Carnaval, siguiendo algunos o todos los apartados que existían en el momento de su “abolición” son varias:
 - Afán de los jóvenes, varones o de ambos sexos (individuos determinados o colectivo de una comunidad), por realizar actos en busca de una identidad propia y que son el pasado de sus antecesores
 - Necesidad de la juventud: bien por contagio de otros pueblos que lo han realizado; bien por tener un acicate festivo y lúdico
 - Intención por parte de una institución, prioritariamente el poder municipal, por buscar una fórmula de animación socio-cultural

4. La publicidad no es un calificativo definitorio de todos los Carnavales, recuperados o no. Sin embargo, la atracción de personas, tanto del propio pueblo, como de otros, puede tener un carácter positivo para los comercios y la hostelería
5. El Carnaval, considerado tradicional, si bien tiene unas características definidas, no lo son tanto en cuanto todo elemento se reconvierte y reactualiza convenientemente para su uso en cada momento. Por lo tanto, la consideración de básico se encuentra determinado, y delimitado, por el momento de realización y todo lo que rodea su celebración
6. Aunque quizá parezca extraño, el significado del vocablo Carnaval, así como el concepto, han ido cambiando en parte. De la acumulación de elementos clave en el espectro general (sinónimo de: disfraz, máscara, correrías de los disfrazados detrás de los niños y niñas por la provocación de éstos, hostigamiento de los disfrazados a las mozas, actos propios de las asociaciones juveniles, salirse de lo habitual para una gran parte de la comunidad...), se ha pasado a una fiesta no tan necesaria para la juventud que, a lo largo del año y sobre todos los fines de semana, ya dispone de infinidad de formas de divertirse
7. Carnaval es disfrazarse²⁴, pero ya desde hace tiempo las fiestas y concursos de disfraces en las fiestas patronales, en Nochevieja-Año Nuevo, o lo incorporado últimamente (Cotillón²⁵ de Nochebuena o Reyes Magos, el *Halloween* importado) se han convertido en una salida, tipo revulsivo, para dar rienda suelta a todos esos deseos por vestirse de algo diferente, lo cual también sucede en ocasiones especiales (despedida de novio o novia) y representaciones de todo tipo: cabalgatas reales, salida de *Olentzero* o *Santa Claus* (Papá Noel-*Père Noël*), desfiles en fiestas varias públicas y privadas, fin de curso, etc.
8. No existen soluciones para todo. Ni tampoco hay una única vía de existencia. A veces una celebración subsiste y sobrevive gracias al empeño de una comunidad, o de una persona; sin necesidades económicas. En otras ocasiones el apartado económico es tan importante que sin ello puede perecer.

La fuerza del Carnaval es visible, palpable, a pesar de las modas o gracias a las mismas. Es una de las pocas fiestas que no aparecen en el calendario oficial, sea este litúrgico o no. Y lo más curioso es que para que exista, previamente se debe hacer el cálculo correspondiente entre el Viernes Santo, la primera luna llena de primavera y la fijación del Martes del Carnaval. Con lo cual, al mismo tiempo que se mantiene fuerte, la fragilidad mostrada a lo largo del tiempo, es un lastre que provoca un desequilibrio respecto de su celebración y una inacabada fórmula de consecución.

²⁴ La principal equivalencia a “disfrazarse” es vestirse de algo diferente a lo de diario, por parte de la persona que lo representa. Así, para una persona que habitualmente se viste de forma convencional, el estilo, por ejemplo, de sacerdote o militar (oficios) o vagabundo (situación marginal), se sitúa en el plano del disfraz.

²⁵ El vocablo cotillón procede del francés *cotillon*, aumentativo de *cotte* = cotta, cuyo significado es refajo y enaguas, utilizándose desde el siglo XVIII para determinar un baile (a ritmo de Vals) de origen cortesano y, en el ámbito castellano, se designa a la fiesta con baile que, en un principio, correspondía al ejecutado el día de fin de año-inicio del siguiente.



Máscara para preservar la identidad. Sestao (B) (1986).

5. FORMATOS DE REPRESENTACIÓN

Mediante el cuadro que se presenta más abajo, voy a intentar ofrecer los diversos apartados que pueden servir para presentar, o al menos discernir, las fórmulas existentes hoy en día en el mundo del Carnaval en relación a todos los elementos que lo conforman. No obstante, se hace necesario el matizar lo que entendemos por Carnaval desde el mundo de la Etnografía y el Folklore. Sin querer, nuestra expresión más común es conceptualizar el término a conjunto de elementos y factores que, de una u otra forma, provienen de la “tradición”. Esta obviedad no es tanta cuando el Carnaval de hoy en día se compone de muchos otros elementos que se han ido incorporando, o sustituyendo a los anteriores. Carnaval es la suma de todo lo que nos ha sido legado del pasado, lo que en cada ocasión se inserta y todo lo que, en el futuro, se añada.

Por todo lo cual y continuando con nuestra aseveración de Carnaval = Actos y elementos de la tradición, obtendremos una clasificación que, como cualquier proceder desde el aspecto teórico de actuación, incluye la formulación y el establecimiento de criterios. Cada Carnaval está compuesto por los siguientes puntos ligados:

1. elementos (una canción, un disfraz, un juego...), a su vez integrados en conjuntos, llamémosles
2. actos con sus diversas tipologías (una cuestación, un desfile, una obra de teatro, etc.), al mismo tiempo, pertenecientes a
3. festejos (*Eguen zuri*, *Egun ttun ttun...*), a veces coincidentes con los días de su realización y, finalmente, los
4. días de celebración con su denominación popular y/u oficial (*Astear-tita*, *Karnabal Domeka*, o *Ihaute eguna*)

Siguiendo el esquema, paso a pormenorizar cada columna y aclarar sus significados para, en un futuro adaptarlos y así puedan ser utilizados de cara a cada Carnaval. De hecho se incluyen, como ejemplos, los nombres de algunos municipios, estableciéndose el contenido pormenorizado a continuación.

La división por apartados (cuatro en total), a su vez con sus capítulos de engarzamiento correspondientes, es como sigue:

1. Pérdida. Muchos de nuestros Carnavales dejaron de celebrarse hace mucho tiempo: generalmente con la fatídica guerra civil de 1936, la postguerra o incluso en plena dictadura. Otros, incluso antes.

La pérdida en su totalidad (**1.1.**) indica, sin lugar a dudas, una confluencia evidente entre la obligada prohibición gubernamental, o de cualquier otro ámbito, y una supuestamente innecesaria de Mantenimiento o Recuperación.

2. Mantenimiento. Es importante aclarar que el Carnaval en su máxima expresión dejó de celebrarse, de forma generalizada, en la práctica totalidad del estado español.

Sin embargo, ciertos elementos o actos continuaron realizándose, de forma oficial o clandestina. Alguno que otro, incluso, ha desaparecido en los últimos años. Además, también contamos con actualizaciones, adaptaciones y fórmulas de revitalización, de forma parcial o total.

No es fácil el poder considerar **total (2.1.)** o **parcial (2.2.)** en base al conjunto de lo correspondiente a una localidad, pero al elaborar un estudio a detalle, observaremos de forma evidente, bien por apartados, bien por compartimentos estancos, qué es lo que se corresponde con uno u otro capítulo.

3. (Recuperación)²⁶ / Reconstrucción. Existen diferentes niveles de recuperación de un Carnaval, cualquier Carnaval. Éstos se distribuyen principalmente en **total (3.1.)**, o **parcial (3.2.)**.

Términos como adaptación, conversión, reconversión, actualización van de la mano en este sentido. Cada elemento y cada conjunto de actos, dan el margen de fusión. Por ejemplo, una danza (extraña a la localidad) que se incorpora en una cuestación popular-rural. También la sustitución o eliminación provisional: hay actos que emergen en periodos determinados; hay actos que desaparecen durante décadas.

4. Creación / Recreación, total (4.1.): apartado cuyo contenido se divide en dos aspectos, relacionados y solapados.

El primero, el que se refiere a una base sostenida por la tradición, pero extraña a la comunidad que lo realiza.

²⁶ Es importante observar en todo momento el uso de este término, confundido habitualmente con el de reconstrucción, recreación e incluso creación. A pesar de que aquí se presente como un paso necesario, realmente es una idea materializada, generalmente, por los agentes (humanos) encargados de su revitalización, tomando elementos del pasado, en mayor o menor medida. También debemos tener en cuenta, por esta misma circunstancia, lo que habitualmente se conoce como el “tradicional Carnaval” para exponer todo tipo de celebración carnavalesca; dando a entender que es la propia realización integrando los elementos y actos que lo componen.

El segundo, lo novedoso, como estereotipo de creatividad y vanguardismo²⁷. No obstante, en algunos casos de Carnavales innovadores, podríamos tener dificultad para discernir con total rotundidad que en toda su extensión no subyacen, o no soportan, elementos absorbidos de celebraciones ya existentes.

Vamos a tratar en todo momento de circunscribirnos al ámbito festivo general y al carnavalesco en concreto. Es decir, todos y cada uno de los festejos que son considerados como propios de las fechas: tanto de las marcadas en el calendario, considerado como extra oficial, como de las que se corresponden con la fiesta, fuera de las fechas denominadas oficiales.

La coincidencia de la misma entidad en diferentes lugares del cuadro se corresponde no en relación a la realización global del Carnaval, sino a diferentes elementos. Por un lado, los posiblemente nuevos, generados o no continuamente. Por otro, los que tuvieron un auge en el pasado y que, apenas modificados, parcial o totalmente, siguen formando parte de la actualidad.



Lamiak. Mundaka (B) (18/02/1996).

Una vez procedido a definir el contenido del cuadro que observaremos a continuación, únicamente queda por exponer que, en todo momento, me estoy refiriendo a un determinado lugar de realización: el exterior del hogar. Esta salvedad se hace desde una visión totalmente definitoria. La gastronomía, el disfraz en familia y algún que otro elemento son los componentes básicos y, al parecer, conservados en determinados hogares, por lo que es muy difícil, salvo en el caso de la alimentación, sacar en conclusión hasta dónde llegan éstos en su realización. Dicho lo cual he optado por referirme, con exclusividad, al espacio exterior. El cuadro ofrece solo unos pocos ejemplos, ofreciéndose la información después del mismo.

²⁷ El uso de ciertos términos ayudan a encuadrar un festejo pero, al mismo tiempo, pueden despistar sobre su contenido real. Incluso la coyuntura social de la población, activa o pasiva, hacia su propio Carnaval, puede influir notablemente en la realización de un acto.

 FORMATOS DE REPRESENTACIÓN  <en base a los actos y elementos> de los principales días de CARNAYAL (ESPACIO FÍSICO PÚBLICO y DEPENDENCIA CERRADA PRIVADA-ACTO PÚBLICO)			
1. Pérdida 1.1. – Total <u>EA</u> <u>HEREDIA</u> <u>LABASTIDA</u> <u>LANESTOSA</u> <u>LUZURIAGA</u> BEIELU SAN MILLÁN DE SAN ROMÁN	2. Mantenimiento 2.1. – Total ITUREN y ZUBIETA <u>LUZAIDE</u> <u>MARKINA-XEMEIN</u> <u>TOLOSA</u> <u>UZTARITZE</u>	3. (Recuperación) Reconstrucción 3.1. – Total IHABAR <u>BAKAIKU</u> LANTZ <u>MARKINA-XEMEIN</u>	4. Creación * Recreación 4.1. – Total BILBO ERANDIO HIRIBERRI OIARTZUN <u>SESTAO</u> <u>UZTARITZE</u>
2.2. – Parcial <u>IRUN (Meaka, Behobia)</u> <u>LUZAIDE</u> <u>NAF. BEHEREA -Kabalkadak-</u> <u>MARKINA-XEMEIN</u> <u>TOLOSA</u> <u>ZUBEROA -Maskaradak-</u>	3.2. – Parcial ABALTZISKETA BILBO HERNANI <u>IRUN (Olaberria)</u> LEKEITIO MUNDAKA OIARTZUN PORTUGALETE <u>SESTAO</u>	* En origen todas las categorías deberían encontrarse incluidas en Creación. En algún momento de la historia todo acto ha sido creado por alguna persona o colectivo. Aquí se ha aplicado este término para distinguir, parcialmente, lo que no es anónimo y/o que se ha producido desde la década de 1970.	
<p style="text-align: center;">Conceptos específicos</p> <p>Términos equivalentes válidos para los elementos y actos de los Carnavales cuyas entidades se encuentran relacionadas más arriba:</p> <p>a) Actualización / Adaptación / Renovación / Restauración / Innovación b) Revitalización / Reconstrucción / Restauración c) Conversión / Reversión / Restauración d) Reacción / Creación <Revival> <Survival></p>			

Siguiendo el anterior esquema, producto de la información ofrecida en programas oficiales de otro tipo, procederemos a desglosar mediante los ejemplos aportados en cada una de las celdas. La existencia de unos y otros grupos no eclipsan, en absoluto, al resto. Es más, en ciertas ocasiones la interrelación es tan acusada como necesaria.

La secuencia de cambios que se suceden a lo largo del tiempo, después de una recuperación, conforman la complejidad del proceso. Otra cuestión, nada banal, son los parámetros, diversos sin duda, que han tenido las recuperaciones y recreaciones²⁸ y los cambios “menores”, producto de una actualización inconsciente o por necesidades estéticas o conceptuales.

A continuación, de una forma resumida, se exponen algunos Carnavales (por orden alfabético) de los incluidos en el cuadro, ofreciendo el máximo de detalle posible, pero siempre teniendo en cuenta la restricción que nos da la información oral y/o escrita.

Ea²⁹

1. Pérdida

1.1.Total

- Los disfraces, las comidas y el baile eran los tres soportes básicos de la celebración del Carnaval en esta localidad costera. El centro, San Juan, atraía a los vecinos de los otros dos barrios importantes (Bedaro y Natxitua).

Heredia³⁰

1. Pérdida

1.1.Total

- Unos días antes: el “mozo mayor” y dos “jurados” (los muchachos más jóvenes de la cuadrilla), adquirirían dos carneros o un ternero y dos o tres pellejos de vino.
- Sábado de Carnaval: por la noche, se reunía la cuadrilla de mozos para cenar. Al finalizar la misma salían en ronda con una o dos guitarras y un triángulo.
- Domingo de Carnaval: a partir de la tarde salían los disfrazados, “porreros”. Había baile al son de la guitarra, hasta el toque de oración. En este momento los jóvenes se quitaban las máscaras y hacían una postulación por el pueblo. Llevaban una cazuela para guardar los chorizos, morcillas y tocino; una o dos cestas para los huevos; unas alforjas para el pan; y una bolsa para el dinero.

En cada casa bailaban al compás de la guitarra, saludando con una canción.

²⁸ Para ello, deberíamos invertir un tiempo en realizar un trabajo serio de investigación con todas las personas que, en su tiempo, se dedicaron a llevar adelante, no sin esfuerzo, cada recuperación, innovación o creación.

²⁹ La escasa información existente se debe a la recogida in situ vía transmisión oral por parte del autor en un trabajo aún no publicado.

³⁰ Información resumida, obtenida de *Carnaval en Álava* (GARMENDIA, 1982; 53-58).

Finalizaban la jornada con una cena que se prolongaba hasta el lunes.

- Lunes de Carnaval: los jóvenes se reunían para comer y se acercaban a la cercana villa de Agurain.

- Martes de Carnaval: la jornada era día festivo. Misa sufragada por los mozos. Comida de los mozos, invitando al alcalde, al cura y a los hombres casados en el año.

Por la tarde la “porrerada”: dos “porreros” unidos por la cintura tiraban de un carro, en el que el “predicador”, sobre la nasa y al llegar a la plaza, se dedicaba a realizar comentarios jocosos. A continuación baile de disfraces, saltándose el toque de oración. La cena de 9 a 10 de la noche.

- Miércoles de Ceniza: los mozos, después de tomar la ceniza en la iglesia, salían a pedir. En cada casa, les correspondían con huevos. Al marcharse de cada casa, se despedían con una re-tahíla. Finalizaban con una comida.

- Domingo de Piñata: los mozos, antes de la cena, liquidaban las cuentas del festejo carnavalesco.

Bakaiku

3. Reconstrucción

3.1. Total

Lo que se conoce como Carnaval de Irañeta en la actualidad es una reconstrucción de lo celebrado, en cierta forma, antes de su pérdida, aproximadamente en 1936.

La información obtenida ha salido principalmente de las páginas del libro de Garmendia³¹, así como de algún otro anciano que, con buena memoria, podía recordar cómo se celebró en su momento. En otro cuadro de este artículo, se podrá observar, de forma sintetizada el recorrido histórico.

Este ejemplo es válido para otros pueblos del país, así como de alrededor: Ihabar, Irañeta, etc.

Irun

2. Mantenimiento (¿?)

2.2. Parcial (¿?)

El Carnaval de Irun, en la actualidad, se encuentra sustentado por un movimiento de identidad local de clara referencia al festejo; eso sí intentando diferenciar entre los colectivos con actos específicos y los generales de la localidad.

La inclusión específica de mantenimiento parcial se encuentra determinada por la realización del Carnaval, por parte de los vecinos recorriendo, en cuestación y con danzas, su propio barrio de Meaka; uno de los de la localidad. Son los protagonistas de los últimos años los que defienden una conservación sin deterioro a través del siglo XX. No son los únicos que defienden su arraigada tra-

³¹ (GARMENDIA, 1984)

dición. También hay personas en el barrio de Behobia que dan a entender su continuada labor en tiempos de la dictadura. Otro tipo de fuentes, generalmente orales y escritas, determinan que Carnaval fue “recuperado” en la década de 1990 con una serie de actos de cierta consideración.



La danza no puede faltar en la visita al barrio *irundarra* de Behobia (04/03/2000).

El acto clave era, y es, la cuestación llevada a cabo por uno o dos grupos, recorriendo todas las casas y caseríos de este barrio *irundarra*. Delante de cada vivienda, o grupo de viviendas, se ejecuta(ba)n un “Fandango”, una *Porrusalda* o una *Kalejira*. Los moradores correspondían con productos en especie y dinero. Como cambio, se estima el traslado del acto del Martes de Carnaval al domingo.

Observando el programa oficial municipal de 2011, advertimos lo que se denomina “Carnaval rural” y que, es de suponer, coincide con lo que en su tiempo, antes de 1936-1937, se realizó: cuestaciones con ejecución de danzas por los barrios Behobia y Bidasoa (el Sábado Regular) y Olaberria (el Domingo de Carnaval).

Labastida³²

1. Pérdida
 - 1.1.Total

Se dejó de realizar en 1936.

- “Jueves de Todos”: de la matanza del cerdo, se preparaban unos chorizos especiales, cortos, para que cada niño llevara uno a la merienda de este día. La casa seleccionada salía por sorteo con los naipes. Se disfrazaban los niños y niñas.
- Domingo de Carnaval: después de la función religiosa vespertina, salían las “mascaretas”:

³² (Op. Cit. GARMENDIA, 1982; 61-64).

jóvenes y adultos de ambos sexos. Había baile, tanto por la tarde como por la noche, en un local cerrado, en el que intervenía la Banda Municipal de Música de la localidad.

- Martes de Carnaval: de idénticas características al domingo.
- Miércoles de Ceniza: salían los “mascaretas” y se jugaba “al higuico”. Otros “mascaretas” tiraban de un arado, esparciendo ceniza.

Lanestosa³³

1. Pérdida

1.1.Total

Los actos realizados en los Carnavales de Lanestosa, aunque en su tiempo no tuvieran una importancia exultante, se componían de disfraces variopintos, bailes y parodias. A lo que debemos unir la cuestación de “Las Marzas”, por ser en fechas coincidentes del invierno y con el Carnaval.

Al no encontrar información relativa a la realización en la actualidad de festejo alguno en estas fechas, al menos en el campo oficial de programación y dejando de un lado la posibilidad de una celebración en el mundo escolar, se debe dar a ambas localidades, con los elementos correspondientes, con una pérdida total.

Luzaide

2. Mantenimiento

2.1.Total

2.2.Parcial

Esta localidad trasladó la fiesta de Carnaval al Domingo de Pascua a comienzos del siglo XX. Desde entonces, se ha mantenido en esta última fecha. También en fiestas patronales de Santiago, se suelen realizar danzas.

Podemos observar que, hasta en una celebración que se ha mantenido, de entrada, a lo largo de todo el siglo XX, ha habido cambios de los que, tal vez, no dispongamos de fecha exacta. El orden de realización, hoy en día es:

- a) Visita a la localidad vecina de Arnegi (Nb): danzas y cuestación
- b) Visita a Bentas (Luzaide y Arnegi): danzas y cuestación
- c) Representación en la plaza: danzas y bailes
- d) Representación en el frontón: danzas, bailes y *Axe ta tupina*. La exhibición de danzas de la tarde en el frontón tienen un inicio histórico, al igual que el cambio de horarios de la misma

La indumentaria varió cuando se decidió cambiar las antiguas *kaskak* (de cartón y cintas) por la *txapela* roja bordada: practicidad buscada por las inclemencias del tiempo y el deterioro del citado

³³ Información oral (DUEÑAS; LARRINAGA, 1986).

sombrero. Las cuestaciones, han ido variando de recorrido y lugar. Se dejó de realizar la visita a la casa cural, delante de la que se ejecutaban varios *jautziak*. La representación total de la tarde del domingo en el frontón tiene la vertiente económica de ingreso; cuestión esta que fue el origen, junto al cierre y cubierta del mismo.

Luzuriaga³⁴

1. Pérdida
 - 1.1.Total

No existe una fecha concreta de desaparición de todo el conjunto de actos, por lo que se puede estimar un desgaste progresivo de cada uno de los actos.

- “Jueves de Lardero”: salía el “Obispo”, recogiendo dinero y el resto de productos caseros (chorizos, huevos, manteca de cerdo, lomo fresco y morcillas), cantando delante de cada casa una canción. Con lo recogido en especie y lo que compran con el dinero en Agurain preparan una comida y una cena, con invitación a los maestros y párroco. En este día los niños se disfrazaban.
- Domingo de Carnaval: postulación juvenil masculina, disfrazados (“porreros”), con acompañamiento de acordeón y guitarras. En el grupo, uno llevaba alforjas para trasladar los productos recogidos, el “mozo mayor” el dinero. Otros, del grupo, realizaban hurtos: huevos, gallo o gallina.

También las muchachas se disfrazaban. Había baile y cena de los postulantes.

- Lunes de Carnaval: reunión de los “porreros” postulantes. Sacrificaban dos carneros o cabras. Compraban un pellejo de vino en Agurain. Después de la cena, los disfrazados animaban la calle.
- Martes de Carnaval: el pastor llevaba a cabo una postulación. Además, los “porreros” pagaban una misa a la que invitaban al alcalde y secretario del ayuntamiento.

Al mediodía salían los “porreros” y por la tarde se producía el pregón festivo desde la nasa de un carro. Había baile con acordeón. Se acercaban a Agurain disfrazados en carro, tirado por bueyes con adornos y volvían para cenar al pueblo. El “mozo mayor” portaba un zurriago.

Markina-Xemein

2. Mantenimiento
 - 2.2.Parcial
3. Reconstrucción
 - 3.2.Parcial

El único de los actos que de una forma ininterrumpida se ha realizado en Markina es lo que se conoce por *antzarrek* (o juego de gansos).

³⁴ (Op. Cit. GARMENDIA; 77-80).

Los escuetos, pero no por ello menos importante, datos determinan que entre 1950 y 1970 se ha realizado el juego de gansos en diferentes ocasiones y años no continuos.

Si bien el acto en sí mismo mantiene su desarrollo, siendo este el de montar a caballo e intentar separar la cabeza del tronco del ave por medio de la fuerza del jinete, al mismo tiempo que los *txistularis* entonan algunas de las melodías propias del acto, el lugar ha variado, pasando de Zeharkalia a El Prado o Zelaia. Los jinetes no han llevado disfraz hasta mediada la década de 1980. La fecha también ha sufrido modificación: del Martes de Carnaval al Domingo de Carnaval.

Respecto de la *Žaragi (Saragi) Dantza*, es obligado mencionar la falta de información de su realización antaño. Los datos son imprecisos. La danza fue montada en su momento, en base a dichos datos, por parte de Zerutxu Dantza Taldea en la década de los años setenta del siglo XX, al igual que los disfrazados o *kokoxak*.

El *Hartza* (oso) y su dueño, salen el Domingo de Carnaval. Hoy en día es la otra parte de la comparsa del grupo de danzas Zerutxu. En sus orígenes, eran particulares que, en cuestación, recorrían las calles de la villa.

Por último la estudiantina. Antes de la desaparición de los Carnavales, hubo un grupo de músicos que entonaban varias canciones de estas fechas. Si bien se montó y potenció una *txaranga* hace unos años, entonando estas canciones, su aparición en la actualidad es totalmente irregular.



Antzarrek el Domingo de Carnaval en Markina (1986).

Nafarroa beherea (*Kabalkadak*)

- 2. Mantenimiento
- 2.2.Parcial
- 4. Creación y Recreación
- 4.1.Total

Las *Cavalcades* (*Kabalkadak*) y “Charivaris” (*Tobera monstrak, Asto lasterrak, Karrosak* o *Txaribariak*) se han venido realizando a lo largo del siglo XX. La irregularidad de realización temporal manifiesta en este tipo de representaciones, al igual que en gran parte de actos similares, se debe considerar como una losa que impregna la situación social y cultural de cada comunidad en su momento histórico correspondiente.

La estructura de las *Kabalkadak* contiene unos elementos fijos y otros provisionales, unos con pocos cambios, otros con actualizaciones continuas: danzas, juicio, sentencia... Sin embargo, lo que se ha dado en llamar *Kabalkadak* últimamente va unido de forma directa al desfile encabezado por jinetes a caballo, seguidos por el resto de la comitiva, ejecutando las danzas correspondientes y finalizando en la plaza con otras danzas y la *Jantza Luze*.

En estos últimos años la capital bajonavarra, Donibane Garazi, es la que, de una forma regular, mantiene el acto el Domingo de Carnaval, añadiendo otro elemento, teatral, novedoso relativamente respecto del guión. Nos estamos refiriendo a *Libertimendua*, con textos y representación a cargo de Antton Luku. Escenificación que tuvo su impronta y fuerza hace muchos años.

En diversas localidades, Itsasu, Luhuso, Mendionde o Arrosa-San Martin, entre otras últimamente, se han realizado esporádicamente *Kabalkadak*, con la representación teatral, en fechas veraniegas y de cara al turismo. Se puede considerar una representación artificial relativa, teniendo como punto de apoyo las *Kabalkadak* realizadas por la asociación Burgaintzi de Donapaleu durante varios años en Aiziritze, Arberatze, recuperando vestimentas, *Kontrajantzak*, etc.

Sestao³⁵

- 3. Reconstrucción
- 3.2.Parcial
- 4. Creación y Recreación
- 4.1.Total

El ejemplo de Sestao, al igual que el de otros pueblos, tiene doble vertiente. Por un lado, se realiza el domingo siguiente al Carnaval (oficial), aunque no en su fecha original (Martes de Carnaval) el “Entierro de la sardina”, con o sin elementos actuales.

Por otro, la “piñata” que da sentido al Domingo de Piñata, precede al “entierro”. El desfile de carrozas y disfrazados, la verbena y juegos diversos, conforman un Carnaval, adaptado a las nuevas

³⁵ Información oral (DUEÑAS; LARRINAGA, 1986).

modas.

Tolosa³⁶

1. Mantenimiento
 - 1.1.Total
 - 1.2.Parcial

Hablar de Carnaval en Euskal Herria es, principalmente, hablar de Tolosa. Su celebración, acomodada durante un tiempo a “fiestas de primavera”, ha servido para focalizar el sentimiento popular y mantener actos de todo tipo durante varios días.

Uztaritze

2. Mantenimiento
 - 2.1.Total
4. Creación y recreación
 - 4.1.Total

Posiblemente una de las pocas localidades de Lapurdi que ha conservado la costación y danzas en las fechas de Carnaval (incluida en 2.2. Mantenimiento Total). El mantenimiento va unido a los jóvenes, todos ellos varones, que danzan delante de casas y caseríos, en la plaza, etc.



La postulación de casa en casa. Uztaritze (L) (15/02/1998).

³⁶ Referencia obligada es *Itzauteria-El Carnaval vasco* (GARMENDIA, 1973).

Sin embargo, desde la década de 1990, se vienen celebrando otros actos que, en su momento sirvieron de relanzamiento de la fiesta y ahora se han convertido en parte indiscutible de su función primigenia, en el que, además de los *dantzaris*, también participan los vecinos. Este acto o evento, *Hartzaro Festibala*, se ha convertido en un acto multitudinario de cierta importancia, al que acuden jóvenes de los pueblos de alrededor. Nuevo acto, de creación propia, en el que se mezclan disfraces actuales con otros de mayor trayectoria.

Zuberoa

2. Mantenimiento

2.1.Total

2.2.Parcial

Las *Maskaradak* son las representaciones del invierno en el pequeño territorio de Zuberoa. Mezcla de danza, canción y teatro, con baches de realización por el camino, continúan realizándose con fuerza pero no exenta de cambios.

Según testimonios orales e imágenes se ha pasado de una comparsa compuesta totalmente por varones a una prácticamente dominada por las mujeres (sin contar las *Maskaradak* femeninas realizadas en ciertos años). La edad de sus componentes también ha sufrido cambios: generalmente la media ha bajado. El número de integrantes y personajes varía continuamente de año a año.



Aitzindariak. Maskaradak en Larraine (Z) (25/03/2001).

6. DESCIFRANDO LOS PUNTOS DE CONEXIÓN

Aun determinando el contenido de todos y cada uno de los niveles de los que se componen los Carnavales, se hace imprescindible el matizar la diferencia entre lo festejado antes del siglo XX, en justa relación con el primer tercio de dicho siglo, y la dictadura posterior y el existente, salvo excepciones, desde, aproximadamente, 1976.

La configuración de la sociedad, en dichos espacios temporales, e incluso en los intervalos entre los mismos, es clave para el entendimiento de la conmemoración festiva, principalmente en las fiestas de orden no cristiano.

Como si de un eje paralelo al comportamiento colectivo se tratara, los diversos componentes del Carnaval, de cada Carnaval, fluyen en una única dirección. La consolidación de formas y estructuras, por vía inconsciente de inercia cultural, apoyado todo ello en la informalidad y espontaneidad, buscan el considerado principio carnavalesco: apariencia desenfadada, sin reglas ni normas.

6.1. COMPONENTES Y SUS PROPÓSITOS MÁS DESTACADOS

6.1.1. EL DISFRAZ

De todos los elementos del Carnaval, hay uno que es considerado propio de la fiesta. De una forma represiva por las prohibiciones consiguientes, al menos hacia los jóvenes y adultos, ha constituido un trasvase entre las diferentes generaciones y, por ende, de incitación o reclamo publicitario (o lo contrario) ante los vecinos de diferentes pueblos: el disfraz.

Los disfrazados, generalmente antes de 1936, eran jóvenes y adultos varones. En un intento de que permaneciera presente y con un claro cambio de la categoría de edad, en cuanto a los participantes se refiere, fueron los niños y niñas quienes tomaron el relevo.

Sin duda alguna, se trata, donde así era realizado, de una de las únicas formas de celebrar el Carnaval en la calle: tanto a nivel familiar, como vecinal y local.

De todas formas, el disfraz también se ha mantenido mediante la incorporación del mismo a otras fiestas: fin de año (Invierno), día de las fiestas patronales o, incluso, desde hace ya unos años, el día de Todos los Santos (Otoño) con evidente referencia al incrustado *Halloween*³⁷, promovido más bien

³⁷ *Halloween*, término en inglés, contracción de *All Hallow's Eve* (*All Saints Eve*), es decir Víspera de Todos los Santos, aunque también aparece en ciertos textos como procedente de *All Hallow's Evening* (Tarde de Todos los Santos) y cuya celebración procede del mundo celta. En un intento de sacar del ámbito de la tradición e introducirlo en el mundo del simbolismo y de la superstición, a veces se trata y denomina como "Noche de brujas". Esta celebración se ha extendido por todo el planeta, como un más que potente producto de *merchandising*. En muchas ocasiones, se torna en extraña curiosidad cuando se dejan de lado las tradiciones propias en favor de las foráneas. Esto que puede parecer tan frívolo y sacado de contexto, no lo es tanto cuando festividades tan importantes como la víspera del 1 y 2 de noviembre, fechas eminentemente importantes en el calendario religioso de la comunidad vasca, ha ido disolviéndose a lo largo de los últimos cuarenta años y, por el contrario, la realización de *Halloween*, con cuestación infantil de disfrazados, acompañados en ciertas ocasiones de sus familiares adultos, recorren casas del entorno. Por si esto fuera poco, la utilización de la calabaza como elemento simbólico, con la consideración de importado, no hace sino alargar la sombra del desconocimiento de lo propio. A lo largo de todo



Surrundiak. Durango (B) (01/03/2003).

a nivel económico que como búsqueda de unos valores propios de esta sociedad, o de las sociedades que lo han adoptado, y adaptado, a su cultura.

Las calabazas simbolizando una noche de invierno o de otoño, no son nuevas en estas tierras: eran clavadas en aquellos caminos exentos de luz de artificial, provocando el terror de los más pequeños y de otros de no tan corta edad.

Las reminiscencias latentes en muchos de los componentes de los festejos, no debe cegarnos en un afán por buscar símbolos en exceso de cada una de las celebraciones. Tan importante como la conservación es la desmitificación. Ésta que toma un camino opuesto a las tradiciones y los rituales: dos ámbitos que con el tiempo y los cambios semánticos, han sucumbido ante la ambigüedad y delimitación del término.

6.1.2. LOS PERSONAJES DE CARNE Y HUESO (EL DISFRAZADO Y EL DISFRAZ ESPECIAL)

El disfraz es al Carnaval lo que la apariencia e imagen es a la representación. Los personajes, interpretados en todas las categorías, se pueden dividir en dos grandes apartados: los generales y los específicos.

el norte del Península Ibérica, desde Galicia hasta Cataluña y, por ende, de Euskal Herria, se han encontrado testimonios de la transformación de estos frutos de la huerta (cuya recolección se efectúa, principalmente en octubre) en imágenes de diverso orden: por un lado, su colocación en estacas en caminos entre aldeas, con una vela en su interior en ciertas noches, no buscaban otra cosa que el aterrorizar, principalmente, al mundo infantil; por otro, su puesta en escena mediante máscara que cubría la cabeza. En ambos casos, se hacían sendos agujeros para simular ojos, nariz y boca. Aunque existen muchos casos de su utilización en fechas cercanas al Día de Todos los Santos, no son menos los testimonios que delatan su utilización en Carnavales u otras fechas no establecidas por el calendario. No hace falta que nos traslademos a Estados Unidos en la noche de *Halloween* para saber que, en otro tiempo, las calabazas con su sensación fantasmagórica formaba parte del juego oscuro de la noche en nuestros barrios y zonas rurales.

De entre los generales, sobresale la opción del travestismo, así como los disfraces de aldeano, *aña*, *pierrrot*, colombina, monja y cura, vaquero e indio, con diferentes apelativos según la zona. Se mantienen algunos de éstos, a los que se han ido incorporando los propios de cada momento a lo largo del siglo XX, bien por los niños y niñas, bien recuperados por los adultos: “El Zorro”, *Superman*, George Bush, Aznar, Rodríguez Zapatero, Hitler, famosos deportistas o artistas. El amplio abanico no tiene límite y cada año se supera el número de personajes de todo tipo: vivos, muertos, animados o de ficción: desde el Dalai Lama hasta Franco; desde Napoleón hasta Sarkozy; desde Indurain hasta Bart Simpson.

Los específicos que pertenecen al pasado y que en la actualidad se siguen representando, se pueden dividir en:

- Los especiales y únicos: *Kotillun gorria*, *Ponpierra*, *Atxe ta tupina*, *Atorrak*, *Kaskarotak* (variantes de indumentaria), *Bolantak* (con sus diferentes versiones de vestimentas).
- Los especiales no únicos, distribuidos parcial, o totalmente por toda la geografía del país: *Joaldunak* o *Joaredunak*³⁸-portadores de campanos y cencerros; *Perratzaileak* y *Arotzak* (Lantz y otras localidades); *Gorriak* y *Besta gorriak* (en Luzaide y pueblos de Nafarroa beherea); *Hartzak* y osos en Ituren, Durango, Ermua y otras poblaciones; *Banderariak* y abanderados en Lapurdi y Zuberoa; *Momotxorroak* de Altsasu con pieles, cencerros y cornamentas(-disfrazados) de Asparrena.
- Por último nos encontramos con denominaciones que inciden directamente entre el nombre propio del lugar y la tipología del disfraz o vestimenta concreta: así, los *Txatxoak* de Lantz se encuentran unidos de forma evidente a un tipo de disfraz, cuando en la realidad son más de uno; los *makil dantzaris* de Abaltzisketa son conocidos por *Txantxok*, término que antaño recibían los disfrazados: no solo en esta localidad, también en otras como, por ejemplo, Lizartza; “Cipotero” de Tudela; o “Zarramusquero” de Cintruénigo.

Caso aparte merecen los componentes de las *Maskaradak*. Por un lado, los excepcionales: *Txerreroa*, *Kherestuak*... Por otro, los que tienen equivalente en otros Carnavales: *Kauterak*-Caldereros, *Žamaltzain-Žaldiko*, *Kantiniersa*-Cantinerera, *Gathuzain* o *Gathia*-portador de pantógrafo, *Buhamiak*-Gitanos, *Kauterak*-caldereros y *Xorrotzak*-gremios de afiladores.

Todos estos personajes con sus vestimentas que formaban parte del pasado y son producto del presente, de una forma más o menos exacta, más o menos ajustada a la tradición, por medio de muchos grupos de danza vasca, se siguen representando en la actualidad. Lo llamativo, cercano a lo extravagante, forma parte de ese mundo que intenta dar a conocer una fórmula estereotipada de un arcaico Carnaval, pero con la continua actualización de colores, tejidos y complementos.

³⁸(GARMENDIA, 1973) en su libro *Īnauteria-El Carnaval Vasco* distingue entre los *Joaldunak* de Ituren y los *Joaredunak* de Zubieta. Además, también se les conoce históricamente por el tipo de tocado, *Ttuntturroak*. El apelativo de *Žanpantzar* es relativamente moderno y, al parecer, producto de algún o algunos medios de comunicación. *Žanpantzar* es el nombre del personaje inanimado de muchos Carnavales de Nafarroa beherea y Lapurdi. Muñeco que es quemado en la hoguera algunos de los días de Carnaval. Respecto de los cencerros, campanos, campanillas, debemos apuntar su uso en muchos Carnavales de Euskal Herria y del resto de Europa, si bien es verdad que la particularidad viene marcada por el paso acompasado y rítmico que únicamente se lleva a cabo en las poblaciones navarras de Ituren y Zubieta.



Los “caldereros” se acercan a Donostia cada año. (06/02/1993).

6.1.3. LOS MUÑECOS Y PELELES

Mientras que en Bizkaia o Gipuzkoa no encontramos información acerca de la elaboración y/o utilización de muñeco alguno (antes de la guerra civil), en diversos pueblos de los territorios de Araba, Nafarroa, Lapurdi o Nafarroa beherea, se sacaban con la intención de que sucumbieran por diferentes medios. La función que han cumplido, y cumplen, no es reiterativa en el tiempo salvo excepciones.

Existían una amalgama de consideraciones negativas, latentes en el consciente colectivo: las adversidades atmosféricas que arruinaban las cosechas (sequías, inundaciones, plagas, etc.); las riñas entre vecinos por límites de propiedades; las acusaciones y despropósitos en temas conyugales; o el mal de ojo y la mala suerte. Éstas, son algunas de las causas propias del devenir de una comunidad, por las que los sucesos acaecidos eran adjudicados a unos seres sobrenaturales, simbolizados a veces, antropomorfamente. Ahora la inculpación forma parte de la farsa, un tanto acorde al momento y lugar.

En cuanto a los específicos, la gran mayoría de los que se han recuperado, continúan manteniendo, en cierta forma, los “poderes” transmitidos anteriormente. Así tenemos a: *Miel Otxin*, “Marquitos”,



Miel Otxin por las calles de Lantz (N) (27/02/1990).

“Porretero”, “El Hombre de Paja”, *Zanpantzar* y “Toribio”.

Sin embargo, también otros han sido creados últimamente como elemento de identidad local: “la Bruja” en Mundaka, el ser mitológico *Intxisu* en Oiartzun, *Aldabika* en Lizarra, o *Zomorro* en Lasarte-Oria.

Juicio, sentencia y ejecución. Un discurso rimado en el que se citaban los puntos negros de todo un año, daban paso a la quema, empalamiento, lanzamiento a un tejado o al río. Sacrificio que año tras año, generalmente el Martes de Carnaval, servía para dar por finalizado el período y el comienzo del siguiente: la Cuaresma, con sus cuarenta días de silencio y ayuno.

6.1.4. LA MÚSICA Y LA CANCIÓN

Los instrumentos sonoros simples y los musicales conocidos, las canciones y melodías, las instrumentarias y los participantes, cumplían un papel relevante en la consecución del afamado Carnaval de finales del siglo XIX y principios del XX.

Por un lado, tenemos las estudiantinas, comparsas, rondallas, murgas y grupos musicales que se

dedicaban a entonar canciones de taberna en taberna, por las calles (a pie o en carroza), en la plaza o en locales cerrados. Estos colectivos estaban integrados por un número indeterminado de personas, procedentes de diversos *status* sociales, sobresaliendo los de las clases bajas, e incluso medias, en determinadas poblaciones.

“Si un estudiante, morena,
te pide algún día un beso,
no le digas enojada,
¡a otro perro con ese hueso!

Los besos de un estudiante
a ninguna niña enojan,
pues saben por experiencia
que donde los dan los toman.

Arrímate a un estudiante
que es árbol de ciencia, niña,
y tiene muy buena sombra
la que a buen árbol se arrima.

Un estudiante, morena,
es el consuelo de amores,
debajo de un mal manteo
se encierra un ramo de flores.

Acudid, niñas hermosas,
a balcones y ventanas,
que pasa la estudiantina
a quiere daros sus almas.

Compadécete, señora,
de esta gente tan hambrientas,
mete mano al bolsillo
y échales una peseta.”³⁹

Cada grupo o grupos interpretaban sus canciones, internamente eran relativas a los oficios de sus componentes, o sobre temas de candente actualidad, con letras compuestas por alguno de sus integrantes u otras personas que se dedicaban a la realización de las mismas. Estas canciones también hacían alusión a hechos acaecidos a nivel territorial o internacional (el poder fáctico y sus normas, las guerras, los accidentes, etc.), así como acontecimientos de diversa índole (gremios y oficios, la Iglesia y el estado...), con lo que servía para venderlas y obtener un donativo de los viandantes. Mientras unos repertorios eran renovados de un año a otro, determinadas agrupaciones mantenían las mismas canciones durante varios años.

La restauración del Carnaval nos ha dejado algunos casos hoy en día conservados: las estudiantinas de Mundaka o de Lekeitio, la murga de Biana y las comparsas de Caldereros (Donostia, Bera, Eibar,

³⁹ Canción entonada por la “estudiantina de San Sebastián” en 1879 (SADA, 1991; 115).

Errenteri, Tolosa y otras poblaciones). Una parte importante de sus repertorios se basan en las composiciones de antaño; otras agrupaciones se dedican a componer nuevos temas, a veces agregándolos anualmente; el fundamento de donativo se mantiene de forma simbólica.

“Está la villa de D. Diego
repleta hasta por demás,
de mangantes y sablistas
que es una barbaridad.

El Puente del Arenal
no pasea un señorito,
sin que le pegue un sablazo
el fresco de D. Pepito.

El simpático Taranco
tiene un sistema más raro,
que se lo entrega a los pobres
lo que le dan “pa” empeñarlo.

Para el año venidero
habrá una gran novedad,
los pondremos a porfia
a ver quién postula más.

Está la afición taurina
contra todos los toreros,
contra empresarios de toros
al igual que ganaderos.

Belmonte pide la luna,
Joselito el firmamento,
el Gallo, petróleo Gal,
y Cochero, un monumento.

Después de la última huelga
y los últimos desastres,
tendremos que ver los toros
del tendido de los sastres.

Mandaremos a paseo
a unos cuantos figurines,
y sólo contrataremos
al simpático Botines.”⁴⁰

Si bien el que podríamos denominar Carnaval contemporáneo por ser renovado de forma continua añade frescura a todo el apartado musical, existen formas que se han conservado, por una vía, definida en este caso como de origen tradicional. Son las canciones interpretadas por dos categorías de edad diferentes:

⁴⁰ Canción interpretada por la comparsa “Los Cesantes” en 1917 (ALEGRÍA, 1985; 52-53).

- El colectivo infantil. Los grupos de niños y niñas⁴¹ en edad escolar, entre los 6 y 12 años, aproximadamente, recorren casas y caseríos, calles, barrios y barriadas, en pos del donativo, entonando canciones alusivas a los días que corresponden, preferentemente el jueves anterior al Domingo de Carnaval. Así tenemos: *Eguen zuri*, *Orakunde*, *Egun ttun ttun*, Jueves de Lardero, *Urdai Lardero* o las “Carrastolindas”, como días y, al mismo tiempo, títulos de las canciones entonadas en grupo.



“Carnestolendas” (“Carrascolindas” o “Carrastolindas”) en Llanteno (A) (05/03/2000).

Canción de la Fiesta del Lardero en Amezkoa:

“A esta fiesta hemos venido
treinta afamados cantores,
que piden vuestro concurso
por no cantar ellos solos. (bis)

Debemos felicitarnos
por haber conseguido,
el gran día del Lardero
aquí nos ha reunido.

⁴¹ Está constatado que, a nivel general, hasta aproximadamente mediados del siglo XX, los grupos de postulantes estaban formados únicamente, salvo casos excepcionales, por los varones.

Surgen las primeras dudas
a la hora de organizar,
si dos quintas, si tres quintas,
si quinta cuarto y mitad.

El tema se despejó
cuando algunos se enteraron
y reclamaron Lardero
sin tener en cuenta los años.

El vestir las realezas
era una cosa muy seria
y había que recordar
donde guardamos las prendas.

A lo que tiene valor
aquí siempre le hemos dado
y en el baúl de la abuela
todo junto lo encontramos.

Por faltar no nos faltaba
ni camarera mayor,
doña Primi, por supuesto
¿quién lo iba a hacer mejor?

A los que nos precedieron
recuerdo muy especial,
seguro que hoy todos juntos
también lo celebrarán.

La moraleja del cuento:
que en el pueblo hemos vivido
es guardar bien las raíces
y recoger el testigo.

No quisiéramos cansaros,
pero antes de terminar
gracias, mil gracias a todos
no sabemos hacer más.

Los cantores ya se marchan
con la música a otra parte,
por pagarles no se esfuercen
con los aplausos les vale.⁴²

⁴² En el año 2001, algunos vecinos del pueblo navarro de San Martín de Amezkoa, recuperaron la tradición de la festividad del “Jueves de Lardero”. Para ello se reunieron, previamente, los últimos que habían realizado el acto. Una vez consensuados los diferentes elementos, el sábado anterior al Carnaval de dicho año, salieron los mayores, muchos de ellos ya ancianos y con la “Reina” y el “Obispillo” recorrieron el centro recogiendo viandas y dinero. Con este motivo se preparó un libreto con diferentes canciones de su niñez y, entre las mismas, la que se acompaña y que se refiere a la recuperación de la fiesta, siendo su autora, Josefina Vidán. Ésta y otras canciones en *Fiesta del Lardero. San Martín* (2001; 19).

- Categorías de edad de referencia: juvenil y adulto. Generalmente salen en fecha no coincidente con los grupos de pequeños: de forma habitual entre el Domingo y Martes de Carnaval. Son recorridos más largos, donde se mantiene la ritualidad del itinerario. Las canciones buscan el beneplácito de los dueños de la casa visitada y el regalo para una buena comida.

“A esta puerta hemos llegado
cuatrocientos de cuadrilla,
a darles los buenos días
a _____ (nombre del dueño o dueña) y compañía.
Si quiere que nos sentemos
saquen cuatrocientas sillas.

Cuando por la calle voy cantando la aragonesa,
te asomas a la ventana, para qué quieres más fineza.

Hasta ayer no supe yo que al que se muere lo entierran.
Yo pensé que lo llevaban a beber a la taberna.

Si juego “a las chapas”, pierdo,
si juego “al parar”, no gano,
si juego “a las treinta y una”,
tengo treinta y dos de mano.

A la una nací yo,
a las dos me bautizaron,
a las tres me enamoré
y a las cuatro me casaron.

Cuando yo era pequeñico
me dormía con mi abuela
y ahora que soy mayorcico
no quiere la puñetera.

La ronda va por la calle,
las cuerdas son de vencejo,
no se lo digas a nadie, salada,
que te cortejo.”⁴³

En lo que se refiere a las melodías, éstas podían ser interpretadas por grupos como los descritos anteriormente, o por músicos que las utilizaban en diferentes eventos y actividades variadas, o como continúan realizándose en la actualidad: al compás del *txistu* en el *Oilar Jokua* de Ermua; o con la melodía del acordeón los *Talaik* de Amezketta.

⁴³ Canción que entonaban muchachos y muchachas delante de las casas, en su visita a los habitantes de Ullibarri Arana el Martes de Carnaval (GARMENDIA, 1982; 129-130).

6.1.5. LA GASTRONOMÍA (ALIMENTOS Y MENÚS)

En un espacio interior como el que delimita el hogar, es presumible de facto, una cierta obligatoriedad por mantener vivos algunos elementos, a pesar de las prohibiciones, que intervienen de forma directa en un lugar público.

Por ello, los alimentos, generalmente elaborados por la señora de la casa, constituían antaño el único (o uno de los únicos) eslabón de algo prácticamente fallecido, o a punto de desaparecer de las mentes de las personas que, en su momento, lo vieron o vivieron.

Pongamos un ejemplo claro. Las patas, orejas y otras partes del cerdo, así como las tostadas (*tostadak*) o *torradak* eran la comida propia de estos días. No se han dejado de consumir en ningún momento, o al menos así es defendido por las amas de casa, aunque sí observamos algunas variaciones. Por un lado, una pérdida paulatina en algunas casas, por el corte generacional de transmisión o desidia. Por otro, existe la posibilidad de adquirir éstos, mediante su compra, y otros productos propios de las fechas.

6.1.6. LAS CUESTACIONES O POSTULACIONES

La necesidad de subsistencia ha tenido tal importancia a lo largo de la historia de la humanidad que todos los pueblos han buscado, de una u otra forma, salidas a la precariedad manifiesta en la vida cotidiana, en la que el alimento escaseaba o no estaba al alcance de una parte del pueblo. Esto, considerado tan básico ha dado lugar, en cierta forma, al donativo.

Pero, para que el obsequio tenga una contraprestación, con anterioridad había que ofrecer algo a cambio. Una canción, unos versos, una danza y un baile servían para este cometido donde, la relación entre el grupo de postulantes y los dueños de la casa, tenía un alto contenido de intercambio⁴⁴.

Canción de *Eguen zuri*:

*“Eguen zuri honetan
hasi gara kantetan,
zuri zuritxuak maixuarentzat
veste enparauak gueretzat.*

*Maixu jaunaren dixipuluak
etxeko jaunaren atetan,
alkate jaunaz egondu gara
atzoko arratsaldian.*

*Alkate jaunak agindu deusku
ibiliteko bakian,
bakian gabiz, bakian
lehengo zaharraren legian.*

⁴⁴ Nos estamos refiriendo a la creación de una clasificación que acomode y estructure todas las tipologías de este apartado de las fiestas, entre ellas las de Carnaval.

*Ezpabe sartuko gaittuela
ziela ilun batian,
ez gaituzela atara be einge
berak nahi daben artian.*

*Ijorretako kanpatorriak
altuan dauko kapelia,
zortzijen zortzijen juaten jako
andra ederren erroskia.
Kuriosotxu hasi gaitzezan
etxe honetan kantetan,
lotxu gozuan daguezenak
ikeratu ez daitezcan.*

*Horra hor goijen piñue
uzabak eiusku kiñue,
uzabandriek emon dauta
tabernarako dirue.*

*Etxe honetako andra zabala
leku honeko alaba,
bidean esaten etorri gara
limosneria zerala.*

*Eder elizan liburu
usuak haren inguru,
etxe honetako txiki-handiak
paradisuan aingeru.*

*Solomo gerri luzie
haren koiñie dultzie,
zatirik kentzen ibili barik
ekarri egizu guztie.*

*Altxa, altxa Marije
ez izen horren nagije,
hainbat ariñen topo eiozu
oilo pinttenai habiie.*

*Horra hor goiko sabaijen
hestuen edo nasaijen,
oilotxuren bate gongo dala
arrautzatxuekin habijen.*

*Ule trantzia gerriraino
zeda mantoia lurreraino,
bedorren langorik ez dauela
Sibirijetik honeraino.*

*Sibirije ta Granada
urdei azpije ona da,
urdei azpije ona da vaina
hiru lukainkaz hoba da.*

*Zuri navarra azpiko
gorri ederra ganeko,
andria zure parerik ez da
plaza bat onratuteko.*

*Aurtengo urtian ipinten dabe
Bernagoitijen dendia,
akerrentzako praka laburrak
ahuntz-ardijentzat gonía,
azeritxuek txan ebilakin
ai, hauxe da denda limosnia.*

*Ate buruan hazkora
ije kantarik asko da,
hemen nahikoa egin dogu
(e)tao rain guazen albora.*

*Hemengo bozu, emoizu
bestela juateko esaizu,
ezpabe hurrengo etxera juateko
berandu egin behar jaku.”⁴⁵*



“Eguen zuri egune...” en Berriz (B) (02/03/2000).

⁴⁵ Estrofas de la canción entonada por los escolares en Iurreta (*Aratosteak Durangaldean (... el carnaval en la Merindad de Durango)*, de Antton Mari Aldekoa-Otalora; artículo “Eguen zuri”) en su recorrido por el pueblo el día de “Jueves Gordo”, conocido en pueblos de la zona (Abadiño, Garai, Zaldibar, etc.) como *Eguen zuri*.

Las diversas fórmulas de recaudación para obtener alimentos y dinero, en el apartado espacial, pueden ser divididas en:

- a) Cuestación familiar o de amistad. En la misma dirección apuntaba el ciclo navideño, donde había algunas fiestas en las que niños y niñas visitaban a familiares y amistades
- b) Cuestación de barrio o barriada
- c) Cuestación local: de entidad mayor y menor
- d) Cuestación municipal
- e) Cuestación extra-municipal
- f) Cuestación de intercambio (interlocal-intermunicipal)

En estas postulaciones, o al margen de las mismas, se sucedían los robos “rituales” por parte de los disfrazados. Las dueñas de las casas sucumbían ante los hurtos de tostadas en estas fiestas. Por ello, en muchos hogares, se dejaban ex profeso al alcance de los “ladrones” los alimentos (tostadas, pollos, conejos, huevos, etc.) que serían consumidos en el momento, o cocinados y degustados por el grupo de jóvenes en una comida o cena.

7. EL ESPACIO FÍSICO

Cada acto tiene uno o varios espacios. Todas las actividades tienen un lugar de realización: tanto antaño como en la actualidad, se siguen estableciendo y definiendo, como necesidad básica para su realización: del individuo, del colectivo y del resto de personas participantes y colaboradoras.

Para llevar a cabo esta exposición, distinguiré entre:

- El hogar (incluido su entorno más cercano, según la tipología de vivienda: casa, caserío...)
- Los barrios, conjuntos de caseríos o casas y caseríos dispersos
- El centro (o casco urbano) del pueblo: entidades mayores y menores

Si algo, en la generalidad, se ha manifestado vivo y con carácter vigente, esas son las actividades realizadas dentro de la casa, en su conjunto, o alrededor de la misma.

La gastronomía era, y es, fundamental, en la vida de cualquier ser humano. Los alimentos consumidos y los platos elaborados durante estos días, determinados como rituales, eran considerados como algo propio de las fechas y, sobre todo, del período invernal. Tanto para celebrar la festividad, como a la hora de recoger lo obsequiado por los moradores, los productos eran uno de los revulsivos de su sentido y práctica.

Así tenemos cómo algunas de las partes del cerdo servían, y sirven, para preparar comidas de alto contenido graso: patas, morros u orejas, rebozados y en salsa. De postre: las conocidas tostadas de pan, o a base de harina, también conocidas como de crema o leche frita; los dulces *kauserak* o buñuelos, *marveilles* y los *crêpes*, más propios del Pirineo e Iparralde. Todos estos productos servían como



Tostadas o *torradak*. Santurtzi (B) (28/02/1987).

elemento de regalo a los postulantes y/o disfrazados en sus recorridos por las viviendas.

Una casa podía servir a los jóvenes tanto para comer y cenar, como para cantar y bailar. La taberna, como lugar de reunión donde la había, era el respaldo obligado además, para celebrar esa otra parte del Carnaval que no era en el espacio público, ni a la luz de sus vecinos.

En segundo lugar, tenemos los obsequios ofrecidos a los grupos de postulantes, infantiles y jóvenes, en sus recorridos por caseríos, barriadas y calles. Aquí también intervienen, con toda claridad, los diversos productos obtenidos del animal en el cual se basaba la economía doméstica: el cerdo. Chorizos, tocino, morcillas, junto a huevos, pan y, si es posible dinero. Si los componentes del grupo son procedentes del mundo infantil se les regalaban frutas del tiempo (manzanas, peras, naranjas, etc.) y frutos secos (nueces, avellanas, castañas, uvas pasas, higos pasos, etc.).

Aunque no fuera lo más habitual, en barrios de cierta importancia se preparaban pequeños bailes, al son de sencillos instrumentos sonoros, e incluso con músicos (acordeonistas y *txistularis*) que deleitaban durante una tarde, generalmente la del Domingo de Carnaval a los parroquianos que no podían acercarse a otros pueblos, de mayor entidad, donde se concentraba mucho público y buen ambiente. Hoy en día, estas manifestaciones, a pesar del agradecido bienestar social y las comunicaciones existentes, se han diluido.

Desde hace ya tiempo, no hay joven que no tenga vehículo para acercarse a cualquiera de los pueblos de su alrededor donde la diversión está garantizada, con o sin elementos y actos propios de estas fiestas.

Por último, las localidades donde el Carnaval tomaba las calles, la plaza y algún que otro prado. Dependiendo del número de habitantes y de la categoría de entidad local, la animación musical, los disfraces de todo tipo, las actuaciones espontáneas, los comercios de diferente índole y las tabernas tenían su punto álgido bien el martes (como principal día del Carnaval), bien el domingo.

El espacio se circunscribía a un casco que, dependiendo de la categoría del pueblo, era ocupado todo o en parte. Las persecuciones se sucedían entre disfrazados, por un lado, y niños/niñas (que les provocaban) y muchachas por otro, las comparsas musicales vendían las letras de sus canciones, las carrozas que desfilaban y el baile reunía a diferentes categorías de edad en la plaza. Mientras, los de un mayor poder económico, accedían a locales cerrados, previo pago de entrada, donde concursos de disfraces y bailables les tenían ocupados hasta la madrugada del miércoles.

Eran las localidades con un mayor número de vecinos, las que tenían una celebración más acorde con el propósito carnavalesco; entendido éste como la exhibición de disfraces, gamberradas varias de los enmascarados, música y baile.

Hoy en día, pueblos y ciudades tienen puntos de conexión. Paralelos en cuanto a determinados actos: concursos, desfiles, alterne, música y baile. Excitación individual y colectiva, algarabía controlada por parte de unos cuantos y descontrol, no únicamente por un exceso de alcohol, por parte de otros.

8. PUNTOS DE FRICCIÓN

La misma clasificación del anterior capítulo bien pudiera ser válida para éste, pero siendo más importante el concepto que el significado parcial, voy a optar por una división que condense una gran parte de la estructura festiva.

8.1. LA INDUMENTARIA, EL VESTIDO, EL DISFRAZ

Mientras muchos jóvenes y adultos se afanan en la búsqueda de indumentarias especiales para sus disfraces y con una carga de espectacularidad propia de los tiempos en que vivimos, otros y otras disfrazados/as procuran el menor gasto posible para estas fiestas, con ropas elaboradas por ellos mismos.

Nos encontramos ante una más que evidente diferencia estética entre los disfrazados en grupo y los individuales. Además, entre los primeros, el “grupo”, éstos pueden ir con vestimentas idénticas o de muy diverso origen. En ambos casos, las connotaciones conceptuales de orden grupal se encuentran muy por encima del ejercicio particular de cada uno de los integrantes. Al margen de las diversas formas de actuar, individualista o individualizada, el carácter de colectivo permanece y

prevalece.

En lo que respecta del individuo, en su faceta de solitario, citar la indisciplina, como auténtica carga y apoyo del disfraz, en cuanto a imagen significa y más que observable en su propósito e interpretación.

Al igual que antaño, las fórmulas de obtención del disfraz pasan por la adquisición, la confección, el préstamo o el alquiler. Lo cual nos lleva a considerar, los diferentes tipos de personas que hoy en día se decantan por los de uno u otro tipo.

Al margen de las similitudes existentes con el pasado, la elaboración de disfraces se utiliza en menor proporción que antaño y se está quedando, o dejando, a un nivel infantil, preferentemente, desde el mundo educativo.

En cuanto a los tejidos y dejando de un lado la calidad de los mismos, la diferencia es notable con los utilizados a principios del siglo XX. El lino y otras telas habituales en otros tiempos han dado paso a la seda, el tergal, el plástico, incluso el cartón y el papel. Se busca, no tanto la practicidad y la imaginación como el punto de atracción visual.

Por último, una de las mayores divergencias. Aunque la historia está repleta de complementos, o mejor dicho catafalcos colectivos como la tarasca, *Herensugea* o *Zamari txuria*, el disfraz individual especial, el que en cierta forma se sale de los cánones de lo considerado “habitual”, ha cobrado carta de naturaleza en ciertos Carnavales, principalmente de localidades importantes. Son personajes curiosos, animados o inanimados, de ficción e incluso religiosos, esperpénticos o antropomorfos: indudablemente desempeñan funciones que van desde una notoria actualidad en la comunicación de masas hasta la legitimidad de un hecho, o elemento, propio de una cultura.



Txantxok por la agreste Lizartza (G) (10/02/1996).

8.2. LOS ACTOS Y LAS ACTIVIDADES

Al igual que en otro tiempo, los desfiles de carrozas que formaban cortejos variopintos y realizaban unos recorridos concretos por el centro de algunas ciudades y pueblos, hoy en día éstos (de disfrazados, de carrozas y de otro orden), son participativos tanto en cuanto cada cortejo, cada comparsa, cada agrupación, forman parte de una libertad en el itinerario oficialmente establecido o, por el contrario, son contratadas compañías teatrales y de espectáculos varios para ofrecer al público expectante. Nos atrevemos a decir, en esta ocasión, que son dos casos con sus pautas: la función activa, los participantes y un público en su faceta claramente pasiva y de simple observación.

Desde hace ya unos años, en los actos programados se solapan diferentes actividades para llamar la atención de los ciudadanos y la participación de diferentes categorías de edad.

Así tenemos los juegos infantiles, las muestras de deporte autóctono, las *fanfarres* o *txarangas* que amenizan las calles y bares, los concursos de disfraces, o los diversos premios adjudicados a cuadrillas e individuales por su participación. Todos ellos forman parte de las muy variadas formas de materializar, por parte de la entidad municipal, la atracción de foráneos y, por tanto, de entrada obtención de dinero a las arcas municipales, por vía indirecta y a la hostelería de forma directa.

Este tema, el económico, se torna en fundamental punto de apoyo a los festejos carnavalescos. El ayuntamiento, cosa que no existía, de forma generalizada salvo excepciones, en los Carnavales del primer tercio del siglo XX, prepara un programa, con o sin la ayuda de colectivos culturales y juveniles, costea los actos, con o sin apoyo económico de los comercios de la localidad correspondiente, encargándose de la organización y patrocinio en todas sus facetas.

Pero, sin duda alguna, no todos los actos pasan por manos de la entidad municipal. Existen una serie de colectivos encargados, no sólo en estas fechas, sino también a lo largo del año, de dinamizar la vida cultural del pueblo. Claro está que la Cultura, en toda su extensión, puede tener una serie de cánones no coincidentes según sea determinado por los aparatos político y social.

En cuanto a los colectivos⁴⁶ que, encontrándose al margen del programa oficial, cobran y dan vida por unos días a la población, son una parte importante de la sociedad. No por el número, sino por su peso culturalmente específico y la definición en su proceder. Curiosamente, y a pesar de su labor, muchos de ellos no son tenidos en cuenta por el poder institucional, no admitiéndose su valía a nivel interno de la corporación municipal de turno, aunque esto dependa, según el caso, de particularidades de todo tipo a nivel político. Es importante recalcar este apartado, porque si bien hoy forman parte de la rareza en pueblos donde se promocionan lo popular y compartido, antaño eran lo común y lo propio que refería la tradición.

El asombro es mayor cuando nos cercioramos del trabajo llevado a cabo por todos los participantes en cada Carnaval. Todo lo que anteriormente no producía gasto ahora nos puede salir por una cifra

⁴⁶ Participantes y público se convierten, por la vía de relación directa, en los cimientos de participación activa por igual.

para tener muy en cuenta. Es más, debe tener un precio para que tenga una profusión y extensión a nivel local. ¿No estaremos creando una disposición que, progresivamente, nos lleve a la desaparición total, porque parcial ya lo es, de un fundamento clave como lo es la participación sin coste alguno?

8.3. EL NEGOCIO Y EL TURISMO

La atracción que provocaban ciertos Carnavales celebrados en localidades de importancia, por absorber público de los pueblos de su alrededor, denotan un aspecto que, en cierta forma, se encuentra ligado a la captación turística. Un claro ejemplo de este apartado es el cambio en las fechas de realización para su no coincidencia con las celebraciones en otros pueblos, los cuales absorben, por su importancia, mayor público.

Hoy en día esto es mucho más apreciable. Los programas de festejos están llenos de actos que intentan atraer a gente de muy diversos lugares. Las distancias se han acortado enormemente gracias a los medios de locomoción públicos y privados.

Los ayuntamientos se esmeran en quedar lo mejor posible ante sus conciudadanos y, al mismo tiempo, materializar la entrada de dinero para sufragar los gastos de los festejos: bien por la apuesta publicitaria de los comercios del pueblo (privado); bien por el consumo producido en los mismos comercios durante las fechas por parte de los transeúntes (privado); como por las posibles subvenciones recibidas de otros estamentos oficiales (público).

9. ¿TRANSFORMACIÓN CONSENSUADA O ADAPTACIÓN INCONSCIENTE?

Cada celebración local no ha seguido el mismo camino a lo largo de su historia y, aunque no se trata de distinguir los diferentes niveles, se exponen aquí dos casos puntuales.

El primer ejemplo es el Carnaval de la localidad navarra de Lantz⁴⁷, cuya trayectoria desgranada abreviadamente en el cuadro que se presenta a continuación, siguiendo diversas fuentes, nos acerca al devenir y su presente. Proceso a tener muy en cuenta, por su singularidad y, al mismo tiempo, coincidencia parcial con otros Carnavales de su entorno o más lejanos. De este hecho se pueden sacar las siguientes conclusiones:

- Desconocimiento por parte de la población de todo el proceso histórico.
- A falta de información básica, no recogida en su momento, se pueden observar los cambios

⁴⁷ Actos y contenidos de los mismos, únicamente de los principales días.

como los aspectos que, en cierta forma, tanto tienen de “original” como de “nuevo”.

- La melodía del *Zortzikoa*, ha tenido arreglos por parte de diversos conjuntos musicales, desde el último cuarto del siglo XX. Lo cual, por un lado ha producido un conocimiento global en la sociedad. Por otro, ha derivado en un uso, a nivel educacional infantil o de variación coreográfica. Pero ¿existe un equilibrio entre su expansión y la forma que ha adquirido para la sociedad?

El segundo ejemplo, nos lo da el celebrado en Bakaiku que, tal y como se expresa en la zona inferior del cuadro, fue recuperado, si así se puede llamar, en 1998. Unos años antes habían sido los jóvenes de Ihabar quienes se habían erigido en promotores de su propio Carnaval y, en 1999, los de Irañeta en una simbiosis festiva Santa Águeda-Carnaval con su acto central: recorrido por las casas colocando enramadas a las mozas y quemando su muñeco *Atxon zarkua*.

Los interlocutores, al mismo tiempo protagonistas, e incluso actores, de la fiesta tienen un apoyo básico del resto de la población, al menos de una parte de ella. Lo cual no significa que el largo tiempo transcurrido no incida en la incomprensión por parte de los habitantes y, también, la falta de conciencia y control del movimiento, espacio y aspecto musical.



Disfrazados en los Carnavales de Bakaiku (N) (16/02/2002).

Carnavales de Lantz (N) –COMPOSICIÓN Y CAMBIOS–

DÍA	ACTO	ELEMENTOS
ANTES DE LA GUERRA CIVIL DE 1936-1939		
DOMINGO ANTERIOR AL DOMINGO DE CARNIVAL		- Disfraces infantiles
JÓRDE DE NOCTIA	Cuestación vespertina	- Recogida de alimentos / - Ver celda inmediata de abajo y "desde 1965"
ASTEARTE NOCTIA		- Los datos que ofrece J. M.ª sibilan en el estado publicado en 1945, en relación a la representación de 1941, se añaden por los cambios en las correspondencias al año citado o a la asociación entre de la guerra civil, coludónis, dentro de la generalidad, con lo siguiente más abajo, concretamente "desde 1944"
1944 (1)		
¿Durante uno o varios días?	Desfile(s) y hequera	- Los diferentes personajes recorrieron las calles. Según testimonio gráfico: hubo participaciones entre los disfraces, procedimiento de errado de Zabáño, ejecución de la "Maz" Danza y guerra de Mer Ocom (Máscara)
1956 (2)		
¿?	¿?	- Existe un artículo de fecha 18 de febrero de 1956 donde se menciona el trabajo de J. M.ª Iñarrren y la posible representación de dicho año ¿?
1964 (3)		
ASTELEHEN NOCTIA ASTEARTE NOCTIA	Representación completa	- Es de suponer que en este primer año las representaciones no fueron llevadas cabo con la misma exatitud y libertad que en posteriores años. No obstante, estamosos que el
DESDE 1965 (4)		
JÓRDE NOCTIA	Cuestación juvenil vespertina	- La juventud recorre el pueblo recogiendo productos
ASTELEHEN NOCTIA LUNES DE CARNIVAL	Por la mañana: Cuestación realización del acto de vestir a Zinpod Desfile-paseos del cortejo completo por las calles céntricas del pueblo; desde 1964 a las 12:00 h.; posteriormente, desde las	- Recorrido prefijado - Composición del cortejo: Ezaroká, Purratziokak, Zinpod, Zabáño, txantziak y Mer Ocom Algún año, como en 1959 (fct.), Mer Ocom lleva un cartel que dice "¡Viva los mazos de Lantz!"
ASTEARTE NOCTIA MARTES DE CARNIVAL	Por la mañana, en Ostarre, realización del acto de vestir a Zinpod Desfile-paseos por las calles céntricas del pueblo; desde 1964 a las 12:00 h.; posteriormente, desde las 13:00 h. Salida y llegada desde herróko ostazte	- Por la mañana, igual al día anterior - Por la tarde, no salen ni Zinpod ni Zabáño. Las mismas danzas, melodías y recorrido - Sembrada y ajustamiento a Mer Ocom: disparo de tres, entablamiento con el malisco excepto la cabeza que es guardada para el día siguiente y quemada a su alrededor gosa-

(1) Reconfirmación de la representación: no se poseen los datos suficientes para afirmar que se realizara en uno o varios días, a pesar de que sibilan definiera en su texto la existencia del carnaval y su ejecución en dos días: "... el segundo y el tercer día...". (2) No existen los datos suficientes para afirmar la realización del Carnaval en dicho año. (3) Recogición de la representación (herreros Caro Erazo) en 1964 para la realización de un documental. (4) Carnavales característicos desde 1965, y con los cambios y papeo que se han ido realizando año a año (fotos, participación del mundo femenino, etc.). (5) En un momento determinado se produce la incorporación de un Carnaval infantil, a edición de los mazos, en adelante que

Carnavales de Bakaiku (N)
Cronología (abreviada) verosímil

DÍA	ACTO	ELEMENTOS
Celebración callejera hasta 1936 (+/-)		
DOMEKA KARNABALA	Parodias Persecuciones Baile	- Por la tarde: salida de los <i>Karnarroak</i> y baile al ritmo de la <i>filamónica</i> , guitarra, <i>bandúrria</i> y <i>pandereta</i> . Los disfrazados: jóvenes, solteros y casados llevaban largas varas para incomodar. Las muchachas sin máscara.
KARNABAL ASTELEHENA	Persecuciones Baile	- De idénticas características al domingo.
KARNABAL ASTEARTIA	Parodias Persecuciones Baile?	- Por la tarde: salida de los <i>Karnarroak</i> , algunos tirando de un viejo arado; otros, embutidos en una arpillera de hierba que era quemada por otros disfrazados.
Recuperación mediante la reconstrucción en 1998		
SÁBADO SIGUIENTE A LA SEMANA DE CARNAVAL	Desfile con cuestación	- A partir de las 17:00 h. salida de los <i>Karnarroak</i> , con músicos y realizando una <i>postulación</i> . Algunos de los participantes tiran de un arado; otros llevan herramientas del campo. Antes de la <i>cuestación</i> y después de la <i>cuestación</i> , comida y <i>cena</i> en <i>ostatu</i> , con participantes de ambos sexos. Se acompañan de un acordeonista. - Todos los componentes del cortejo son varones y forman una agrupación juvenil.

Fuente prioritaria de referencia en la recuperación por parte de la juventud en 1998: publicación de Juan Gamenda *Carnaval en Navarra*

10. A MODO DE EPÍLOGO

El Carnaval es una celebración que se ha ido consolidando, modificando en sus aspectos más significativos y, continuamente, reconvirtiendo su esencia e imagen a lo largo de la historia. Es la suma, y la resta, de diversos componentes que, según localidad, zona o territorio le han dado su impronta.

No hay Carnaval de ciudad, ni de costa; no hay Carnaval de uno u otro país. Sí hay un Carnaval que adquiere una personalidad propia en cada pueblo y es ésta la etiqueta identificativa, en cierta forma, que le hace diferente o similar a otros.

Todos y cada uno de los elementos que conforman las fiestas de Invierno tienen un carácter que los hace excepcionales, pero ello no significa que estos no se realicen en otros momentos del año. Un ejemplo lo tenemos con las postulaciones. Un gran número de estas comprende la recogida de alimentos de casa en casa. Esto sucedía en el invierno por diferentes causas: celebración festiva de la juventud; o de relación entre la vecindad.

El Carnaval es el conjunto de una serie de celebraciones preferentemente invernales. Por mucho que avancemos en el mes de marzo nunca llegaremos a ver el Carnaval en la primavera⁴⁸ y, por lo tanto, abarcando el renacer de la Naturaleza. Recordemos que el final, generalmente, del período se produce con la quema o desaparición de un elemento inanimado: ¿quizá signifique la entrada de la primavera, de la renovación, la muerte del período para consolidarlo con la cristiana Cuaresma? La clandestinidad de ciertos actos del Domingo de Piñata, son retazos carnavalescos, y/o lúdicos, al margen del Carnaval y producto, uno más, de la transgresión.

Hoy en día la información que poseemos es mucho mayor que hace años, donde las tecnologías brillaban por su ausencia. Sin embargo, frente a las continuas descripciones que año tras año se suceden en los medios de comunicación y los que, aunque escasos, importantes trabajos sobre la fiesta en lo relativo a la Edad Moderna y, sobre todo, a un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y el inicio del XX, no se han realizado trabajos rigurosos en cuanto a la Historia Contemporánea se refiere. Las hemerotecas y archivos que no han desaparecido, siguen esperando a que alguien se introduzca en sus tripas, haciéndonos recordar las aventuras de otro tiempo.

Figuras simbólicas y disfraces cargados de historia que no hacen otra cosa que iluminar mentes llenas de imaginación. ¿Es hora de desmitificar y quitar el halo simbólico del que se lleva cubriendo últimamente?: ¿de cencerros para ahuyentar los malos espíritus?, ¿de disfraces de oso que intentan despertarlo de la hibernación?

La espectacularidad de ciertas aseveraciones, manipuladas doblemente en la prensa escrita, publicaciones de corte sensacionalista (aunque algunos lo rellenen de simbolismo) y en los medios audiovisuales, no debe encubrir la simpleza de la actuación y el origen basado en el sentido común de

⁴⁸ Hay varios estudios que propagan el origen primaveral del Carnaval, basando su hipótesis en la cercana fecha del Equinoccio de Primavera. Entre los autores es insalvable el citar a Julio Caro Baroja o Violet Alford.



Joaldunak de Ituren (N) el día de la cuestación (30/01/2000).

sus representaciones. Ni así, supuestamente era, ni tiene por qué ser; si su sentido ha cambiado, o se ha perdido, es producto de devenir de la sociedad y cultura que lo sustenta y ostenta.

Los Carnavales son hijos de la cultura europea. Mezcla de actos de todo tipo en los que se funden el pasado, el presente y el futuro, y se hunden, según algunos investigadores y autores⁴⁹, en las raíces de otro tiempo (Era romana, Edad Media, Edad Moderna...), en un proceso continuo de puesta al día y con un desarrollo inherente a toda capa cultural y social que nace, vive (sobrevive) y muere.

⁴⁹ Ver diferentes trabajos: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, *El Carnaval en Europa*, o *Carnavales y fiestas de locos*, entre otros.

11. BIBLIOGRAFÍA

- ALDEKOA-OTALORA, Antton Mari. “Eguen zuri”. En: *Aratosteak Durangaldean (... el carnaval en la Merindad de Durango)*. Gerediaga Elkarte, f/g.
- ALEGRÍA, Julián. *Carnavalescas bilbainas*. Colección “Temas vizcaínos” año XI-n. 121. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína-Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1985.
- ALFORD, Violet. “Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de Zuberoa”. En: *Revista Internacional de los Estudios Vascos XXII*, año 25, n. 3. Paris: Honoré Champion // San Sebastián: Martín Mena y Compañía, 1931.
- “Mascaradas de Zuberoa”. En: *Arte Popular Vasco*. Bilbao: Editorial Laiz, S. A., 1983.
- *Pyrenean Festivals (Winter drama)*. London: Chatto and Windos, 1937.
- AMADES, Joan. *Costumari Català* (5 tomos). Barcelona: Edicions 62, S. A., 2005.
- ARCO, Eduardo del; GONZÁLEZ, Consolación; PADILLA, Carmen; TIMÓN, María Pía. *España: Fiesta y Rito. Fiestas de Invierno*. Madrid: Ediciones Merino, S. A., 1994.
- BURKE, Peter. *La Cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad Historia 664. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1991.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del; CORPAS GARCÍA, Ana. *El mayo festero. Ritual y religión en el triunfo de la primavera*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- CARO BAROJA, Julio. *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Colección “La otra historia de España” 10. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1965, 1979, 1983 y 1984.
- CÓRDOVA Y OÑA, Rvdo. Sr. Doctor D. Sixto. *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*. Libro IV. Santander, 1955.
- DUEÑAS, Emilio Xabier. “Ihauteriak, tradizioa eta modernitatearen artean”. En: *Aizu aldizkaria* 164. Bilbo, 1996.
- “La tradición regenerada. Breve exposición estructurada sobre las fiestas carnavalescas vascas del Invierno”. En: *Cultura Popular Vasca*. Annals of foreign studies, Vol. XLII. Kobe: Kobe City University of Foreign Studies, 1998.
- *Atzokoa gaur egunean. Inauteriak Euskal Herrian-El pasado en el presente. Los Carnavales en Euskal Herria*. Basauri: Basauri 500, 2008.
- DUEÑAS, Emilio Xabier; LARRINAGA ZUGADI, Josu. *Estudio etnográfico sobre las fiestas de invierno y Carnaval en Bizkaia*. Beca Diputación Foral de Bizkaia, 1986. Inédito.
- “Los carnavales vascos: restauración y revitalización de un tiempo festivo”. En: *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* 9. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2007.
- DUEÑAS, Emilio Xabier (edit.lit.). *Olentzeroren tradizioa Lesaka eta Euskal Herriko Eguberrietan. La tradición de Olentzero en la Navidad de Lesaka y Euskal Herria*. Colección Lankidetzan bilduma 41. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2006.
- DUHAU, Henri. *Lapurdiko ihauteria eta mutxikoen pizkundea*. Baiona: edición del autor, 2010.
- FELIU CORCUERA, Alfredo. *Gure Herria. Tradiciones y Costumbres del País Vasco* (4 tomos). San Sebastián: Kriselu Editorial, 1987.

- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Kepa. *Nekazal gizartea eta antzerki herrikoia Pirinioetako haran batean*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1993.
- *Mujer, ritual y fiesta: género, antropología y teatro de carnaval en la sociedad rural pirenaica*. Pamplona: Editorial Pamiela, 1997.
- “Zuberoako Maskaradak izeneko herri antzerkiaren ahozko literatura”. En: *Euskera, Órgano Oficial de la Real Academia de la Lengua Vasca*, n. 1, vol. 44. Bilbao: Euskaltzaindia, 1999.
- “The folk arts of Maskarada performance”. En: *Vocing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*. ARMISTEAD, Samuel G.; ZULAIKA, Joseba (edit.). Reno: Center for Basque Studies, University of Reno Nevada, 2005.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Kepa (coord.). *Calendario de fiestas y danzas tradicionales del País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza. Argitalpen Zerbitzu Nagusia-Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2003.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Elisabet. *El Carnaval en España*. Colección Cuadernos de Cultura y Civilización Hispánicas núm. 21. Madrid: Editorial Actas, S. L., 2002.
- FOURQUET, François. “La mascarade d’Ordiarp”. En: *Bulletin du Musée Basque*, n. 129. Bayonne: Musée Basque, 1990.
- GARCÍA-LOMAS, Adriano; CANCIO, Jesús. *Del solar y de la raza. Tradiciones y Folklore de la Montaña*. Tomo Segundo. Pasajes, 1931.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan. *Iñauteria. El Carnaval Vasco*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, S.A., 1973.
- “El Carnaval vasco y sus personajes”. En: *Mitos y leyendas del País Vasco*. San Sebastián: Induban, 1973.
- *Carnaval en Álava*. San Sebastián: Haranburu editor, S. A., 1982.
- *Carnaval en Navarra*. Colección Ensayos de Etnografía 3. San Sebastián: Haranburu Editor, S. A., 1984.
- “Consideraciones generales acerca del Carnaval en el País Vasco”. En: *Boletín Sancho El Sabio*. Año 1-2. Época núm. 1. Vitoria-Gasteiz: Institución Sancho el Sabio, 1991; pp. 321-324.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan (texto); JUANES, Javier (fotografía). *Fiestas de Invierno*. Bertan 1. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Turismo, 1993.
- HARITSCHELHAR, Jean. “La pastorale souletine: une tradition renouvelée. En: *Bulletin du Musée Basque*, n. 127. Bayonne: Musée Basque, 1990.
- HEERS, Jacques. *Carnavales y fiestas de locos*. Historia/Ciencia/Sociedad 209. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- HÉRELLE, Georges. “Les Mascarades souletines”. En: *Revue Internationale des Etudes Basques VIII*, 8^e Année – N^o 2-4. Paris: Librairie ancienne // San Sebastián: Martín, Mena y Compañía- Impresores editores, 1917.
- “Les Mascarades souletines (Suite)”. En: *Revista Internacional de los Estudios Vascos XIV*, Año 16, N^o 3. Paris: Edouard Champion // San Sebastián: Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa,

1922.

- HERGUETA Y MARTÍN, Domingo. *Folklore burgalés*. Burgos: Excma. Diputación Provincial, 1934.
- IRIGOIEN, Iñaki. “Las fiestas de Bilbao. Danzas y música entre los siglos XVI y XIX”. En: Bidebarrieta 17. Bilbo: Bidebarrieta Liburutegia, 2006.
- IRIGOIEN, Iñaki; DUEÑAS, Emilio Xabier; LARRINAGA, Josu. *Ihauteriak-Carnavales*. Bilbo: Euskal Museoa-Museo Vasco, 1992.
- ITÇAINA, Xabier; IKARDO, Idoia. “Folklore e identidad en el País Vasco: pistas para una comparación transfronteriza”. En: *La construcción del Espacio Vasco-Aquitano*. LETAMENDIA, Francisco (coord.). Leioa: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 1998.
- JIMÉNEZ, Joaquín. “El alavés. Carácter y costumbres”. En: *Álava en sus manos*. Fascículo 8, tomo 2. Vitoria-Gasteiz: Caja Provincial de Álava-Arabako Kutxa, 1983.
- JIMENO JURÍO, José María. *Calendario festivo. Invierno*. Colección Panorama n. 10. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1988.
- *Calendario festivo II. Invierno. Obras Completas José M^a Jimeno Jurío 52*. Pamplona: Pamiela, Udalbide y Euskara Kultur Elkargoa, 2009.
- KELLY, Joseph F. *El origen de la Navidad*. Bilbao: Ediciones Mensajero, S. A. U., 2005.
- LABURU, Jon Gotzon. *Rakatapla, una historia de leyenda*. Colección Apuntes-Bilduma Oharrak 4. Vitoria: Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura, 1993.
- LÓPEZ DE GUEREÑU, Gerardo. *Calendario alavés. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones. Boletín de la Institución “Sancho el Sabio”* (número extraordinario monográfico). Año XIV. Tomo XIV-1970. Vitoria: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de la ciudad de Vitoria, 1970.
- MACROBIO. Saturnales. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- McKNIGHT, George H. *St. Nicholas. His Legend and His Rôle in the Christmas Celebration and Other Popular Customs*. New York and London: The Knickerbocker Press, 1917.
- MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio. *Fiestas populares de Cantabria – 2. Carnavales rurales*. Santander: Ediciones Tantín, 1984.
- *Las Marzas. Rituales de identidad y sociabilidad masculinas. Una mirada antropológica sobre las rondas invernales de Cantabria*. Ciencias Sociales / Serie Mayor 1. Santander: Editorial Límite, S. L. 1992.
- “Las encerradas. Alboroto ritual, control social y disciplinamiento comunitario. En: *La Ortiga*, otoño 2004, revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento, N° 48-50, *Las Encerradas, el ruido hostil y disciplinantes de la comunidad*. Santander: Editorial Límite, 2004.
- MOZOS MUJICA, Iñaki. *Ihauteria Euskal Literaturan*. Angel Apraiz Ikerketa. Beka 1983. *Cuadernos de Sección Hizkuntza eta Literatura* 6. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1986.
- MUÑOZ BOX, Fernando. *Las medidas del tiempo en la historia. Calendarios y relojes*. Colección “Acceso al saber”, serie Historia de la Ciencia n. 1. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.
- OLMEDA, Federico. *Folk-lore de Castilla. Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería Editorial de

- María Auxiliadora, 1903.
- OVIDIO. *Fastos*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- OZKOIDI ASURMENDI, Mikel; IRUJO ASURMENDI, Karlos. *Carnavales de Lantz – Ituren – Zubieta Inauteriak*. Colección Panorama n. 40. Pamplona: Gobierno de Navarra-Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, 2009.
- PÉREZ SÁENZ, Joseba. “La elaboración del muñeco festivo en Álava-Araba como ejemplo de experiencia comunitaria. En: *Sabor de antaño: notas sobre identidad local, actualización etnográfica y desarrollo cultural*. FDEZ. DE LARRINOA, Kepa (ed.). Vitoria-Gasteiz: Escuela Universitaria de Trabajo Social-UPV, 2003.
- QUIJERA, José Antonio. “Maskarak Euskal Herriko tradizioan”. En: *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* 11. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2008.
- RÄTSCH, Christian; MÜLLER-EBELING, Claudia. *Pagan Christmas. The Plants, and Rituals at the Origins of Yuletide*. Rochester: Inner Traditions, 2003.
- REATO, Danilo. *Storia del Carnevale di Venezia*. Venezia: Filippi Editore, 1991.
- RODRÍGUEZ, Pepe. *Mitos y ritos de la Navidad. Origen y significado de las celebraciones navideñas*. Barcelona: Ediciones B, S. A., 1997.
- SADA, JAVIER M^a. *Dos siglos de Tamborrada*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1977.
- . *Carnavales donostiarras. De los orígenes a nuestros días*. Colección “Ipar Haizea” 38. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1991.
- SÁNCHEZ, José Luis (Edic.). *El Carnaval en Europa*. Viajes y Costumbres. Madrid: Miraguano, S. A. Ediciones, 2007.
- SATRÚSTEGUI, José María. *Solsticio de invierno. Fiestas populares, Olentzero, Tradiciones de Navidad*. Sobre Etnografía Vasca 3. Iruñea: edición del autor, 1988.
- TIBERIO, Francisco Javier (texto); OTERMIN, Luis (fotografía). *Carnavales de Navarra*. Colección Temas de Navarra n. 6. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Presidencia, 1993.
- TRUFFAUT, Thierry. “Les retour des Mascarades”. En: *Dantzariak* 39. Iruña : Euskal Dantzarien Biltzarra, 1987.
- . *Joaldun et Kaskarot. Des carnivals en Pays Basque*. Baiona: Elkarlanean, S. L., 2005.
- VVAA. *El Carnaval de Zaldondo. Antología de sus sermones*. Asociación Cultural de Zaldondo, ¿1996?
- . *Fiesta del Lardero, San Martín 2001*. San Martín de Amezkua, 2001.

12. INTERNET

Relación abreviada de enlaces a los que se puede acceder (todos ellos consultados con fecha 15 de enero de 2018), con información relativa a los Carnavales de Euskal Herria:

AGUIRRE SORONDO, Antxon. “Carnaval: idealización o realidad”:

<http://www.euskonews.com/0069zbnk/gaia6902es.html>

AHEDO GURRUTXAGA, Igor. “Crisis y recuperación de la identidad vasca en Iparralde: las expresiones festivas”: <http://www.euskonews.com/0158zbnk/gaia15801es.html>

ARANBURU, Mikel. “Solsticio”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/solsticio/ar-109287/>

— “Solstizioa”: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/solstizioa/ar-109287/>

— “Danzas de Baja Navarra”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/danzas-de-baja-navarra/ar-150000/>

— “Nafarroa behereko dantzak”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/nafarroa-behereko-dantzak/ar-150000/>

— “La Candelaria, San Blas y el Carnaval”:

<http://www.euskonews.com/0020zbnk/gaia2001es.html>

DUEÑAS, Emilio Xabier. “Carnaval”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnaval/ar-29368/>

— “Inauteriak”: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/inauteriak/ar-29368/>

— “Carnavales de Álava”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnavales-de-alava/ar-153640-138731/>

— “Arabako Inauteriak”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/arabako-inauteriak/ar-153640-138731/>

— “Carnavales de Bizkaia”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnavales-de-bizkaia/ar-152206/>

— “Bizkaiko Inauteriak”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/bizkaiko-inauteriak/ar-152206/>

— “Carnaval en Gipuzkoa”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnavales-de-gipuzkoa/ar-152205/>

— “Gipuzkoako Inauteriak”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/gipuzkoako-inauteriak/ar-152205/>

— “El Carnaval en Navarra”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnavales-de-navarra/ar-153643/>

— “Nafarroako Inauteriak”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/nafarroako-inauteriak/ar-153643/>

- “Carnaval de Ituren y Zubieta”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnaval-de-ituren-y-zubieta/ar-153641/>
- “Ituren eta Zubietako Inauteriak”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/ituren-eta-zubietako-inauteriak/ar-153641/>
- “Carnaval de Lantz”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnaval-de-lantz/ar-27079>
- “Lantzeko Inauteriak”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/lantzeko-inauteriak/ar-27079-138750/>
- “Carnaval de Tolosa”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnaval-de-tolosa/ar-153644/>
- “Tolosako Inauteriak”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/tolosako-inauteriak/ar-153644/>
- “Ciclos Festivos”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/ciclos-festivos/ar-150131-132463/>
- “Jai Zikloak”: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/jai-zikloak/ar-150131-132463/>
- “Las Marzas”: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/152204>
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/las-marzas/ar-152204-137495/>
- “Martzak”: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/martzak/ar-152204-137495/>
- “La tradición carnavalesca en Bizkaia”:
<http://www.euskonews.com/0020z/bk/frgaia.htm>. 1999/2/5-/2/12.
- “El solsticio de invierno y sus celebraciones festivas. Fundamentos estructurados alrededor del Carnaval”:
<http://www.euskonews.com/0111z/bk/frgaia.htm>. 2001/2/16-23.
- “Carnavales de ayer y de hoy. Tradiciones festivas invernales vizcaínas”:
<http://bizkaia.dantzak.com>. 2001.
- DUEÑAS, Emilio Xabier; FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Kepa. “Maskaradak” (castellano):
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/maskaradak/ar-93291/>
- “Maskaradak” (euskera): <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/maskaradak/ar-93291/>
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan. “¿Por qué el Carnaval el 14 de febrero?”:
<http://www.euskonews.com/0020z/bk/gaia2011es.html>
- IRIGOIEN, Iñaki. “El Carnaval en datos históricos de Bizkaia”:
<http://www.euskonews.com/0020z/bk/frgaia.htm>. 1999/2/5-/2/12.
- LARRINAGA, Josu. “Cuestación tradicional”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/cuestacion-tradicional/ar-150008/>
- “Eske tradizionalak”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/eske-tradizionalak/ar-150008/>
- ORTIZ DE ZARATE, Carlos. “Carnavales rurales de Ilarduia, Egin y Andoin”:
<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/carnavales-rurales-de-ilarduia-egin-y-andoin/ar-152124-136085/>

—— “Ilarduia, Egin eta Andoingo herri inauteriak”:

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/ilarduia-egino-eta-andoinekoko-herri-inauteriak/ar-152124-136085/>

SORAZU, Emeterio. “Los Carnavales en el mundo agrario”:

<http://www.euskonews.com/0020zbk/gaia2002es.html>

URBELTZ, Juan Antonio. “De Carnaval a San Juan: simetría de la fiesta”:

<http://www.euskonews.com/0381zbk/gaia38101es.html>

La regeneración de la vida en las formas de expresión poética del Carnaval suletino (resumen)

Kepa FERNÁNDEZ DE LARRINOA

En la presente comunicación Kepa Fernández de Larrinoa nos introdujo en las Fiestas de Invierno y, en concreto, en los Carnavales de Zuberoa, asociando su desarrollo al binomio vida y muerte como elementos regenerativos y el papel de reproducción social de estos hechos sociales. Tomando la celebración de *Maskaradak* como un amplio abanico de celebraciones invernales, donde se suceden rituales de profundo sentido o ligazón en las sociedades campesinas y agro-ganaderas.

Partiendo de su propia vivencia o experiencia desde 1984, estancia o residencia de 1990 a 1993, y completado con visitas esporádicas desde 1996. Señalaba que, para una persona como él, originario del sur de Euskal Herria y en un medio socializador de carácter urbano, le era curioso o sorprendente el tratamiento del tema de la muerte en ese entorno rural. Observando que la idea de la muerte era una cuestión muy relevante y presente en todos los ámbitos de la sociedad *zuberotarra*.



Era un tiempo de resurgimiento de dichas *Maskaradak*, tras un periodo de crisis, donde no se realizaban o estaban casi desaparecidas. En ese contexto temporal, el tema de la muerte se manifestaba de forma latente frente a una situación de “muerte” reciente, ya que la representación de la misma no visitaba (con sus cantos o bailes) la vivienda e, incluso, se suspendía en esas barriadas la fiesta. Es decir, se podía establecer el hecho social de la muerte con esta idea de “fiestas de muerte”, tal y como se expone con ejemplos, y regeneración de la vida. Aspecto compartido de las celebraciones de *Maskaradak* y *Pastoralak*, donde se combinan los conceptos de muerte en relación con el sentir de la vida cristianizada (pasión, sacrificio, etc.).

Incluso nos lleva al ámbito del animismo o la misma muerte como la generación de la vida. A modo de ejemplo, en la *Pastoral* de Muskildi (1991) se hacía referencia en una canción a un pájaro y Kepa, que participaba en los ensayos de la representación, recogió el testimonio de una persona que le comentó que ese canto le traía el recuerdo de todas las personas que ya no estaban en la colectividad. O el caso de un informante que vivía cerca de Baiona, cuya madre al ver un gorrión o

petirrojo que se posaba en la ventana pensaba que era el hijo (fallecido prematuramente) que venía a saludarla. En realidad era el espíritu o alma que va y viene como simbolismo animista.

Posteriormente refiere que, en un espectáculo solicitado por Euskaltzaindia a Pierre Paul Berzaitz y el pueblo de Muskildi (1992), con motivo del aniversario del escritor Oihenart, uno de los integrantes, el que hacía las veces de *zamaltzain* negro, le indicó que su papel le recordaba, con esa coreografía y melodía, a otro compañero (*zamaltzain* en las *Maskaradak* de 1984) que había fallecido en accidente laboral.

Es algo que estas personas comparten y que es ajeno para el resto, como elemento no aprehensible para el foráneo en dicha realidad comunitaria. Algo que subyace de forma latente en la comunidad de pertenencia y no se manifiesta visible para las personas ajenas a dicha colectividad.



En 1996 se representó la *Pastoral* en Garindain dedicada a la figura de “Sabino Arana Goiri” con su dualidad de buenos y malos o turcos y cristianos, en eterna pelea donde ganan unos y pierden los otros. En dicha representación teatral, a la hora del combate, uno de los actores se desploma y fallece de verdad. La excitación de la situación contagió a todo el entorno, aunándose la teatralidad con la realidad. Según le refirieron a Kepa, esa misma persona participó (años antes) en otra *Pastoral* denominada “Robert le diable” que era una especie de Fausto, con el tema de la venta de un mortal de su alma al diablo. En la reflexión que le hacían, le señalaban que en la primera representación la deuda se mantuvo y, en esta segunda, debió de rendir cuentas de la situación anterior.

Este es otro ejemplo más, de una relación con el animismo característico de las sociedades cazadoras y recolectoras anteriores en nuestra cultura y más propias de Siberia o la Amazonia, como lugares exóticos. Además, existe una cierta conexión con los espíritus, personajes que retornan y el pájaro como elemento temático común de todo el canto pirenaico. Puede ser un tema interesante,

no estudiado, y una posible línea de trabajo sobre el imaginario cultural.



Todo ello, se ha interpretado como pensamiento mágico desde la Antropología académica y, a su vez, el Carnaval también es asociado a la fecundidad o fertilidad de la Naturaleza (saltar, tocar la tierra o despertar cosechas abundantes, etc.). En definitiva se trata de la regeneración de la Naturaleza o de la misma estructura social.

La Antropología como cuestión académica y sometida a un evidente pensamiento racionalista, no nos permite relacionarnos con las ideas expresadas o desarrolladas anteriormente y a otras que subyacen en nuestra cultura; no pudiendo lidiar con ellas, debido a ese racionalismo y pensamiento escolástico dominante, impidiendo que esas ideas se desarrollen o sean expresadas.

Es decir, cuando estudiamos en Europa las *Maskaradak*, *Pastorales* o el Carnaval en general, la respuesta de los encuestados suele ser negativa a su significación: los participantes saben perfectamente en qué situación se encuentran y siguen participando en el mismo tipo de expresión, pero al parecer no lo verbalizan ya que el que pregunta es el que está en situación de autoridad y el que responde suele estar en una posición de subordinación. Siendo habitual que el antropólogo, folclorista, periodista o cámara de TV represente un mundo al que hay que acoplarse o plegarse por ser el referente de la racionalidad. Existe una interpretación erudita, académica o folclórica que ha desplazado a la interpretación local o sea, un desplazamiento en la autoría de la significación. A modo de ejemplo, en el último ensayo de las *Maskaradak* de Mendikota una persona de conocido prestigio en el campo del Folclore, al ser interpelado por el origen de estas representaciones y del Carnaval y mientras desarrollaba su discurso erudito, los protagonistas comenzaron a organizar su particular batahola a

modo de agravio o desacuerdo. En realidad no se recogía la significación de los protagonistas sino que se primaba la versión de la persona experta. Diversos puntos de vista y perspectivas de observación de los hechos sociales. Así mismo, refería que en Urdiñarbe (1992), en la preparación de su *Maskaradak*, querían recuperar *Branlea* y los eruditos locales esgrimían en sus manos la obra de J-M Guilcher (*La tradition de danse en Béarn et Pays basque français*, 1984) como guía de preparación.



En unas jornadas celebradas en Basauri, un ponente señalaba que en Europa se ha perdido esa significación primogénita relacionada con lo mágico como contrario o enfrentado al pensamiento racional. Realidad diferenciada con la situación en África o el Magreb, donde la gente explica al detalle sus significados y los saben extender a cada cuestión. Aspecto que aquí se ha perdido. La gente sabe lo que hace y si observamos o escuchamos de modo adecuado donde debemos, organizadores y participantes sabrán darnos una significación.

Por otro lado y siguiendo con la reflexión, en las *Maskaradak* podemos constatar varios grupos, distintas formas de actuar, dos sectores principales y distintas formas de comunicación: danza y sonido, movimiento corporal y sonido acústico. En dicha manifestación se ha priorizado la danza y movimiento (no hay más que ver las imágenes o postales que la caracterizan). Pero existe otro grupo significativo encarnado en los “negros” y que se mueve de forma desordenada y horizontal (frente a la verticalidad de los bailarines). Golpean el suelo, efectúan ruidos o sonidos, lanzan palabras soeces o cantan.

Constituyendo una marginalidad en los estudios de base, el ponente estima que la representación del bando de los “rojos” o bailarines, se erige en la centralidad de la significación, en aras a enfren-

tarse a un movimiento que trata de suplantar este significado subversivo, ofensivo, irónico o crítico.



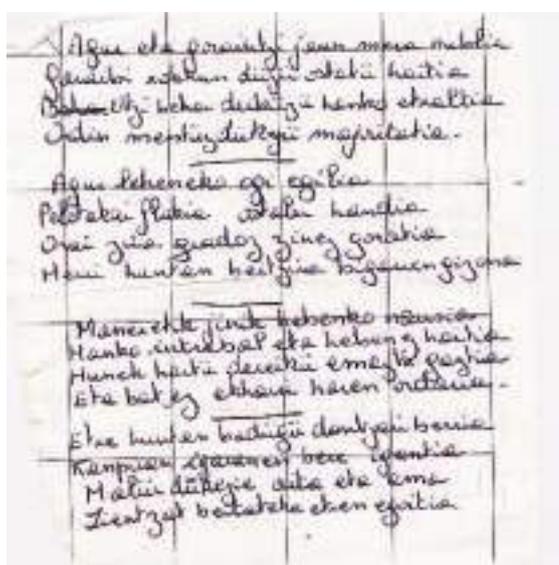
Y de hecho, en localidades de Zuberoa y Baja Navarra, todavía existen (al menos hasta 1970) una serie de representaciones llamadas *Maskak*: los enmascarados salen de noche, de casa en casa y recogiendo en cuestación (*lukainka*, huevos, chorizo, etc.). Su relación es más con el mundo simbólico interpretativo que con el mundo de la danza como aspecto formal. Además, al mundo de la crítica o de la palabra, no se le ha dado la importancia que requiere en detrimento del mundo de la danza.

Hablando de la significación consciente de las *Maskaradak* y que aún se mantiene en la regeneración de la vida y la propia comunidad, debemos fijarnos en la lírica o canciones de este evento. Las canciones que se componen o se deciden cantar sobre todo en el canto vespertino de los *txorrotxak* y el canto final de las *Maskaradak* (compuesta en concreto para esa juventud y situación temporal), si son escuchadas en su sentido literal nos hablan de vida y de regeneración de la vida. En definitiva son canciones elaboradas por ellos y que hablan de ellos mismos, por lo que debemos enfocar las líneas de investigación para mirar y escuchar en la dirección que se corresponde.



Para ilustrar este aspecto, tres canciones recogidas en la década de 1990. La primera de Altzükü (Altzürükü), interpretada y acompañada con guitarra, donde se hace referencia a cómo la juventud local se había reunido para cumplir con la tradición y con miras a su mantenimiento en el futuro. Hoy al igual que antes para perpetuar en el después; donde se establece el sentido de cohesión de las gentes y los barrios, para realizar actividades que se han hecho siempre y con ánimo de su continuidad futura o a modo de regeneración comunitaria.

El siguiente ejemplo procede de Eskiula con el canto vespertino de los *txorrotxak* y donde se trataron aspectos de la relación intergeneracional, el orgullo de comunidad, el deseo generalizado de salud, la nueva sabiduría colectiva de la juventud para preservar los valores y costumbres consuetudinarias y, en definitiva, la regeneración de la vida colectiva.



Finalmente, en Muskildi (1994) en su canto colectivo final mencionaban el trascurrir o devenir cotidiano de la localidad que en base al hermanamiento de la juventud en esta fiesta, se busca la regeneración de la vida. El mito del eterno retorno.

Canciones que hacen referencia a su significación y donde se habla de reproducción, continuidad y muerte cultural, física y demográfica y la idea de regeneración, revivir o volver a vivir. Precisamente, coincide con el tema latente que subyace o nos habla del Carnaval en su sentido abstracto.



(ENLACE AL AUDIO)

El Carnaval en Ilarduia, Egino y Andoin

Carlos ORTIZ DE ZÁRATE (texto y fotografías)

Desde el año 2007, los pequeños pueblos de Iarduia, Eginu y Andoin (Álava) cuentan con un Carnaval Rural. Aquel ancestral Carnaval, prohibido en tiempos de la Guerra Civil, resurge con fuerza en esta tierra. El festejo ocupa ya un lugar destacado en la vida social de estas tres localidades.

1. RECUPERACIÓN DEL CARNAVAL

A la hora de iniciar la recuperación del Carnaval, contábamos con el testimonio en Eginu de Francisco y Julián Ceberio recogido en 1976 por Juan Garmendia Larrañaga, en su libro *Carnaval en Álava*, de 1982:

“El Martes de Carnaval preparaban “El hombre de paja”. Este monigote lucía boina o sombrero, máscara de cartón, camisa, chaqueta, pantalón y abarcas, rellenos de paja o hierba, y al cuello le ponían un pañuelo rojo. Atado por los pies, iba sobre un burro y le acompañaban los “porreros”, que, para entonces, chicas y chicos, habrían postulado con tambor y guitarra o acordeón. Al “Hombre de paja” lo dejaban en el suelo, apoyado en una estaca picada en tierra.

El cometido de la mañana del Martes de Carnaval solía ser también el traer ulagas del alto de “Gurrumendi”. Para ello se valían de un carro tirado por dos jóvenes uncidos que suplían a las bestias, y los “porreros” no descuidaban que el yugo estuviese ajustado y afianzado debidamente por medio de la coyunda. Añadiré que eran asimismo mozos disfrazados los que empujaban al carro.

Por la tarde, un joven remedaba a un cura y sermoneaba al “Hombre de paja”, condenado a muerte. La sentencia se cumplía dando fuego a una mecha que hacía explotar al cartucho que el reo llevaba consigo.

Después de la cena quemaban las ulagas y unos mozos bailaban mientras otros saltaban por encima de la fogata.

Los carnavales de Eguino se han festejado dos o tres veces desde el año 1936. Mucho antes dejó de celebrarse la pantomima del “Hombre de Paja”.”

Ya teníamos la base fundamental. Pero, evidentemente, no nos íbamos a conformar con este material. Era el punto de arranque, no el de llegada. Durante dos años, un grupo de jóvenes hicimos una exhaustiva labor de recogida de datos, hurgando en la memoria de nuestros mayores. Entrevistamos a todo aquel que daba alguna pista sobre este festejo. A algunos, incluso, varias veces, para cerciorarnos que no se nos escapaba ningún detalle.

Las limitaciones eran evidentes: hacía muchísimos años de la última representación festiva, (para muchos no era sino una lejana vivencia infantil), el deterioro típico de los ancianos. Todo ello nos llevaba a recoger datos fragmentados, dependiendo de aquellos aspectos que más les había impresionado.

En este proceso no tardamos en recibir una aportación fundamental: Iarduia y Andoin también hacían este mismo Carnaval, con apenas algunas matizaciones, teniendo al “Hombre de Paja” como



La música es un elemento indispensable en Carnaval.



Baile de Porreros en Ilarduia.

personaje central. El grupo que entonces estaba trabajando el tema, decidió que sería mejor recuperarlos conjuntamente. Esto suponía un peligro (la coordinación de tres pueblos distintos), pero también una oportunidad (eran más personas para acometer este reto).

Con todos aquellos datos intentamos hacer una labor de estructuración, de ordenación: por un lado, afianzar el desarrollo de la escena principal (elaboración del muñeco, paseo por el pueblo llevándolo disfrazados de porreros, condena y ejecución). Por otro lado, condensar en algunos disfraces más subrayados la infinita gama que nos presentaban: cubiertas, gordos, etc. y donde apareciesen todos los elementos que la gente mayor nos describía.

Concretados los detalles del Carnaval, se hicieron grupos de trabajo: costureras, escobas, putxikas, etc. La colaboración vecinal fue magnífica.

Ya teníamos la línea argumental y la decoración, faltaba algo importante: la música. En ese aspecto no había en el recuerdo de la gente música o danza específica (aunque sí nos contaron que salían con tambor, guitarra, filarmónica o acordeón). Decidimos pedir colaboración y la obtuvimos. Se crearon tres músicas específicas para este carnaval y se adaptaron algunas danzas.

2. TRADICIÓN ORAL

Las numerosas entrevistas aportaron muchos e interesantes datos de aquel viejo Carnaval Rural.

2.1. EL “HOMBRE DE PAJA”

El Carnaval de estos pueblos se movía en torno al “Hombre de Paja”, estrella principal de esta trama festiva, y cuya presencia no tendría lugar hasta el martes carnavalesco.

Era un muñeco elaborado con un viejo pantalón azul, una camisa y una chaqueta. Haciendo honor a su nombre, lo rellenaban con paja o hierba seca. Le añadían unas abarcas, confeccionadas con piel de oveja y atadas con unas cuerdas. Como cabeza presentaba una máscara de cartón. Le colocaban dos ojos saltones. Sobre la cabeza lucía una boina o sombrero de paja. Al cuello le colocaban un pañuelo rojo. A veces hacían la cabeza con una boina muy calada, un pañuelo blanco cubriéndole la cara y una alambre que simulaba la nariz. Los detalles variaban según los pueblos y los años.

En Ilarduia lo configuraban con sacos, introduciendo un palo transversal para simular los brazos. En Andoin utilizaban dos palos perpendiculares, en forma de cruz, como estructura para elaborarlo. Este personaje era grande, gordo y torpe.



El “Hombre de Paja”, protagonista del Carnaval.

2.2. LOS PORREROS

Con este nombre se conocía a todos los disfrazados. Cuidaban con celo de no ser reconocidos por los demás; para evitarlo, llegaban incluso a intercambiarse la ropa o los zapatos. Trataban de quedar lo más desfigurados posible.

El atuendo de los Porreros no era uniforme, sino muy rico en detalles; coincidiendo los distintos elementos, en su mayoría, con el trabajo rural.

Unos llevaban los *zamarros* de los bueyes (pieles de oveja), uno por delante y otro por detrás. En Andoin se colocaban por la cabeza una piel de oveja que preparaban para la ocasión, limpiándola y curtiéndola con una piedra. La piel les cubría la cabeza y la espalda. Determinados Porreros sólo llevaban la piel por la cabeza o a la cintura. Los *zamarros* se sujetaban con correas y de ellas, en el pecho, los jóvenes de Andoin colgaban una “cola” (final del rabo) de buey.

Algunos iban disfrazados con sacos; los perforaban para introducir las piernas, los brazos y la cabeza, y después los rellenaban de paja o hierba seca. Otros se ponían ropas viejas y anchas en las que metían hojas de maíz, paja o hierba para aparentar más volumen; daban la sensación de estar muy gordos. Sus movimientos eran lentos. No faltaba quienes se introducían pequeños sacos rellenos de hojas de maíz en determinadas partes del cuerpo, con el objeto de parecer deformes: en las pier-



Porreros subidos en una cabaña.

nas y el trasero, en la tripa, en la espalda a modo de joroba, etc.

En Andoin, algunos se ponían unos viejos calzoncillos blancos del abuelo, rellenos de paja.

Algunos llevaban un saco doblado por la cabeza, a modo de caperuza (utilizado frecuentemente para protegerse de la lluvia).

En Ilarduia las chicas solían llevar unos vestidos blancos, con muchas puntillas (sayas). En Andoin, eran varios chicos los que salían con sayas viejas. En éste último pueblo era frecuente que las chicas vistieran completamente de negro, como las abuelas: falda, chambra, delantal, pañuelo, mantón de Manila, y una careta elaborada por ellas mismas.

No faltaban algunos que utilizaban ropas de mucho colorido. Algunas chicas se vestían “de gitanas”.

En el carro iba una pareja vestida de novios (pero a la inversa de lo que eran en realidad: el novio engalanado de novia y viceversa). Llevaban los trajes de los últimos que se habían casado. La disfrazada de novio vestía de azul oscuro con sombrero de copa alto, y “la mujer” de blanco, con puntillas. Como elemento llamativo y provocador, “el novio” exhibía un gran pimiento rojo a la cintura,

colgado por delante; “la novia”, a su vez, exhibía unos prominentes pechos.

En Andoin los Porreros arrojaban ceniza, pero terminaron prohibiendo esta costumbre porque, en una ocasión, dañaron la vista de un joven.



“Ceniceros” en un momento de descanso.

En los últimos Carnavales celebrados en Andoin, algunos se disfrazaron como un hojalatero que solía ir al pueblo a arreglar el fondo de los pucheros, colocándose para su trabajo en medio de la plaza. Se protegía del frío con una bufanda larga y ancha. Los hojalateros eran unos artesanos que, periódicamente, se hacían presentes en esta zona para reparar los pucheros y calderos estropeados. Su llegada causaba un cierto recelo entre la población nativa. Cuando venían por estas tierras a ejercer su labor, se cobijaban en la Cueva de los Gentiles de Ilarduia. Al ver salir el humo de la cueva decían: “¡Ya han venido los gentiles!”.

Otra figura que a veces hacía acto de presencia en el Carnaval era el “Quincallero”. Este personaje solía aparecer por los pueblos dos o tres veces al año. Llegaba con un mulo que cargaba con dos cajones, uno a cada lado. Cada uno de ellos disponía de una pequeña puerta que dejaba al descubierto varios estantes con hilos, agujas, puntillas, tijeras...

Alguien que a veces surgía en medio de aquella comparsa de disfraces era “La Vieja”.

Uno de los personajes que salía en Andoin era “El Oso”. Un acompañante llevaba un panal de

miel, para conducirlo según su deseo (a los osos les gusta mucho la miel). Al animal lo llevaban con un collar. Dicen que era una parodia de los “cíngaros” (gitanos), pues estaban acostumbrados a verlos aparecer con un oso amaestrado.

En Andoin, uno iba vestido de lobo. Llevaba una cubierta de oveja negra, morro de lobo hecho de careta, orejas simuladas con dos cuernos pequeños y gorro de paja.

En un momento concreto del festejo aparecía un extravagante personaje, de figura demoníaca, causando pavor en los niños. Su cuerpo iba cubierto con un faldamento negro, hasta los pies. Lo que más impresionaba era su máscara. Era grande, pintada en rojo y negro, con desproporcionados ojos y unos pequeños cuernos diabloscos. Esta máscara estaba muy elaborada; además del color rojo, que parecía –o era- sangre, colgaban de ella restos de vísceras y grasas animales, dándole una apariencia terrorífica. Los pequeños se escondían de este siniestro demonio, el cual iba armado con una *putxika*, *potxika*, *pusica* o *puxa* (vejiga de cerdo). Su presencia era fugaz, esporádica.

En Ilarduia, al final de la comitiva de disfrazados, iban tres, a modo de autoridades, con sus impecables capas negras. Las capas negras eran las que se utilizaban los días importantes del año, en contraste con las capas pardas, que se usaban a diario. Estos tres personajes mantenían una cierta distancia de la comitiva; simulaban que la vigilaban, propiciando que todo transcurriese en orden. Uno de ellos llevaba el bastón de mando del alcalde.

Existían varios elementos que completaban sus peculiares vestiduras. Los Porreros, con un ramal de esparto, se ataban a la cintura cencerros y cascabeles. Los transportaban a la espalda y los hacían sonar al saltar y correr. También podían llevar cascabeles en el cuello o carracas en la mano.

Asían unos palos, de más altura que ellos, con los que golpeaban al “Hombre de Paja el Martes de Carnaval. En Andoin, los Porreros llevaban un palo corto con crin de yegua en uno de sus extremos. Para elaborarlo, cortaban el pelo de la cola a las yeguas y lo sujetaban a un palo. Con él azuzaban a las chicas. En este último pueblo también podían llevar unos palos anchos de espino negro o un palo con varias correas de cuero (6-8), de medio metro de largas.

Otros portaban una *putxika*, con la que golpeaban a los niños. Varios Porreros asían ambas cosas, palo y *putxika*, uno en cada mano. Algunos llevaban “horquijas” de madera, de 3 y de 5 puntas. No faltaban los que enarbolaban escobas de berozo con las que perseguían a los niños; a veces las embadurnaban con barro y manchaban con ellas las puertas de las casas.

La cara la llevaban pintada de negro (con hollín, carbón o corcho) o de rojo. En Andoin dejaban el contorno de los ojos sin colorear. En ocasiones, en lugar de la cara, pintaban máscaras con estos dos colores. Otros llevaban máscaras de cartón compradas previamente, las cuales causaban mucho miedo por ser extremadamente feas. Varios jóvenes utilizaban un hueso de animal como máscara. Otros se adherían a la cara un bigote, elaborado con pelo de maíz. No faltaban mujeres que cubrían la cara con un velo.

En la cabeza, lo más habitual era llevar un sombrero de paja o boina. Con frecuencia, debajo del



Porrero.

sombrero llevaban colgando un velo por delante que les cubría el rostro. A veces se colocaban gorros, a modo de cucuruchos, con cintas de colores prendidas en ellos. Otros iban con gorros de lana con “pelendrinás” (hojas de maíz) suspendidas en su borde, o con una cola de caballo por detrás, atada con una cinta. Otros, con plumas engarzadas en el gorro, hacia arriba.

Los chicos sujetaban sus pantalones con una faja negra, como era costumbre en los hombres de la época.

2.3. DESARROLLO DEL CARNAVAL

En Egino, antes de comenzar la fiesta, se reunían los vecinos del pueblo para comprobar cuántas casas estaban dispuestas a preparar las comidas de los jóvenes y cuál de ellas ofrecía el precio más asequible. Concertado el lugar, ya podían dar inicio los festejos.

El Domingo de Carnaval al mediodía, salían los jóvenes vestidos de “Porreros”. Los Porreros pe-

dían por las casas con sus instrumentos musicales populares: acordeón, filarmónica, tambor, guitarra. Callejaban con un carro y portaban dos botas de vino para invitar a los habitantes de las casas por donde postulaban. Los vecinos les obsequiaban con huevos, tocino, chorizos, manteca, higos, “chavos” (dinero), etc.

A los Porreros les cantaban los niños: “Porrero / saca las habas del puchero / saca una, saca dos, saca tres, saca cuatro, saca cinco... / y echa un buen brinco”. Acto seguido, los Porreros perseguían a los niños con las *putxikas*. Éstos les tenían mucho miedo pues, si cogían a alguno de ellos, lo llevaban al río y le mojaban la cara. También se arriesgaban a que les manchasen con barro. Para protegerse se refugiaban en el pórtico, lugar vedado para los disfrazados.



Porrero en Andoin.

Además de todo lo que les habían ofrecido por las casas y de lo que habían logrado robar (gallinas, quesos, etc.), los jóvenes mataban una o dos ovejas, una cabra, e incluso una ternera, y permanecían de fiesta mientras quedaban víveres en la despensa. Un alimento típico que no faltaba en estas fechas eran los hormigos. Con ello celebraban una cena en unión con las chicas del lugar. No faltaba un pellejo de vino traído desde Araia, ni la carne de una oveja sacrificada para la ocasión. En Iarduia

las chicas participaban directamente en el festejo. Todos juntos disfrutaban de una cena con música de velada.

En estas fiestas carnavalescas era frecuente hacer una “pimentonada”. Consistía en quemar pimientos secos picantes e introducir el humo por algún hueco de la casa: desagüe de la fregadera, gatera de la puerta, etc. Si se hacía eficazmente, obligaba a salir a todos del local, víctimas de un insoportable picor.

El Lunes de Carnaval acudían a Salvatierra, disfrazados, para disfrutar allí del Carnaval, junto con otros pueblos. Iban con un carro y una mula.



Porreros junto a la fuente de Ilarduia.

El Martes de Carnaval, por la mañana, en Egino, dos chicos se uncían un yugo y representaban ser unos bueyes. Llevaban las “fronteras” de los astados con las melenas colgando y, todo ello, atado con correas de cuero. Por encima de ambos personajes les ponían una “cubierta”. Estos jóvenes iban vestidos con blusa y pantalón negro. Otros jóvenes, también disfrazados, ayudaban en la tarea de empujar el carro (de pequeño tamaño); procuraban que el yugo estuviese debidamente ajustado y afianzado con las “coyundas” (correas de cuero). De esta guisa, los jóvenes de Egino subían al “Alto de Gurrumendi” para bajar las “ulagas” (aulagas). Los de Ilarduia las bajaban de Zubieta. Las espinosas aulagas servían para encender el fuego del anochecer.

También era en este día cuando preparaban al Hombre de Paja. Construido el muñeco, en Ilarduia y Egino lo subían sobre un burro, fuertemente atado por los pies para que mantuviese la postura erguida, y así era paseado por el pueblo. En Andoin rondaban con él en un carro. En el trayecto, los

Porreros le golpeaban con sus palos. Finalizada la ronda lo empalaban en tierra con una consistente estaca de madera.

A la tarde, un personaje que hacía las funciones de cura sermoneaba al Hombre de Paja, acusándole de diversos males. En Andoin, en alguna ocasión, el cura estuvo acompañado por dos “Monaguillos”. Uno llevaba un “incensario”, diseñado con una cazuela vieja a la que le habían perforado unos agujeros en la tapa; ésta estaba atada con unas cuerdas. El improvisado acólito quemaba paja húmeda en el vetusto puchero, desprendiendo una gran humareda. Cuando el otro monaguillo tocaba una campanilla, éste imitaba el gesto de incensar.

Finalmente el Hombre de Paja era condenado a muerte. Llegaba el momento de la ejecución. Le habían colocado para la ocasión, en la bragueta del monigote, un cartucho de pólvora. Nada ni nadie le podía redimir de su condena. La sentencia estaba echada. En medio de la algarabía le encendían la mecha. Con la explosión, el reo quedaba reducido a una piltrafa. El veredicto se había cumplido. Con la muerte de aquel personaje desaparecían los males que habían aquejado a la población. Una vez más el pueblo quedaba purificado.

En Ilarduia no lo explotaban, sino que lo quemaban en “El Prado de San Pedro”.

En Andoin lo explotaban en la hoguera. Con frecuencia, solían depositar un pellejo de vino debajo del reo, para que ardiese mejor. Los jóvenes saltaban y bailaban alrededor de la hoguera.



El “Hombre de Paja” arde en Andoin.

3. OBJETIVOS QUE SE PLANTEARON

- Recuperar un elemento cultural de gran interés antropológico y etnográfico. Se trataba de una tradición, que era parte de la historia, de la cultura y de las manifestaciones sociales de nuestros pueblos.
- Un festejo de esta naturaleza podía hacer un gran papel socializador: participación de la juventud, colaboración intergeneracional, integración entre nuevos y antiguos residentes, actividad con otros pueblos.
- Fortalecimiento la vida social de los pueblos más pequeños, absorbidos en muchas ocasiones por los de mayor entidad.
- No se quería imitar a otros Carnavales Rurales, sino ser lo más fieles posible al festejo que habían vivido nuestros mayores.
- No se ha buscado un espectáculo hacia el exterior, sino la vivencia popular de una fiesta de gran raigambre en tiempos pasados.
- La labor de recuperación no se da por completada. Se seguirá hablando con los mayores y buscando otras fuentes de información (documentos, etc.) para recoger todos los detalles posibles.



Preparándose para un baile.

4. EPÍLOGO

Cuando se acercan las fechas del Carnaval, en estas tres localidades se respira un aire diferente. El nerviosismo y la emoción deambulan por sus calles. Junto a los preparativos del momento, no falta una mirada al cielo, implorando que la lluvia no malogre el festejo.

Superadas las dificultades, el invierno se viste de fiesta.

Koko-eskeak eta koko-dantzak Eibarko aratueteetan (resumen)

Oier ARAOLAZA

Iñaki ZUGASTI (fotografias)

Por amabilidad hacia los presentes, respecto del idioma, el ponente efectúa la presentación en castellano, con un evidente tono irónico... el tema es el Carnaval.

Oier Araolaza es miembro de Kezka Dantza Taldea; grupo que cumplió los 50 años de existencia en 2009.

El pueblo de Eibar cuenta ya con una tradición de danza en las festividades de verano, con la *Soka Dantza* el día de San Juan. Tradición que se ha ido ampliando a otras fechas en los últimos años en diferentes épocas del año y barrios: *Soka dantzak* en las ermitas de Santa Cruz en mayo, en la ermita de Axurtza o en la de Azitain y la creación de una *Ezpata Dantza*, que es realizada en Arrate el día de la Virgen, entre otras.

Sin embargo, la falta de un equivalente (festivo) en invierno los motivó a organizar un Carnaval, sobre todo para salir en la televisión. Para ello, tuvieron en cuenta, por ejemplo, el Carnaval de Río de Janeiro, pero viendo que era época de crisis, por lo tanto con ausencia de dinero, lo desestimaron.

Hicieron un *casting* que salió en la prensa y con la selección montaron el Carnaval. Además, tuvieron en cuenta algunos “retales” (elementos del Carnaval local de inicio-mediados el siglo XX), otros se rechazaron, producto de la literatura escrita (Toribio Etxebarria o Juan San Martín) en el que se exponen las formas orales de decir disfrazarse: *koko jantzi*, *koko moko* o *koko moko jantzi*. Con lo que el día se denominaría *Koko eguna*.

Respecto de la forma de disfrazarse era suficiente con tiznarse la cara de negro. Es una llamada a lo más básico, a la simplificación. Mostrarse como otra cosa. Al parecer, también había una danza de palos o que los jóvenes estaban aprendiendo a bailar una danza con dichos objetos.

Algunos mayores y estudiosos les advirtieron del uso de unas coplas de cuestación en Carnaval. La que el grupo entona al llegar a una vivienda es la siguiente

“Koko-moko,
saria bete moko.
Gibel, gibel
afarittarako.
Dirua baneuka,
patrikarako.”

Al anuncio de prensa acudieron primero los de casa: los que ya estaban bailando la *Ezpata Dantza* de Arrate. Como eran de casa, no les pudieron decir que no. Venían con un *buruzagia*, un jefe. Querían bailar una danza de palos.

Vinieron músicos, que al oír el sonido del dinero, siempre se acercan. Aún tienen pendiente el cobro por su labor.

Del resto de la comparsa: no saben de dónde han venido. Igual de algunos “carnavales vuestros” (refiriéndose a los representantes de algunos carnavales del país, presentes en la sala). Todos han ve-



Makil dantza. Eskaregi baserria (14/02/2009).

nido de “por ahí”. Se incluyen en la misma tarifa de los músicos.

Los personajes que componen la comparsa son los siguientes:



Masustak... No quiere decir “m’asusta”, pero a veces asustan.



Azaldegiazpiko bidea (14/02/2009).



Aixerixak.



Martin Perratzaillia.



“Don Eusebio” lanzando un cohete. Asolagaineko bidea. (14/02/2009).



Kattalin y “Manuela” (de riguroso luto).



Arraquetako Ama Birjina y Batista kojua.



Sasikartia (revestido de hojas).



Paguanekuak ("Juana Pago" y "Juan Pago").



“Petra” y “María” (dos chicas de buen ver).



Hartza herrado por *Martin perratzailia*. San Roman baserria (06/02/2010).

Y los más importantes, los fotógrafos, los que contratan para hacerse famosos. Son los que no faltan, siempre que Oier se acerca a un Carnaval allí se los encuentra. Aquí tenemos a dos de ellos: Fernando e Iñaki...



Los fotógrafos Fernando e Iñaki.

Eibar es conocida por su parte urbana. Sin embargo, su zona rural cuenta con entre 100 y 120 caseríos. Ellos, además de recorrer el centro urbano, visitan los caseríos. Se reparten en años olímpicos, es decir se acercan a cada barrio en periodos de cuatro años.

La comparsa va de caserío en caserío, con bastante ruido e intentando mantener a raya a los perros. Bailan “a lo agarrao”, una danza de palos y “al suelto”. Fundamentalmente bailan y pasan la cesta, recogiendo alimentos que los *baserritarras* utilizan para mantenerles “gordos”. También cantan la copla entonada anteriormente y otra de despedida. Tienen la suerte de bailar con las muchachas y muchachos que encuentran en los caseríos.



Akondiako baserria (14/02/2009).

Se despiden con la siguiente copla:

*“Ala, ala
haxe Karnabala,
goazen goazen
gose-tuen garala.
Hau etxian luze
gorde daixala.”*

(ENLACE AL AUDIO)

El Carnaval tradicional riojano (resumen)

Ernesto DOMÍNGUEZ

1. EL CARNAVAL DE ENCISO

La gran mayoría de los carnavales de La Rioja se perdieron hace tiempo. Únicamente el celebrado en Larriba, situado en el Cameros Viejo, se había mantenido hasta finales de la década de 1960 (la máscara con fecha anterior), gracias a que esta aldea estaba apartada y no tenía acceso rodado.

Los dos últimos jóvenes de este pueblo que se habían disfrazado de “zurramaquero” se fueron a vivir a Enciso y Luis Vicente Elías que había conseguido información en la década siguiente, de entre otros pueblos, también lo hizo de este; por lo que la esta era de primera mano y reciente. Este trabajo fue realizado para el Museo de La Rioja en 1987. También Javier Asensio, autor de diferentes trabajos, en 2003 escribió sobre el Carnaval en la publicación *Piedra de Rayo*.

Con toda la documentación existente, procedente de los trabajos de Elías y Asensio, así como de los dos hombres de Larriba, algunos vecinos de Enciso se pusieron manos a la obra en el año 2003. En el invierno de 2005, comenzaron a elaborar disfraces de diferentes pueblos de La Rioja.

Por un lado, confeccionaron la máscara, no utilizada por los últimos “zurramaqueros” de Larriba, sino por los antecesores de estos. Los cuernos de cabra fueron difíciles de conseguir ya que había pocos rebaños en la zona. Los animales muertos acababan su recorrido en el camión que los trasladaba a la incineradora por el problema de las “vacas locas”. El juntar parejas de cuernos para los “zurramaqueros” fue complicado.

Enciso es un pequeño pueblo que hace poco más de un siglo contaba con 2.000 habitantes. Tenía industria, dedicada principalmente al oficio de tejer. El padre de Ernesto fue uno de los últimos tejedores. Antes de 1937 tenía un Carnaval importante, mezcla de rural y urbano: los hombres se vestían de mujeres y las mujeres de hombres. El baile era sobre el que giraba la diversión en Carnaval.

En 2006 salieron por primera vez a la calle, buscando el apoyo de la asociación local de jóvenes y a la de Amigos de Enciso. Lo hicieron con una docena de disfraces. Sin embargo, la olvidada presencia del Carnaval no atrajo a la gente. Es más, parecía que en esa fecha el pueblo quedaba más vacío que habitualmente. En esa primera ocasión, por la mañana del Sábado de Carnaval nevó y no pudieron contar con la presencia de los gaiteros. Sin embargo, por la tarde, despejó y pudieron realizar el desfile previsto. Existe una grabación de vídeo de ese primer año y de los siguientes.

Hubo mucha gente del pueblo que les comentó que los hijos estudiaban en las escuelas y en estas se celebraba el Carnaval, al igual que asistían al de Logroño, de Calahorra y de otras poblaciones. Les indicaron a los organizadores que modificaran la fecha para que los jóvenes estuvieran presentes. Así lo hicieron y desde entonces les ha funcionado muy bien. Un fin de semana, el de Carnaval, a Logroño o a otra localidad y al siguiente fin de semana en Enciso.

Como, incluso, les habían contado sus antepasados: el Carnaval se celebraba durante dos fines de semana. Uno de ellos, el segundo, ya en Cuaresma, después del Miércoles de Ceniza. Existía el Domingo de Piñata. Era un gran día de fiesta: por la mañana a los niños les colgaban pucheros sujetos

con cuerdas y los golpeaban.

Para atraer al máximo de gente posible, además de sacar los diferentes disfraces de La Rioja, se les ocurrió que, cada año, sacarían un disfraz nuevo pero de otros Carnavales que no fueran de esta comunidad.

A continuación, se presentan los diferentes personajes del Carnaval de La Rioja, tal y como salen en el desfile de Enciso.



Personajes del carnaval de Enciso.

Lo encabeza este personaje, el cual lleva una vestimenta en la que resalta la hongarina. Prenda que se confeccionaba hasta la década de 1950 en algunas casas del pueblo, con paño de lana, y que servía en la Sierra para preservarse del frío.

Detrás, el grupo de “zurramaqueros” de Larriba de Cameros. Van vestidos con máscaras y cuernos. Llevan unas enaguas. Las madres se encargan de preparar la indumentaria de los niños.



Los “zurramaqueros” de Larriba de Cameros.

Este es el personaje principal. El que da sentido al Carnaval. Tienen semejanza con los “trangas” de Bielsa (Huesca). En Suiza, en los Alpes, hay personajes idénticos.

Van forrados con cencerros, posiblemente antes llevaran más y más grandes, pero no como los de Cantabria o el País Vasco. Los informantes les contaron que la noche anterior al Carnaval las ovejas y carneros que se encontraban en los corrales, se quedaban sin cencerros en los cuellos, porque los jóvenes se los quitaban para usarlos como parte de su disfraz. Los disfrazados eran varones tenían que tener más de 10 años y ser solteros. Cuando se casaban dejaban de participar en el Carnaval.

A continuación, los “revestidos” de San Vicente (una aldea abandonada en la actualidad). Al igual que otras aldeas de las Alpujarras riojanas, hacían cuestación durante estos días. Los mozos visitaban las aldeas recogiendo huevos y chorizo que introducían en una cesta para preparar unas tortillas de chorizo; algo típico de la Sierra.



Los “revestidos” de San Vicente.

Vestían unas enaguas con figuras de colores. El cucurucho que llevaban en la cabeza lo elaboraban con paja de centeno. Ellos, ahora, los cucuruchos los hacen de cartón. Portaban una vara.

El siguiente, el “zarramaco” de Estollo (Rioja alta). De nombre similar al de Silió (Cantabria). Junto a él el “zurramacho” de Torremuña (Rioja baja). El primero lanzando ceniza al respetable. El segundo, harina.



El “zarramaco” de Estollo.

Otro personaje que se repite en varios pueblos es la “vaquilla romera”. Incluso en una revista de 1935 del Carnaval de Molinos de la Sierra (Madrid) aparece uno igual.



La “vaquilla romera”.

Un hombre lleva el armazón, del que cuelgan cencerros, sujeto con un arnés. En la cabeza unos cuernos de vaca o toro.

La “tía Quica” es una abuelita con una gran chepa, formada a base de “aliaga” (aulaga = arbusto espinoso). Su labor consiste en incordiar a la gente y procurar que le golpeen en la chepa para que se lleven una dolorosa sensación.



La “tía Quica”.

Es otro personaje que se repite por muchas localidades. En este caso iba tirando huevos,

En Canales de la Sierra, existían dos personajes: el “domador” y el “oso”. En el desfile solo aparece el primero, ya que con el “oso” representan el rito del despertar de la naturaleza que se explica posteriormente.



El “domador”.

Detrás, varios personajes de Cornago: el “botero”, que lleva caramelos en el zurrón. Los niños intentaban quitárselos pero él se defendía, golpeando contra el suelo una bota o pellejo inflado vacío.



El “botero”.

Las “percalinas”. Son un grupo muy grande. Su papel consistía en manchar la cara de negro a la gente.

Durante la dictadura estuvieron saliendo bastante tiempo hasta que una importante dotación de la Guardia Civil lo impidió. Desde entonces no se ha vuelto a realizar.

A continuación el “chulo” y la “chula” de Calahorra. En la actualidad siguen saliendo en su lugar de origen. Portan una escoba con la que golpean a los allí reunidos.



La “chula” y el “chulo”.

Esta es la “gran chula” que vive en Bilbao.

Dos personajes más: las “enagüillas”, de Quel. Y seguidos a estos, la “ánima” de Peroblasco, con un disfraz básicamente de fantasma. Portan grandes libros con los que golpean a la gente.



Las “enagüillas” y la “ánima”.

El “dominó” se dedicaba a hacer el juego del “higuí”; con una caña de la que pende un higo paso que da de comer a la gente.



El “dominó”.

El “jabalí” de Valdevigas. La historia de este personaje la contó una persona de 90 años. En Valdevigas vivía una familia relacionada con Larriba de Cameros. Al parecer una persona de esta familia cazó un jabalí y la piel la utilizaba para disfrazarse por Carnaval cuando se acercaba a Enciso. Era considerado el “rey del Carnaval” en este pueblo.



El “jabalí”.

La “novia” de Canales de la Sierra. Hacía de preñada con una barriga importante. Daba a luz. Se explica su representación más abajo.



La “novia”.

Le seguía la “yugada” de Enciso, aunque también salía en otros muchos pueblos, incluso en Cerdeña (Italia).



La “yugada”.

Simulaban labrar todas las calles, sembrándolas con semilla de trigo. Visten con hongarina (de tela de paño de lana) que usaban los aldeanos, sobre todo en Castilla, para sus faenas laborales en invierno, ya que era impermeable. Esta ropa, tipo capa, está muy ligada al sagún. Los antiguos celíberos lo usaban porque hacía mucho frío en la meseta. Cuando los romanos conquistaron la península, fue lo primero que apreciaron. Al apero le han puesto unas pequeñas ruedas para que se deslice correctamente por el pavimento.

El “pericopaja” de Gargallón (Rioja burgalesa): era el mozo más grande pueblo, el que iba montado en un burro forrado de paja. Los jóvenes intentaban tirarle del burro, golpeándole. Como ahora ya no hay burros en Enciso, se ha construido un armazón y se la ha añadido la manta de pastor que se sigue tejiendo en una pequeña fábrica.



El “pericopaja”.

A continuación, la “gallina” de Autol. Era el personaje central de la murga. Murga que desapareció con la guerra ya que, excepto dos jóvenes de la localidad (los que contaron cómo se celebraba el Carnaval), todos murieron en la guerra. Visitaban las casas de la gente adinerada y dejaban un “reuerdo” en cada una.



La “gallina”.

En Anguiano se representaba la pantomima del “médico” y la “enfermera”.



El “médico” y la “enfermera”.

Además de los diferentes personajes del Carnaval riojano, se han añadido de otros lugares. Así tenemos el “zarramaco” de Silió (Cantabria). Carnaval que recibe el nombre de “Vijanera”; se celebra el primero domingo de cada año desde hace 38 años, con casi ochenta personajes.



El “zarramaco” de Silió (Cantabria).

La “filandorra” de Zamora. Se dedica a esparcir ceniza manchando a todas las personas que encuentra a su paso.



La “filandorra” de Zamora.

El conocido “guirrio” de Llamas de la Rivera (León), que lleva una máscara espectacular y original.



El “guirrio” de Llamas de la Rivera (León).

El “ciervo”, personaje que desapareció en toda la península. Este simula al de la isla de Cerdeña. Lo representan en su lugar de origen con “cazadores”. La parodia finaliza con la caza y muerte de varios “ciervos”.



El “ciervo”.

La última incorporación al desfile, el nuevo de este año 2010, es un “diablo” de la Rioja peruana.



El “diablo” de la Rioja peruana.

Después de realizar el desfile por el casco urbano, se dirigen a las afueras y representan los diferentes ritos carnalescos.

Tenemos al que va vestido con la hongarina. Hace de “pastor” de Préjano. Lleva la espalda cubierta de cencerros y un zurrón de cuero en cuyo interior, antiguamente, iba lleno de ceniza, confetis y paja. Además golpeaba a la gente.



Personajes del carnaval en las afueras del pueblo.

Acto seguido se hace la parodia del “despertar del oso” en uno de los fosos (celtibéricos) existentes en el pueblo. El “oso” se encuentra en el foso y el “domador” va en su búsqueda, pero el “oso” no quiere salir. Al final consigue bajarlo, pero intenta volver a su lugar de origen. Para que esto no suceda, los niños le lanzan pequeñas patatas y, de esta forma, se simboliza que los golpes con este tubérculo sirven para despertar la primavera y que el “oso” salga de la cueva.



“Despertar del oso”.

La “yugada” se representa en una era, la parte más alta del pueblo, en la que se simula la siembra. El “sembrador” con el trigo y el pan.



Representación de la “yugada”.



El “sembrador”.

La banda de gaiteros (junto a otros personajes): Juan (uno), otro es el de Cervera y el tamborilero de Estella.



Banda de gaiteros.

La parodia de la “novia” preñada, postrada en el cochecillo es atendida por el “médico” y la “enfermera”. Han unido dos pantomimas: la de la preñada y la del enfermo. En Anguiano, un joven hacía de enfermo, al que en la operación le sacaban las tripas: morcillas, chorizos, salchichones. Con todo ello preparaban una merienda. A la preñada, le sacan los mismos productos y los cocinan para su posterior degustación. En este caso, da a luz un lechón de peluche.



Parodia de la “novia” preñada.



Preparando la merienda.

Originariamente, en los pueblos, se hacía con un pequeño cerdo, el cual era soltado para que los jóvenes le persiguieran. El que lo cogía, se lo merendaba.

El Carnaval finalizaba con la quema del “Judas”. En Enciso se hacía uno en cada barrio.



Quema del “Judas”.

En este año 2010, se ha confeccionado un muñeco de características similares a *Miel Otxin*. Cada año, intenta simular un cartero: lleva un zurrón en el que la gente introduce una nota que simboliza todo lo negativo. Así es quemado. Como ha hecho buen tiempo, ha asistido mucha gente.

En otro año anterior, se han quemado “Judas” y “Judesas”, como aparece en esta imagen.



Quema de “Judas” y “Judesas”.

Otro “Judas”.



Otro “Judas”.

Como recuerdo de la representación, se hacen varias fotos de grupo con todos los personajes.



Foto de grupo con todos los personajes.



Otra foto de grupo.

Como colofón a la fiesta, recordando las meriendas de antaño, se realiza una cena. Este año se han reunido unas 300 personas. Número muy alto para la población existente en Enciso.



Cena que pone el colofón a la fiesta.

Al finalizar la cena, se retira todo el mobiliario y, en el mismo lugar, se realiza un baile, en el que participa todo el mundo. La cena y el baile son un referente en la zona, a los que se acerca la gente joven y mayor.

Al día siguiente, se celebra el “Domingo de Piñata”. Ya no se ponen tinajas, ni orzas de barro, para romper. Se han sustituido los pucheros de barro por piñatas modernas. A los niños les da igual, con tal de romperlas y que caiga todo de su interior. Se lanzan como lobos.



Al día siguiente se celebra el “Domingo de Piñata”.

2. PARTICIPACIÓN EN EL DESFILE DE LOGROÑO

Como recuerdo del paso de los componentes del Carnaval de Enciso en el desfile del Carnaval de Logroño durante estos dos últimos años (2009 y 2010), se ofrecen las siguientes instantáneas.



Paso del Carnaval de Enciso en el desfile del Carnaval de Logroño..



El “javali” en Logroño.



Desfilando en el Carnaval de Logroño.



Un momento del desfile del Carnaval de Logroño.

Con el dinero que sacan por su participación en dicho Carnaval se financian las fiestas de Enciso. No obstante, tanto en uno como en otro, la participación provoca un cierto agotamiento en sus integrantes: son varias horas saltando, haciendo sonar los cencerros, etc.

3. LA MÚSICA DE CARNAVAL

En lo que se refiere al apartado musical en Carnaval, había muy poca propia específica en La Rioja.

Había una estudiantina que fue recuperada por J. Asensio. Era la que salía en Ábalos ([ENLACE 1](#)). También había la murga de Autol; citada con anterioridad ([ENLACE 2](#)).

Con esta exposición se ha querido mostrar el trabajo realizado en estos 5 años de existencia del Carnaval en Enciso. Queda mucho por hacer; no obstante, en lo que se refiere a disfraces, están prácticamente todos los que se podían recoger.

([ENLACE AL AUDIO](#))

([ENLACE AL VÍDEO](#))

Oiartzungo Ihotteak (laburpena)

Miren IRIGOIEN, Gari SAN JOSE

1. HASIERA

Hasteko Oiartzungo Inauterietako aro berriko historia aurkeztu zuten. 1990ean Oiartzungo auzo bateko taldea hasi zen eta 1991an “Oiartzungo Ihotea” auzo guzietako jendearekin antolatu zuten.

Galduta edo utzia zegoen herriko Inauteria berriz martxan jartzeko, lehen Oiartzunen egiten zen inauterian oinarritu ziren. Frankismoaren hasieran ez zegoen gauza asko baino bazekiten zer edo zer bazegoela, hura oinarria hartuz, eguneratu eta momentuko egoerara moldatzen saiatu ziren.

Alde batetik hor zeukaten karrozaz eta desfile ikusgarriaz osatutako Donostiako bezalako inauteri eredua, baina ez zuten hori nahi. Talde honen filosofia beste bat zen, mendiko inauteriaren ezau-garriak dituen beste eredua zeukaten buruan.

Oinarritzat hartu zuten 1940. hamarkadan Oiartzungo auzoetan etxez etxe eta baserriz baserri ibiltzen ziren “kuestaziyua” taldeak. Ekintza hau Oiartzunen “arraultz ihotea” eta “aitzur dantzariak” izenekin ere ezagutzen zen. Talde txikietan ateratzen ziren, zazpi edo zortzi pertsona talde bakoitzeko, soinu-jotzailearekin. Gizonezkoak eta emakumezkoak dantzarietz eta poxpolinez jantzita. Ilunabarrean, beren zakuekin eta arropa zaharrekin mozorroturik ibiltzen ziren.

1990-1991ko Oiartzungo inauteriko antolatzaile taldearentzat 1940ko eredua izan zen oinarria. Oiartzungo zortzi auzoek izana zuten nortasun handiak pixka bat indarra galtzen ari zela eta herriko kaskoan mugimendu gehiago zegoela kontuan harturik, hasieratik auzo guztietan, etxez etxe eta baserriz baserri ibiltzen ziren “kuestaziyua” taldeak antolatu zituzten. Bestaldetik, hasieratik ilunabarreko mozorrotuak, beren zakuekin eta arropa zaharrekin jantzita ateratzen ziren Elizaldeko plazan. Segidan pentsatu zuten Oiartzungo inguruko pertsonai mitologiko bat sartu behar zutela inauterian eta horretarako “Intxixua” aukeratu zuten, euskal mitologian Oiartzunen kokatzen den pertsonaia. Honi taldeak uste zuen itsura fisikoa eman zioten eta auzo bakoitzeko “Intxixua” bat egin zuten, auzo bakoitzeko ordezkari bat. Hau dena larunbatean egiten zen eta igande arratsaldean festa bat: haurren jolasak eta “Intxixuakin”.

Momentu hartan zalantzak eduki zituzten, ez zekiten “Intxixuarekin” zer egin. Inauteri askotan halako pertsonaiek erreta bukatzen dute eta hori taldean ez zuten ondo ikusten edo ulertzen eta ez zuten “Intxixua” sutara bota nahi eta erabaki zuten istorio bat muntatzea: urtero, inauterietako festa bukaeran, Aiako harritik etorritako “Intxixuak”, berriro Aiako harrira zihoazela bueltan beren txokora.

Orduko egitaraua honela osatzen zen:

- Larunbata goizean “kuestaziyua” auzo guztietan eta ondoren auzo bazkariak. Ilunabarrean denak mozorrotuak Elizalden.
- Igandean berriro Elizalden mozorrotuak eta inauteri festa bukatzeko “Intxixuak” Aiako harrira buelta.

2008an egitarauan beste aldaketak sartu zituzten:

- Inguruko hiri eta herrietako inauterietako ospakizunekin bat ez egiteko Oiartzungo inauterietako ospakizuna aste bat aurreratzea erabaki zuten.
- Ordura arteko bi eguneko egitaraua hiru egunetako izatera pasa zen: ostirala, larunbata eta igandea.

Ordutik aurrera Inauteri ospakizunen egitaraua honela geratu zen:

- Ostirala ilunabarrean “Intxixuak” iristen dira Elizaldera. Auzoei garrantzia handia eman nahi zuten eta orduan altxatzen da zortzi auzoen bandera udaletxeko balkoian (auzo bakoitzak kolore bat dauka).
- Larunbata osoa “kuestaziyua”ren inguruko ekitaldiak, bestela bazkal ondoren presaka ibiltzen ziren dena utzi eta derrepente mozarrotu behar... larunbateko egitarauan “kuestaziyua”, auzoko bazkariak, “Otegizona”, “Zomorrozinkoa” eta herri-dantzak egiteko eguna geratu zen.
- Igandean “Intxixuen” karroza bat auzoz auzo, “Intxixuek” herria hartzen dute egun osoan. Arratsaldean egiten da bandera jaitziera. “Intxixuak” balkoira igotzen dira eta bandera jaitzen da eta bukatzeko Aiako harrira itzultzen dira.

Bi aldaketa hauek oso emaitza onak lortu zituzten:

- Inauteri ospakizunak aste bat aurreratzearekin Oiartzunen antolatutako ekitaldi guztiak jendetsuagoak izan ziren. Modu honetan antolaturik Donostiako eta Tolosa bezalako inauteri handietara joan nahi zuten haurrek eta gazteek Oiartzungoan parte hartzen zuten.
- Bi egunetan egitetik hiru egunetan egitera pasatzearekin, larunbateko egitarauan “kuestaziyua”, auzoko bazkariak, “Otegizona”, “Zomorrozinkoa” eta herri-dantzak egiteko eguna geratu zen. Egitaraua beteago eta lasaiago geratu zen.

“Oiartzungo Ihotik” taldekideek pentsatzen dute Oiartzungo inauteriaren hogeituro urteetako ibilbideak finkatu duela funtzionatzen duen Oiartzungo inauteri eredu partikularra. Gure inauteriak herrian sustraituta daude eta jendeak erantzuten du eta jendeak bizitzen du festa hau. Berriak eta asmatutakoak izan ziren “Intxixuak”, dagoeneko Oiartzungo haurrentzat betidanik egon dira eta guztia tradizioa itsura hartzen ari da eta jendeak bizi du.

Ez daude beste inauteri ereduak aurka, baina izaera berezkoa eta propioa zuen inauteri bat nahi zuten. Aste-bukaera horretan “Intxixuak” jaisten dira menditik, plaza hartzen dute eta beraien festa da.

2. PERTSONAIAK

Osagarri gisa hona hemen “Oiartzungo Ihotik” talde honek, <http://www.oiartzungoihotik.eus> web orrian egindako bertako inauteriko pertsonaien aurkezpena:

BASANDRIA

Zer pertsonaia da: Oiartzungo ihoteetako pertsonaia da. Sorgin basatia esaten zaio bere jazkera dela eta.

Nola jazten dira: Zakuz, larruz eta oihalez egindako jantziak. Bakoitzak Oiartzungo auzo bakoitzeko koloreko oihalak daramatza auzo bakoitzaren “aurkezle” moduan. Buruan kolore ezberdinez egindako ile luzea. Larruzko abarkak. Arropan apaingarri moduan, hezurak, huntza, zintzarriak,... eramaten dituzte. Aurpegi berezi eta basatia dute, hortz, begi eta sudur handiz osatua. Makila, eta animalien barrerak ere izaten dituzte eskuan jendea zirikatzeke.



Basandria.

Noiz ateratzen dira: Ostiralean Aiako Harritik herrira jaitsi eta asteburu osoa pasatzen dute bertan. Igandea arratsaldean berriz ere igotzen dira mendira eta urte osoa bertan pasatzen dute. Udala hartzen dute, hau da udaletxea igotzen dira eta bertan beraien bandera zintzilikatzen dute. Auzo guztietako kolorezko oihalez osatutako aginte bandera.

Zenbat dira: 8 basandre izaten dira, auzo bakoitzeko bat.

Zer egiten dute: Jendea zirikatu, jendearekin jolastu...bereziki haurrak. Zibilizazioa hankaz gora jartzen dute.

Basandrien izenak:

- Arain, Ugaldetxo auzoko basandria.
- Arritxuri, Karrika auzoko basandria.
- Egieder, Ergoien auzoko basandria.
- Markelain, Gurutze auzoko basandria.
- Miakatz, Arragua auzoko basandria.
- Munandi, Iturriotz auzoko basandria.
- Urka, Elizalde auzoko basandria.
- Altamira, Altzibar auzoko basandria.

INTXIXUA

Zer pertsonaia da: Oiartzungo ihoteetako pertsonai basatiak dira.

Nola jazten dira: Zakuz eta larruz egindako arropa basatiarekin. Buru handi bat izaten dute, ile, hortz, begi, sudur eta adar handiz osatua. Arropan apaingarri moduan, hezurak, oilo hanka... eramaten dituzte. Gomazko abarkak izaten dituzte. Makil edo goraizeak ere izaten dituzte jendea zirikatzeke. Intxixu bakoitza auzo batekoa denez, edo auzo bat ordezkatzan duenez, auzo horretako kolorezko zapi bat eramaten du.

Noiz ateratzen dira: Ostiralean Aiako Harritik herrira jaitsi eta aste buru osoa pasatzen dute bertan. Igandea arratsaldean berriz ere igotzen dira mendira eta urte osoa bertan pasatzen dute. Udala hartzen dute, hau da udaletxea igotzen dira eta bertan beraien bandera zintzilikatzen dute.

Zenbat intxixu dira: 8 intxixu izaten dira, auzo bakoitzeko bat.

Zer egiten dute: Jendea beldurtu, zirikatu, jendearekin jolastu...bereziki haurrak. Haurrekin batera plazan ibiltzen dira jolasean, korrika eta zirikan.

Intxixuak:



Zirpi-Zirbi,
Ergoiengo Intxixua.



Zirri-Mirri,
Gurutzeko Intxixua.



Zirri-Latz,
Iturriozko Intxixua.



Zirri-Gor,
Elizaldeko Intxixua.



Zirri-Beltz,
Karrikako Intxixua.



Zirri-Zahar,
Ugaldetxoko Intxixua.



Zirbi-Zarba,
Altzibarko Intxixua.



Kurri-Kurri,
Arraguako Intxixua.

OTEGIZONA

Zer pertsonaia da: Oiartzungo ihoteetako pertsonaia da. Garai batean Oiartzunen otegizona izeneko pertsonai bat ibiltzen zen ihoteetan. Gaur egun, Ihotetako Larunbat arratsaldean herritarren artean ibiltzen da jendeari besarkadak ematen, zirikatzen.

Nola jazten da: Goitik behera otez estalia, inork ez ezagutzeko moduan.

Noiz ateratzen da: Azken urteetan kuestazio egunean arratsaldean, hau da ihoteetako larunbatean.

Zer egiten du: jendearengana hurbildu, besarkadak ematea, dantzatzea, jolastea....



Otegizona.

SORGINA

Zer pertsonaia da: Oiartzungo ihoteetako pertsonaia da. Kaleko sorgin bezala ere ezaguna da, beste pertsonaiak ez bezala, urtean zehar herrian bizi baitira, herritarrak bere edabeekin lagunduz.

Nola jazten dira: Gona beltza eta oihal ezberdinez apaindua, alkandora txuria, korpiñua, buruko sorgin txapela, larruzko abarkak. Sorgin txapela huntzaz apaindua ere eramaten dute eta aurpegia, begi aldea, maskara txuri batez estalia.

Noiz ateratzen dira: Ihoteetako ostiralean ikusten dira lehen aldiz eta igande gauean azkenean. Aste buru osoa kalean pasatzen dute.

Zenbat dira: 8 sorgin dira, auzo bakoitzeko bat. Urte osoan zehar herriko baserri ezberdinetan bizi dira eta pertsonai basatien kontaktua dira.

Zer egiten dute: Beren edabeekin Intxixu eta basandreak deitzen dituzte herrira jeisteko. Musika jotzen dute, dantza egiten dute eta herritarrekin egotea gustatzen zaie.

- Irantzi, Ugaldetxo auzoko sorgina.
- Aristiburu, Ergoien auzoko sorgina.
- Anerre, Iturriotz auzoko sorgina.
- Anderregi, Gurutze auzoko sorgina.
- Urzelai, Altzibar auzoko sorgina.
- Goikoeskola, Arragua auzoko sorgina.
- Arlepo, Karrika auzoko sorgina.
- Learre, Elizalde auzoko sorgina.



Sorgin bat.

ZOMORROA

Zer pertsonaia da: Oiartzungo herritarrak.

Nola jazten da: Zakuz egindako soinekoa edo trajea izaten da. Zaku honek oihal puxkak eramaten ditu zintzilik edo eta josiak. Bueltan oihalak zintzilik dituen lastozko txapela bat ere izaten dute buruan.

Noiz ateratzen da: Ihoteetako ostiral arratsaldean, ihote jaiaren hasierarekin batera eta igandean.



Zomorroak.

ZOMORROZINKO

Zer pertsonaia da: Oiartzunen ihoteetan ateratzen zen pertsonaia da.

Garai batean Oiartzunen zomorrozinko izeneko pertsonai bat ibiltzen zen ihoteetan jendea izutzen. zomorrozinko sorpresan ateratzen zen kale ertzetatik. Gutxien espero zen kalean korrika ateratzen zen zomorrozinko jendartera, korrika, zala-partaka...

Nola jazten da: Lehen ganbara igo eta aurkitzen zuenarekin osatzen zuen zomorrozinko bakoitzak bere mozorroa. Gaur egun zakua du oinarri, baita soinua egiteko zintzarriak, kriskitinak... eta bi gauza dira beharrezkoa, batetik jendea zirikatzekeo zerbait eta bestetik aurpegia estaltzea ez inork ezagutzeko.

Noiz ateratzen da: Inauterietan. Azken urteetan ihoteetan, kuestazio egunean arratsaldez, hau da ihoteetako larunbatean.

Zenbat dira: Bat baino gehiago izan daitezke, nahi adina. Une berean herrian zehar korrika, zirikatzen, jolasean, joan eta etorrian ibiltzen dira.

Zer egiten du: Jendea beldurtu, zirikatu, jendearekin jolastu... bereziki haurrekin. Haurrek abesten dioten bitartean bera beraien atzetik ibiltzen da korrika eta zirikan.

Zein du bere abestia:

“Zomorrozinko titaritako
zazpi arraultza afaritako
beste horrenbeste gosaritako.”



Zomorrozinkoa.

SUZKO AKERRA



Suzko akerra.

(AUDIORA LOTURA)

Mahai-ingurua (laburpena)/ Mesa redonda (resumen)

Moderatzailea/Moderador: Josu LARRINAGA

Partaideak/Participantes: Marian SOPELANA, Ernesto DOMÍNGUEZ,
Emilio Xabier DUEÑAS, Kepa FERNÁNDEZ DE LARRINOA,
Oier ARAOLAZA

INAUTERIAK BERRESKURATZEKO ERA EZBERDINAK

DIFERENTES MÉTODOS DE RECUPERACIÓN DEL CARNAVAL

Previa presentación de los integrantes de dicha mesa redonda, algunos de los mismos presentaron su experiencia en la realización.

Tal es el caso del Carnaval de Salcedo, el cual fue recuperado en 1991 en base a la información suministrada por el investigador alavés Joaquín Jiménez así como por parte de los ancianos del pueblo. Pueblo que cuenta con 60 habitantes. El Carnaval –cuenta la presente– se ha ido adaptando a cada tiempo y así, hoy en día, el muñeco “Porretero” es atado al tilo de la plaza. Los niños le golpean y, en vez de que quemarse, como en otros pueblos, se tira al tejado para que se lo coman los buitres. Inicialmente el Carnaval se celebraba por la mañana y por la tarde, pero debido a la escasa presencia de personas, en la actualidad, se realiza el sábado siguiente a los Carnavales oficiales, por la tarde.

En el caso de Enciso –comenta su representante– no se recuperó el Carnaval, sino que se confeccionaron varios disfraces de diferentes localidades de La Rioja. En total unos 40. De esta forma, junto con la cena comunitaria y el baile, se consiguió dar forma al Carnaval. En La Rioja se han perdido todos los Carnavales rurales, excepto el de Enciso. Los que existen, son urbanos.

Al hilo de la recuperación de Carnavales.

Un componente de la mesa expresa su escepticismo sobre los intentos de etiquetar al Carnaval como “recuperado” o “tradicional” ya que una de las características de este es que se crea y muere cada vez que se ejecuta. También duda de las etiquetas “rural” y “urbano”, ya que, por ejemplo muchos de los Carnavales rurales son de tipo urbano, con desfiles de trajes de estética rural.

Se plantea la comercialización de los Carnavales.

Los Carnavales modernos se presentan como patrimonio cultural a conservar y a promover por las instituciones. Los vendibles por la administración se anuncian en programas para sacar provecho turístico. Así el punto de referencia actual es el exterior. El objetivo no es la comunidad de donde se

desarrollan para su disfrute. El Carnaval se ajusta a la imagen que viene de afuera para adquirir dignidad (saliendo en los medios y de esta manera existiendo).

Además, asociar los desfiles con los Carnavales urbanos puede no ser adecuado, ya que estos funcionan en los dos ámbitos. En Lantz o en Ituren hay desfiles. Ha habido cambios que han llevado a estas formas.

También hay un problema con la definición de “tradicional”. Este es un término bastante ambiguo ¿Cuántos años hacen falta para que algo sea tradicional? Hay cosas que han sido tradicionales y ya no lo son y viceversa. Un término más correcto puede ser “contemporáneo”. El término “recuperación” también puede ser inadecuado ¿Las recuperaciones que se han hecho han recuperado todo el Carnaval o partes? ¿lo recuperado sigue teniendo el mismo sentido de Carnaval? Por otro lado, hay que tener en cuenta que todos los cambios suceden porque los participantes los han estipulado.

Respecto a otro Carnaval, el de Eibar, su interlocutor comenta que se trata de un Carnaval contemporáneo, es vanguardia, está en la creación. Está dentro de la tradición porque no se puede escapar de ella: no hay creación fuera de la tradición. La cultura contemporánea sólo elige el modelo de tradición en el que quiere seguir creando. En Eibar se eligió un estilo que llaman tradicional, pero el Carnaval de Eibar es actual.

En este punto el moderador plantea una pregunta al respecto de cuáles son los objetivos principales que sostienen estos Carnavales año tras año y qué perfil le ven los impulsores de los mismos.

En Salcedo el objetivo es que el pueblo salga y se lo pase bien. No importa si viene gente de afuera o no. Interesa que la gente de Salcedo se involucre en el Carnaval, lo cual se hace complicado con la edad avanzada de la población. No obstante, la mayoría del pueblo se disfraza por lo que el objetivo se cumple.

En el caso de La Rioja había diversos objetivos. Inicialmente el fin era solo la colección de trajes. Después se planteó salir a la calle y la gente acogió positivamente la idea. Se ha conseguido que en un pueblo de 80 habitantes haya una implicación “global” de jóvenes y mayores. La gente participa en un fin de semana de invierno con mucho frío y da buenos resultados. Con cinco años de historia no se sabe qué va a ocurrir, pero la cosa ha evolucionado de manera positiva.

A la pregunta de hasta qué punto se copian los modelos rurales en zonas urbanas.

Uno de los presentes responde que los conceptos de urbano y rural son blandos y están diluidos entre sí. El Carnaval también lo está. Que en pueblos de 20 habitantes se junten 200 personas sólo se puede entender desde la confluencia entre lo urbano y lo rural, influenciada por el motor de la ciudad y la utilización turística. Por otro lado la globalización hace que el Carnaval del lugar más

recóndito pueda ser gravado y visto por todo el mundo. Las culturas aisladas desaparecen. Asimismo se pueden asimilar “nuevas aportaciones” como desfiles de brasileñas bailando sambas.

¿Tiempos, espacios, personajes?

Un enfoque es que “mis padres me lo han dejado así y seguimos haciendo lo mismo”. “No hemos cambiado nada de la base del Carnaval pero intentamos mejóralo”, porque todos los años no se puede hacer lo mismo: depende de la gente que lo organice.

Por otro lado, la gente que lo hacía hace 70 años y la gente que lo hace ahora en nada tiene que ver. Partiendo de los materiales básicos de lo que se hacía se pretende que tenga vida. El Carnaval seguirá su camino como lo desee la gente implicada, independientemente de cómo se haya hecho durante mucho tiempo. Si la gente disfruta, el año que viene lo repetirá.

Noiz eta zergatik? Batean baino gehiagotan Inauteriko dantzak udara pasatu direla zenbait tokitan. Baserritarren munduan festak nahi eta nahi ez neguan izan behar dira. Baina bestelako festak ere mugitu dira. Etxarrin, aspaldian urrian egiten ziren herriko festak gaur abuztuan egiten dira. Momentuz baserritarra den ohitura jarraipena emanegun egin behar da. Baina baldintzak eraginda hartzen dira egunak: gaur astebukaeran, lehen astean zehar egiten zirenak.

Lehendabizi erritmo biologikoa zen, eta negua (illuna, denbora luze) zen aproposa. Gero egokitu da asteburura, denbora industrialia. Emigrazioari ere lotu da. Emigranteak udan itzultzen dira, eta bizitza dago udan. Baina gaur egun dena eskura dagoela, natura ez dugu behar. Erritmoa aldatu dugu eta festaren konzeptuzlizioa aldatau da. Sakrakilatu da. Inportanzia aldatu da.

Teniendo en cuenta la experiencia de algunos de los presentes, el moderador lanza la pregunta que, como gestores, qué recomiendan para la revitalización de los Carnavales en un lugar indeterminado.

A lo que se responde de formas muy diversas, tal y como se expone a continuación.

Marian asume que hay que tener ganas de hacerlo. Unos años hay éxito y otros no. Lo preocupante es que alguien tome el testigo. Los primeros años es la novedad pero luego, por diversas razones pueden empezar a fallar. En Salcedo se llegó a plantear el celebrarlo sólo los años pares, pero el año pasado la gente respondió bien y ya hay gente trabajando para el siguiente.

Si no se consigue que los vecinos vean lo que se está haciendo como algo que les atañe y les apetece, no se puede hacer nada. Hay que dar con la fórmula para que la gente se implique. El Carnaval tiene elementos suficientemente atractivos para que funcione. Hay otras fiestas que no tienen solución, pero el Carnaval sí puede seguir adelante.

Para el Carnaval hay que tener un espíritu de subversión, de conspirar, de arriesgar, de romper,

de salir del camino (para ello, hay que conocer el camino). Es más interesante conocer el espacio en el que te quieres divertir (en este caso el modelo de Carnaval tradicional o rural) y evitar ser una copia anodina de otros, “para ser nosotros mismos dentro de un marco” (del que no se puede escapar).

A la hora de plantearse un Carnaval, lo primero son los objetivos (que todos tienen, explícitos o no). Lo segundo es realizar una necesaria evaluación posterior. El primer año puede salir bien, pero puede que los demás no. No se puede desaprovechar el esfuerzo inicial.

¿Se ve futuro, posibilidades de ir hacia delante o la tendencia es hacia la muerte?

Los participantes son optimistas y coinciden en que el Carnaval es un evento que tiene elementos para seguir adelante sin dudas. El futuro depende de las ganas que tenga la gente de seguir adelante. Las fiestas tienen que ir cambiando para atraer a las nuevas generaciones: hay que buscar fórmulas. Es importante conseguir rescatar el espíritu del Carnaval. La gente se lo tiene que pasar bien.

Por otro lado se ve un futuro, en un contexto de globalización, a estas formas minoritarias (que deberían seguir siéndolo) a las que recurren la gente aburrida de la uniformidad. Permiten otros modelos que nos diferencien y nos hagan sentir a salvo de la homogeneidad. Para ello es importante que tenga personalidad propia, para que no sea una fiesta más.

Hay que tener en cuenta que toda fiesta tiene irregularidades en el camino. El mantenimiento de un Carnaval implica esfuerzo. Si los que lo han montado pueden seguir, no hay problema, pero si se cansan, o hay divergencias en el grupo... Recordemos que otras fiestas de invierno, tales como las Mascaradas, han sufrido sus crisis pero se han recuperado.

El futuro del Carnaval, como el pasado, estará ligado a futuro de la vida social. La esencia de esta fiesta implica ambivalencia, renovación, restauración, recambio social; llevada hasta ahora por los varones, solteros, en una cultura cristiana. Hay cambios sociales que se incorporan y que van a permitir que se siga celebrando.

Una persona del público recuerda que se planteaban dicotomías entre tradicional/reconstruido urbano/rural.

Ha quedado claro que no hay fronteras claras. El espacio no puede limitar si algo es urbano o tradicional. No puede depender del número de años el que sea tradicional. Los expertos deberían aportar cuáles son los elementos que nos digan si algo es tradicional: los símbolos, el vestuario, las coreografías, las músicas... Por otro lado, cuando se pregunta por los objetivos para mantener o recuperar los Carnavales, el objetivo común a todos es mantener unas señas de identidad. El que tiene una costumbre de celebrar un ritual lo mantiene porque cree que es algo propio.

Un participante de la mesa contesta que no merece la pena discutir la frontera entre tradicional o no. Todos los Carnavales son inventados. El Carnaval es un proceso de mucho tiempo por que ciertas celebraciones se han ido acumulando y modificando a lo largo del tiempo para tener vigencia. Para que tengan sentido y siga celebrándose.

Otros participantes apoyan el uso de la palabra proceso. “Proceso” es una palabra clave para de interpretar estos conceptos. La tradición es un proceso, con una característica que es el cambio. Lo que no cambia no puede ser tradicional. No podemos abstraernos de la tradición. Podemos elegir una, pero es imposible escapar.

Alguien del público opina que distinguir qué es tradición o no resulta ambiguo. El Carnaval se ha transformado a lo largo de los años. El Carnaval llevado a América por los conquistadores ha tenido influencias africanas. Por otro lado, la tradición del Carnaval ha perdido el vínculo que inicialmente tenía con la naturaleza.

Como respuesta, uno de los participantes opina que el Carnaval es hijo de la cultura europea. Se dice que puede venir de las saturnales romanas y ha tenido un desarrollo a lo largo del tiempo. Hay muchos Carnavales diferentes en Europa y todos tienen elementos comunes, tales como la utilización de máscaras.

(ENLACE AL AUDIO)

Lapurdiko Inauterietako dantzak (resumen)

Jean-Raymond MAILHARRANCIN

El Carnaval de Beskoitze (Lapurdi) es representado por jóvenes del grupo Oinak Arin Dantza Taldea desde 1983. Jean-Raymond Mailharrancin, presidente del grupo expone sus orígenes, las transformaciones que ha sufrido y la situación actual (año 2010).

1. EL CARNAVAL LOCAL

Esta fiesta, el Carnaval, tendría su raíz en las fiestas de Invierno (*Neguko bestak*) de la Edad Media. En dichas celebraciones la gente se vestía con trajes adornados con hojas de árboles y flores, para dar la bienvenida a la primavera. Aquellos habitantes creían en diferentes dioses relacionados con la naturaleza.

En torno a la Primera Guerra Mundial, según algunos ancianos del pueblo (de Beskoitze), los jóvenes hacían un recorrido de cuestación (*eskea*) de caserío en caserío (*baserriz baserri*) cantando y bailando, recibiendo a cambio huevos o jamón para la fiesta. La Primera y Segunda Guerra Mundial marcaron un tiempo de regresión en lo que al aspecto festivo se refiere, ya que los jóvenes fueron a luchar al frente; algunos ya no regresarían. Estas condiciones sociales supusieron un lastre negativo y se dejaron de celebrar.

En la década de 1950 se crearon varios grupos de danza en Iparralde. En la siguiente década de 1960, unos jóvenes decidieron seguir con la tradición de sus mayores en Beskoitze. El grupo actual nació en 1961. Así, el Carnaval se volvió a celebrar, pero solo durante dos años; después volvió a desaparecer. Aquellos jóvenes solo se interesaron por las danzas, por lo que crearon un grupo para aprender bailes de todos los territorios del país. La formación fue bastante buena y se actuó, además de en *iparralde*, en Donostia y Francia. En 1977, por motivos políticos, el grupo desapareció.

Años después formaron un grupo (*talde*) nuevo con el mismo nombre: en esta ocasión con la ayuda de Thierry Truffaut y del antiguo *maisu* Pierre Betelu. Este último trabajó desde 1977 hasta su muerte recuperando los *jauziak*. Por aquel entonces había pocos pueblos donde se bailaban, pero estaban adquiriendo importancia. Como el grupo renacía en aquellos años también, se dedicaron a estudiar los *jauziak* y a retomar el Carnaval en el pueblo. El organizar las cuestaciones les sirvió para conseguir dinero para el grupo y conocer el pueblo, que entonces tenía casi 2.000 habitantes y era muy extenso. Jean-Raymond comenta que ni siquiera él conocía todos los barrios.

En 1983 el Carnaval se limitó a un domingo, pero fue una novedad y un éxito. Con el dinero recaudado, confeccionaron nuevos trajes para el año siguiente. En 1994 hicieron los primeros Carnavales, *Ihauteriak* verdaderos de Lapurdi. Desde entonces se ha celebrado anualmente. Hoy en día se representa a lo largo de tres fines de semana. El último domingo (de la cuarta semana) suele ser el de Carnaval (fecha oficial), respetando las fechas invernales. Dada la extensión del pueblo y debido a la construcción de casas nuevas, en algunos casos se ha hecho una sola recepción con los vecinos durante la cuestación, lo cual ha sido valorado positivamente, porque ha servido para que los resi-



Cuestación rural matutina (01/02/1987). Foto: Emilio Xabier Dueñas.

dentes se conozcan entre ellos también.

Actualmente, el Carnaval goza de gran acogida. Se anuncia en periódicos y folletos turísticos. La compañía de autobús, propiedad del presidente del grupo, presta un servicio gratuito en esas fechas, trasladando al grupo durante tres fines de semana por todos los barrios y casas de la localidad.

2. EL GRUPO DE DANZA

Algunos de los miembros de la comparsa llevan máscaras y una bolsa para recoger dinero. Estos son los primeros en alcanzar las casas, haciendo ruido para anunciar su llegada. Cuando sale la gente del interior, los *kaskarotak* se acercan bailando, acompañados por los músicos. Realizan uno o dos danzas, dependiendo del tipo de recibimiento: más o menos cercano para con la comparsa.

Cuando se encuentran con una puerta cerrada, se hace ruido y se muestra desacuerdo, pero menos que antaño, ya que Jean-Raymond comenta que la gente se ha vuelto muy agresiva. Los primeros años algunos no entendían de qué iba el Carnaval; los mayores sí, porque lo habían conocido.

Se realizan varios *jauziak*. Hay danzas cortas mixtas, como *Hegi*, *Ʒazpi jauzi*, *Ostalerrak*, *Fandango*, *Arin-arin*, y masculinas: *Makil txIppi* y *Ʒapatain dantza*.

El último domingo, Domingo de Carnaval, después de la misa, sobre las 11, Oinak Arin hace un espectáculo en la plaza con las danzas de Lapurdi: *Soka dantza*, *Mutxikoak*, varios *jauzis* entre los que se encuentra uno denominado *Beskoiztarrak*. Una pantomima llamada *Bizar dantza* que representa a un hombre que se afeita y muere y prosigue una comedia para devolverle a la vida. Se busca la participación de la gente del pueblo también. Seguidamente comen y beben hasta la noche, para dar final al Carnaval. *Soka dantza*, *Ʒapatain dantza* y *Bizar dantza* únicamente son ejecutados en Carnaval en Beskoitze.



La danza no falta en la visita (22/02/2009). Foto: Emilio Xabier Dueñas.

Las melodías son interpretadas por la *xirula*, el *txistu*, el acordeón y el atabal. A veces, también se toca el pandero. El *txistu* llegó a *iparralde*, desde *hegoalde*, entre las décadas de 1950 y 1960, para instalarse en los grupos de danza. En formaciones antiguas había clarinete, trompeta, acordeón y atabal. En otros pueblos se toca el violín, pero no es muy adecuado para el exterior, porque debido al frío se desafina con facilidad.

El conocimiento y difusión que ha tenido el Carnaval de Beskoitze desde 1985-1986, dentro de Euskal Herria, ha sido el resultado de diferentes trabajos periodísticos y de investigación, general-

mente de personas procedentes de *hegoalde*, quienes han documentado, textual y audiovisualmente. En 1998 la televisión francesa grabó un programa especial dedicado a esta celebración de Beskoitze. También ha habido visitas de diferentes grupos de danza de Bizkaia, Gipuzkoa o Nafarroa que han acudido a observar la celebración.

Entre las representaciones de Oinak Arin fuera de su localidad resalta la salida, en enero de 2008, al Valle de Aoste (Italia). Acudieron un fin de semana en época de Carnaval, para actuar y participar en un coloquio sobre la materia (carnavalesca).

En los últimos años la formación cuenta con un grupo infantil. La mayoría son jovencitas de 7 a 14 años. Debido a la falta de niños, la conservación del Carnaval tal como se ha realizado hasta ahora peligra, por lo que seguramente la fiesta esté sujeta a algún tipo de cambio en los años venideros.

(ENLACE AL AUDIO)

Argazki bilduma/ Reportaje fotográfico

Orkatz ARBELAITZ



Jabi Elizasuk, Oiartzungo Udaleko Euskara Zinegotziak, eman zien hasiera Jardunaldiari.
Jabi Elizasu, Concejal de Euskara del Ayuntamiento de Oiartzun, inauguró las Jornadas.



Emilio Xabier Dueñasek Euskal Herriko Inauterien aurkezpena egin zuen Jardunaldietan.
La presentación de las Jornadas de Carnavales de Euskal Herria, corrió a cargo de Emilio Xabier Dueñas.



Kepa Fernández de Larrinoa antropologoa Zuberoako *Maskaradak* irudikatzen duena azaltzeaz arduratu zen. El antropólogo Kepa Fernández de Larrinoa se encargó de exponer la representación de las *Maskaradak* de Zuberoa.



Carlos Ortiz de Zárate Asparrenako (Araba) Ilarduia-Egino-Andoinen berreskuratutako berriak diren Inauterietan aritu zen. Carlos Ortiz de Zárate disertó acerca de los recién recuperados Carnavales de Ilarduia-Egino-Andoin de Asparrena (Araba).



Oier Araolaza antropologoak Eibarko Inauterien aurkezpen bizia egin zuen.
El antropólogo Oier Araolaza ofreció una dinámica presentación de los Carnavales de Eibar.



Ernesto Domínguezek Errioxako Inauterien errepasso bat egin zuen.
Ernesto Domínguez hizo un repaso de los Carnavales de La Rioja.



Oiartzungo Ihote Taldeko ordezkariak Oiartzungo Inauteriei buruz hitz egin zuten.
Representantes de Oiartzungo Ihote Taldea hablaron sobre los Carnavales de Oiartzun.



Josu Larrinaga izan zen arratsaldeko mahai-inguruaren aurkezlea eta moderatzailea.
Josu Larrinaga ejerció de presentador y moderador en la mesa redonda de la tarde.



Oier Araolaza mahai-inguruko une batean.
Oier Araolaza en un momento de la mesa redonda.



Marian Sopelana eta Ernesto Domínguez mahai-inguruan.
Marian Sopelana y Ernesto Domínguez en la mesa redonda.



Kepa Fernández de Larrinoa mahai-inguruan.
Kepa Fernández de Larrinoa, durante la mesa redonda.



Emilio Xabier Dueñas mahai-inguruan.
Emilio Xabier Dueñas, durante la mesa redonda.



Mahai-ingurua osatu zutenen panoramika.
Panorámica de los componentes de la mesa redonda.



Oiartzungo Inauterien irudikapena Done Eztebe plazan igande goizez, Ihote Taldearen eskutik.
Representación de los Carnavales de Oiartzun en la plaza
San Esteban el domingo por la mañana, a cargo de Ihote Taldea.



Oiartzungo Inauterien irudikapena igande goizez (Done Eztebe plaza).
Representación matutina dominguera de los Carnavales de Oiartzun (Plaza San Esteban).



Beskoitzeko Oinak Arin Dantza Taldea “Fandango” bat dantzatzen igande goizean.
Oinak Arin Dantza Taldea de Beskoitze realizando un “Fandango” durante la mañana del domingo.



Lorezko burukoak. Oinak Arin Dantza Taldea.
Tocados de flores. Oinak Arin Dantza Taldea.



Oinak Arin Dantza Taldeak dantzatutako *Makil ttipia*.
Makil ttipia eĵcutada por Oinak Arin Dantza Taldea.



Oinak Arin Dantza Taldeko musikariak.
Músicos de Oinak Arin Dantza Taldea.

IKERLANAK

ESTUDIOS

Las canciones de San Fabián en Tardienta.

**La fiesta, los cofrades, su repertorio y
algunas relaciones de parentesco**

Carolina IBOR MONESMA

LABURPENA

Artikulu honen helburua Tardientatik kanpora San Fabianeko anaikideek beraien festan kantatzen dituzten abestiak eta festa- eta auzo-giroa ezagutaraztea da. Horretaz gain, gutxienez Huescako probintzian oso zabaldua dagoen, eta anaikide hauen abestiak bertsiio partikular bat diren, doinu familia batengana arreta erakarri nahi da.

Gako hitzak: *albadas*, erronda, bazkalondoa, erromantzea, Huesca, *jotas de estilo*.

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto dar a conocer fuera de Tardienta las canciones que interpretan los cofrades de San Fabián durante su fiesta y el contexto festivo y vecinal que las rodea, así como llamar la atención sobre la existencia de una familia de melodías muy extendida al menos en la provincia de Huesca y de la que las canciones de estos cofrades constituyen una versión particular.

Palabras clave: *albadas*, ronda, sobremesa, romance, Huesca, *jotas de estilo*.

RÉSUMÉ

Cet article vise à faire connaître en dehors de Tardienta les chansons interprétées par les membres de la confrérie de Saint Fabian à l'occasion de la fête ainsi que le contexte de voisinage et de fête qui les entoure. Il cherche en même temps à attirer l'attention sur l'existence d'une famille de mélodies très étendue, du moins dans la province de Huesca, dont les chansons des membres de la confrérie constituent une version très particulière.

Mots-clés : *albadas*, *ronda*, *sobremesa*, romance, Huesca, *jotas de estilo*.

ABSTRACT

The purpose of this article is to make the songs played by the confreres of San Fabián during their festivity public outside of Tardienta, along with the festive and neighborhood context that surrounds them, as well as to call attention to the existence of certain of melodies very widespread in the province of Huesca, of which the songs of these confreres constitute a particular version.

Keywords: *albadas*, *ronda*, *sobremesa*, romance, Huesca, *jotas de estilo*.

1. INTRODUCCIÓN

Mi vinculación personal y sentimental con la redolada de Huesca capital, de donde procede mi familia, me llevó a interesarme por las antiguas cofradías de esa zona y los cantos que se entonaban en las correspondientes fiestas y ceremonias a su cargo. Guiada por ese interés es como llegué a conocer a los cofrades de San Fabián y a sus familias en Tardienta.

Actualmente componen esta hermandad nueve cofrades que mantienen una fiesta entre cuyos actos destaca la ronda por las calles del pueblo entonando unas *canciones* acompañadas por un *tambor*¹. Llama la atención su ritmo cojo, uno de los poquísimos ejemplos que nos ha legado la tradición en las tierras aragonesas, así como la melodía, variante de una familia de la que encontramos miembros en toda la provincia, relacionados con el género de la serenata o ronda y otros afines.

En las páginas que siguen ofreceré en primer lugar información etnográfica sobre la cofradía de San Fabián y el desarrollo de su fiesta. Las principales fuentes han sido mis propias observaciones de campo y el testimonio de los cofrades y algunos de sus familiares y vecinos. Sus recuerdos raramente se remontan más allá de la última guerra civil.

He dedicado otra sección de este texto a señalar algunas “relaciones de parentesco” de las canciones de San Fabián con otras piezas, ya sea en forma, función o significado. En esta sección se pone de relieve la existencia de numerosos ejemplos oscenses de la mencionada familia melódica, sobre la que creo que sería conveniente realizar una monografía más completa.

Por último daré cuenta de algunas otras piezas del repertorio de los cofrades de San Fabián de Tardienta, que suelen o solían cantar en reuniones y sobremesas estén o no relacionadas con la cofradía.

1.1 INFORMANTES

Comenzaré presentando a los nueve cofrades con que contaba San Fabián en Tardienta cuando realicé el trabajo de campo y redacté este artículo. El más antiguo es Joaquín Ponsa Catalán, nacido en 1947 en casa Catalán² de Tardienta y cofrade desde 1975; por orden de antigüedad le siguen Julio Laglera Abadía, de casa Parras, nacido en 1947 en Tardienta, cofrade desde 1978; Francisco Lisa Alcubierre (Tardienta, 1942) de casa Alcubierre, cofrade desde 1982; Pedro Barrachina Bolea (Tardienta, 1964) de casa Gella, cofrade desde 1986³; José Miguel Bolea Aso (Tardienta, 1961) de

¹ En realidad se trata de un bombo percutido con baquetas. Haré uso de la cursiva para destacar denominaciones locales y transcribir declaraciones literales de las personas entrevistadas, cuyo nombre indicaré si se trata de testimonios puntuales u omitiré (por razones de comodidad) cuando se trate de opiniones muy compartidas y (por razones de prudencia) cuando resulten algo comprometidas.

² En los pueblos de la provincia de Huesca tradicionalmente se conocía a los vecinos por el nombre de su casa acompañando al de pila (e incluso en ausencia de este); no necesariamente coincide con el apellido con que figuran en el Registro Civil, por decirlo así. El concepto “casa” incluye a la familia (también los ancestros) y las propiedades. En muchos lugares se está perdiendo esta costumbre. De todos modos, en Tardienta también se hace mucho uso de los mote.

³ El *Libro de Actas y Cuentas* (f. 26v) data su ingreso en 1987, pero en un pequeño reportaje del *Diario del Altoaragón* de 1986 se le menciona como el

casa Montera, cofrade desde 1990; José Miguel Oliva Barluenga (Huesca, 1968) de casa Feletes de Tardienta, en la cofradía desde 1992; Pedro Pérez Martínez (de casa Migalé de Lanuza, 1966), vive desde niño en Tardienta, pues su madre es de casa Nunila de Tardienta y es cofrade desde 1994; José Alberto Casasús Fon (Aínsa, 1952), que vive en Tardienta desde hace unos diez años, cofrade desde 2010; Roberto Viñuales Oliva (Tardienta, 1956) de casa Trajinero, cofrade desde 2012. Actualmente sigue habiendo nueve cofrades, pero en los últimos años se ha dado de baja José Alberto Casasús y en 2017 ingresó Lorenzo Mallada Bolea, de casa Mallada y de unos sesenta y cinco años de edad, cuyo padre ya fue cofrade.

Otras personas a quienes también he entrevistado son Josefina Viñuales Oliva (nacida en Tardienta, en 1958) de Casa Trajinero, hija y hermana de cofrades (mil gracias, Josefina, por tu ayuda y hospitalidad); María Oliva Alcubierre (Tardienta, 1945) de casa Damianer, su padre y su abuelo eran cofrades de san Fabián; Francisca Adán Alcubierre (Tardienta, 1928) de Casa Adán; Enriqueta Pociello Ibáñez (Barcelona, 1946), criada en Tardienta, de Casa Güescano; Isabel Alcubierre Lisa (Huesca, 1964), criada en Tardienta, de Casa Moscas; Lourdes Nogarol Callén (de Casa Nogarol de Lascasas, 1949), vecina de Tardienta desde que se casó hace cuarenta y ocho años.

José Ángel Viñuales, investigador de la historia de Tardienta, me ha facilitado muy útil información sobre las cofradías locales. De otros lugares que aparecen mencionados me informaron Pablo Gracia, de Huerto; Eduardo Plana, de Sena; Milagros Pinazo, de Pertusa; María Teresa Pano Suelves y Miguel Manuel Bravo Mata, de Peralta de Alcofea; Pedro Mari Martín, de las comarcas del Medio y Bajo Cinca; José Luis Urbén, de Villanueva de Gállego⁴.

2. TARDIENTA

Tardienta es una localidad de unos mil habitantes, perteneciente a la provincia de Huesca y muy cercana a la capital: a unos veinticinco kilómetros si se toma la autovía A-23. El paraje donde se ubica se conoce tradicionalmente como “Llanos de La Violada”. Pertenece en la actualidad a la llamada “Comarca de Los Monegros”, que se constituyó en 2002 en el marco de la nueva división administrativo territorial de Aragón. Celebra sus fiestas en honor a Santa Quiteria (22 de mayo), con diversos actos entre los que destacaré el canto de la aurora y del rosario, la romería a la ermita de la santa, al regreso de la cual se ejecuta el *saludo de la bandera* ante su imagen, y el *dance*, que incluye danzas de palos, espadas y cintas y dichos críticos del *repatán*⁵.

Se trata de una población muy bien comunicada y dotada de servicios que incluso cuenta con una

cofrade más joven.

⁴ Mi agradecimiento para todas las personas citadas y también para Eugenio Monesma y Fernando Jalón por su apoyo técnico.

⁵ La página *web* del ayuntamiento ofrece información más detallada:

<<http://www.tardienta.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.102/idmenu.1036/chk.655d1fc724cba6fed168c4bb222a0dea.html>> (Consultado: 21 febrero 2017)

parada del AVE Madrid-Barcelona. De hecho, la estación de Tardienta constituye un importante nudo en esta línea desde que llegó el ferrocarril en 1861, un hito que supuso entonces un impulso fundamental en la economía del lugar, favoreciendo el establecimiento de algunas industrias, entre las que destaca un gran complejo harinero, y en consecuencia, el asentamiento de nueva población.

Si el lector curioso realiza alguna búsqueda sobre el lugar, bibliográfica o a través de Internet, se encontrará con tres temas recurrentes: el ferrocarril, los riegos y la última guerra civil. Cuando se accede a Tardienta desde la autovía, se pasa bajo el imponente y enorme acueducto por el que discurre el agua del Canal de Monegros. En 1982 la unión de su caudal con el Canal del Cinca, en la obra hidráulica conocida como “El abrazo de Tardienta”, permitió la extensión del regadío en las áridas tierras de Los Monegros. Precisamente, durante la Guerra del 36, la obra (1928-1941) aún inconclusa del acueducto sirvió al ejército republicano para asentar sus parapetos. Justo en esta zona se encontraba el frente, por lo que la guerra tuvo un efecto especialmente devastador en Tardienta: ejecuciones, desalojo masivo de la población, encarnizados combates en la carretera a Almudévar y particularmente en torno a la ermita de Santa Quiteria –enclave codiciado por ambos bandos debido a su posición estratégica–, destrucción de archivos y bienes de la Iglesia a manos de los milicianos, destrucción de inmuebles blanco de los bombardeos rebeldes, saqueos de unos y otros... (V. Barrachina y Viñuales, 2013).

3. LA COFRADÍA DE SAN FABIÁN EN TARDIENTA

San Fabián, santo papa y mártir, ha contado y aún cuenta con devoción en muchos lugares de la provincia de Huesca, en la mayor parte de ellos unida a la de San Sebastián y como cotitulares de numerosas cofradías (del Arco, 1943; 490. Satué, 1988; 158, 159. Adell y García, 1992. Rivas, 2013. Araguás, Muñoz y Puyuelo, 2006; 249, 252). El santoral conmemora el mismo día la fiesta de los dos santos: ambos fueron martirizados un 20 de enero, pero no fueron contemporáneos.

La cofradía de Tardienta venera tan solo a San Fabián. Hoy por hoy se desconoce la fecha de su fundación: como ya hemos comentado, durante la última guerra civil fueron destruidos tanto los archivos de la parroquia como los del ayuntamiento y supongo que entonces desaparecieron también los libros de la hermandad.

En el relato de su visita pastoral de 1560, Pedro Vitales menciona a los cofrades de Santa Águeda y a los de San Nicolás, pero tan solo el altar de San Fabián y San Sebastián y su beneficiado (Conte Oliveros, 1980; 15-17). El retablo de finales del s. XV dedicado a ambos santos también desapareció en 1936⁶.

Gracias a las pesquisas de José Ángel Viñuales (1994) en el archivo diocesano de Huesca, sabemos

⁶ Representaba en su tabla central a San Fabián y San Sebastián flanqueados por sendas tablas con San Antonio Abad y San Blas (GUDIOL, 1971; 64 y 310).

que en el siglo XIX existieron en Tardienta cofradías bajo las advocaciones de Santa Quiteria, San Nicolás, San Fabián, la Virgen de Gracia, San Jorge, Santa Águeda, Nuestra Señora del Rosario, Santiago y San Roque⁷. En la actualidad perduran sólo dos: la de San Fabián y, agrupadas en una sola hermandad, la de San Nicolás y Santa Quiteria⁸. La Virgen de Gracia ya no cuenta con cofradía, pero los vecinos siguen realizando donativos, antiguamente en cereal⁹, últimamente en dinero, mediante ingreso en una cuenta bancaria cuando se aproxima la fiesta.

Probablemente, la mayoría de las mencionadas cofradías se fundaron al final de la Edad Media o principios de la Moderna. Como suele ser habitual, los cometidos de estas hermandades eran religiosos y asistenciales (Viñuales, 1994; s.p.). El actual *Libro de Ordinaciones* (f. 3) de la de San Fabián, redactado en 1993¹⁰, señala en su ordinación primera que se trata de una congregación de carácter religioso cuya finalidad es “el ejercicio en obras de piedad, de asistencia mutua, de ayuda y de caridad”. Así, hasta hace unas décadas, los cofrades de San Fabián velaban a los hermanos difuntos y trasladaban su cuerpo a la iglesia y de ésta al cementerio, como hacían también con aquellos vecinos que no tenían familia que se pudiese ocupar de estas tareas. Quienes faltaban a esta obligación eran penalizados con una multa. Viñuales documenta que en el s. XIX la cofradía debía dedicar cinco misas por el alma del difunto y que disponía de “cuatro cirios que ardían durante el acompañamiento y exequias” (Viñuales, 1994; s. p.). Las funciones benéfico-asistenciales propias de las antiguas cofradías proporcionaban auxilio a los desvalidos en aquellos tiempos en que estas necesidades básicas no eran garantizadas por el estado. Las tareas relacionadas con el acompañamiento de los difuntos muestran a su vez el lugar central que ocupaba la muerte en la vida espiritual de las gentes (Sánchez de Madariaga, 1999; 26).

En la actualidad las obligaciones de los cofrades de San Fabián se han aligerado y participan en los actos del sepelio de los hermanos difuntos del mismo modo que cualquier otro vecino, aunque señalan que quizá con algo más de apego por la relación estrecha que supone pertenecer a la hermandad. En definitiva, se trata más de un compromiso de amistad y vecindad que de un acto protocolario de la cofradía. No obstante, en los últimos años han adoptado la costumbre de comprar una corona de flores, un compromiso cada vez más oneroso por el reducido número de miembros que hoy en día componen la hermandad. Hasta hace poco celebraban también la consabida misa por los cofrades difuntos al día siguiente de la fiesta del santo.

Con la debacle de la guerra civil, como es lógico, en Tardienta se dejó de celebrar la fiesta y se disgregó la cofradía. En 1942, algunos cofrades se decidieron a recuperar la tradición. Los promotores de la iniciativa fueron gente como Enrique Oliva (de casa Damianer), Pascual Palacín (de casa

⁷ Y que en 1930 se solicitó al obispado y éste concedió autorización para fundar una nueva dedicada a la Virgen del Carmen (VIÑUALES, 1994; s. p.).

⁸ Probablemente ya estaban fusionadas en el s. XIX (Viñuales, 1994; s. p.). Para San Roque (16 de agosto) se sigue celebrando la *fiesta pequeña* (la *mayor* es la dedicada a Santa Quiteria). Hoy en día para referirse a la cofradía de San Nicolás y Santa Quiteria, en Tardienta dicen abreviada y simplemente “San Nicolás”, no “San Nicolás y Santa Quiteria” ni “Santa Quiteria” a secas.

⁹ Trigo u hordio que recogían de casa en casa en un carro. Éste circulaba precedido de un cofrade haciendo sonar una campana que anunciaba su paso.

¹⁰ También se han extraviado los libros que se redactaron después de la guerra.

Estadilla) y el tío Blasico. En alguno de los relevos de prior se extraviaron los libros de la cofradía anotados desde aquel año de 1942; como hemos comentado, los actuales *Libro de Ordinaciones* y *Libro de Actas y Cuentas* comenzaron a anotarse en 1993.

La cofradía de San Fabián está formada por hombres, casados o solteros, y según se prescribe en los actuales estatutos, en número mínimo de dos y máximo de veinte¹¹ (*Libro de Ordinaciones*: f. 3, segunda). Décadas atrás prácticamente se completaba el “*numerus clausus*”, pero en los últimos lustros ha decaído la participación y actualmente tan solo cuenta con los mencionados nueve cofrades. De la generación previa a la actual, son muy recordados (*dos pérdidas grandes*, dicen) Miguel de Maza y Pascual de Estadilla, gente de muchos recursos e ingenio para animar cualquier reunión festiva. Unas habilidades con las que asimismo contaba el también añorado Miguel de Miguel d’Aso, fallecido antes que Maza y Estadilla. De Estadilla se celebra en particular su gran capacidad para inventar coplas.

Muchos vecinos recuerdan muy bien, de cuando eran niños, aquella cuadrilla de hombres mayores, grandes, con aquellos trajes de pana, que recorrían por la noche las calles oscuras atronando con el *tambor*. Unos cuentan que les daban mucho miedo, que imponían mucho; otros señalan que la chiquillería lo pasaba en grande siguiendo por las calles al *tambor*, con todo el jaleo de la fiesta.

En principio cualquier hombre puede ser cofrade. Varios de los actuales han tenido algún vínculo familiar con la hermandad, porque lo fueron su padre o su abuelo. En estos casos se observa cierta tendencia a relevarse, aunque se ha dado alguna situación de coincidencia de dos generaciones de la misma casa, como sucedió con Enrique y Domingo Oliva, padre e hijo de casa Damianer. En cualquier caso los alicientes para integrarse en la cofradía parecen ser el cariño a las tradiciones locales, las relaciones de afinidad y amistad y, como dicen, *el ambiente*. En efecto, las cofradías, aparte de los fines expresamente devocionales y asistenciales con que fueron creadas, se han caracterizado tradicionalmente por una gran versatilidad en la eficaz representación y desempeño de diversas funciones espirituales y sociales, en unos tiempos en que lo religioso y lo profano no constituían esferas de la vida tan separadas como las concebimos hoy. En particular, las cofradías proporcionaron y aún proporcionan ocasión para la comensalidad y la fiesta y constituyen una expresión de identidad y una forma de sociabilidad intermedias entre la familia –“la casa” en el caso de Huesca– y la comunidad local (Sánchez de Madariaga, 1999; 31). Una forma de sociabilidad que a la vez ha reflejado, articulado y producido estructura social, según muestra en sus trabajos Isidoro Moreno (1999).

En este sentido, el hecho de que sólo pervivan dos hermandades en Tardienta, por un lado la de San Nicolás-Santa Quiteria, por otro la de San Fabián, ha contribuido décadas atrás a cierta polarización de la parroquia¹². Según parece, un hombre puede pertenecer a ambas hermandades sin problema¹³, pero hace años existían entre los dos colectivos más encendidas rivalidades (*se tenían una*

¹¹ Según el trabajo de Viñuales (1994) en el siglo XIX el máximo era de cuarenta hermanos.

¹² Es lo que sucede con lo que Moreno (1999; 81) denomina “hermandades duales”, si bien el caso de Tardienta es mucho más amable y menos intenso que el modelo que él describe.

¹³ Como es el caso de Julio Laglera, aunque no es habitual que esto suceda.

tirria...), que bien pueden quedar reflejadas en algunas coplas que cantan los de San Fabián, como la que dice:

“A los de San Fabián
nos llaman los borrachones
y los de San Nicolás
se cagan en los calzones.”

Por otra parte, los cofrades de San Fabián son percibidos tradicionalmente en el pueblo como algo *juerguistas*, mientras que a los de San Nicolás se les considera más *formales* (*más callaus y formales*, dicen algunos). Supongo que tales consideraciones sobre los de San Fabián se deben a que las actividades más llamativas de la cofradía tienen que ver con cierta francachela (*el ambiente*): la fiesta, la reunión, las comidas, las canciones, las visitas de bodega en bodega... De todo ello ofreceremos luego información más detallada.

Algunos cofrades recuerdan cómo, cuando ingresaron de jovencicos, los mayores los pusieron a prueba, a modo de novatada, para comprobar cuánto aguantaban bebiendo –vino, se entiende–. Así y todo, señalan que ha habido vecinos que acabaron abandonando la hermandad al poco de ingresar porque entraron con una idea equivocada, pensando que todo era fiesta y juerga. Declaran que *estamos* [en la cofradía] *por sentimientos* y que el que se quiera emborrachar que lo haga cualquier otro día...

La cofradía de San Nicolás antiguamente estaba menos concurrida que la de San Fabián, pero ahora cuenta con muchos más hermanos que ésta. Una circunstancia que se ve favorecida, dicen, por el hecho de que su fiesta (6 de diciembre) coincide con el Puente de la Constitución, cosa que facilita la participación de los cofrades. A ello se une el hecho de que rinde culto conjuntamente a Santa Quiteria, que es la patrona y por tanto la fiesta mayor de Tardienta. San Fabián (20 de enero), en cambio, ni es festivo en el calendario laboral actual ni es celebrado por el conjunto del pueblo. En contrapartida, la fiesta de la cofradía de San Fabián dura tres días, a los que en los últimos años se ha ido añadiendo alguna reunión o comida adicional en otras fechas, mientras que los de San Nicolás se limitan a almuerzo y misa en la ermita y comida el día del santo –además, claro, de los actos de la fiesta de Santa Quiteria–.

Los cofrades se lamentan de que la difícil compatibilidad con el calendario laboral, sumado a que mucha gente ajena a la hermandad percibe la organización de la fiesta de San Fabián como una pesada carga –en particular para las mujeres de la familia– desanima a muchos a integrarse en la cofradía e incluso ha provocado el abandono de algunos. No hay problema si algún cofrade quiere darse de baja pero, como señalan los propios estatutos, no podrá ser readmitido de nuevo¹⁴.

El *prior* de San Fabián se elige cada año el día de la fiesta por insaculación entre los hermanos que todavía no han desempeñado el cargo. Se usa como saco una boina, antiguamente cualquier boina, pues era una prenda habitual. Como ahora no lo es, por conservar la tradición, han comprado una

¹⁴ *Libro de ordinaciones* (f. 4; decimocuarta).

que se utiliza sólo para el sorteo. Se introducen tantos papeles doblados como cofrades que no hayan sido priores; uno de ellos lleva trazada una cruz. Cada candidato toma un papelito y, quien saca el de la cruz, será el prior del año siguiente¹⁵. Una vez elegido el prior, él mismo nombra o nombraba a otros cofrades como *ayudantes* para organizar la fiesta del próximo año¹⁶. Teóricamente los *ayudantes* son dos, pero muchos años han sido hasta cuatro. Del mismo modo, sus mujeres debían ayudar a la del prior en las compras y elaboración de las colaciones, aunque actualmente todas echan una mano.

Los cofrades no pagan cuota alguna y costean de su bolsillo las comidas de los días de la fiesta, cosa que también sucedía en el s. XIX “por carecer [la cofradía] de bienes para su mantenimiento”, según señala Viñuales (1994; s. p.). Los únicos bienes que posee la hermandad son la imagen de San Fabián, que adquirieron a mediados de los ochenta¹⁷ y que se encuentra depositada en la iglesia de Santiago, y algunos enseres que pasan cada año de manos del prior saliente a las del entrante: el *Libro de Actas y Cuentas* y el de *Ordinaciones*, el *tambor* con que acompañan las canciones y sus baquetas, la boina del sorteo y una perola grande que compraron en 1996 (*Libro de Ordinaciones*; f. 5) para elaborar las comidas, en particular el *ajo moroño*.

En fin, se trata de los enseres justos y necesarios para el protocolo de actividades que actualmente desarrolla la cofradía, que –progresivamente abandonada su función de acompañamiento en los entierros– básicamente consisten en celebrar la fiesta del santo con las funciones de la iglesia (imagen del santo), comensalidad (perola), canciones en ronda por las calles (tambor y baquetas), relevo en el cargo de prior (boina), elección de ayudantes y ajuste de las cuentas de gastos, de todo lo cual se levanta la correspondiente acta (libros).

4. DESARROLLO DE LA FIESTA

Los preparativos comienzan la tarde del día de Reyes (6 de enero), cuando los cofrades se reúnen para su organización en casa del prior entrante. Es la ocasión en que el saliente le traspasa libros, boina, tambor y perola y acuerdan la comida que tienen que comprar. Lo llaman *día de cuentas*. También se decide, llegado el caso, si se admite o no como cofrade a algún vecino que lo ha solicitado y se anota la baja de los fallecidos o de quienes abandonan voluntariamente la hermandad. Los recién admitidos se incorporan seguidamente a la reunión, recibiendo el saludo de los cofrades, que les instruyen “de las ordinaciones y costumbres de la cofradía” (*Libro de Ordinaciones*; f.3v). Antiguamente, durante esa reunión, tomaban anís, higos, pasas, almendras, nueces y *torta d’agua*¹⁸; en fin, los pequeños lujos de antes. Ahora en cambio, tiempos de más abundancia, toman champán, cubalibres,

¹⁵ El sistema de sorteo no impide alguna pequeña y acordada trampa, con lo que se mantiene simbólicamente el procedimiento tradicional de insaculación y a la vez se satisface el deseo de ser prior a quien lo solicita.

¹⁶ En los últimos años la elección o no de ayudantes del prior entrante se decide al año siguiente el *día de cuentas* (6 de enero), antes de la fiesta, pues en función de que se celebre en una casa o en otro lugar hará falta más o menos colaboración.

¹⁷ En el *Libro de Ordinaciones* (f. 5) figura como adquisición de 1987, pero en el *Diario del Altoaragón* se anuncia la noticia de la compra y consagración de la imagen en la fiesta de 1986 (Lisa, 1986).

¹⁸ Se elabora con masa de pan, rociada con aceite y espolvoreada de azúcar.

roscón de Reyes, turrónes, frutas de Aragón... Este convite corre por cuenta del prior.

Quizá la compra más destacada de la fiesta es un cordero, con el que se elaborarán los platos fuertes. Antiguamente los cofrades se conformaban con alguna oveja vieja, machorra, que solían comprar a los pastores trashumantes ansotanos que pasaban el invierno con sus rebaños en la sierra de Tardienta. *El día de subir a comprala, ya había medio fiesta; bajala, matala... pues ya había medio fiesta*, cuenta Julio Laglera. Luego vendían la piel. Las cuentas las ajustarán más adelante, el 20 de enero, día de la fiesta de San Fabián, después de comer. Y al día siguiente, el 21, se liquidan las deudas con las tiendas. De estos pagos y del resto de las compras se han ocupado tradicionalmente las mujeres. En las últimas décadas los cofrades suelen reunirse a cenar el sábado anterior a la fiesta del santo, *para entrar en ambiente*, pero es algo *fuera de la cofradía*, es decir, no forma parte del protocolo oficial.

La tarde del día 19 de enero, víspera de San Fabián, los cofrades acuden a *la Salve*, que es como denominan a la misa que celebran en la capilla de Nuestra Señora de Gracia y que finaliza con el canto de la salve; algunos la denominan *el Rosario* porque a veces la misa va precedida del rezo del rosario.

Al finalizar la ceremonia, desde la puerta de la capilla comienza el recorrido de los cofrades por las calles del lugar, entonando unas *canciones* que luego comentaremos ([ENLACE 1¹⁹](#)). Se acompañan del toque de un *tambor* de grandes dimensiones –en realidad un bombo– que se percute con un par de baquetas. Las letras son una serie de coplas conocidas por todos. Más adelante he transcrito las que cantaron en las ocasiones en que yo he presenciado la fiesta (los años 2012 y 2013). Este recorrido les lleva de casa en casa de los cofrades, en cuyas bodegas o merenderos se detienen a echar algún refrigerio: vino, queso, olivas, jamón, embutidos...

Actualmente entran también en los bares del pueblo, pero antiguamente sólo paraban en las casas propias, donde bebían vino y anís y daban buena cuenta de *tortetas*²⁰, chorizos, longanizas y otras piezas del recién elaborado mondongo; a veces para disgusto de la dueña de la casa, como aquella ocasión en que se zamparon todos los chorizos puestos a secar colgados de una caña sobre el hogar. También recuerdan que la madre de Paco Lisa –su marido, Blas Lisa, era cofrade– elaboraba una buena masada de bollos para obsequiarles. Y que a la comitiva se añadía alguna cuadrilla de gitanillos del lugar atraídos por la abundancia de comida.

La ruta que siguen en su recorrido por el pueblo no es fija, según parece van decidiendo sobre la marcha qué casa será la siguiente. Las dos ocasiones en que yo lo he observado han comenzado parando en casa Montera. En las bodegas, entre trago y trago, entretienen el rato con canciones y composiciones diversas. Hoy en día en este repertorio se incluyen jotas “de estilo” de las general-

¹⁹ <<https://youtu.be/wJiB16HvQ1M>> Fragmento de la grabación en vídeo de las canciones interpretadas la noche del 19 de enero de 2012, antes de acudir a la cena en casa del prior. La grabación se interrumpe cuando los cofrades entran a Casa Montera y a Casa Alcubierre. Al final de esta ronda acabaron cantando “mejicanas” siguiendo el compás con el tambor, parte que he omitido. Tampoco ofrezco imágenes de la ronda posterior a la cena. Entre los cofrades, falta en esta ronda Pedro Barrachina, que acudió más tarde.

²⁰ Pequeñas tortas que se elaboran tradicionalmente en la zona con sangre de cerdo, harina, sopas de pan, manteca, especias (anís, canela, pimienta), piñones, algo de azúcar y sal; en Tardienta, además, llevan arroz. Se hace una masa con estos ingredientes y se forman pequeñas tortas que se cuecen y se dejan secar. Para consumirlas se cortan en rodajas que se comen tal cual o bien guisadas o fritas.

mente difundidas a través de los medios de comunicación, con la particularidad de que las suelen cantar a medias entre dos (o más) cofrades, alternándose uno y otro en el canto de cada verso.



Parada de los cofrades en la bodega de Casa Montera. De izquierda a derecha: Pedro Pérez, José Miguel Bolea, Joaquín Ponsa, Paco Lisa, Roberto Viñuales. 19 de enero de 2012.

Se prolonga esta ronda hasta la hora de cenar, para lo cual acuden a casa del prior sobre las nueve y media. Como ya he comentado, antiguamente se encargaban de elaborar cenas y comidas la mujer, o madre o hermana, del prior junto con las de los *ayudantes*. Ahora más o menos todas las mujeres de los cofrades colaboran. En algunas ocasiones, en lugar de ocupar la casa del prior para esta y otras colaciones, han alquilado un local en el pueblo; en 2014 contrataron a un cocinero y en 2016 han acudido a *la casa rural*, un establecimiento hostelero de la localidad, que puso su comedor a disposición de los cofrades y cocinó para ellos –salvo el *cuchifrito*–. En el *Libro de Ordinaciones* (f. 6 y ss) se establecen, y a lo largo del de *Actas y Cuentas* se describen, las colaciones y los ingredientes de cada plato.

La cena consiste, tradicionalmente, en escarola, *col d'hijos* y *cuchifrito*, también denominado *pepitoria* –así aparece en los libros– o *fritada* –denominación más moderna, según dicen–. La escarola se aliña con ajo, sal, aceite y vinagre. La *col d'hijos* es un tipo de col muy tradicional en los alrededores de Huesca²¹; los cofrades la comen cocida, por supuesto, y luego aliñada con ajos fritos. Por su parte, el *cuchifrito* se elabora con vísceras del cordero –u oveja– troceadas y fritas en aceite con ajos y cebolla, a lo que se añaden unas *trenetas*²², la carne de la cabeza previamente cocida, una picada de ajo, perejil, piñones, pan frito o tostado y un chorro de vino blanco, y se disponen cuidadosamente por

²¹ En los pueblos se sigue cultivando en las huertas, pero no suele encontrarse en los grandes comercios de la capital, tan solo es asequible en algunas verdulerías que la compran a pequeños hortelanos. En otros pueblos de la redolada se conoce también como *bróquil* o *bróquil hijiau*.

²² Trenzas elaboradas con trozos de intestino, de unos siete centímetros. Las vísceras son hígado, corazón, *liviano* (pulmón)...



Col d'hijos una vez limpia.



El cuchifrito listo para servir.
19 de enero de 2012.



Cena de los cofrades en casa del prior. De izquierda a derecha: Paco Lisa, Pepe Casasús, oculto tras éste José Miguel Bolea, Pedro Pérez, Pedro Barrachina, José Miguel Oliva, Alberto Viñuales, Julio Laglera y Joaquín Ponsa. 19 de enero de 2012.

encima las patas del animal previamente cocidas²³. Cuando está listo se ralla por encima algo de la sangre cocida y se decora con piñones. Hoy en día acaban la cena con fruta, dulces, cafés y farías.

Antiguamente, los cofrades cenaban en alguna sala de la casa; las mujeres se encargaban de cocinar

²³ Según las anotaciones del *Libro de actas y cuentas* se emplearon en 2011 y 2013: 2 *asaduras completas*, 2 *cabezas*, 12 *patas*, 4 *tripas*, 12 *madejas*, *entrevivo*. En el *Libro de Ordinaciones* las cantidades son más abundantes (supongo que pensadas para mayor número de cofrades).

y servir la comida y comían aparte, en la cocina. Los ayudantes iban rellenando porrones de vino²⁴. En los últimos años los cofrades y las mujeres comen juntos en la misma estancia, pero mantienen mesas separadas. También señalan que antes, tanto la cena como la comida, eran *a rancho*, es decir, sin platos individuales: se disponía una fuente para cada cuatro comensales, de la que directamente iban comiendo. Cada uno llevaba de su casa una servilleta y el cubierto.

Después de la cena dan otra vuelta por el pueblo con el tambor... hasta las tantas, hasta que el cuerpo aguante. Son muy recordadas algunas anécdotas, trastadas y hasta temeridades de la generación anterior, porque a estas alturas de la fiesta, quien más, quien menos, ya iba algo contento. Como algún año en que hubo una nevada tremenda y, dado que no podían ir a trabajar al campo, estuvieron rondando casi una semana, y hasta un par de platillos sacaron para mayor acompañamiento²⁵. O aquella vez que subieron un burro a la sala donde estaban comiendo. O cuando unos cuantos, algo calientes, montaron en un tractor que tiraba de un pequeño remolque y marcharon a acabar la fría noche en la fiesta del vecino pueblo de Senés de Alcubierre. *Disparates a punta pala*, recuerdan. Lo de ir a Senés o a la hoguera de Lanaja, o a la de Torralba, parece que fue habitual unos cuantos años, ya fuera la noche anterior al día 20 o la anterior al 21. Y luego acabar en algún local, del pueblo o de Huesca, que cerrase a altas horas.

Al día siguiente, 20 de enero, es la fiesta de San Fabián y se celebra la misa mayor en la iglesia de Santiago. A los pies de la imagen del santo, adornada con flores que aporta la cofradía, disponen el tambor y unas *tortas d'agua* y porrones de vino viejo que serán bendecidos. La preparación de los porrones es tarea, como hemos dicho, de los ayudantes y de comprar las tortas se encargaban tradicionalmente sus mujeres. A la salida de misa se obsequia con trozos de torta y tragos de vino a los asistentes. Lo cierto es que, pese a ser día laborable, acude bastante gente a la iglesia, en particular gente mayor. Allí en la misma puerta comienzan de nuevo a cantar las canciones de San Fabián ([ENLACE 2²⁶](#)). Y continúan haciéndolo por las calles hasta la casa del prior, donde acuden a tomar *el caldo* –de gallina–. Antiguamente el caldo se tomaba de buena mañana, antes de la misa, y servía para reponer fuerzas después de haber rondado toda la noche. Luego dan otra vuelta por el pueblo con las canciones hasta la hora de la comida que, salvo las excepciones comentadas, tradicionalmente se hace en casa del prior y a la que se invita al cura ([ENLACE 3²⁷](#)).

²⁴ Ocupación tradicional de estas figuras, como también señalara del Arco (1930; 35).

²⁵ Platillos procedentes de alguna charanga. La actual banda de música de Tardienta se fundó en 1985. Contaba con un precedente hacia los años treinta que se disolvió con la Guerra Civil. En los cuarenta o cincuenta, como restos de aquella formación, se mantenían varias charangas.

²⁶ <https://youtu.be/v95DU_65-4A> Fragmento de la grabación en vídeo de las canciones interpretadas la mañana del 20 de enero de 2012 a la puerta de la iglesia, después de la misa y durante el reparto de torta y vino. En el vídeo aparece cantando un vecino que no es cofrade.

²⁷ <<https://youtu.be/z4EswRTumMU>> Fragmento de la grabación en vídeo de las canciones interpretadas la mañana del 20 de enero de 2012 por las calles del pueblo. Omite la parada en casa del prior para tomar el caldo y la mayor parte de las paradas en los bares (sí que incluyó parte de la parada en el bar “El Arranque”, donde cantaron alguna de las canciones de San Fabián). Tampoco ofrezco imágenes de la ronda de la tarde del día 20.



Imagen de San Fabián con el tambor y las tortas a los pies. 20 de enero de 2004. Fotografía de Joaquín Ponsa.



Reparto de la torta entre los vecinos, tras la misa de San Fabián. 20 de enero de 2012.



Sobremesa tras la comida de la fiesta. Los cofrades y el cura párroco de Tardienta. 20 de enero de 2012.

Actualmente la colación consiste en entremeses, sopa de tapioca con tropezones de jamón y huevo duro, langostinos y cordero asado; de postre macedonia, tarta y dulces varios, cafés y farías. Antiguamente era casi todo a base de carne, precedida de judías guisadas: correspondía a cada cofrade una ración de medio kilo de cordero guisado y luego otro medio de asado. Para el primero se usaban las *partes bajas* o *tajos bajos* del animal²⁸; para lo segundo las piezas mejores: costillas, pierna, espalda; de postre, acompañando al café, tomaban almendras tostadas –según Mari de Damianer, incluso una naranja–. Y si algún cofrade estaba enfermo y no podía asistir, alguien se ocupaba de llevarle la cena y la comida a su casa. La exagerada abundancia de comida tradicionalmente ha sido característica de las fiestas de las antiguas cofradías²⁹ y, en general, de todas las fiestas; era una de las particularidades que, en aquellas vidas austeras, distinguía el tiempo de fiesta del tiempo ordinario.

En realidad los antiguos cofrades de San Fabián de segundo plato sólo comían el guisado, mientras que el asado lo guardaban envuelto en la servilleta, reservándolo para que lo compartiera su familia. Los encargados de recogerlo (de *ir a buscar la servilleta*) eran los chiquillos de cada casa: mientras los cofrades comían, se juntaba a la entrada de la del prior una cuadrilla de críos, enviados por las familias de los cofrades, esperando que acabaran de comer y les entregaran *la servilleta* (con la carne dentro).

Como ya hemos comentado, al finalizar la comida, se sortea el nuevo prior por insaculación y este elegía a sus ayudantes³⁰, se echan cuentas y se calcula cuánto tiene que aportar cada cofrade para costear la fiesta. Por la tarde vuelven a dar otra vuelta por el pueblo con el tambor y las canciones, hasta que se cansan. Después el tambor se recoge hasta el año siguiente.

El día 21, como es habitual en este tipo de fiestas, se celebraba una misa por los cofrades difuntos, costumbre que ahora se ha perdido. Pero sí se conserva la cena del *ajo moroño*, a veces trasladada al sábado por imposiciones del calendario laboral. El *ajo moroño* es una pasta que se elabora en el mortero mezclando bacalao, yemas de huevo, ajo, aceite y alguna patata cocida para que la mezcla trabé. Lo elaboran los propios cofrades. Se juntan a primera hora de la tarde para limpiar el bacalao de pieles y espinas y desalarlo³¹. Una vez en su punto, la preparación consiste en dar vueltas a los ingredientes con una cuchara en la perola de la cofradía (a manera de mortero de gran tamaño). Tradicionalmente es una reunión exclusivamente de hombres, tanto para su elaboración como para su consumo y algo más “informal” que el resto de colaciones que hemos relatado (dicen: *no es obligatorio o no es de san Fabián*).

El año 2012, que es cuando acudí por primera vez a la fiesta, también hubo, digamos, “ronda” el

²⁸ La punta de las costillas, que en la zona llaman *alcorzao*, el cuello...

²⁹ Ya lo señalaba en su día del Arco (1930:34). En particular, estos menús de la cena y la comida de San Fabián, los encontramos tradicionalmente en las cofradías de toda la redolada. Por ejemplo en la vecina localidad de Almedévar, los cofrades de San Antón o los de la Soledad, comían escarola, *boliches* (judías), medio kilo de carne (cordero) guisada, otro medio de asada, *frichín* (como el *cuchifrito* de Tardienta), almendras... (ARAGÚAS, 2017; 148 y 158).

³⁰ Ya hemos comentado también que últimamente se pospone la elección de ayudantes al *día de cuentas* del año siguiente.

³¹ Lo desalan calentándolo varias veces en agua: antes de que llegue a hervir, se retira, se cambia el agua y se repite la operación hasta conseguir el punto de sal deseado.

día del ajo moroño, pero esta vez el encargado fue un grupo de mariachi contratado (“Paco Mariachi”) que recorrió las calles y los bares de Tardienta. Todo un éxito entre los vecinos, que disfrutaron a rabiar coreando las conocidas canciones mejicanas en bodegas y bares. Semejante dispendio tuvo que ver con el hecho de que algunos de los cofrades resultasen agraciados con el premio gordo de la lotería de Navidad de 2011, que se vendió íntegramente, como todos recordamos por estos pagos, en la administración de la vecina localidad de Grañén.



El ajo moroño listo para servir.

En estos últimos años celebran posteriormente otra reunión adicional que tampoco es obligatoria ni exclusiva para los cofrades (*no es de San Fabián*), por lo que congrega a amigos cofrades o no. La excusa es aprovechar las pieles del bacalao empleado en el ajo moroño para elaborar un guiso de patatas. Suele hacerse el día de Santa Águeda, por aquello de que las mujeres en esta fiesta también se reúnen, por su lado, a comer fuera de casa³². Del mismo modo, desde hace un par de décadas, algunos años también han celebrado en fechas posteriores una reunión o cena adicional a modo de *despedida*, como bien queda registrado en el *Libro de Actas y Cuentas*; para esta ocasión el prior paga de su bolsillo un ternasco.

5. LAS MUJERES

Si bien no forman parte de la cofradía, todo el mundo coincide en señalar que las mujeres –esposas, hermanas, madres...– desempeñan tareas fundamentales para que la fiesta pueda celebrarse. Son ellas las que se han encargado tradicionalmente de la elaboración de las protocolarias comidas y cenas. También se han ocupado de las compras –excepto el cordero u oveja– y de los pagos.

Antiguamente ellos comían en alguna sala de la casa del prior o en algún salón alquilado y ellas lo hacían aparte, en la cocina. Hoy en día comen en la misma sala, pero en una mesa aparte. La reunión del *ajo moroño* era exclusivamente masculina, incluida la de su elaboración.

³² Tal como sucede en muchos pueblos, la tradición de Santa Águeda como “fiesta de las mujeres” es relativamente reciente en Tardienta, como de hace unos cuarenta años.

Desde la primera ocasión en que asistí a la fiesta, los cofrades y la familia del prior³³ me convidaron amablemente a participar en todos los actos, cenas y comidas. Para la cena de la víspera me habían reservado un lugar en la mesa de los cofrades, pero yo decliné tan excepcional invitación y preferí sentarme con el resto de las mujeres, digamos que por no romper con la tradición.



Las cocineras. De izquierda a derecha: Josefina Viñuales, M^a Pilar Catalán, Isabel Alcubierre, Enriqueta Pociello y una amiga. 20 de enero de 2012.

En nuestros días, dado que muchas de las mujeres trabajan también fuera de casa, es aún más complicado que puedan dedicar buena parte de su tiempo libre a preparar los guisos preceptivos de la fiesta. En particular, el *cuchifrito* resulta especialmente laborioso y delicado, y eso que actualmente se compran las vísceras limpias en la carnicería³⁴. De hecho parece ser que el *cuchifrito* se percibe por algunos como uno de los elementos de la fiesta que corre más riesgo de desaparecer, porque la gente joven del pueblo ya no sabe prepararlo.

Para aligerar las tareas domésticas, algunos son partidarios de celebrar las colaciones en un restaurante. En 2014 contrataron a un cocinero. En 2016 cenaron y comieron en la *casa rural* y las mujeres se limitaron a elaborar el *cuchifrito* y acudieron al final de la comida para tomar café.

No obstante, las familiares de los actuales cofrades aseguran que en realidad se ocupan encantadas de los preparativos y que no constituyen tanta carga, menos aún teniendo en cuenta que todas ellas echan una mano –antiguamente se ocupaban tan solo la mujer del prior y las de los ayudantes, como hemos comentado–. Todo es cuestión, dicen, de voluntad, de ánimo y de cariño a la tradición local. Así y todo, no falta quien piensa que estas incomodidades también pueden estar desanimando el ingreso de nuevos cofrades.

Por otra parte, cuentan que siempre ha habido algunas casas en el pueblo cuyo sector femenino

³³ El año 2012 fue prior Roberto Viñuales, asumiendo el cargo de su padre José, fallecido en febrero de 2011.

³⁴ Antiguamente las mujeres, entre otras tareas, tenían que comenzar por limpiar todas las tripas.

no ha tolerado que el marido se incorporara a la cofradía. La gente recuerda que algunas mujeres no llevaban nada bien eso de las rondas y la francachela ([como] *echales un gato a la cara*). La cofradía era motivo de disgustos y riñas conyugales. En cambio los maridos y los chiquillos lo pasaban en grande.

6. LAS CANCIONES DE SAN FABIÁN

Como ya hemos comentado y habrá podido comprobar el lector en los archivos de vídeo, los cofrades de San Fabián entonan sus *canciones*³⁵ acompañándose con el *tambor* mientras recorren las calles de Tardienta la noche de la víspera de San Fabián, así como después de la misa del día 20. Las canciones de San Fabián sólo se cantan con ocasión de su fiesta, nunca en otro momento del año: cuando se reúnen cofrades o no cofrades fuera de esas fechas cantan otras piezas como jotas, rancheras³⁶... El tambor sólo se toca en esos días, acompañando a las canciones. No se ensayan ni las canciones ni los toques de tambor. En el *Libro de Ordinaciones* (f.4, novena y duodécima) se indica:

“Desde la tarde del 19 de enero y hasta la noche del día 21, sonará sin interrupción por las Calles y lugares de la Villa de Tardienta, un tambor bendecido en honor a San Fabián. No podrá hacerse sonar el tambor fuera de esas fechas, ni aún en actos y celebraciones que los Cofrades acuerden realizar. La custodia del tambor, propiedad de la cofradía, corresponde al PRIOR.

[...] Si el fallecimiento de un cofrade se produce entre el día 1 y 20 de enero se le guardará luto y el tambor dejará de sonar en las proximidades de su domicilio.”

Este requisito del tambor sonando ininterrumpidamente durante dos días, que inevitablemente nos recuerda los protocolos de las cofradías del Bajo Aragón durante la Semana Santa, ni se satisface hoy ni nadie sabe que se hiciese años atrás. Del mismo modo, la tradición oral no conserva recuerdos de que se entonaran en Tardienta canciones de este tipo con otra función, ocasión o intención, ya sea por parte de la cofradía de San Fabián o alguna otra. Lo que sí se sigue cantando es la aurora para la fiesta de Santa Quiteria.

Las letras son hoy por hoy un repertorio de coplas que conocen todos los cofrades. Antiguamente también componían nuevas, frecuentemente sobre la marcha, algunas de ellas de *picadillo* o *piconeo* a modo de pulla, a menudo muy faltonas incluso contra alguno de los propios cofrades. Pero esta

³⁵ Los cofrades y allegados las denominan simplemente *canciones* y a la actividad *cantar*. La grabación que Eugenio Monesma realizó durante la fiesta de 2011, se editó con el título *Trobos de San Fabián* (MONESMA, 2011). Una denominación que, según me informa Eugenio Monesma en comunicación personal, se debe a un vecino de Tardienta que no pertenece a la cofradía. Parece que los cofrades no usaban el término “trovo” para las canciones y algunos lo desconocían cuando los entrevisté. He comprobado asimismo que aparece utilizado –con esa misma grafía del aragonés estándar, con be en lugar de uve– en las anotaciones del *Libro de Actas* el año 2013, nunca hasta entonces; sin duda se debe a la influencia de la grabación de Monesma. Es más, hasta entonces, en el libro no se suele reseñar esa actividad de las canciones, por lo que no aparecen, en ningún caso, con la denominación *canciones*. No obstante, el término *trovo* sí es conocido en Tardienta y los pueblos de la zona, referido más bien a estrofillas, historias, cuentos de nueva creación... (ARAGUÁS, 2017; 112 y 226). Por ejemplo, los inventos de Maza y Estadilla para entretener las reuniones se denominan *trovos*, las viejas coplas de picadillo que improvisaban en San Fabián también debían serlo.

³⁶ Ahora bien, todo el pueblo conoce las canciones, de modo que en fiestas o similares siempre hay alguna cuadrilla que las canta cuando ve aparecer a algún cofrade por el bar...

costumbre parece que se ha perdido³⁷. Se recuerda con admiración la gran capacidad inventiva que tenía Pascual de Estadilla a la hora de improvisar versos.

Más adelante he transcrito las coplas que pude escuchar en las fiestas de 2012 y 2013. El talante jocoso de las letras creo que revela el carácter de la fiesta, o al menos de la ronda. Resulta coherente con el tipo de fiestas de carácter burlesco propias del ciclo festivo del invierno que tienen su culminación en el carnaval.

Como también puede escucharse en los vídeos, las canciones alternan las coplas cantadas con toques solistas del tambor. Ambas partes, bien diferenciadas, obedecen a ritmos asimétricos, de los que en la tradición musical aragonesa conocemos escasísimos ejemplos. La parte solista de tambor se ajustaría a un compás de 5/8, mientras que la cantada se podría describir con un 11/8 (3+3+2+3). En esta última el tambor se limita a marcar algunos golpes en los acentos del compás.

Con respecto a la melodía, se aprecian ligerísimas variantes en alguna de las voces; una discrepancia más evidente cuando han cantado las coplas en entrevistas individuales, fuera de contexto, tanto los cofrades como otras personas relacionadas con la cofradía.

Teóricamente y al igual que sucede con otros cantos emparentados con el de Tardienta, un solista –no necesariamente siempre el mismo– debería cantar la copla y el resto repetir a coro el último verso. Así se hacía antiguamente en Tardienta, pero en la actualidad los cofrades a menudo tienden a cantar todos juntos, tras tomar la iniciativa alguno de ellos con el primer verso de alguna de esas coplas del repertorio que todos conocen.

6.1. EL TAMBOR DE SAN FABIÁN

Uno de los cofrades se ocupa de tocar *el tambor*. Desde que se incorporó a la cofradía en 1982 esta tarea ha correspondido a Paco Lisa. Y desde el 94, fecha de su incorporación, le echa una mano Pedro Pérez.

Por lo que se refiere al instrumento, se trata en realidad de un bombo que el cofrade percute con un par de baquetas *de almendra*, dicen unos; *de boj*, dicen otros. Lo compraron, según parece, en 1986 (Lisa, 1986) en “Musical Serrano”, de Zaragoza. Con anterioridad al bombo actual, usaron en un par de fiestas uno comprado en Calanda (*duró poco*). Éste vino a sustituir a una caja que sí les acompañó varios años, *un tambor pequeño que no valía pa nada...* Esta apreciación que, con diferentes expresiones, todos comparten, se debe a que una caja no es capaz de proporcionar el sonido deseable en el acompañamiento de las canciones. Se valora positivamente que el tambor produzca un sonido

³⁷ Supongo que porque actualmente son muy raras esas habilidades improvisadoras, mucho más frecuentes entre nuestros antepasados, y porque, al fin y al cabo, estamos en los tiempos de “lo (políticamente) correcto”, que afecta en particular a las manifestaciones que tradicionalmente eran vehículo de la crítica social y hasta la ofensa personal en un espacio público (como por ejemplo lo eran los *dichos* de los dances, antaño mucho más faltones y corrosivos y ahora tan dulcificados).

grave y muy potente.

La caja, que también se acabó rompiendo, había sido un regalo procedente del ejército y sustituyó a su vez al tan recordado viejo bombo, de mayor tamaño que el actual, según cuentan: *temblaban hasta los cristales*, recuerda Mari de Damianer. Todos hablan de lo roto y recosido que estaba el parche y cómo lo mandaban repetidamente a reparar al guarnicionero, porque cada vez que tocaban se volvía a romper³⁸. En fin, estas son las generaciones de instrumentos que han acompañado las canciones desde que se refundó la cofradía tras la guerra.

Paco Lisa aprendió los toques de tambor de niño, mucho antes de ser cofrade, en los tiempos en que lo era su padre: los años en que el padre fue prior, como el instrumento –por aquel entonces el bombo grande– descansaba en su casa, en el granero, él subía allí a la salida del colegio y se iba probando a tocarlo, junto con su amigo y también actual cofrade Julio Laglera.

Paco heredó la tarea de tocar el tambor de Domingo de Damianer, que a su vez había sucedido a su padre Enrique³⁹. Con anterioridad el responsable debió ser un tal Benito del que no conocemos más señas, porque mucha gente recuerda que cantaban la siguiente copla:

“El tambor de San Fabián
ya no lo toca Benito,
que lo toca Damianer
el día del cuchifrito.”

Aún tenemos referencia de otro tañedor, no se conoce de qué época, pero con seguridad anterior a la guerra: Julio Laglera nos contaba haber oído recientemente a una anciana el dicho *El tambor de San Fabián, que lo toca Casabán*. Ni siquiera sabemos si Benito y Casabán son o no la misma persona.



El tambor de San Fabián.



Las baquetas.

³⁸ Dado que la forma de conseguir el apreciado sonido potente era golpear el parche con fuerza.

³⁹ Enrique y Domingo Oliva. Recordemos que Enrique de Damianer fue uno de los refundadores de la cofradía después de la guerra.

6.2. LETRAS

Como asimismo hemos señalado, hoy por hoy se trata de coplas que conocen todos los cofrades, aunque antiguamente también se improvisaban o se preparaban para la ocasión y a menudo eran *de piconeo*. Las letras no están dedicadas al santo ni su intención es en absoluto piadosa⁴⁰, sino más bien de tono chistoso y parrandero.

Transcribiré a continuación las que pude escuchar en la fiesta de San Fabián de los años 2012 y 2013 junto con algún comentario que me han hecho los cofrades u otros vecinos sobre el sentido de la copla o su posible autoría. Lo cierto es que cuando desconocen el autor suelen atribuirla al ingenio de Pascual de Estadilla. Anoto entre corchetes alguna variante.

“Una señorita en Huesca
le pidió a su camarero
que le diera pa almorzar [que quería pa almorzar]
un chorizo con dos huevos.”

“Maldito sea el gusano
que trajo la filoxera,
desde que no bebo vino
la mujer se me apodera.”

“Venga vino con un carro
y agua con una burrica,
el carro que vaya y venga,
la burra que esté quietica.”

“Me encorría la justicia,
me metí en un gallinero
y el puñetero del gallo
se me cagó en el sombrero.”

Según Julio Laglera esta última letra es la que más le suena de cuando eran niños (*la más célebre*). Paco Lisa añade que la cantaba mucho *siño* Elías de Ciro. También era muy recurrida por Enrique de Damianer, según su nieta Mari, en una versión ligeramente diferente⁴¹.

“De mañanas me levanto
porque tarde me acosté,
las medias no me las pongo
porque no me las quité.”

⁴⁰ Al menos no lo es actualmente ni tampoco lo recuerda la tradición oral.

⁴¹ “Me encorría a justicia.
me metí en o gallinero
y o rejodido de o gallo
me se cagó en o sombrero.”

“Una mujer tripa arriba
y un hombre puesto al revés
meneaban las paticas,
lo que hacían no lo sé.”

“Con un polvo y otro polvo
se forma una polvareda,
con un trago y otro trago
se forma una borrachera.”

“Ya dirán las alcahuetas
que somos unos borrachos,
aún lo dirían mejor
si de ellas fueran los cuartos.”

Julio Laglera es quien más suele cantar esta última.

“Con las mozas forasteras
me voy a cerrar el huerto
con el culo panza afuera
pa que no se caguen dentro.”

“Camino de Juslibol
iba un pobre y una pobra,
cuando se cansaba el pobre
montaba encima la pobra.”

Según Julio, la anterior *la trajo un pobre que iba pidiendo por la calle*, un carrilano, que dicen. Parece ser que a Tardienta llegaban muchos carrilanos, andando por el camino de la vía del tren. Cuenta Julio que este hombre, al ver a los cofrades de San Fabián con su ronda, les cantó esa copla y ellos la adoptaron. Muchos cuentan que la cantaba Miguel d’Aso, uno de los más recordados cofrades de las anteriores generaciones.

“El medico de mi pueblo
es hombre de gran talento,
cuando un hombre no respira
certifica que s’ha muerto.”

En 2012 la cantaron, entre otras ocasiones, al médico del pueblo en la puerta del centro de salud durante la ronda del día 20.

“Un zapatero muy viejo
remendando unos tacones
se le escapó la cuchilla
y se cortó los cojones [los tirantes] [los talones].”

Pedro Pérez la incorporó al repertorio de San Fabián. La había oído a su suegro, Valero Matilde, quien a su vez la aprendió de unos comediantes que pasaron por Tardienta.

“Ya va la rubia a por agua
pa que le vean el pelo,
déjala que vaya y venga
que ya caerá en el anzuelo.”

“Y aquel que tenga tres viñas
y el tiempo le quite dos,
que se conforme con una
y le dé gracias a Dios.”

“Se pensaba Moñohueco
que nunca se acabaría
de ganar catorce reales
sin saber dónde salían.”

Sobre esta última improvisaron en 2012 una versión que aludía al premio de la lotería de Navidad de 2011 con el que, como hemos comentado, fue agraciado alguno de los cofrades.

“Aquel que no tenga novia
que se apunte a San Fabián, [en San Fabián]
si hasta ahora no la ha encontrado
tampoco la encontrará.”

“El cura manda en la iglesia
y el alcalde en el lugar
y el hombre manda en casa
cuando la mujer no está.”

“A los de San Fabián
nos llaman los borrachones
y los de San Nicolás
se cagan en los calzones.”

Cuentan que un cofrade de San Nicolás sufrió ese “percance” y eso proporcionó a los de San Fabián un motivo para chingar a la otra cofradía.

“Las mujeres en la calle
son el adorno del pueblo
en el campo la perdiz [en el monte la perdiz]
y en el corral es el pollo.”

Cuentan que solía cantarla *siño* Elías de Ciro. Algunos la atribuyen, como casi todas, a Pascual de Estadilla.

“Yo soy el amo la burra
y en la burra mando yo,
cuando quiero digo ‘arre’,
cuando quiero digo ‘so’.”

“El que nace feo y pobre,
si se casa y es cabrón,
si se muere y va al infierno,
qué poco le debe a Dios.”

“Arriba, cachipurriana,
echa tortas u fullatres⁴²,
échalos por la ventana,
si nos matas que nos mates.”

“No le pegues más a o crío,
que ya ha aparecido o peine
en a caja d’as cucharas,
revuelto con os tenedores.”

La compuso y la suele cantar Joaquín Ponsa. Alude a una anécdota que sucedió en la barbería.

6.3. RELACIONES DE PARENTESCO: ALBADAS, RONDAS Y GÉNEROS AFINES

Como ya hemos adelantado, la tonada de las canciones de San Fabián es una variante particular de una familia de melodías de la que conocemos abundantes ejemplos en buena parte de la provincia de Huesca, unas piezas que también tienen o tuvieron en común una estructura “responsorial” de alternancia solista-coro –o alternancia de dos solistas, de dos coros...–. Desconozco si existen variantes en Cataluña, Navarra... o en la otra vertiente de los Pirineos. Sí que he observado cierta semejanza en alguna canción del norte peninsular, pero no me atrevo de momento a establecer una conexión que vaya más allá de la pura casualidad. Aunque en mi exposición me limitaré a los ejemplos “oscenses” (más uno zaragozano), evidentemente el “ámbito provincial” no ha sido cultural hasta fechas recientes, por lo que no afecta a las tradiciones de cierta antigüedad.

Los ejemplos oscenses son, como digo, muy numerosos y en las páginas siguientes expondré, sin ánimo de exhaustividad, varios procedentes de los cancioneros de Juan José de Mur (1970, 1986, 2015) y de Gregorio Garcés (1999)⁴³ y de diversos trabajos etnográficos, entre los que se cuenta el realizado por Arcadio de Larrea en los años cuarenta del siglo XX para el Instituto Español de Musicología. Las partituras e información etnográfica procedente del trabajo de campo de Larrea pueden consultarse en línea en el *Fondo de Música Tradicional* del Centro Superior de Investigaciones Científicas-Institució Milá i Fontanals⁴⁴, por lo que iré proporcionando los correspondientes enlaces en nota al pie. Lo propio haré con los ejemplos que aparecen en el último cancionero de Mur (2015), cuyas partituras y sonido en audio-midi están disponibles en línea gracias al Sistema de Información

⁴² Denominación local para un tipo de dulce (en otros lugares lo llaman *dobladillo* o *farinoso*).

⁴³ Mn. Gregorio Garcés, a decir de Oliván Baile, realizó su trabajo de campo aproximadamente desde finales de los treinta o primeros cuarenta y 1962 (OLIVÁN BAILE, 1999; 22); Mn. Juan José Mur a partir de los años sesenta, según parece.

⁴⁴ <www.musicatradicional.eu> (Consultado: 20 febrero 2017)

sobre el Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA)⁴⁵. En cualquier caso, no está de más recordar que conviene ser cautelosos en la interpretación de las partituras, que no dejan de ser una representación subjetiva que realiza el transcriptor de acuerdo con los modos y ritmos que le resultan familiares.



Ubicación de los lugares de los que se ofrecen ejemplos musicales.

Las melodías más parecidas a la de Tardienta son muy abundantes en la redolada cercana, en la propia comarca de Los Monegros. Pondré algunos ejemplos. Es el caso de una de las tonadas que se cantaban en los romances de las rondas en Castejón de Monegros la noche de la fiesta de Santa Ana, según el relato que ofrece el cantor Simeón Serrate (2007; cortes 2, 4, 6, 7, 8). Estos romances se interpretaban tradicionalmente con acompañamiento de gaita (cornamusa) y ritmo libre. Las rondas comenzaban en casa del alcalde, a quien se dedicaba el primer romance; el segundo se cantaba al mayordomo. Posteriormente los danzantes interpretaban al son de la gaita algunas mudanzas del dance⁴⁶ y luego, divididos los participantes en dos grupos con sendos gaiteros, se continuaba rondando con el romance a las mozas (Serrate, 1999; 12, 13. 2007; 8, 9). En fin, aproximadamente el tipo de protocolo presente en las fiestas y rondas en toda España, pero del que encontramos más semejanzas, como es natural, en otros pueblos de la comarca de monegrina (Rivas, 2013; 42) y de otras vecinas, a menudo formando parte del programa festivo de las cofradías (muchas de ellas ya desaparecidas).

⁴⁵ <www.sipca.es/noticias/noticia.jsp?id_noticia=133#.WKY-qzg0_YS>, (Consulta: 20 febrero 2017). Por otra parte, incluiremos en las siguientes páginas algunas de las partituras de Mur (1970, 1986) y Garcés (1999) que no es posible consultar en línea; en estos casos, hemos transcrito melodía y la parte correspondiente del texto tal y como la registran sus recolectores, eliminando acaso la armonización para piano que realiza Mur en su primer cancionero (1970).

⁴⁶ O sea, alguna de las danzas de ese espectáculo que en esta zona recibe el nombre de “dance”, un espectáculo que incluye una representación teatral y diversas danzas.



“Cómo no cantáis la bella” (fragmento).

Transcrito a partir del canto de Simeón Serrate en Serrate (2007, corte 2).

Así, en Sena (Los Monegros) también se cantaban y cantan con acompañamiento de gaita (cornamusa) sendos romances dedicados a sus patronos, el Ángel Custodio y la Virgen del Rosario en sus respectivas fiestas. La víspera de la festividad de cada uno de ellos, entonan los vecinos el correspondiente romance por la noche, junto a la hoguera que se enciende en la puerta de la iglesia (Cancer, 1998; 97-99). A la mañana, se cantan las *coplillas* (la aurora) y luego se reza el rosario por las calles del pueblo, también con la intervención de los danzantes. Posteriormente éstos, danzando al son de la gaita, van a buscar a las autoridades para acompañarles a la misa de las ocho: el día del Rosario van a buscar al alcalde y el día del Ángel al cura (Cancer, 1998; 100-101). Señala Jesús Cancer (1998; 101) que “hay quien recuerda el recitado de romances de sentido crítico y mordaz para ambas instituciones”; según lo describió el historiador oscense Ricardo del Arco (1943; 491), se deduce que los romances dedicados al cura y al alcalde antiguamente fueron cantados⁴⁷, lo cual encaja en la tradición que conocemos de los pueblos de esa zona. Incluyo a continuación la transcripción de la tonada de los romances dedicados al Ángel y a la Virgen realizada por Eduardo y Carlos Plana para el libro de Cancer (1998; 217) por tratarse de una melodía de la familia que nos ocupa.



Melodía de los romances al Ángel Custodio y a la Virgen del Rosario en Sena.

Transcripción de Eduardo y Carlos Plana en Cancer (1998: 217).

⁴⁷ “En Sena se cantan en las noches de la fiesta mayor romances junto a una hoguera a la puerta de la iglesia y ante las viviendas del cura párroco y del alcalde. Acompaña la gaita, y es una tonadilla pastoril de mucho sabor. El primer romance es de salutación al Santo patrono, y los dos restantes van enderezados a dichas autoridades. También hay coplillas cantadas al amanecer por una ronda, con el aditamento de la gaita y los palos de los danzantes. Constan de solo y coro, y la letra es simplicísima” (DEL ARCO, 1943; 491).

En la publicación sobre Los Monegros de Bajén y Gros (1999) se escuchan algunos de los mencionados ejemplos de romance de Castejón de Monegros (corte 11), así como otros de localidades próximas con melodías que también consisten en variaciones sobre esa base común, tan frecuente en la comarca. Es el caso del romance de San Miguel que se interpreta en Valfarta la víspera del santo (29 de septiembre) a la puerta de la iglesia o el del Salvador en Pallaruelo (Bajén y Gros, 1999; cortes 6 y 12B respectivamente), ambos cantados a capela –al menos en la actualidad–.

Melodía del romance de San Miguel en Valfarta.

Transcrito a partir de la grabación publicada por Bajén y Gros (1999: corte 6).

Continuando en Los Monegros, encontramos otros miembros de la familia en las *despertaderas* (auroras) tradicionales en Castejón (Bajén y Gros, 1999; corte 15; Serrate, 2007; corte 11) o en La Almolda⁴⁸ (Bajén y Gros, 1990; cara A, corte 2), en estos casos con letras cercanas a las auroras convencionales (*Viva, viva María, / viva el Rosario, / viva Santo Domingo, / que lo ha fundado*), con frases musicales algo más cortas, dado que los versos no son octosílabos, sino que se ajustan al metro de seguidilla, y con ritmo más marcado (ternario); de hecho, según apunta Serrate (2007; 26), a la gaita se añadía la guitarra y una *pandera*⁴⁹.

Melodía de la *despertadera* de Castejón de Monegros.

Transcrito a partir de la grabación de Simeón Serrate (2007: corte 11).

⁴⁸ Localidad monegrina de la provincia de Zaragoza. En el siguiente enlace interpretan esta *despertadera* Pilar Montorio (voz solista), José Grima (gaita) y en el coro Pedro Mari Martín, Jesús Díez, Rafael Sanz y Fernando Marco <<https://www.youtube.com/watch?v=KcZmmQIT2c>> durante la I Muestra de gaiteros Simeón Serrate, en Robres (Huesca), el 4 de mayo de 2013 (ConsultaDO: 28 de febrero de 2017)

⁴⁹ Mario Gros, coordinador de esta grabación, apostilla que el acompañamiento de cuerda y percusión es más reciente que el de gaita (SERRATE, 2007; 27)

Ese mismo metro de seguidilla presentan las *Coplillas de la aurora* procedente de Valfarta que transcribe Mur (1986; 193, 572-73) en su cancionero, donde anota asimismo la mencionada *despertadera* de Castejón de Monegros con la denominación de *Coplillas para la fiesta del 20 de enero* (Mur, 1986; 224).



Melodía de las *coplillas* de Valfarta, según transcripción de Mur (1986: 193).

Más allá de Los Monegros, en la zona de los alrededores de Huesca capital que conozco más estrechamente, las auroras suelen denominarse también *coplillas* o *cuplillas*. Sus melodías suelen ser las clásicas tan difundidas por toda España a través de la labor de misioneros y curas, pero en algunos pueblos se conservaron tradicionalmente tonadas de esta familia que nos ocupa. Como también hemos visto que sucede en Los Monegros, otros parientes melódicos adoptan en el resto de la provincia la categoría de *romance* dedicado al santo que se venera en la fiesta correspondiente; se suelen cantar a capela o acaso con algún instrumento de cuerda de los que integran las rondallas. Así, los cancioneros de Garcés (1999) y de Mur (1970, 1986, 2015) albergan abundantes ejemplos de esta familia, por lo general en esas categorías de “romance” o de “aurora” (o “coplillas”). Lamentablemente estos cancioneros no suelen incluir información sobre su vigencia y contexto de interpretación.

Se trata por ejemplo del romance de Santa Águeda, patrona de las casadas, en Ballobar que Garcés (1999; 183, 638) clasifica como “gozos” y Mur (1986; 62, 411) como “romance”, con letras que relatan su martirio⁵⁰. También en Ballobar, el romance sobre el martirio de Santa Apolonia, patrona de las solteras, que Mur titula “oración” y que anota seguido de las coplillas (aurora) (Mur, 2015; partitura⁵¹ 77). Según me informa Pedro Mari Marín en comunicación personal, durante el trabajo de campo todavía inédito que realizó en toda esta zona del medio y bajo Cinca en los años noventa, encontró varias piezas con tonada de esta familia, por ejemplo el romance de Santa Águeda en Osso de Cinca. En Conchel anota Garcés un romance, de nuevo dedicado a esta misma santa (Garcés, 1999; 456, 799).

Todavía se sigue interpretando el romance a Santa Águeda en Pertusa durante su fiesta⁵². Lo ano-

⁵⁰ Dicho sea de paso, Mur y Garcés lo describen con compás diferente.

⁵¹ <<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-HUE-011-046-040/Oraci%C3%B3n/de/santa/Apolonia.html&oral#.VyvMdiEufYQ>> (Consultado: 20 de febrero de 2017)

⁵² Comienzan las mujeres la fiesta el día 4 de febrero a las 12 del mediodía *bandiando* (volteando) las campanas y cantando en el campanario las coplillas (en realidad una sola estrofa) que consisten en una aurora del tipo generalmente extendido por España, Anotada por Mur (2015; partitura



Melodía de los “gozos” de Ballobar a Santa Águeda según transcripción de Garcés (1999: 183).



Melodía del romance de Conchel a Santa Águeda, según transcripción de Garcés (1999: 456).

taron Garcés (1999; 457, 804) y Mur (2015; 71, partitura⁵³ 72). Como otros de los ejemplos que he mencionado, desarrolla el tema denominado por los estudiosos “El retrato de la dama”⁵⁴, un texto de carácter galante que compara cada parte del cuerpo de una mujer destinataria con distintos objetos o situaciones. En este caso, vuelto a lo divino, lo cantan las mujeres glosando la belleza de la santa a la puerta de la iglesia, la víspera de la fiesta (5 de febrero) a las diez de la noche. El mismo tema literario encontramos en el romance a la santa en Huerto (de nuevo en Los Monegros) o en Laluenga⁵⁵ y con texto diferente pero melodía de la familia que nos ocupa en Peralta de Alcofea⁵⁶.

314 <http://www.sipca.es/censo/1-IAL-HUE-006-178-018/Coplillas/a/santa/%C3%81gueda.html&oral#.WLnUYji9HUI> y por Garcés (1999: 69). Luego rondan con jotas por la calle hasta casa del alcalde a *pedirle la fiesta*, éste las convida a un refrigerio; continúan hacia casa de las *mairalesas* (es decir, mayoralesas, mayordomas) de la santa y luego a comer; actualmente en el local social. Por la tarde organizan algún juego, como el de la olleta. A las diez de la noche cantan el romance a la puerta de la iglesia. A las seis de la mañana dan la vuelta al pueblo cantando la coplilla (aurora); luego recogen el estandarte de la santa y vuelven a dar la vuelta rezando el rosario y cantando el avemaría. Al finalizar van al local social a comer el chocolate que las organizadoras de la fiesta han preparado. Algunas quedan allí para comer más informalmente que el día anterior. A las cuatro o cuatro y media es la misa (si es domingo, se celebra por la mañana), donde bendicen bollos y tortas. Una torta es para el cura, otra para la ganadora de la carrera pedestre que tiene lugar a continuación y una tercera para comerla ellas en el bar acompañada de melocotón con vino. Organizan juegos, bingo... El sábado más próximo se juntan a cenar y hacen baile (algunos años incluso teatro). Las mairalesas de Santa Águeda eran antiguamente dos casadas y una soltera (ahora son tres o cuatro, generalmente casadas) y asistían a la misa tocadas con mantilla de blanca y peineta. Información proporcionada por Milagros Pinzano Sisó, nacida en Baells en 1951 y que vive en Pertusa desde hace más de treinta años. Vid. asimismo Monesma (2010).

⁵³ <<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-HUE-006-178-006/Romance/a/santa/%C3%81gueda.html&oral#.VwgFzTEufYQ>> (Consultado: 20 de febrero de 2017)

⁵⁴ Garcés y Mur transcriben los primeros versos de entrada al largo romance (GARCÉS, 1999: 638; MUR, 2015; 71-72).

⁵⁵ <<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-HUE-007-135-007/Romance/de/santa/%C3%81gueda.html&oral#.VwgEYDEufYQ>> (Consultado: 20 de febrero de 2017)

⁵⁶ Puede escucharse fragmentariamente en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=X6VoGrkiOFI>> [Consulta: 20 de febrero de 2017]. El texto alude al martirio de la santa. Como vamos viendo que es norma general en todos los pueblos, tras cantar la víspera de la fiesta el romance a la puerta de la iglesia, acuden a casa del cura y luego a la de la alcaldesa, donde les cantan sendos romances dedicados a su figura en los que se mencionan los respectivos nombres de los destinatarios. Se vuelve a cantar el de Santa Águeda en la misa del día de la fiesta durante el ofertorio; a la salida se reparte torta bendecida. Las encargadas de la fiesta son las cuatro o seis *mayoralesas*, que la semana anterior recogen por las casas huevos, azúcar, harina... y dinero. Con los ingredientes elaboran las tortas en el horno y el dinero sirve para costear la fiesta y alguna merienda. Las tortas sirven además como premio en las *corridas* vespertinas (el día 5 a las cinco de la tarde), en las que participan las mujeres de distintas edades e incluso niñas y niños, agrupados

En el siguiente documento de audio ([ENLACE 4](#)) puede escucharse el ejemplo de Huerto que me ha proporcionado amablemente el autor de la grabación, Pablo Gracia⁵⁷; por cierto, con una tonada bastante similar a la de romance que anotó Arcadio de Larrea en 1946 como procedente de Castejón de Monegros⁵⁸. Como vamos viendo por los numerosos ejemplos de romance a Santa Águeda, en muchos pueblos de esta zona es o ha sido tradicionalmente frecuente la devoción a la santa, a la que se dedican o dedicaban fiestas con desarrollo y actos similares: coplillas, bailes, rondas, juegos, carreras, comidas, romance...

Como también hemos comentado, estos cantos se han interpretado tradicionalmente de forma “responsorial”. En Huerto, por ejemplo y según me informa asimismo Pablo Gracia, para el canto del romance los cantantes forman dos grupos y cada uno entona cuatro versos octosílabos –digamos que dos versos del romance, de dieciséis sílabas–, de manera que encadenan unos con otros repitiendo los dos últimos –o el último verso del romance– que cantó el grupo anterior. Estas estructuras repetitivas, responsoriales, de tan antigua tradición en la lírica popular, nos recuerdan a las de las albadas, que suelen obedecer a este tipo de patrón. Por otra parte, resulta obvio que los ejemplos que vamos enumerando se hallan emparentados funcionalmente con el género albada, entendida como ronda o serenata; tanto los mencionados romances a lo divino y a lo profano, como las jocosas coplas de Tardienta e incluso las auroras o *coplillas*, que no dejan de ser una albada a lo divino. Ya lo señalaba en su día el historiador Ricardo del Arco:

“En las albadas, por singular que parezca, había un género religioso, pues se llamaron también albadas las poesías dirigidas a la Virgen, calificada de “estrella matutina”, “alba serena”, “aurora celeste”, etc. Las estrofas terminaban con un estribillo. Una modalidad de este género de albadas son las coplillas de Santos, y aun a la Virgen, que de madrugada se cantan, como he dicho, en algunos pueblos altoaragoneses.” (Arco, 1930: 76)

Precisamente, la albada que anota Mur (2015; 145, partitura⁵⁹ 150) en Arguis presenta asimismo el tema melódico que nos ocupa y también el literario de “El retrato de la dama” en su versión “profana”, con algunas estrofas dedicadas a la novia la víspera de su boda. Su transcripción, que alterna compases de 6/8 y 5/8, viene a describir idéntico patrón rítmico al de las canciones de Tardienta. Del mismo modo, también sugiere un ritmo asimétrico la “sobremesa” de Escalona que anota Mur (1986; 27-28, 138, 487-88), una pieza de agradecimiento a los anfitriones en la sobremesa de las bodas, género que del Arco asimila a las albadas.

“Las albadas suelen cantarse durante la noche que precede a la fiesta principal o en la que celebran

en distintas categorías; también juegan a tirar la soga. Luego hacen baile con orquesta; antiguamente eran las mujeres las que sacaban a bailar. Hace unos años se ha recuperado el romance de San Juan, que se canta igualmente frente a la ermita la víspera y el día de la fiesta (24 de junio) en el ofertorio. Llevaba varias décadas sin interpretarse. Antiguamente era cosa de hombres. San Juan era la fiesta de los casados y la *fiesta pequeña*. Estas y otras informaciones me fueron proporcionadas por Miguel Manuel Bravo Mata, de 60 años, y M^{ra} Teresa Pano Suelves (n. 1932), ambos de Peralta.

⁵⁷ <<https://www.ivoox.com/26823106>> Se trata de una grabación reciente. La letra del romance que me ha proporcionado Pablo es algo diferente y más extensa que la que transcriben Garcés (1999; 800) y Mur (1986; 483); este último anota asimismo la melodía (MUR, 1986; 133). En Huerto también se cantan en la fiesta de la santa coplillas y otro romance sobre su martirio, pero las melodías no pertenecen a la familia que nos ocupa.

⁵⁸ *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (Misión M28-849): <<https://musicatradicional.eu/piece/18467>> (Consultado: 21 de febrero de 2017)

⁵⁹ <<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-HUE-006-037-043/Albada.html&oral#.VyvP9iEufYS>> (Consultado: 20 de febrero de 2017)

determinados barrios, o durante la comida del día de la fiesta o de las bodas para obsequiar, respectivamente, a los “mayorales” y personas principales, y a los novios. Las cantan, casi siempre, los mozos, con acompañamiento de gaita o dulzaina y tamboril. Esta costumbre ha sido más practicada en las provincias de Huesca y Teruel que en la de Zaragoza. En algunos pueblos, las albasas se dedican asimismo a la novia en la víspera de su boda, y luego aquélla obsequia con esplendidez a los rondadores.” (Arco, 1943; 478)

Solo

Es-ta me sa-es-tá ro - día - da de cu - chi - lla y ra - va - jas, y tam - bién

es - tá ro - día - da de o - tras mu - chas al - ha - jas,

Coro

De o - tras mu - chas al - ha - jas.

Melodía de la “sobremesa” anotada por Mur (1986: 138) en Escalona.

De hecho podemos encontrar en piezas de este tipo, las que se cantaban y tocaban en las sobremesas de las bodas, ese mismo patrón melódico. Por ejemplo lo que suelen denominar en El Sobrarbe “Os Provechos”⁶⁰, con sus variantes en distintos pueblos de la comarca. Larrea anotó un ejemplo en “Gistaín⁶¹, Plan, San Juan”, del que señala: “Se canta al acabar las lifaras, comidas que celebran juntos los mozos con motivo de las grandes fiestas, también al terminar las comidas de boda”⁶².

Dicho sea de paso, ese agasajo a los recién casados, debió estar bastante extendido también por los alrededores de Huesca capital, no sé si en alguna época como versos cantados, pero me consta que sí como recitados por parte de las *mairalesas* (es decir, mayoralesas, mayordomas), que aprovechaban la ocasión para realizar la correspondiente colecta en su *servilla* (salvilla). Una tradición que es compartida con las tierras catalanas, donde las mayorales del Rosario, en una zona que se extiende al menos por las provincias de Lérida y Tarragona, se ocupaban de idénticos rituales, en este caso entonando sus canciones acompañadas por el toque de un pandero (cuadrado). Salvador María de Ayerbe (1951; 236-237) ofrece un ejemplo oscense de estos versos de las *mairalesas*.

⁶⁰ La versión que interpreta el grupo “La Ronda de Boltaña” en su disco homónimo (1996, corte 9), precedente según dicen del repertorio del gaitero Juan Cazcarra (de Bestué), puede escucharse en estos enlaces: <<http://www.rondadors.com/dl/probecchos/probecchos.php>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=xBSYmI9z4YE>> (Consultado: 4 de julio de 2017)

⁶¹ Gistaín, también llamado Gistau, Chistau o Chistén, topónimo que puede referirse a la localidad o al valle en que se ubica. En este caso en particular, alude a la localidad.

⁶² *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (Misión M20-110): <<https://musicatradicional.eu/piece/18225>> (Consultado: 21 de febrero de 2017)

Con un parentesco algo más lejano, se intuyen de la misma familia melódica que nos ocupa diversos ejemplos de albas de algunos lugares de la provincia, como Graus⁶³, Bielsa, Boltaña⁶⁴, Alquézar, Tierrantona⁶⁵... cuyas melodías están asociadas al acompañamiento instrumental de la gaita (cornamusa)⁶⁶. E incluso recuerda más remotamente alguna otra, como la de Anzánigo anotada por Larrea⁶⁷.

Albada (Graus). Transcrita a partir de la grabación de García Matos (1992 [1979], vol 5, corte 24).

Fragmento de la melodía de la “Albada o ronda del día de Nuestra Señora de Dulcis”, de Alquézar, a partir de la transcripción de Garcés (1999: 50-51).

Por otra parte, Álvarez y Bajén (2013; 15, 16) señalan la vinculación existente entre las “pasabillas” (una familia melódica de pasacalles⁶⁸) y otras formas musicales –en particular piezas con estructura

⁶³ *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (Misión M28-885): <<https://musicatradicional.eu/piece/17837>> (Consultado: 21 de febrero de 2017)

⁶⁴ La interpretan Pedro Mari Martín y José Grima en su intervención en I Muestra de gaiteros Simeón Serrate que se celebró en Robres (Huesca) el 4 de mayo de 2013: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uf2AhmEDDM>> (Consultado: 20 de febrero de 2017)

⁶⁵ *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (Misión M28-849): <<https://musicatradicional.eu/piece/17601>> (Consultado: 21 de febrero de 2017)

⁶⁶ En el caso de Graus o El Sobrarbe, la tradición ha llegado hasta el s. XX. Con respecto a Alquézar, de los relatos de Arnal Caverro (2014; 66, 69, 123, 166) parece deducirse que la gaita tocaba en la misa de Navidad y acompañaba el *despertar de San Hipólito* pero se diría que no acompañaba las albas en la época que el autor rememora; no obstante la melodía pertenece a la familia que nos ocupa. Sobre el área de extensión del instrumento según la tradición oral de los últimos lustros, vid. Blecua y Mir (1998; 69 y ss.). Sobre la tradición en El Sobrarbe vid. los trabajos de referencia de Álvaro de la Torre (1995, 1996).

⁶⁷ *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (Misión M28 894 [916]): <<https://musicatradicional.eu/piece/17847>> (Consultado: 21 de febrero de 2017)

⁶⁸ Los autores eligen como nombre genérico de una familia melódica concreta el término “pasabilla”, denominación local del valle de Chistau (ÁLVAREZ Y BAJÉN, 2013; 5)

rítmica diferente— o géneros como las albas, concretamente en la zona de El Sobrarbe. Algunas de estas pasabillas nos han llegado tradicionalmente en forma de baile⁶⁹ (sobre todo en El Sobrarbe), a veces en el transcurso de rondas en las que, como señalan los autores, se les cantaba a las mozas y a las autoridades romances, coplas y albas. A menudo se interpretaban la víspera como anuncio de la fiesta. También servían tales rondas para recoger alimentos que las mozas o los vecinos en general regalaban a los mozos (Álvarez y Bajén, 2013; 11-16). Estos autores llaman la atención sobre el hecho de que en el “Baile de la Gaita” que anotó Arcadio de Larrea en el valle de Chistau y La Comuna se incluye al final una “melodía lenta, con el título de ‘canción’, que bien parece una albada”⁷⁰ (Álvarez y Bajén, 2013; 16); y asimismo sobre la circunstancia de que “El Chinchele” de Bielsa, en la versión escénica obra de la Sección Femenina en los años cuarenta del s. XX, comienza con una albada a la Virgen de Pineta (Torre, 1995; 45. Álvarez y Bajén, 2013; 27), un montaje que quizá no sea casual... Se diría, además, que ambas melodías de “albada”, la que acompaña al “Baile de la Gaita” de Chistau y la del “Chinchele” de Bielsa, pertenecen a la familia que nos ocupa.



Fragmento de la melodía del “Chinchele”, de Bielsa,
a partir de la transcripción de Mur (1970: 31).

Con respecto a la primera observación de Álvarez y Bajén, la de los pasacalles unidos a otras piezas con diferente estructura rítmica, no sé hasta qué punto puede existir una relación, pero recordemos que las canciones de San Fabián en Tardienta se componen de dos partes con patrón rítmico bien diferenciado.

Esas vinculaciones que intuyen Álvarez y Bajén entre pasabillas y albas podrían tener que ver con la relación que señala Carles Pitarch (2006; 12) entre las albas y las músicas de antiguos aguinaldos navideños bailados. Pitarch, en sus comentarios a las albas tradicionales en el interior de Castellón, deduce esa relación con la danza basándose en el ritmo asimétrico de las albas⁷¹ y en la correspondencia entre sus textos y sus frases musicales: una frase musical para dos versos (octosílabos) de la copla, quizá en tiempos servía de soporte a un verso de romance (dos hemistiquios octosílabos). Teniendo en cuenta la antigua relación de los ritmos asimétricos con las danzas y que numerosas danzas eran cantadas al son de romances, Pitarch (2006; 12) intuye que las albas pue-

⁶⁹ Ya sea de mozos, ya sea de mozos y mozas (ÁLVAREZ Y BAJÉN, 2013; 11-15).

⁷⁰ V. la partitura anotada por Larrea en el *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (Misión-pieza: M20-104): <<http://musicatradicional.eu/piece/18219>> (Consultado: 24 febrero 2017)

⁷¹ En esta zona de Castellón y la limítrofe de Teruel obedecen a un compás de 7/8.

den ser un vestigio de aquella práctica.

En fin, sean antiguos aguinaldos navideños o no, sí que sabemos que las albadas y las rondas a menudo acompañaban a una “llega” (colecta) de alimentos o dinero, no sólo en Aragón. Un ejemplo próximo a nuestra zona son las “caramelles” y similares de los mozos o los cofrades del Rosario en Cataluña, por Pascua o por Carnaval, que asimismo siguen el recorrido de destinatarios que hemos descrito en los ejemplos oscenses: iglesia, autoridades, mozas.

Según Pujol y Amades (1936; 129) –cuyas informaciones hay que considerar con las debidas cautelas– las “caramelles” en algunos lugares de Cataluña incluían bailes, como en el caso de algunas collas de “caramellaires” de montaña que acostumbraban a bailar el “ball de cascavells”⁷² con los típicos “camalls” y señalan que el “ball de cascavells”, muy extendido por Europa, bailado por hombres con cascabeles en las piernas o en brazos y piernas, se bailaba en algunos lugares de Cataluña la víspera de la fiesta mayor o al romper el alba, como anunciando la alegría de la fiesta. Así pues, la ocasión en que se danzaba es la misma que muchas “pasabillas” que describen Álvarez y Bajén⁷³, las cuales a su vez podríamos relacionar con los bailes de mayores o mayordomos, extendidos por toda España⁷⁴. Por otra parte, creo que resulta evidente que también encajan en este modelo de ronda con cantos y bailes los ejemplos expuestos más arriba de canto de romances e intervención de los danzantes en Los Monegros (el caso de Castejón de Monegros y Sena).

En suma, como vamos viendo, encontramos ejemplos de una misma familia musical que además se ha aplicado al canto de albadas, serenatas, *despertaderas* o *coplillas* (auroras), sobremesas...; que se trata de piezas con una estructura “responsorial” propia de una antigua tradición⁷⁵; que por diversas razones parece vinculada con pasacalles bailados; que se acompañan con gaita de odre en las zonas en que este instrumento se ha mantenido hasta fechas recientes en activo... Entrando en el terreno especulativo, no puedo evitar asociar las anteriores circunstancias con una antigua tradición de danza quizá procedente del mediodía francés.

Creo que merecería la pena una indagación más detallada, etnográfica y musicológica, sobre los ejemplares de esta familia que nos ha legado la tradición oscense, probablemente extendida por otros territorios próximos.

No es esta la única familia de melodías que en el Alto Aragón se han usado como albadá, como sobremesa... Existen otras sobre las que habría que realizar idéntico trabajo. Intuyo que algunas

⁷² Dicho sea de paso, alguna de esas “pasabillas” que describen Álvarez y Bajén recibe el nombre local de “Cascabillo”.

⁷³ Pujol y Amades (1936) incluyen abundantes referencias de bailes catalanes con desarrollo e incluso nombres similares: “cercavila”, “passa”, “pasacarrer”... y hasta “passa vella” y “passavila”, bailadas la víspera de la fiesta anunciando “la alegre celebración” (PUJOL Y AMADES, 1936: 363) y a menudo encabezadas por los mayordomos.

⁷⁴ Diversos ejemplos hemos encontrado en activo o en el recuerdo a finales del s. XX en la zona sudeste de Teruel (IBOR Y ESCOLANO, 2003: 179-204)

⁷⁵ En la actualidad conocemos para estos cantos diversos modelos: un coro que repite el último o últimos dos versos de una copla o de un fragmento de romance entonado por un solista o que repite cada pareja de versos de la cuarteta; una alternancia de dos o tres solistas de modo que cada uno empieza su tonada con los últimos versos del anterior; alternancia de dos coros (que quizá han venido a sustituir en la última época a los solistas)... En fin, una práctica que en la tradición aragonesa y del resto de España está muy presente en canciones de ronda anteriores a la jota (albadas, mayos, aguinaldos, etc.).

de ellas derivan de una tradición algo diferente.

Por lo que se refiere al protocolo y a la versatilidad del género “albada” y de sus temas literarios, contrahechos a lo divino o a lo profano, y como ilustración de la relación de los ejemplos oscenses con los de otras zonas, mencionaré algunos de la provincia de Teruel que conozco más de cerca a través de mi experiencia de campo. Allí se cantaban las albas en determinadas fiestas dedicando la primera canta, en la puerta de la iglesia, al santo en cuyo honor se celebraban. O incluso dedicando al santo la composición entera, que se interpretaba en el interior del templo. Unas costumbres de las que ya dio cuenta Arnaudas a principios del s. XX en numerosas piezas de su cancionero (Arnaudas, 1927; 33, 34, 50, 137, 143, 171⁷⁶...) y que todavía se practicaba a mediados de siglo, como hemos comprobado en nuestro trabajo de campo (Ibor y Escolano, 2003: 228); de hecho en El Pobo aún siguen interpretándose albas en el interior de la iglesia, en honor a San Juan Bautista y a San Juan y San Pablo mártires.

Como hemos visto también en los ejemplos oscenses, las advocaciones femeninas se prestan especialmente para ser destinatarias de un “contrafactum” a lo divino de temas galantes como el citado “Retrato de la dama”, tan frecuente en las rondas en forma de mayos y albas dedicadas a las mozas. José Palomar se ocupa de estos “contrafacta” en un interesante artículo sobre los mayos de Albarracín (Palomar, 1984). Por otra parte, como también vamos viendo en los ejemplos oscenses, es bastante habitual que estas albas (romances) “a lo divino” se hayan conservado más vigentes que las dedicadas a las mozas, que han caído mucho antes en desuso.

Si es frecuente la contrahechura de textos y géneros para dirigirlos a santos y vírgenes, también tiene una larga tradición el uso cómico u orientado a la burla y la crítica social, al escarnio, lo que nos lleva de nuevo al carácter de esas canciones tardientanas. Por poner ejemplos también turolenses, de nuevo Arnaudas (1927; 137, 224) señala la práctica de usar las albas con coplas de crítica y de burla. En algunos pueblos del sudeste de Teruel, donde hemos realizado trabajo de campo, se recuerdan albas con ese carácter. Es el caso de algunas de las que se cantaban por San Antón en Pitarque y en Montoro (Ibor y Escolano, 2003; 228). Un poco más al Sur, en Olba y sus aldeas, los hombres, con el acompañamiento de un tambor, cantaban una alba, consistente en una copla de burla –*chascarrillos*, dicen– en la puerta del destinatario al que le hubiese sucedido recientemente algún episodio risible; acostumbraban a hacerlo entre Santa Catalina (25 de noviembre) y San Antón (17 de enero); también tenían intención de burla las albas en Noguera, que asimismo cantaban los mozos en esas fechas cercanas a la Navidad (Ibor y Escolano, 2005; 281)⁷⁷.

Como sucede en el caso de las canciones de San Fabián, el carácter burlesco de las letras encaja muy bien en esas fechas que forman parte de lo que podríamos llamar “fiestas de invierno”, de ca-

⁷⁶ En este último caso, el de Santolea, dos coros de cuatro cantores cada uno, interpretaban un romance con una estructura de alternancia y repetición.

⁷⁷ Los ejemplos de Olba y Noguera forman parte de un trabajo de campo todavía inédito que realicé junto a Diego Escolano. Dicho sea de paso, las albas en toda esta zona sudeste de Teruel, al igual que en la limítrofe de Castellón, obedecen a un compás de 7/8 y, como es habitual en el género, a una estructura “responsorial”, como hemos comentado al hablar de las vinculaciones que intuye Pitarch (2006; 12) entre estas albas y los aguinaldos bailados.

rácter atrevido y transgresor que entronca con el ciclo de Carnaval. Casos parecidos también encontramos, por supuesto, fuera de Aragón en rondas, aguinaldos y similares. Por ejemplo, del Campo (2006, 2013) cuenta que en muchos lugares de Andalucía los auroros cantan coplas burlescas desde Todos los Santos (1 de noviembre) a la Candelaria (2 de febrero); los troveros alpujarreños, entre Navidad y Reyes, improvisan “coplas marranotas y deslenguadas” (del Campo, 2006; 128, 129) y, como también sucede o sucedía por toda España, entre las letras de los villancicos navideños se incluían coplas escatológicas y chocarreras (del Campo, 2013; 490.491,501). Otro ejemplo serían las canciones de Sant Antoni en Mallorca (San Antonio Abad, 17 de enero) que describe Ayats (2010), si bien este caso se ha convertido en un fenómeno muy masivo, mientras que las canciones tardientanas, como hemos visto, se mantienen tradicionalmente en el ámbito de los cofrades.

7. OTRAS PIEZAS DEL REPERTORIO DE LOS COFRADES

Al margen de las canciones de San Fabián, lógicamente los cofrades de Tardienta conocen otras piezas con las que entretienen y animan sus reuniones, tanto las de la cofradía como las ajenas a ella⁷⁸. En las paradas que hacen los cofrades en las bodegas, durante las sobremesas, etc., cantan y cantaban las canciones populares en cada época, como rancheras, corridos, tonadillas... o jotas de las llamadas “de estilo”. Un repertorio de piezas generalmente conocido y difundido a través de los medios de comunicación.

Por lo que se refiere a las jotas, observo una clara predilección por los estilos navarros, como es habitual entre las gentes de esta zona. Por otra parte, las interpretan de una peculiar forma, repartiéndose la copla entre dos o tres cantores que entonan un verso cada uno. Paco Lisa y José Miguel Bolea, que fueron quienes más jotas de estilo cantaron en los años en los que he asistido a la fiesta (2012 y 2013), cuentan que lo hacen porque así resulta más descansado, sobre todo teniendo en cuenta que pasan buena parte de la noche y del día siguiente cantando. He preguntado a otras personas de la cofradía y ajenas a ella sobre este particular y, a la vista de los testimonios, no parece que sea una ocurrencia original de estos cofrades, sino que ya lo practicaban generaciones anteriores⁷⁹. ([ENLACE 5⁸⁰](#))

Me parece significativo que las letras que cantan los cofrades en muchas de las jotas de estilo suelen aludir a los problemas del campo. Por ejemplo, cantan la famosísima “jota de los labradores” con

⁷⁸ Como hemos comentado, las canciones de San Fabián y el toque del tambor se interpretan exclusivamente para las “rondas” de la víspera y del día de la fiesta del santo.

⁷⁹ No sé hasta qué punto puede tratarse de una práctica más generalizada. En comunicación personal, el cantador de Villanueva de Gállego José Luis Urbén, me comentó que su abuelo Julián (nacido en Sierra de Luna y criado en Villanueva) le contaba que cantaban jotas durante las labores del campo e iban alternando los versos con otros vecinos que trabajaban a gran distancia. Incluso cantaban los versos por parejas, haciendo la habitual segunda voz por terceras.

⁸⁰ <<https://youtu.be/NAh1wQcQXKU>> En la primera parte, grabada la noche del 19 de enero en Casa Montera, cantan José Miguel Bolea, Joaquín Ponsa y Francisco Lisa (de izquierda a derecha); en la segunda, la mañana del día 20 en el bar “Los Goyos”, José Miguel Bolea y Francisco Lisa, a quienes se une en la segunda jota Julio Laglera. En “Los Goyos” Pedro Pérez acompaña un poco con el tambor, pero no porque suela hacerse de este modo, sino que suelen cantar a capela.

su letra habitual:

“¿Por qué vienen tan contentos los labradores?
Que cuando vienen del campo, vienen cantando.
Ya vienen de ver el fruto de sus sudores,
porque las espigas de oro ya van granando.”

O con su también famosa letra alternativa:

“¿Por qué vienen descontentos los labradores?
Que cuando vienen del campo vienen jurando
porque suben toda la contribución
y el Servicio Nacional no nos sube el grano.”

También cantan estas otras letras, la primera, con la tonada, muy aparente, de “Hacen presas y pantanos”:

“Por mi pueblo va el canal [por el pueblo va el canal]
que ha de regar Los Monegros
y el Alto Aragón será
más que la ribera el Ebro.

Y los ricos de Tardienta
no querían el canal
y cuando dieron el agua
se pegaban por regar.” [todos querían regar]

Otra pieza que interpretaron los cofrades y que goza de gran predicamento en este tipo de ambientes es la conocida como “S’ha feito de Nuey”, compuesta por Pepe Lera en 1980 y popularizada a través de las grabaciones del grupo folklórico “La Val d’Echo” y su posterior integración en las actuaciones de los grupos folklóricos aragoneses.

Paco Lisa, además, conoce un par de romances que le oí durante la fiesta. Los cantaba su padre, Blas Lisa, quien probablemente los aprendió de otros soldados cuando estuvo de camillero durante la Guerra Civil o en la de África (en Alhucemas). Se trata de los temas que los estudiosos del romancero conocen como “El Quintado” y “La aparición” (*Mes de mayo, mes de mayo...*) en el que, por cierto, al protagonista, en un determinado momento se le llama “Gerineldo” y, por otra parte, el tema de “Amnón y Tamar” (*El rey moro tiene un hijo...*) (ENLACE 6) - (ENLACE 7). El resto de los cofrades los conocen un poco por oírlos a Paco y a su padre y, desde luego, recuerdan divertidos el nombre de “Gerineldo”. Aunque en la muy precaria grabación de los romances que realicé durante una de las paradas de la ronda nocturna están incompletos, fragmentados o con algún error, he preferido publicar esta grabación y no otra posterior (más tranquila y completa, pero fuera de contexto) porque creo que con la primera el lector se hace una mejor idea del ambiente de la fiesta⁸¹. Trans-

⁸¹ Me temo que Paco Lisa, por abreviar, por *hacerla más corta*, suprime repeticiones de versos. Así y todo, los cofrades, como puede verse, se impacientan y, ante un error de Paco en el primer romance (<<https://youtu.be/fg2eOdIIB6A>>), comienzan a cantar las coplas de San Fabián con la tonada del romance. Luego Paco, a solicitud de todos, retomó el canto del romance hasta el final.

cribo a continuación el texto completo de los romances.

“Mes de mayo, mes de mayo, mes de abril y primavera,
cuando se van los soldados derechos a la guerra.
Unos cantan, otros bailan, otros celebran las fiestas,
menos un pobre soldado que está muertito de pena.
Le pregunta el capitán: -Dime por quién tienes pena,
si es por padre o es por madre o es por temor a la guerra.
Ni es por padre ni es por madre ni es por temor a la guerra,
Es por mi pobre Penosa, ni es casada ni es soltera,
que me la he dejado en casa entre cuñadas y suegra.
Le pregunta el capitán: -¿Cuánto darías por verla?
- Daría cinco doblones que llevo en las cartucheras.
- Te cogerás el caballo y te marcharás a verla.

No te vayas por los montes, vete por la carretera
Y al llegar al campo santo una sombra negra vio
y el caballo se espantaba y él se llenó de terror.
- Gerineldo, Gerineldo, ¿a dónde vas por aquí?
- Vengo a ver a mi Penosa, que hace días no la vi.
- Tu Penosa ya se ha muerto, la sombra tienes allí.
- Si tú fueras mi Penosa, te abrazarías a mí.
- Los brazos que te abrazaban en la tierra los metí,
la tierra me los pidió y a la tierra se los di.
Si te casas, Gerineldo, cástate en Valladolid
de tres chicas que conozco, la mejor será pa ti.
Luego tendrás una hija la llamarás como yo.
-Bella rosa, flor del campo, así la llamaba yo.”

“El rey moro tiene un hijo que Tranquilo se llamaba
Un día estando comiendo se enamoró de su hermana.
-¿Qué tienes, hijo Tranquilo, que estás malito en la cama?
- Tengo unas calenturitas que me devoran el alma.
-¿Quieres que te mate un ave de esas de tierra africana?
- Máteme usted lo que quiera pero yo quiero a la hermana.
La cogió de la cintura y se la echó a la cama.
- Mira hermano lo que haces mira que yo soy tu hermana.
- Si eres mi hermana que seas, no haber nacido tan guapa.
Y al fin de los nueve meses la niña qué enferma estaba.
Trajeron cinco doctores, los mejores de La Habana.
El uno le tocó el pulso, el otro el pulso y la cara
y los otros tres decían: -“Esta niña está preñada”.
Y su madre al oír eso cayó a tierra desmayada.”

Debido a la popularidad que en todo Aragón ha alcanzado el género “jota de estilo”, su particular forma de interpretación y proyección de la voz ha contagiado otros géneros como vamos comprobando en nuestros trabajos de campo. Es algo que se aprecia en la forma de cantar de los cofrades de Tardienta y en particular en las largas notas finales y acentuados vibratos, incluso en los romances

que canta Paco Lisa.

Ya hemos comentado repetidamente que en la cofradía son particularmente recordados por sus habilidades para amenizar las reuniones Miguel d'Aso, Paco de Estadilla y Miguel de Maza, especialmente por la capacidad para componer versos de Estadilla. Maza también tenía un amplio repertorio de poesías, a menudo creaciones propias, romances, imitaciones, parodias...; solía recitar además una composición que conocen como *El testamento de la pastora*, según parece algo subida de tono, que los cofrades actuales no llegaron a aprender. En las reuniones se alternaban estos entrenimientos con algunos juegos o "sainetes" muy conocidos en buena parte de Aragón como divertimento en matacías, veladas, bureos y similares.

8. COMENTARIOS FINALES

La redacción de estas páginas tenía por objeto dar a conocer fuera de Tardienta estas *canciones de San Fabián* así como llamar la atención sobre la existencia de una amplia familia de melodías, muy extendida al menos por algunas comarcas de la provincia de Huesca, de la que las canciones de Tardienta constituyen una versión particular. Un conjunto de melodías que además tienen en común, por lo general, el desempeño de una función de albada o ronda, ya sea en forma de coplas o de romances, a lo divino o a lo profano, a lo galante o a lo burlesco, en versos octosílabos o en metro de seguidilla.

Creo que merecería la pena estudiar en profundidad este conjunto de piezas, desde un punto de vista musicológico y etnográfico, en la medida que resulte posible en nuestros días, dado que todavía encontramos ejemplos en activo o vivos en el recuerdo; algunos otros han quedado fosilizados en forma de partituras. Sería de interés reunir información sobre su contexto de interpretación así como su ámbito de difusión no sólo en las comarcas oscenses, sino en otros territorios limítrofes incluyendo el mediodía francés. Por otra parte, dicho ámbito parece relacionado con el de extensión de la cornamusa en nuestra provincia. En todo caso, no se trata de la única familia de melodías con estos o parecidos usos que conocemos por estos pagos, pero intuyo que pueden ser vestigio de tradiciones algo diferentes.

La función ritual o protocolaria de estas piezas en el marco de los actos festivos en honor a alguna devoción local, ha conservado vivas algunas de ellas hasta el día de hoy. Como en tantos géneros y antiguas formas musicales que nos ha legado la tradición, suele tratarse de piezas vinculadas a las fiestas y cargos presidenciales de cofradías; a menudo la hermandad ha desaparecido, pero se mantiene la figura de los mayordomos (priors, mayores, mairales, mairalesas...). Así, en la provincia de Huesca se han mantenido con cierta salud las albas en su versión a lo divino, es decir, en forma de coplillas o de romances destinados a alabar a la Virgen o a los santos y en particular a las santas, mientras que las dedicadas a las mozas han caído hace tiempo en desuso.

En este sentido, el caso de la fiesta y las canciones de San Fabián en Tardienta, un pueblo grande, bien comunicado y receptor de nueva población –en particular desde mediados del s. XIX–, resulta sumamente excepcional. No se trata de canciones “a lo divino” y, así y todo, nos encontramos con una tradición que permanece viva en su ambiente natural, sin haber sido objeto de exhibición, recreación, recuperación o apropiación folklórica o folklorística. Quizá su buena salud tenga que ver con el carácter algo burlesco de la ronda y el *ambiente* de una celebración tradicionalmente masculina. Un carácter que encaja con el ciclo de fiestas de invierno que tiene su culminación en el carnaval.

La fiesta de San Fabián en Tardienta es la fiesta de los cofrades y proporciona así un espacio de sociabilidad y celebración en un ámbito comunitario e identitario intermedio entre la familia y el conjunto de todo el pueblo. La ronda y la misa con el posterior reparto de torta y vino son las actividades que dan a los cofrades especial visibilidad entre sus convecinos y además las ocasiones en que la hermandad como tal se relaciona con el resto.

Disuelta la vieja cofradía con el desastre de la última guerra civil y reconstituida poco después, sus vicisitudes desde entonces son reflejo del devenir acelerado de los tiempos. Progresivamente ha abandonado sus funciones de asistencia social, dado que las familias han podido ocuparse de dichas contingencias y el Estado de Bienestar ha ido asumiendo este tipo de atenciones. Así, la actividad de la cofradía ha quedado reducida a la celebración de la fiesta en honor a San Fabián, en la que cobran especial protagonismo la ronda y la comensalidad.

Ese devenir ha ido situando a la cofradía frente a sucesivas encrucijadas. Hoy por hoy parece que a algunos cofrades les preocupa la posible decadencia o desaparición de la fiesta, al menos de la forma en que la han venido conociendo hasta ahora. Se lamentan de que este tipo de reuniones ya no hacen tanta ilusión como antaño, que los alicientes han cambiado... También obra en su perjuicio la difícil compatibilidad de la fecha de la fiesta con los horarios laborales –sobre todo en comparación con la de la otra cofradía local, la de San Nicolás–. Y los trabajos asociados a la organización de la fiesta, en particular la preparación de algunos guisos como el *cuchifrito*, tradicionalmente confiados a las mujeres, pueden ser percibidos por la gente joven del pueblo que no pertenece a la cofradía como una carga, lo cual piensan que puede desanimar el ingreso de nuevos cofrades.

En los tiempos que corren resulta complicado el mantenimiento de estos espacios de sociabilidad masculina, especialmente los relacionados con la fiesta. En cambio no sucede lo mismo con los espacios de la femenina que, en el medio rural, y también entre algunos colectivos urbanos, se mantienen en las llamadas “asociaciones de mujeres” y en la fiesta de Santa Águeda, ya se trate de una celebración tradicional o haya sido implantada recientemente en muchos lugares –incluida Tardienta– en su versión de “fiesta de las mujeres”. Creo que resulta evidente que la participación de las mujeres y hasta de los niños en las reuniones de la cofradía de San Fabián puede acarrear un sustancial cambio en la naturaleza de las mismas.

9. BIBLIOGRAFÍA, WEBS Y AUDIOVISUALES

- ADELL CASTÁN, Jose Antonio; GARCÍA RODRÍGUEZ, Celedonio. *La fiesta en el Altoaragón*. Huesca: Diario del Altoaragón, 1992.
- ALVAREZ, Jorge; BAJEN Luis Miguel *El libro de las pasabillas: donde se recogen y estudian las “pasabillas” o pasacalles danzados de Aragón*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2013. En: <http://www.zaragoza.es/contenidos/educacion/pasabillas.pdf> (Consultado el 23 de febrero de 2017).
- ARAGUÁS PUEYO, Sandra. *Tradición oral en Almudévar*. Almudévar: Ayuntamiento, 2017
- ARAGUÁS PUEYO, Sandra; MUÑOZ TORRIJOS, Nereida; PUYUELO ORTIZ, Estela. *La sombra del olvido II: Tradición oral en el Somontano occidental de Barbastro*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2006.
- ARCO, Ricardo del *Costumbres y trajes de los Pirineos*. Zaragoza: Publicaciones de la Academia de Ciencias de Zaragoza, 1930.
- . *Notas de Folklore Altoaragonés*. Madrid: Instituto “Antonio de Nebrija” (CSIC), 1943.
- ARNAL CAVERO, Pedro. *Somontano en Alto. Escritos (1946-1959) e inéditos*. GRACIA TRELL; Alberto (ed.). Zaragoza: Aladrada ediciones, 2014.
- ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel. *Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1927.
- AYATS ABEYÁ, Jaume. “Cantar lo que no se puede decir. Los cantos de Sant Antoni en Artà, Mallorca”. En: *TRANS-Revista Transcultural de Música* 14. (artículo 15), 2010 En: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/20/cantar-lo-que-no-se-puede-decir-los-cantos-de-sant-antoni-en-arta-mallorca#_ednref8 (Consultado el 4 de abril de 2016)
- AYERBE, SALVADOR MARÍA de. “Tipismo altoaragones en el medio rural”. En: *Argensola*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, nº 7, 1951; pp. 229-244.
- AYUNTAMIENTO DE TARDIENTA. *Sobre Tardienta*. s. f. En: <http://www.tardienta.es/index.php/mod.pags/mem.detalle/idpag.73/idmenu.1035/chk.04c94b8ec6643bcbdf7563ef688ad753.html> (Consultado el 12 de marzo de 2017)
- BAJÉN, Luis Miguel; GROS, Mario. *La gaita en Los Monegros*. Colección: Aragón-LCD. Zaragoza: Prames, 1999. (CD con cuadernillo)
- BARRACHINA BOLEA, Pedro José; VIÑUALES ALCUBIERRE, José Ángel. *En el frente de Tardienta. 1936-1938*. Huesca: Ayuntamiento de Tardienta, Diputación de Huesca, 2013.
- BLECUA VITALES Martín; MIR TIERZ, Pedro. *La gaita de boto aragonesa*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses, Asociación de Gaiteros de Aragón, Gobierno de Aragón, 1998.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del. “Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual: la temposensitividad agrofestiva invernal”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* vol. LXI, nº 1. Madrid: CSIC, enero-junio, 2006; pp. 103-138.
- . “El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos liminares”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* vol. LXVIII, nº 2. Madrid: CSIC,

- julio-diciembre, 2013; pp. 489-516.
- CANCER CAMPO, Jesús V. *El dance de Sena*. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, 1998.
- CONTE OLIVEROS, Jesús. *Viaje por pueblos oscenses. Siglo XVI* (volumen 2). Zaragoza: Librería General, 1980.
- GARCÉS TIL, Gregorio. *Cancionero Popular del Alto Aragón*. COSCOLLAR SANTALIESTRA, Blas (ed.). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación General de Aragón, 1999.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Magna antología del folklore musical de España interpretada por el pueblo español*. Madrid: Hispavox, 1992 [1979]. (Diez discos y cuadernillo)
- GUDIOL, José. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1971.
- IBOR MONESMA, Carolina; ESCOLANO GRACIA, Diego. *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del s. XX*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses y Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003. (Libro y disco III)
- INSTITUCIÒ MILÀ I FONTANALS, *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF*. Barcelona: CSIC. En: www.musicatradicional.eu (Consultado el 20 de febrero de 2017)
- Libro de Actas y Cuentas de la Cofradía de San Fabián de Tardienta*. 1993-. Tardienta.
- Libro de Ordinations de la Cofradía de San Fabián de Tardienta*. 1993-. Tardienta.
- LISA, Manuel. “Los cofrades de San Nicolás [sic] de Tardienta compran una imagen del santo”. En: *Diario del Altoaragon*. Suplemento Comarcas. Huesca, 17 de enero de 1986; p. 5.
- MONESMA MOLINER, Eugenio (director, guionista). *Santa Águeda en Pertusa*. Huesca: Pyrene P.V, 2010. (DVD)
- *Trobos de San Fabián en Tardienta*. Huesca: Pyrene P.V, 2011. (DVD)
- MORENO, Isidoro. *Las Hermandades Andaluzas: una aproximación desde la Antropología*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- MUR BERNAD, Juan José. *Cancionero Altoaragonés*. Huesca: [s.n.], 1970.
- *Cancionero popular de la provincia de Huesca*. Barcelona: Diputación General de Aragón, 1986.
- *Cancionero popular altoaragonés*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 2015. Partituras disponibles en línea en: www.sipca.es/noticias/noticia.jsp?id_noticia=133#.WKy-qzg0_YS (Consultado el 20 de febrero de 2017)
- OLIVÁN BAILE, Francisco. “Prólogo al *Cancionero* del Maestro Garcés”. En: GARCÉS TIL, GREGORIO. *Cancionero Popular del Alto Aragón*. COSCOLLAR SANTALIESTRA, Blas (ed.). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Diputación General de Aragón, 1999; pp. 19-27.
- PALOMAR ROS, José. “Las versiones a lo divino de los mayores [sic, por ‘mayos’] de Albarracín”. En: *Narria*, n° 34-35. Madrid: Museo de Artes y Tradiciones populares, Universidad autónoma, 1984; pp. 35-41
- PITARCH ALFONSO, Carles. “Anar de ronda y fer bureo”. En: “GRUP RAMELL”. *De rondes i bureos. Música dels valencians de secà*. Castellón de la Plana: Associació cultural “Grup Ramell”.

- 2006; pp. 8-19.
- PUJOL, Francesc; AMADES, Joan. *Cançoner popular de Catalunya* (volumen 1). *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romagera, 1936.
- RIVAS, Félix. *Religiosidad popular en la comarca de Los Monegros*. Huesca: Instituto de Estudios e Investigación de Los Monegros, 2013.
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena. “Cultura religiosa y sociedad: las cofradías de laicos”. En: *Historia social*, n° 35. Valencia: Fundación Instituto de Historia Social, 1999; pp.23-42
- SATUÉ OLIVÁN, Enrique. *Religiosidad popular y romerías en el Pirineo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1988.
- SERRATE MAYORAL, Simeón. *Historia del antiguo dance de Castejón de Monegros*. Colección: *Pliegos. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, n° 8, 1999.
- *Romances de ronda en Castejón de Monegros (Huesca); transcritos y anotados por José Manuel Fraile Gil*. Zaragoza: Archivo de Tradición Oral de Aragón, 2007. (CD y cuadernillo)
- Sistema de Información de Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA). Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca. En: <http://www.sipca.es/> (Consultado el 27 de febrero de 2017)
- TORRE, Álvaro de la. “Gaitas y gaiteros del País de Sobrarbe (I)”. En: *Revista de Folklore*, n° 176. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España, 1995; pp. 39-56.
- “Gaitas y gaiteros del País de Sobrarbe (II)”. En: *Revista de Folklore*, n° 183. Valladolid: Obra Social y Cultural de Caja España, 1996; pp. 75-85.
- VIÑUALES ALCUBIERRE, José Ángel. “Conocer nuestro pueblo”. En: *Fiestas en honor a Santa Quiteria. Programa*. Ayuntamiento de Almudévar, 1994.

EDIZIO ARAUAK

NORMAS DE EDICIÓN

1. Ondorengo arauak betetzen dituzten artikulua eta lanak soilik onartuko dira, argitaragabeak eta luzera mugarik gabeak, eta azalean izenburua, azpi-izenburua (halakorik balego), egiletza osoa eta filiazioa (datu profesionalak, posta elektronikoa eta telefono zenbakia) zehazturik dutela. Letra-mota: **Arial 14**.
2. Lanak Euskal Herriko hizkuntza nagusietan (euskara, gaztelera eta frantsesa), mundu mailan presentzia duten besteetan (ingelesa edo alemana), zein geografikoki gertu ditugun hizkuntzetan (katalana, galegoa, eta abar) igorri ahal izango dira. Beste edozein hizkuntzatan idatzitako lanak ere onartuko dira, betiere argitalpenaren gaiarekin bat baldin badatoz eta beronen irakurleentzat egokiak badira.
3. Argitaratzeko edozein lan bidali aurretik, lanaren laburpena aurkeztu beharko da. Honek ezingo du 1.000 karakterren kopurua gainditu, izenburua, egiletza eta harremanetarako informa-zioa barne.
4. Erredakzio-kontseiluak lan bakoitza ebaluatuko du, edizio arauak betetzen direla zainduko du eta argitaratu edo ez erabakitze gaitasuna izango du.
5. Aurkezpena. Igorritako lanak *Word* dokumentua izan beharko du, DIN A4 tamainakoa, alde guztietan 2 zm-ko marjina (goian, behean, eskuinean eta ezkerrean) eta eskuinaldean eta ezkerraldean justifikazioa duena.
6. Testua. Letra-mota, tamaina eta lerro arteko tarte: **Arial 11**, tarte arrunta. Koska/sangria edo tabulaziorik ez parrafo hasieretan.
7. Testuak kapitulurik, atalik, azpi-atalik edo beste adarririk izatekotan, izenburu bakoitzak zenbaki korrelatiboz laguntzea aholkatzen dugu, inongo koskarik/sangriarik gabe:
 - 1. BELTZINGOZ (Arial 11)**
 - 1.1. *LETRA ETZANEZ (Arial 11)*
 - 1.1.1. Letra arruntez (Arial 10)
 - 1.1.1.1. *Letra etzanez (Arial 10)*

Atal edo azpi-atal bakoitzaren bukaera eta hurrengoaren hasiera tarte arrunt batez bereiziko dira. Atal baten izenburua eta haren ondorengo lehenengo parrafoa 1,5 lerroko tarte batekin banatuko dira.
 8. Bineta edo epigrafeek, letraz zein zenbakiz, ezkerraldean 1,25ko koska izango dute.
 9. Artikuluak darabilen hizkuntza ez den beste batean idatziriko hitzak letra etzanez edo komatxo artean azaltzea aholkatzen da.
 10. Aipu testualak: bi lerro edo gutxiago hartzen badute, gainontzeko testuaren tamaina eta letra-mota berean txertatuko dira, komatxo artean, eta testuaren jarraian; hiru lerrotik gorako kasuetan, aparteko parrafo batean, komatxo artean, Arial 9 letra-motan eta ezkerraldean 1,25 zm-ko koskarekin aurkeztuko dira.
 11. Oin-oharrak (Arial 8, tarte arrunta eta justifikatua): argibideak eta zehaztapenak egiteko erabiliko dira, eta baita zita bibliografikoak egiteko ere. Azken hauek parentesi artean txertatuko dira, egileen abizena(k), argitalpen urtea eta orrialdea(k) adieraziz.

1. Solo se aceptarán artículos y trabajos, inéditos y sin límite de extensión, que cumplan la siguiente normativa, especificando en la portada el título, subtítulo (si tuviera), autoría completa y filiación (datos profesionales, e-mail y número de teléfono). Todo ello en fuente **Arial 14**.
2. Aun siendo lenguas válidas, tanto las existentes en Euskal Herria (*euskera*, castellano y francés), como otras imperantes en el orden internacional (inglés o alemán), o cercanas en el espacio geográfico (catalán, gallego, etc.), no existe una limitación en la recepción de trabajos para su publicación en otros idiomas, siempre que estos tengan cabida dentro de la temática de la misma y de coherencia hacia el lector.
3. Previamente al envío de cualquier trabajo para su publicación, se aportará un resumen que en ningún caso excederá de 1.000 caracteres, incluyendo título, autoría y datos de contacto.
4. Cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción, el cual observará el cumplimiento de las Normas de Edición y tendrá facultad para aceptar o no su publicación.
5. Presentación. Documento *Word*, en tamaño DIN A4, con márgenes de 2 cm. en cada uno de sus lados (inferior, superior, derecha e izquierda) y justificación en los lados derecho e izquierdo.
6. Texto. Fuente, tamaño y distancia entre líneas: **Arial 11**, interlineado sencillo. Sin sangría o tabulación en inicio de párrafo.
7. En caso de dividir el texto del artículo o trabajo, se aconseja que los capítulos, apartados, sub-apartados, etc., sin ningún tipo de sangría, lleven un orden correlativo:
 - 1. EN NEGRITA (Arial 11)**
 - 1.1. EN CURSIVA (Arial 11)**
 - 1.1.1. Normal (Arial 10)
 - 1.1.1.1. *Cursiva (Arial 10)*Entre el final de un apartado, sub-apartado, etc. y el título del siguiente, dejar un espacio. Entre el título del apartado, sub-apartado, etc. y el comienzo del texto del primer párrafo, dejar un espacio de 1,5 líneas.
8. Las viñetas o epígrafes, en letra o número, tendrán sangría en el lado izquierdo de 1,25 cm.
9. Se aconseja que los términos o vocablos de idiomas diferentes al de expresión general del artículo, se presenten en cursiva o, en todo caso, entrecomillados.
10. Citas textuales (mismo tamaño y letra que el resto): cuando ocupen dos líneas se expondrán, entrecomilladas, a continuación del resto del texto; cuando ocupen tres o más líneas se presentarán en párrafo aparte y entrecomilladas, en fuente **Arial 9**, con sangría en el lado izquierdo (a 1,25 cm. del margen izquierdo).
11. Notas a pie de página (**Arial 8**, sencillo y justificado): servirán para aclaraciones y puntualizaciones, así como las citas bibliográficas. Estas últimas se expondrán entre paréntesis indicando el apellido o apellidos de los autores, el año de publicación y la página o páginas.
12. Bibliografía. Cada publicación deberá presentarse con los datos correspondientes, dependiendo del tipo de la misma.

LIBRO O SIMILAR:

- APELLIDO(S), Nombre. *Título de la publicación*. Colección: si existiera. Lugar: Editorial, Año.

En caso de especificar la paginación: Año; p. X. (si es una concreta)

Año; pp. X-XX. (si son varias)

REVISTA O PUBLICACIÓN SERIADA Y/O PERIÓDICA:

- APELLIDO(S), Nombre. "Título del artículo". En: *Título de la publicación*. Colección: si existiera. Lugar: Editorial, Año.

En caso de especificar la paginación: Año; p. X. (si es una concreta)

Año; pp. X-XX. (si son varias)

Cuando sean varios autores, estos se separarán por punto y coma. En caso de ser más de tres autores, inédito o de autor desconocido, en la autoría se indicará **VVAA**.

Si son varios volúmenes o tomos, se citará después del título, entre paréntesis: **(5 volúmenes)**. En caso de especificar el tomo o volumen, después del título se determinará de la siguiente forma: **(volumen 3)**.

Si la publicación es compartida y tiene un editor, editor literario, coordinador, etc. se especificará esta, después del título del apartado o artículo dentro del mismo: **En: *Título de la publicación*, APELLIDO(S), Nombre**.

Las fuentes de archivo se adjuntarán con las nomenclaturas y datos que correspondan.

13. Material o documentación de audio y vídeo en cualquier soporte analógico o digital (*CD, DVD*, etc.).

Los datos de autoría se presentarán en el siguiente orden y forma:

- APELLIDO(S), Nombre o nombre de la banda o conjunto musical. *Título del soporte*. Lugar: Casa discográfica, Año.

14. Sitios o páginas *web*. Los datos de autoría se presentarán en el siguiente orden y forma:

- APELLIDO(S), Nombre. "Título del artículo". En: <http://www.xxxxx.xxx> (enlace con ruta directa). Consultado el XX de xxxxxxx de 20XX.

15. Las imágenes (dibujos, partituras, etc.) y las fotografías (en blanco y negro o color), deberán adjuntarse en archivos con extensión "jpg" o "tif", de un mínimo de 150 ppp (o dpi) y de un tamaño a partir de 18 cm. en el lado ancho. A ser posible, además, integradas en el texto. Se indicará número, pie y autoría.

16. Existe la posibilidad de incluir enlaces, internos o externos, de audio, aportando los diferentes archivos o *links*. En caso de ofrecer el archivo, este deberá ser en formato "mp3", de entre 128 (mínimo) y 192 Kbps (máximo).

17. Existe la posibilidad de incluir enlaces, internos o externos, de vídeo, aportando los diferentes archivos o *links*. En caso de adjuntar el archivo, este deberá ser en "ogg" (prioritariamente), "webm", "mov" o "mp4".

