cofradía de los danzantes de san lorenzo - san lorentzoko danzanteen kofradia pamplona iruña

www.danzantesdesanlorenzo.com

Boletín de la
Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo

San Lorentzoko Danzanteen Kofradiaren Boletina

Año / Urtea: 1. Nº / Zkia.: 1.
2011

www.danzantesdesanlorenzo.com

CC BY

Boletín de la Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo
PAMPLONA 2011
Edición: Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo
Coordinación: Fernando Hualde Gállego, Ekaitz Santazilia Salvador. Jesús Pomares Esparza y Ricardo Urtasun Recalde
Contacto: boletin@danzantesdesanlorenzo.com

ISSN: en tramitación / tramitatzen

San Lorentzoko Danzanteen Kofradiaren Boletina
IRUÑA 2011
Edizioa: San Lorentzoko Danzanteen Kofradia
Koordinazioa: Fernando Hualde Gállego, Ekaitz Santazilia Salvador, Jesús Pomares Esparza eta Ricardo Urtasun Recalde
Kontaktua: boletin@danzantesdesanlorenzo.com

Textos / Testuak: Fernando Hualde Gállego, Juan José Martinena Ruiz, Jesús Pomares Esparza, Ekaitz Santazilia Salvador, Jorge Urdánoz Apezteguía.

Fotos: autores y fuentes / Argazkiak: egile eta iturriak: Anotacionesviajeras.com, Archivo Diocesano de Pamplona, Jesús Arraiza, Bibliotecanacional.gov.co, Aurelio Capmany, dantzaisaba.blogspot.com, Dantzan.com, Flickr, Gaiteros de Elciego, Guregipuzkoa.net, La Hormiga de Oro, Javier Hualde, Indumentariaroncalesa.blogspot.com, Raúl Lago, Paco Madrigal, Pablo Roa, Ekaitz Santazilia, Juan San Martín, Arantza Uriguen, Wikipedia.

No nos hacemos responsables de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.
Ez gara autoreek euren artikuluetan emandako iritzien erantzule izanen.

Bajo licencia *Creative Commons* Atribución/Aitortu 3.0 Unported lizentziapean

ÍNDICE / AURKIBIDEA

Arrancamos 2

Abian gara 3

Artículos / Artikuluak

Juan José MARTINENA RUIZ

Los antiguos barrios de Pamplona y sus fiestas 4

Ekaitz SANTAZILIA SALVADOR

¿Ideó Amorena los gigantes de Pamplona? 9

Jesús POMARES ESPARZA

Danza de espadas 15

Fernando HUALDE GÁLLEGO:

El baile del ttun-ttun *en Isaba* 32

La foto / Argazkia

Danzantes de Elciego 49

Reseña bibliográfica / Aipamen bibliografikoa

La Festividad del Corpus Christi de Valencia 52

Brevemente / Labur esanda

Monseñor Martínez Compañón 57

Arrancamos

No se puede decir que tenga usted literalmente *entre manos* este primer número del Boletín de la Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo; no obstante, nace con el objetivo de sacar el mayor partido a las nuevas tecnologías en soporte digital que permiten una rápida difusión de la información y el saber. La licencia *Creative Commons* a la que está sujeta esta publicación, busca, precisamente, potenciar esa fácil propagación y uso de los materiales aquí recogidos.

Pretendemos aunar el trabajo, esfuerzo y conocimientos de numerosas personas y colectivos que reman en la misma dirección que nosotros, aunque no lo hagan de la misma manera. Pero más que una dirección concreta, podemos decir que tomaremos todo un ramal completo de vías. Deseamos que en este Boletín tenga cabida una amplia temática, que obviamente contempla el ámbito que más conocemos: los danzantes y Pamplona, pero abarca también infinidad de materias y lugares que podríamos considerar inmersos en conceptos como festividad y rituales festivos antiguos en Europa y sus colonias: esta publicación intentará mostrar que elementos tan aparentemente inconexos o generales como indumentaria, música, teatro, danza, fiesta taurina, culto religioso o costumbres tienen una clara interdependencia.

Y por supuesto la diversidad de opiniones y procedencias es una constante tan presente en la historia de nuestro ámbito de trabajo, que consideramos sin duda una fuente enriquecedora de cultura cuya agua nos resistimos a dejar correr en este boletín.

Sirva, pues, este lugar como juguete o pasatiempo para unos y como punto de encuentro y discusión para quien así lo desee.

El equipo de coordinación

Abian gara

Ez daiteke esan San Lorentzoko Danzanteen Kofradiaren Boletinaren lehen ale hau zentzu hertsian *esku artean* duzunik; hala ere, euskarri digitalean dauden teknologia berrietatik ahal bezainbesteko hobaria lortzeko sortu da, informazioaren eta ezagutzaren hedadura lasterra ahalbidetzen duten heinean. Argitalpen honek duen *Creative Commons* lizentziak hain zuzen, hemen jasotako materialen hedatze eta erabilera erraza bultzatu nahi du.

Modu berean egiten ez badute ere, gure norabide berberean arraun egiten duten pertsona eta erakunde askoren lan, esfortzu eta ezagutzak batu nahi ditugu. Baina norabide zehatz bat baino, bide adarkadura oso bat geureganatuko dugula esan dezakegu. Boletin honetan gaitegi zabalak lekua izan dezan nahi dugu, hobekien ezagutzen dugun eremua hartzen duena, jakina: danzanteak eta Iruña, baina horrekin batera, gai eta leku mordo bat barne hartzen ditu, Europa eta bere kolonietako festa eta antzineko erritualen gisako kontzeptuetan islatutzat jo genitzakeenak: jantziak, musika, antzerkia, dantza, zezen-festa, kultu erlijiosoa edo ohiturak bezalako elementu itxuraz loturarik gabeek edo orokorrek interdependentzia argia dutela erakusten saiatuko da argitalpen hau.

Eta jakina, iritzi eta jatorri aniztasuna gure lan-eremuan horren presente dagoen leloa den aldetik, dudarik gabe kultura iturri aberasgarritzat dugu eta boletin honetan ez gaude horren ura besterik gabe joaten uzteko prest.

Balio beza, beraz, leku honek jostailu edo denborapasa gisa batzuendako eta batzar zein eztabaida-leku hala nahi duenarendako.

Koordinazio taldea

Los antiguos barrios de Pamplona y sus fiestas

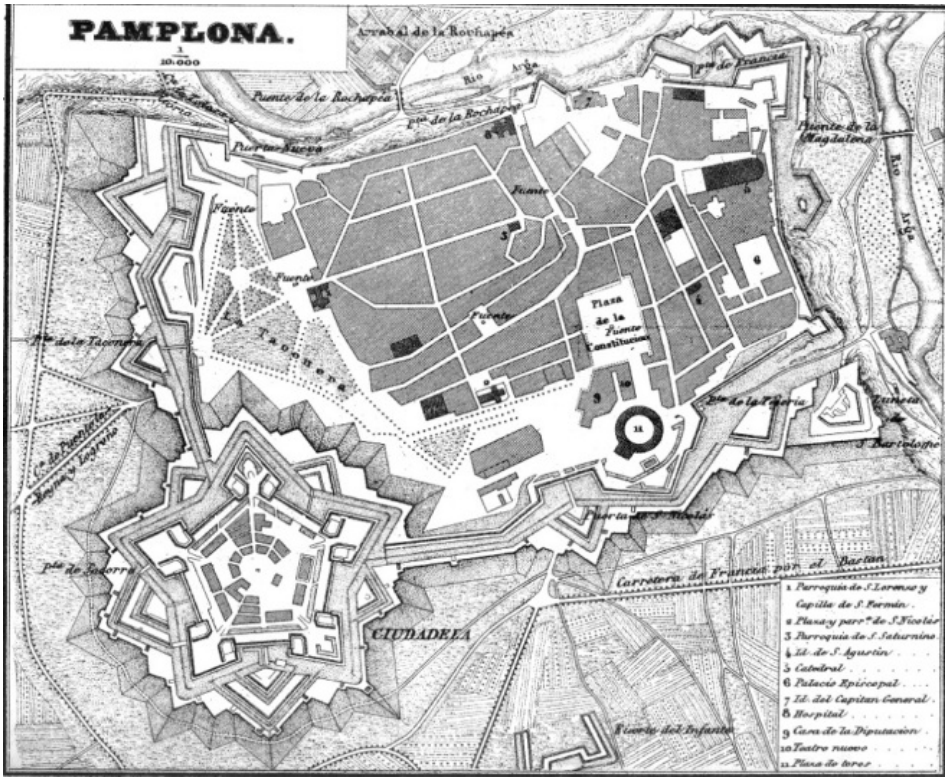
Juan José Martinena Ruiz
Historiador / Historialaria

El Dr. Arazuri anotó que el barrio era una entidad urbana y humana creada por lazos de vecindad, de oficio, de convivencia y de conveniencia. Y Elías Martínez de Lecea los definió como antiguas entidades vecinales que, abarcando un pequeño sector de la ciudad bajo la tutela y gobierno de un prior y varios mayorales, constituyeron verdaderos organismos intermedios de gestión, y aún de decisión, entre el propio ayuntamiento y los vecinos. Eran por tanto el entorno más próximo e inmediato para cualquier pamplonés, después de la familia. En la época medieval, cuando menos desde el siglo XIII, vertebraban la estructura urbana y humana de la Pamplona de los burgos.

Los barrios se regían cada uno por sus propias ordenanzas, aprobadas en junta general, cuyo principal objeto era el de "que vivan en paz y caridad los vecinos". Las más antiguas que se conservan son las del barrio de Pellejerías, que datan del siglo XIV, y las del barrio de Tras el Castillo, que fueron aprobadas en 1458. Entre otras normas de policía urbana, los vecinos estaban obligados a limpiar diariamente la *endrecera* de sus casas, es decir el trozo de calle o acera correspondiente a la fachada. De día no se podía arrojar agua ni suciedad a la calle por las ventanas, prohibición que más tarde se extendió también a la noche. Tampoco se consentía jugar a dinero, sino solo a convidar a vino o a un refrigerio. Era obligatorio asistir a los entierros y aparte de esto, los designados para ello debían encargarse de sacar el cadáver de su casa y conducirlo a la iglesia para el funeral y entierro. Se ponía especial celo en velar por la moralidad pública: el barrio de las Burullerías o de San Lorenzo no admitía amancebados, ni mujeres de mala nota o vida deshonesta. Aquellas sencillas ordenanzas barriales, que en algún caso ni siquiera se llegaron a poner por escrito, estuvieron en vigor hasta el año 1749, fecha en la que el Real Consejo dio su aprobación a unas nuevas ordenanzas municipales comunes para toda la ciudad, que el

ayuntamiento había elaborado ocho años antes. Desde entonces, las antiguas propias de cada barrio permanecieron vigentes solamente en los artículos que no se opusieran a las nuevamente acordadas.

Al principio, los barrios se gobernaban únicamente por medio de los mayorales, tres o cuatro según su importancia y número de vecinos, hasta que a mediados del siglo XVI se estableció el cargo de prior, que venía a ser algo así como un alcalde pedáneo o como se dice ahora, de proximidad. Tenía competencias de gobierno en determinadas materias, dentro del ámbito de su jurisdicción. Por lo general, al dejar el cargo, el prior saliente designaba a su sucesor. En el Archivo Municipal se conservan algunas de las varas que llevaban los antiguos priores—como hoy las siguen llevando los alcaldes y tenientes de alcalde en señal de su autoridad—, que tienen grabada en la empuñadura el escudo de armas de la ciudad.



Mapa de Pamplona en 1845 hecho por Francisco Coello.
Fuente: Wikipedia (Pamplona)

Los mayorales se encargaban de avisar a los vecinos para acudir a las juntas, en las que podía intervenir cualquier vecino y se votaban los acuerdos; cobraban las multas, cuidaban la lámpara que alumbraba por las noches la hornacina del santo patrón, vigilaban los pozos y velaban por la moral, la limpieza y el orden. Debían también apaciguar las riñas, especialmente las de las mujeres, que al parecer eran frecuentes, y no permitir que se insultasen. Vigilaban además la asistencia de los vecinos a misa todos los domingos y fiestas de guardar. A las procesiones y rogativas debía acudir al menos uno de cada casa, de lo que se llevaba cuenta, como de todo lo anterior, multándose a los infractores. El pago de cuarteles, que era el impuesto principal que pagaba todo el Reino por acuerdo de las Cortes de Navarra, se recaudaba también por los mayorales, que iban de casa en casa cobrando a cada vecino el importe que le correspondía pagar por este concepto. Lo mismo se hacía con otras contribuciones o derramas extraordinarias. También se encargaban de organizar las rondas de noche, patrullas vecinales armadas que vigilaban las calles—además y aparte de la ronda de los alguaciles de la justicia—y que podían detener a sospechosos y delincuentes.

Aparte, se nombraban también unos diputados, que solían ejercer las funciones de contador, procurador y secretario y revisaban las cuentas de ingresos y gastos. Todos estos cargos eran anuales, como lo era el propio regimiento o ayuntamiento de la ciudad, y se nombraban por pascua de Resurrección.

Una bonita y cristiana costumbre era la conocida como Reconciliación Pascual, en la que los vecinos que estaban enemistados por cualquier motivo, se perdonaban delante de todos. El domingo de Pascua, todos los vecinos, con el prior y los mayorales a la cabeza, asistían lo primero a misa mayor y después de la comida salían de paseo al campo del mismo modo que se hacía en las romerías, y en mitad de la reunión vecinal, los que estaban reñidos o no se hablaban salían al centro del corro para cumplir el rito de reconciliarse públicamente. Al regreso, solía tener lugar una colación en la casa donde el barrio celebraba sus juntas, en las que a menudo se comía y sobre todo se bebía en exceso, por lo que en 1760 el Real Consejo prohibió expresamente y bajo severas penas que se diese de beber “a muchachos y criaturas”. Como por lo visto los abusos se siguieron produciendo, en 1773 el mismo tribunal, que ejercía también

funciones gubernativas, acabó prohibiendo bajo pena de cien libras aquellas comidas, meriendas y cenas, que se pagaban a escote y a las que acudían casi todos los vecinos.
No deja de resultar curioso el hecho de que el ayuntamiento consultase a los barrios para conocer su opinión en determinados asuntos de interés general. Esta sabia y democrática medida estaba ya recogida en el capítulo XX del famoso Privilegio de la Unión, decretado por Carlos III el Noble en 1423. Así por ejemplo vemos que en 1608 se les consultó acerca de si se debía reducir de diez a cinco el número de regidores, aumentando la duración de su mandato de uno a dos años. Y en vista del criterio expresado por los vecinos a través de sus priores, contrario al cambio que se proponía, el consistorio acordó desistir de su propuesta.

El antiguo burgo de San Cernin, con sus dos parroquias de San Saturnino y San Lorenzo, lo formaban los siguientes barrios: Corregería (su patrono, San Fermín), Rúa Mayor de los Cambios (patrono, San Saturnino), Bolserías (la Virgen del Camino), Tecenderías, Carnicerías, Carpinterías (que en el siglo XVIII se unificó con el de Carnicerías, el Santo Cristo), Pellejerías (Santa Ana), Cuchillerías (San Francisco) y Burullerías (San Lorenzo). Y fuera de las murallas, el de la Rochapea o Jus la Rocha.

Capilla de San Martín en la Calle Calderería (Pamplona)
Foto: Ekaitz Santazilia

La llamada población de San Nicolás, comprendida en la parroquia de la misma advocación, contaba con los barrios de Salinerías (patrono, Santo Cristo), las Tiendas (la Inmaculada), Ferrerías (Nuestra Señora de Belén), Torredonda (San Gregorio), Tornerías (San Nicolás), Rúa Chica, Población y Sederías (Virgen de las Nieves).

En cuanto a la Navarrería, los barrios comprendidos en su demarcación eran los de Tejería y Zugarrondo (patrono, San Salvador), Calderería (San Martín), el de los Peregrinos (la Virgen del Carmen), Navarrería y Santa Cecilia (Santa Cecilia), y Carpinterías,

tras el Castillo o San Tirso (San Tirso). Y fuera de la muralla, el barrio de la Magdalena.

Cada uno de los barrios celebraba la fiesta de su santo patrón con misa, comida, música, danzas, enramadas, cohetes y luminarias. Para evitar abusos en todas estas manifestaciones lúdicas, se dictaron numerosos bandos y ordenanzas por las autoridades civiles y no pocos decretos por la autoridad eclesiástica, que no parece se obedecieran en la forma debida. Se procuraba reducir las comidas, antes pantagruélicas, a las más frugales colaciones de pan, queso y vino, o pan y chistor a la salida de misa, y a las famosas y tradicionales meriendas a base de relleno y *piporropiles*, que se extendían a los barrios extramurales de la Magdalena y la Rochapea.

Músicos de los mayordomos en Oricáin antes de 1904.
Fuente: Revista La Hormiga de Oro *Nº 1 Año XXI (02-01-1904)*

La antiquísima organización de la ciudad en barrios, que contaba con seis siglos de existencia, fue derogada en 1837, con la implantación del régimen constitucional, pasando a partir de entonces la ciudad a estar estructurada en cuarteles o distritos, pero que ya no contarían en lo sucesivo con priores ni mayorales. Los barrios de extramuros conservaron durante más tiempo sus fiestas o *mezetas*, con sus pasacalles, danzas, gaitas y chunchuneros, así como las comidas y meriendas de hermandad, todo ello organizado por la tradicional institución popular de los mayordomos.

¿Ideó Amorena los gigantes de Pamplona?

Ekaitz Santazilia Salvador
Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo
San Lorentzoko Danzanteen Kofradia

150 años han pasado ya desde que los actuales gigantes de Pamplona comenzaran a hacer las delicias de los jóvenes—y no tan jóvenes—pamploneses. Esa cifra tan redonda ha dado lugar el pasado año a un sinfín de celebraciones, exposiciones, publicaciones y conversaciones, además de brindarnos la posibilidad de ver a nuestras queridas figuras en innumerables ocasiones.

Figuras de la colección de Jesús Pomares. Foto: Ekaitz Santazilia

Quien se haya interesado por la historia de estas efigies antropomorfas, sabrá que el arizkundarra Tadeo Amorena, su constructor, proponía en una carta al ayuntamiento de Pamplona la confección de unos nuevos gigantes "cuyos personajes podrán representar las cuatro partes del mundo". Y de hecho así será una vez terminados, según la descripción de la época que trae José Joaquín Arazuri en el libro *Los Gigantes de Pamplona* (1984, p. 18):

> Representan, en primer lugar, al Rey de nuestra patria con corona y cetro (cuando los construyó Amorena los denominó representantes de Europa), símbolo de su realeza; sigue el turco con su media luna y corvo alfanje; el árabe, envuelto en blanco albornoz; y en último término, el rey negro adornado con plumas de brillantes colores y su aljaba provista de flechas.

Los de Pamplona deben ser los gigantes que más ríos de tinta han hecho verter, y no es para menos dada su antigüedad y arraigo, pero

en pocas publicaciones se hace referencia de manera demasiado extensa a la temática y simbología de esas grandes "personas"; a su vinculación con los continentes o razas de la tierra, si no es, según dijo ya Ignacio Baleztena en una coplilla de su puño y letra que recojo de su libreto *Comparsa de Gigantes* de 1987, para recordar, como han hecho después otros tantos, que "Por lo que veo / desconocía / el buen Tadeo / la Oceanía". Esta aproximación tan localista tiene fácil explicación si abrimos un poco más el campo de visión: ni Amorena olvidó Oceanía, ni surgió de él la idea de representar el resto de continentes. Expliquémonos.

Ha habido varios gigantes en Pamplona antes de los actuales. Según nos dice J. J. Arazuri en el libro arriba mencionado, en el medievo pudieron tratarse de representantes de los habitantes de la Pamplona a la sazón. En el siglo XVII el ayuntamiento de la ciudad encargó gigantes nuevos a Guipúzcoa, ya que los antiguos se encontraban muy deteriorados. La catedral contaba con los suyos propios que abandonó en el siglo XVIII, un mal siglo para los gigantes y otras efigies, tras la prohibición de su uso en ceremonias religiosas por parte del rey Carlos III de Borbón. A principios del siglo XIX se recuperaron las figuras catedralicias que pasaron años más tarde a manos del ayuntamiento, quien donó éstas a Tadeo Amorena para que construyera los gigantes que hoy conocemos. De cualquier manera, poco sabemos de las características físicas de estos gigantes: los encargados a Guipúzcoa pudieron emular a reyes u otros nobles, ya que entre los gastos figuran coronas de hojalata, pero poco más.

No obstante, sí sabemos de la mano igualmente de Arazuri (*op. cit*. p. 24) que para Augusto Emilio Bégin los gigantes de la catedral "representan a los Moros y a los Normandos" en 1850, y que un tal "Poco Mas" nos contaba en 1835 que los gigantes de la catedral eran:

> El Rey y la Reina de los moros con sus caras negras, largas narices y labios gruesos; otro par constaba de un Turco y una Turca cubiertos por llamativos turbantes y ceñidos por fajas de color verde brillante, con narices respingadas que daban a su fisonomía un aspecto muy irascible (…) [Había dos más que] asemejan a Gog y Magog, tal y como están representados en el Ayuntamiento de Londres.

Tadeo Amorena recibió del ayuntamiento los que fueron antes gigantes de la catedral los cuales representaban ya razas diferentes,

lo que tuvo que ser un motivo más que de peso para proponer al ayuntamiento que los nuevos gigantes se hicieran también con arreglo a lo propio.

Fernando Hualde defiende en una monografía publicada en Diario de Noticias (5-07-2010, p. 6) que la ausencia de Oceanía no se debe al analfabetismo del constructor baztanés. Recuerda que el creador de los gigantes habla de razas y no de continentes, y que por aquél entonces "el mundo estaba dividido en cuatro grandes razas: la raza blanca, la raza amarilla, la mora negro-africana, y la indio-americana" y añade que antes que denominaciones de continentes, "habían recibido nuestros gigantes denominaciones populares como reyes católicos, reyes moros, reyes negros, turcos, etcétera".

Reyes americanos. Foto: Jesús Arraiza

Además, Hualde reproduce las palabras de Imbuluzqueta en el libro *Gigantes de Pamplona* (1984), cuando dice:

> Podría argüirse que los representantes de África no son completamente negros. También, en contraposición, cabría preguntarse qué se entendía en la Pamplona de entonces por África y raza negra. (…) Pudo ser una creencia generalizada la de que "negros" eran los del sur, y más negros todavía los de África, quienes podrían estar identificados, al menos visualmente, con los árabes.

Explica también que no debe sorprender que los gigantes americanos sean representados con la tez negra, porque, como dice la enciclopedia *Espasa Calpe*, los primeros colonizadores encontraron que los Pieles Rojas tenían la piel oscura o incluso negra.

Convengo con Imbuluzqueta y Hualde que Amorena no podía ser un inculto, pero reitero que la temática de los gigantes escogida, no fue propia, sino la continuación de una moda, como venimos a explicar.

El constructor archi-mencionado contaba con el precedente de los gigantes de la catedral que ya representaban diferentes razas o al menos, diferentes creencias. Por otro lado, debemos darnos cuenta de que desde el descubrimiento de América, para el habitante de la vieja Europa el contacto con otras razas y culturas venía siendo una constante que entre los siglos XVI y XVIII se acentuará con la creación de colonias e imperios. Además, el afán explorador taxonomista del siglo XIX que se empeñó en clasificar y estudiar las diferentes fisionomías, coincidía de pleno con los años en que Amorena trabajó en los gigantes. Y no olvidemos que el interior de Australia no fue explorado hasta tan solo unos cincuenta años antes, por lo que tenía que ser a la fuerza un territorio aún bastante desconocido.

Así pues, el arizkundarra no hizo sino continuar una tradición; la de representar diferentes razas en sus grandes figuras, contagiada sin duda por la fiebre colonialista e investigadora recién expresada. Lo hacían ya los gigantes de la seo pamplonesa pero también los gigantes sevillanos, a juzgar por los dibujos que se conservan del año 1747, donde se ve claramente una pareja de gigantes de piel negra, cuyo atuendo y barba en el caso del hombre, guardan gran similitud con los de nuestras figuras americanas.

Si miramos fuera de las fronteras de la vieja Iruña, a mi juicio queda más que clara la idea de que los gigantes representaran la diversidad racial no fue una idea de Tadeo Amorena, sino una costumbre común

a la sazón, al menos en España. Baleztena es consciente de esto cuando reproduce en la obra *La Comparsa de Gigantes* (1987) un texto de Capmany en el que se dice que los gigantes de Valencia "representaban Europa, Asia, África y las Indias o América" y que se hicieron en 1588 "a imitación de los gigantes de Toledo". Asunción Alejos dice lo siguiente en un artículo de 2003 titulado "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano" (p. 684):

> De hecho, su iconografía obedece a las gentes que habitaban España en aquella época: nativos, gitanos y esclavos negros, a los que se añadieron los turcos que amenazaban entonces las costas.

El mencionado texto de Capmany, que no es otro que el referido a los bailes y danzas publicado en el libro *Folklore y costumbres de España* en 1931, es una rica fuente de datos que nos muestra por ejemplo que también en La Coruña los gigantes americanos eran negros (p. 343) y que la iconografía es muy similar en muchos lugares. No hay más que ver el dibujo que trae de los gigantes valencianos de mediados del s. XIX para ver que los turcos portan un tocado lunar casi idéntico al de sus homólogos pamploneses.

Rey turco. Foto: Javier Hualde

Seguramente Baleztena obvió o desconocía los libros publicados en Valencia a finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX en los que aparecen descritos los ocho gigantes del corpus de la ciudad.[1] No puedo más que reproducir textualmente un fragmento publicado en 1815:

> Descuellan 8 gigantes (…). Los dos vestidos a la antigua española figuran la Europa, los dos turcos el Asia, los dos de color bazo o gitanos el África, y los otros de color negro la América (grafía actualizada. p. 30)

¡Resulta sorprendente! ¡El texto podría estar perfectamente hablando de nuestros gigantes de Pamplona! Son demasiadas las similitudes en color de piel (también estos americanos son negros) o procedencia representada, para creer que Amorena ideó él mismo toda la simbología de sus no por eso menos geniales manufacturas. Es seguro que simplemente siguió una común costumbre que sin duda requería de un nivel cultural poco propio de un analfabeto y sí de un tramoyista que por su trabajo debía mantener una estrecha relación con una realidad cultural patente si quería ser bien considerado. Por lo tanto, bien es posible que conociera, quién sabe, el propio texto que acabamos de reproducir, o las imágenes que hemos comentado.

---

[1] Yo debo su conocimiento en parte a Ricardo Urtasun, al cual mando un agradecimiento. Los títulos a los que nos referimos son entre otros: *Disertacion historica de la festiuidad, y procesion del Corpus...* (J. M. Ortiz, 1780); *Relación y explicación históricas de la solemne procesión del Corpus...* (Anónimo, 1815) y *La procesion del Corpus de Valencia en 1677 y en la actualidad* (Anónimo, 1864). Cf. La reseña bibliográfica hecha por J. Urdánoz en este mismo boletín.

Danza de espadas

Jesús Pomares Esparza
Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo
San Lorentzoko Danzanteen Kofradia

Es difícil comprender la danza de espadas. Son muchos los gestos, mudanzas, colores de la vestimenta, etc. que sin pertenecer al paso del tiempo, al paso de la historia, alimentan esta celebración. Quizás la mudanza del "degollao" sea la más explícita y la que puede echar alguna luz sobre este viejo rito.

Alusiones antiguas

La danza de espadas de empuñadura y punta, a diferencia de las danzas y loas de los ocho danzantes con su bobo o gracioso, es antiquísima, atemporal. Ya se asoma en cierto modo en el salmo 149 del Antiguo Testamento:

> Alabad su nombre con danzas,
> cantadle con tambores y cítaras;
> porque el Señor ama a su pueblo
> y adorna con la victoria a los humildes.
> Que los fieles festejen su gloria
> y canten jubilosos en filas,
> con vítores a Dios en la boca
> y espadas de dos filos en las manos:
> para tomar venganza de los pueblos
> y aplicar el castigo a las naciones,
> sujetando a los reyes con argollas,
> a los nobles con esposas de hierro.
> Ejecutar la sentencia dictada
> es un honor para todos sus fieles.

Es ésta una danza que se conserva en muy diversos lugares de Europa, desde los *morris* ingleses hasta el norte de Italia, desde Flandes hasta Andalucía y Galicia, lo que nos ayuda a comprender mejor esa ineludible antigüedad. Como otras, esta danza pasó a América. Son numerosos los testimonios que nos hablan de lo extendida que estuvo su práctica. El políglota clérigo toledano

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) en la voz "danza de espadas" dice:

> Esta dança se usa en el reyno de Toledo y dançanla en camisa y gregesgos [greguescos] de lienço, con unos tocadores en la cabeça, y traen espadas blancas y hazen con ellas grandes bueltas y rebueltas.

En 1754, el Padre Larramendi, jesuita natural de Andoain, gran conocedor, amante y defensor de los bailes, danzas y costumbres guipuzcoanas, escribe en su *Corografía de la Muy Noble y Muy Leal Provincia de Guipúzcoa*:

> La ezpatadanza o danza de espadas, no creo que se practique en parte alguna. En Castilla debió usarse en algún tiempo, porque Cervantes hace mención de ella, y el ingenioso Don Quijote en las bodas de Camacho, entre otras diversiones, vio una danza de espadas y según las señas que allí tiene es la misma que aun dura en Guipúzcoa, aunque se haya olvidado en Castilla.

Otro famoso conocedor y difusor de las danzas de Guipúzcoa, maestro de maestros de danza, fue Juan Ignacio de Iztueta. Este zaldibitarra publicó en 1824 *Guipuzcoaco Dantza Gogoangarrien Condaria edo Historia* y aquí habla, por supuesto, sobre la ezpatadantza:

> Esta danza ha sido siempre tenida en mucha estimación por los guipuzcoanos, y con ella han obsequiado en todo tiempo tanto a los señores representantes del pueblo como a los reyes y personajes ilustres de España que han venido a nuestra tierra con ocasión de algún suceso solemne. Con ella han honrado asimismo a nuestro Señor Dios, Rey de reyes, sobre todo cuando se le lleva en procesión el día del Corpus.

Sin embargo, estas memorias de Iztueta están en todo momento impregnadas de nostalgia y pesar ante la pérdida de la práctica de la danza por parte de sus paisanos de principios del siglo XIX:

> En la época de mi juventud, en todos los pueblos de Guipúzcoa solíase representar la danza de las espadas, los días del Corpus y Santo Patrono, por eso la sabían tan bien. Ahora, sin embargo, de tal modo se halla embrollada y olvidada que la mitad de las veces no aciertan a ejecutar un puente y andan sin poder adivinar en qué mano se lleva la espada. Y porque sé de qué proviene esta falta, quiero poner aquí una instrucción especial para poder hacer las cosas como se hacían antes.

Hay que tener en cuenta que la Ilustración, en las últimas décadas del siglo XVIII, supuso un duro ataque a las danzas y otras manifestaciones festivas, como las comedias, los gigantes, la tarasca o el resto del "gigantario", por considerarlo trasnochado, irreverente y de mal gusto. Esto quedó plasmado en la famosa prohibición de Carlos III de 1780. Las guerras posteriores continuarían este proceso de degollación, muerte y entierro de este rico patrimonio.

En otro tiempo, la ezpatadantza había sido la más noble y espectacular de todas las danzas, tanto por el número de hombres que formaban parte de ella, como por las ocasiones especialmente solemnes en que salía a la calle y entraba en los templos:

> Entran en la danza veinte, o treinta, o sesenta hombres con espadas largas y desnudas o desenvainadas –cuenta Manuel de Larramendi-, y para no herirse resguardadas las puntas o abotoisadas (¿) con estopa; bien vestidos, con buena calza, medias y zapatos, y lo demás en camisola muy blanca y gorros blancos en la cabeza.

Las cuentas municipales dan fe del gasto que se hacía con los danzantes de espada y de su número, que coincide con la descripción del venerable Larramendi. Así, en 1743, los regidores de Xemein con motivo de la celebración de San Miguel de Arretxinaga pagaron "quarrentta y ocho rs. por un pellejo de vino que de orden de estta Antteyglesia se dio a los Danzantes de Espada el día de San Miguel", más "nobentta reales por una Comida que se les dio a dichos danzantes que fueron ttreintta".

Hasta cien ezpatadantzaris llegaron a salir en San Sebastián con motivo del tránsito de Felipe IV por la ciudad, un veintiséis de mayo de 1660. Un visitante francés, el abate Montreuil, dejó un jugoso testimonio del evento:

> Cuando llegué al balcón que mi patrona me guardaba, vi pasar primero unos cien hombres vestidos de blanco, bailando con espadas y con cascabeles en las piernas, teniendo cada punta de espada puesta en la mano izquierda de su compañero. Están despuntadas expresamente para este caso.

El relato sigue con otras danzas, máscaras, gigantes altísimos o con la tarasca, un dragón tan grande como una ballena, y otras "machines"

con sus marionetas o tarasquillas de endiablado movimiento. Al día siguiente, día del Corpus, Leonardo del Castillo, cronista del viaje real, presenció la misma danza y contó también esos mismos danzantes. Parece, pues, que eso de los cien ezpatadantzaris no es una exageración barroca, como apetece sospechar. Curt Sachs, en la *Historia Universal de la Danza*, cita la danza de espadas de Núremberg, con doscientos hombres vestidos de blanco y con campanillas en las piernas.

En Guipúzcoa, y extrapolar no sería ningún disparate, los componentes de estas danzas de espada se distribuían en cuatro filas. Los primeros de cada hilera entregaban la punta de su espada al guía, capitán o maestro ("maisu"). Éste era el más diestro o el más veterano de todos; o las dos cosas a la vez. "Maisu zaharra" se le sigue llamando al de la ezpatadantza de San Miguel de Arretxinaga.

Bordon-dantza en Tolosa. Fuente: Dantzan.com

En un momento determinado de la danza, el que la gobernaba levantaba con suma destreza las puntas de las cuatro espadas que sostenía y volviéndose hacia sus compañeros formaba otros tantos arcos por donde pasaban todos, sin soltar en ningún momento las espadas. La evolución de la danza quedaba así orientada en el sentido contrario, lo que permitía avanzar y retroceder con comodidad y elegancia.

Parece ser que fue habitual el hecho de llevar las puntas de las espadas protegidas para evitar tajazos. Lo acabamos de ver. Ya en 1486, en Vitoria, aparecen unas ordenanzas que advierten:

> Se castigará con la multa de sesenta maravedises a los que hiciesen danzas de espadas, por los escándalos y derramamiento de sangre que ocasionan con ellas.

En Cervera (Cataluña), en 1482, ya habían aparecido en torno a la "dansa d´espases" disposiciones similares "por los accidentes y problemas de orden público que ocasionan"; prohibiciones secundadas por las autoridades de Tarragona o de Valencia.

En esto, resulta muy explícito el episodio de la boda del rico labrador Camacho con la bella Quiteria, en la segunda parte del *Quijote* (1615):

> De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos ellos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes.
>
> -Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie: todos vamos sanos.
>
> Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella.

Correas, en su *Vocabulario* (1627), trae la expresión "meterse en danza de espadas" como algo semejante a andar metido en pendencias.

Fue general el uso de indumentaria de color blanco. Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache* (1599), cuenta en una de las peripecias del pícaro, cerca de Madrid:

> Quedome solo el viejo lienzo de los calzones, un juboncillo desarrapado, y una rota camisa; pero todo limpio; que lo había por

> momentos lavado. Quedé puesto en blanco, muy acomodado para la danza de espadas de los hortelanos.

Juan Álvarez de Colmenar en *Les Delices de l´Espagne et du Portugal* (1707) dice refiriéndose a la indumentaria de "Biscayens" y "Biscayennes":

> En las grandes festividades se ven gentes con camisa y calzón, que bailan con espadas desnudas al son de la flauta y el tambor vasco, dando mil vueltas con ligereza.

Todavía permanece muy patente el color blanco en algunas de estas danzas que han podido llegar hasta nuestros días. Y con el blanco, el rojo de fajas y aditamentos de la vestimenta. Blanco y rojo son colores de danza de espadas, aunque no faltan combinaciones multicolores de bandas terciadas, superpuestas dos a dos, como en Lesaka o en los *Morris*. El rojo y el azul coexisten con frecuencia, bien en el mismo danzante de espada (Deba), bien distribuidos en dos mitades del grupo (Marín, Lécera, Puebla de Guzmán, etc.), trasmitiendo en ambos casos una sensación de enfrentamiento, una especie de psicostasis cromática en la que se puede intuir la eterna lucha entre el bien y el mal. Los escapularios, las estampas en las bandas o las gambadas de cascabeles nos hablan claramente de una protección sobrenatural; también de un "satam fugo" agresivo.

El empleo de gorros blancos que cita Larramendi no deja de ser chocante. Ya a principios del XVIII el obispo de Pamplona, Juan Íñiguez de Arnedo, había prohibido entrar al templo con sombreros, pero tratándose de la danza de espadas del día del Corpus, resulta más extraño todavía.

Los parajes en donde se celebra la danza de espadas, en muchas ocasiones, tienen un carácter mágico y sacro. Son lugares a los que se asciende—en el sentido religioso de la palabra—desde muy antiguo y que fueron bautizados posteriormente por el cristianismo. De la mano de la ezpatadantza podemos acudir a emplazamientos muy peculiares o privilegiados como San Miguel de Arretxinaga, con sus tres enormes rocas cristianizadas en el interior de la ermita posterior, la ferrería de Mirandaola en Legazpia, San Roque de Deba, excelente "miraculum"—Milagro, en Navarra—, al igual que Nuestra Señora de

la Antigua, en Zumárraga; también San Juan de Arramele y el prado de Igerondo en Tolosa, antiguo bosque, o los bordes pétreos del río Onín a su paso por Lesaka; ¿hay un lugar más difícil para una danza como el de esta villa del Bidasoa?

Ezpata-dantzaris en Lesaka. Fuente: Dantzan.com

Larramendi ya emplea el término paraje al hablar de la ezpatadantza y esto tiene, en cierto modo, lo suyo de enigmático: "la danza con su enredo de espadas, puentes o bóvedas sube hasta el altar, o persona, o paraje a quien se quiere festejar".

¿Qué finalidad o significado tiene todo esto? No es fácil contestar. Evidentemente no se trata de una mera diversión festiva o un simple espectáculo.

Hombres ágiles vestidos de blanco, espadas despuntadas y peligrosamente cortantes al mismo tiempo, labradores y hortelanos, cascabeles, escapularios, parajes singulares, fechas muy señaladas o visitas reales… todo ello nos conduce a un ámbito muy solemne, pero al mismo tiempo arcano. ¿Sabrían dar alguna explicación a todo esto en su época los eruditos Covarrubias o Larramendi? Tal vez no.

El degollao

En las ezpatadantzas de Legazpia y Arretxinaga aparece una mudanza que nos puede ayudar a comprender la semántica de la danza de espadas. En un momento determinado de la danza, los ezpatadantzaris van construyendo ordenadamente un entramado con sus espadas sobre el que sube, triunfante, el "guión" de Legazpia o el "maisu" de Xemein. Que ni Larramendi ni Iztueta hagan mención de esta mudanza no quiere decir que la misma no existiera en otras danzas vascas de espadas. De hecho, la vamos a encontrar en muchos lugares. Gaspar de Jovellanos la cita en 1790 al describir las danzas asturianas, aunque el comentario final no es muy convincente:

> [La danza de espadas] sin duda es de más antiguo y noble origen, puede inferirse de su forma. Todas sus mudanzas y evoluciones terminan en una rueda en la que los danzantes, teniendo recíprocamente sus espadas por la punta y pomo, forman la figura de un escudo. Formada, sube en él el caporal o guión de la danza, y alzado por sus camaradas en alto, y vuelto en torno a los cuatro puntos principales del mundo, hace con su espada ciertos movimientos, como en desafío de los enemigos de su gente. Los que saben la fórmula de la elevación de los reyes visigodos, poco trabajo tendrán en atinar con el origen, o por lo menos con el tipo, de esta danza.

También en la danza de espadas aparece otra mudanza parecida a ésta. En ella los danzantes se van enrollando en torno al guía, sin soltar para nada las espadas, aprisionando con sus filos el cuello del mismo. A esto se le llama el "degollao" o la "degollada", entendido como acción de degollar. Covarrubias la describe con viveza:

> y traen espadas blancas y hazen con ellas grandes bueltas y rebueltas, y una mudanza que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y quando parece que se la van a cortar por todas partes, se les escurre de entre ellas. Esta dança (…) llaman ballimachia.

Ya tenemos dos escenas de un drama más extenso, que, aunque esquemático, puede ser todo lo ceremonioso que requiera el misterioso ritual. En su línea argumental, el "degollao" precede a la "rosa" o a ese escudo asturiano que acabamos de contemplar. Lo podemos ver nítidamente en Todolella, en el Maestrazgo de Castellón.

En esta localidad existe un prestigioso grupo de “dançants” que actúa el día de San Bartolomé, realizando danzas de troqueado con castañuelas, palos y sables, todo ello, no hace falta decirlo, en dos filas enfrentadas. Al final, los ocho hombres siguen en dos filas, pero esta vez mirando al frente, formando una pequeña compañía militar. Con el ritmo marcial del tabalet, acompañado de la dolçaina, van formando una hilera unidos por los sables, que acaba en una estrella, degollando al primero de ellos, con un ritmo terciario más amable. Ahora ya no son ocho los danzantes; son siete más uno, pasando de una auténtica *dantzaridantza*, hablando en términos de danza vasca, a una auténtica *ezpatadantza* que muy bien se podría llevar a cabo con independencia del repertorio precedente. Posteriormente deshacen el entramado con el ritmo de marcha anterior y lo vuelven a hacer, pero esta vez el danzante degollado se sube encima de la parrilla y es mecido por sus compañeros con la segunda melodía. El degollado, en esta victoria, mantiene los brazos en cruz, haciendo sonar sus castañuelas. Finalmente se deshace la figura en el orden inverso de su construcción, volviendo al ocho original.

Ese siete más uno se hace más simbólico y adoctrinante en la danza de la Moma del Corpus de Valencia. La danza existía en otras localidades valencianas. La Moma, un hombre vestido con un rico vestido blanco de mujer, es la pureza, la virtud, el bien. Los siete momos, rojos, unidos en una cadena por largos palos desnudos, aparentan ser los pecados. Los ocho van escondidos detrás de sus máscaras, acentuando el carácter dramático de la danza.

Al final de algunos dances, como el de Almudévar, el de Huesca, los de algunos pueblos de Los Monegros, el de Lécera, el de Molina de Aragón, etc., podemos ver evoluciones semejantes a las de Todolella. En Almudévar, en la boca de la Hoya de Huesca que vierte al Ebro, el “degollao” es especialmente solemne y pausado; dura más que el resto de danzas de palos y sables que le preceden. Los danzantes—y todo el pueblo—saben una letrilla, en principio insulsa o enigmática, aplicada a la melodía de la danza: “No está usted para ir a San Roque. No está usted ni tampoco yo”.

Es curioso que, aunque en el pueblo no existe lugar alguno dedicado a San Roque, en este degollado aparece el legendario peregrino francés tan ligado a las pestes y a la danza.

El "patatú" en Obejo. Foto: Paco Madrigal

En Obejo, en la provincia de Córdoba, se conserva una nutrida danza de espadas formada por treinta y dos hombres maduros y ágiles. En esta localidad ha quedado vigente el término "bachimachía" que decía Covarrubias. Aparece aquí también otra expresión peculiar: "el patatú", refiriéndose al degollado, muy bien escenificado éste por el maestro, simulando un verdadero sacrificio con las espadas de sus compañeros enroscados ordenadamente a su alrededor.

Cuando esta mudanza se realiza con pañuelos el degollado pasa a ser el "ahorcao". Una de estas danzas con pañuelos más conocida es la de Sorzano, en la Rioja. La danza va acompañada por la sentencia que recita en verso el "cachi", dirigida al danzador que permanece aprisionado en el interior de la llamada "estrella". En otros tiempos esta danza se realizaba en otros pueblos riojanos. Y otra vez más tenemos el siete más uno.

Danzas en las que los danzantes van en hilera, unidos por grandes pañuelos, haciendo vueltas y revueltas, se conservan también en diferentes lugares como Remolinos o Mallén, poblaciones aragonesas. Lo mismo se puede hacer con arcos o varas de mimbre adornadas. El guía en este caso queda encarcelado en una jaula vegetal de la que sale victorioso conduciendo a los ocho danzantes. Estamos hablando de dances como el de Borja y otros pueblos de Aragón, o del antiguo paloteado de Murchante, dependiente en su hechura de esas localidades del Somontano de Moncayo tan expertas en la danza. En Borja el dance se celebra el día de San Bartolomé, cuando el sol empieza a declinar, según la experiencia popular. Al día siguiente, veinticinco de agosto, toda la comitiva—danzantes, Mayoral, Rabadán, Ángel, Demonio, banda de música, etc.—abandona la ciudad y sube al santuario de Nuestra Señora de la Misericordia, situado en

un “paraje” boscoso, con abundantes fuentes; verdadera atalaya dominante sobre una amplia extensión geográfica.

En Oñate también se realiza un entramado de arcos, aunque aquí no hay un encarcelado manifiesto, un cuerpo tangible que podría hacer sombra al Sol. Es el día del Corpus.

Danzantes que evolucionan unidos por los arcos, mimbres o cellos existen en la Rioja, en Lanestosa y localidades próximas de Cantabria o en Galicia. El color blanco es omnipresente.

Este tipo de danzas, manteniendo la misma estructura coreográfica o la indumentaria, también puede llevarse a cabo con palos largos. Estamos asistiendo a la “bordondantza”. En San Vicente de la Sonsierra, en La Rioja, son barras planas manejadas con una singular habilidad; antiguamente eran espadas. A esta sustitución de las espadas por “puntas de rama inútiles” ya se refiere Iztueta en aquella decadencia decimonónica.

Sin embargo tanto Iztueta como Larramendi mencionan en sus escritos la “bordondantza”, aunque desgraciadamente no la describen, limitándose a decir que es similar a la “ezpatadantza”. Nos dan a entender que coexistían las dos danzas, aunque, como dice Larramendi, la de espadas es para funciones más graves como la procesión del Corpus y su Octava.

En cualquier caso estamos asistiendo a un viejo ceremonial danzado, a una verdadera representación.

Espadas cortas: Banderillistas

En algunas danzas de espadas aparecen unos danzantes que en un momento determinado de la danza se separan del resto y realizan su actuación solista delante del grupo, mirando todos al frente, bien sea al altar, al templo, al centro sacro del paraje o al augusto personaje que pasa—pasaba—por la localidad. En San Bartolomé de la Torre, en la provincia de Huelva, se conserva una curiosa danza de espadas que por su coreografía y su indumentaria tiene cierto aire aristocrático. Uno de los tres danzantes que encabezan la danza se separa y evoluciona elegantemente manejando la espada con

ostentación, sujetándola por la empuñadura y la punta a la altura de la cara. Posteriormente se retira al final de la hilera de espadas, tomando la punta de la espada del último y manteniendo la suya libre, al estilo de los "ezpata txikiak" guipuzcoanos. Luego vuelve a la cabeza de la danza en donde repite su actuación particular y finalmente se une a la fachada del grupo con la empuñadura de su espada.

En Redondela, en Pontevedra, el último danzante de cada cuerda usa faja azul; todos los precedentes, roja. Estos cuatro zagueros de azul nos están intentando trasmitir algo, probablemente un ataque al guía.

Danza de Espadas en Redondela. Foto: Raúl Lago

En Huesca, el día de San Lorenzo, con la frescura de la primera hora de la mañana, se celebra un dance que acaba con el "degollao". El último de los veinticuatro danzantes golpea repetidamente con su puñal la cabeza del que en otros tiempos fue el mairal, que está aprisionado en el centro de la degollada. A pesar de la austeridad del gesto, queda manifiesto el sacrificio. Luego el degollado sale, exultante, conduciendo a todos. Pero mientras tanto, el Rapatán ha estado danzando con su palanca, rematada por un frondoso ramo de albahaca, en torno al círculo, en contra del sentido del reloj. Todos llevan albahaca en el cacherulo, en el "paño de tocar". Toda la ciudad y los visitantes llevan un ramo de esta planta sagrada. Hasta el obispo

lo lleva en el báculo y también las cruces parroquiales. Albahaca y mosquitos son incompatibles.

En Marín, volviendo a Galicia, por San Miguel, rodeando a la danza das espadas y a su complejo degollado, figura un danzarín incansable con una pandereta. ¿Ataca?, ¿ protege? o es el ánima protectora del "degollao" que se hace patente al estilo de la iconografía medieval.

El padre Larramendi describe magistralmente la actuación de esos danzantes zagueros que luego pasan a la cabeza para hacer su actuación individual:

> el último, separado de los demás con un compañero, cuya espada por su punta mantiene con la mano izquierda, y con la derecha levanta su espada en lo alto, danza de sólo pies al compás del son que le tocan. Luego al son más apresurado empieza a jugar la espada sin cesar el movimiento de los pies, y la juega siguiendo el compás al son, ya girándola a la derecha y a la izquierda, y tajos por lo bajo atravesados hacia su compañero, ya volviéndose al auditorio sobre la espada del otro, y doblándola allí con los mismos movimientos, y tan vivos y prontos, que apenas se deja ver la espada. Lo mismo ejecutan por su orden los otros tres últimos; pero algunos de ellos más esforzados y diestros, toman dos espadas en ambas manos, y después del preámbulo de los pies, juegan de ambas espadas, primero de la derecha, después de la izquierda, y en fin de ambas, ya en derechura, ya cruzándolas, sin encontrase una con otra y siguiendo siempre el compás del son que se les toca.

Tanto la danza de espadas como la de bordones tuvieron un comportamiento similar al de los alardes de armas, por su forma de reclutamiento, su música marcial de pífano o tamboril municipal, su lugar en la fiesta y especialmente por su clasismo. En esto último es muy explícito un proceso de 1717 sobre la "pordondantza" de Tolosa, conservado en el archivo diocesano de Pamplona. El extenso documento—casi cuatrocientos folios—proporciona infinidad de detalles: "in die festivitatis Sancti Ioannis praesumpserunt saltanter cum baculis dictam parrochialem ecclesiam irreverenter ingredi", atestigua el párroco de Santa María a causa del atrevimiento de los danzantes de entrar bailando con los bordones o makillas—baculi—de forma irreverente en la iglesia.

Los banderillistas o guiones eran elegidos por el alcalde entre personas distinguidas de la villa. A veces concedía este honor a señores visitantes de otros lugares. Ese año tuvieron ese privilegio José de Ubillos, escribano y regidor de la corporación municipal, Jerónimo de Etxebeltz, cirujano, José de Mendizábal, apotecario, Antonio de Palacio, escribano real, etc. El resto de los bordondantzaris se disponían en cuatro filas, unidos por los bordones. Previamente se habían agolpado ante la casa del alcalde, intentando atrapar alguna de las makilas desnudas que éste les arrojaba por el balcón, para así poder participar en la danza.

Foto: Arantza Uriguen. Fuente: Dantzan.com

Esta dualidad social en el seno de la danza de espadas todavía queda muy patente en algunos lugares, Zumárraga a la cabeza, en donde los de las espadas cortas usan elegantes calzones rojos, corbatas del mismo color y zapatos, frente al blanco y alpargatas del resto. También se puede apreciar, en cierto modo, en Xemein.

Guipúzcoa fue—y es—tierra de excelentes dantzaris. En esa excelencia y disciplina quizás esté subyacente la exquisita formación impartida por los jesuitas, tan presente en la alta sociedad vasca del barroco. Glatiatoria, música y saltatoria eran unas de las asignaturas de esa sofisticada educación. El arte dramático, la máscara jesuítica, era un ingrediente primordial en las mejores celebraciones de la época.

No es de extrañar, pues, que esos danzantes de espada corta, desde Larramendi hasta la actual Legazpia o Zumárraga, hagan alarde de esa inigualable destreza, haciendo de la ezpatadantza un evento coreográfico inigualable. Pero vayamos de la fiesta a la realidad.

Ejecución

Nuestros antepasados sufrieron no pocas calamidades. Las pestes y las plagas diezmaban poblaciones y comarcas enteras. De ahí los votos que sus regidores formulaban a diferentes santos especialmente batalladores contra esas mortales contrariedades: San Sebastián, San Miguel, San Jorge, San Martín, etc. míticos santos guerreros y vencedores. Pero esto no bastaba. Con esta recia farmacopea celestial no acababa todo. Había que buscar al culpable.

Búsqueda, captura, juicio, sentencia y ejecución de ese culpable están todavía muy presentes en la necesaria crueldad de la fiesta. El malhechor, en principio, no tiene fecha en la historia. Por eso mismo, el hombre le ha puesto un nombre y le ha impuesto una biografía, clavándolo en el tiempo, para así intentar entender o justificar algo de estos extraños rituales.

Así se suele juzgar al moro Juan Lobo el día de San Juan en la villa navarra de Torralba, después de haberle capturado en la balsa:

Queridos torralbeses
y amigos de otros pueblos.
Sentimos mucho el castigo
Pero hay que dar una lección.
En todo el año, no ha parado el moro
De robar, de hacer fechorías y reírse de todos.

Pero al fin los males tienen remedio
Y al moro le llegó el momento
Pagando todo el mal que hizo
A este sufrido pueblo.

Sigamos leyendo la sentencia
Para que lo sepa la posteridad
Viendo que hicimos merecida justicia
A este hombre sin piedad…

Por de la noche recorría las huertas
Robando sólo en las huertas de los pobres
Su predilección eran las patatas y las alubias
Pero nunca en la de Ciordia y el alcalde…

A unos los tiraba del macho
A otros les mataba los cerdos
A otro le hundió el tejado
A varios los tiró cuestas abajo.

A uno le quemó el grano
A otro le cortó los árboles
No dejó un gato vivo
En ninguna casa del pueblo…

Son tantas las fechorías
Que hace el moro a los vecinos
Que se ha pensado en asamblea
Entregar un millón de duros
A quien lo coja vivo o muerto.

Las gentes estaban asustadas
Teniendo que cerrar las puertas
Pero se valía de medios diabólicos
Y se colaba por chimeneas y agujeros.

Por todo lo expuesto en este juicio
Y mucho más que me callo
Usando la misericordia con el moro
Acordamos por votación los del pueblo
Que en vez de morir ahorcado
Como merecen sus crímenes
Fusilado de cinco balas en el frontón
Morirá dulcemente y con honor
Su cuerpo será despojado
De todo cuanto tenga algún valor
Será tirado al pozo del molino
Invocando por su alma una oración.

Moros, judas, bandidos, toros, etc., todos son víctimas de la ira popular. Pero estos personajes son corpulentos, visibles, conocidos, por no decir amables.

Sin embargo, aún queda en ese antaño atemporal otra opción todavía más sorprendente: negociar con los causantes del mal. Esto nos lleva a hablar de otro tipo de bandidos; unos bandidos diminutos, infinitamente numerosos y astutos. Sir James George Frazer nos trae numerosas noticias de juicios y concesiones a ratas, topos, insectos, etc. en la Europa bajomedieval y la de tiempos inmediatamente posteriores. La sentencia suele acabar, por obra del abogado defensor de las alimañas, en la concesión de un terreno en donde éstas puedan vivir tranquilamente sin tener que hacer algún daño al hombre, con la condición de que el hombre tampoco les moleste a ellas. El abogado defensor conseguía aún muchas cosas más. En 1519, en Stelvio, en el Tirol, sigue contando Frazer, el juez, haciendo gala de una gran humanidad, dio un plazo ampliado de catorce días en beneficio de aquellas ratas que pudiesen hallarse preñadas o bajo la carga de hijos de corta edad. No es el único caso. Sorprendente.

En el archivo municipal de Tudela se conserva una denuncia criminal ante el tribunal eclesiástico contra la arañuela y demás insectos y gusanos incógnitos que destrozaban los viñedos. Se dio poder a tres ciudadanos para que siguieran la causa. Estamos en la Tudela de 1529. José Mª Iribarren, incrédulo y jocoso al mismo tiempo comenta:

> se figura uno a la arañuela malita sentada en el banquillo(…) y ante ellos, armados de cristales de aumento, los graves jueces eclesiásticos, pronunciando sentencia de muerte contra los acusados.

Parece ser que no comprendía muy bien este extraño asunto. Y la verdad es que resulta difícil comprenderlo. ¿Qué tiene que ver todo esto con la fiesta y, dentro de la fiesta, con la danza de espadas?

El “degollao”, o el “ahorcao”, es un personaje complejo. En un principio es guía, es capitán, es maestro, es sabio. A pesar de todo, es ejecutado por esa gran población danzante y sacerdotal de color blanco y rojo a la que ha guiado, que muy bien puede representar a todo un pueblo. El grupo mira siempre al frente, a lo intangible, a las dimensiones sobrenaturales infinitas.

El “degollao” especialmente ha sido sacrificado sobre el ara por unos escogidos banderilleros, picadores y matadores muy diestros. Era un malhechor, se le humilla y se le rebaja hasta lo más ínfimo. Se le quema, se le tira a un pozo. Desciende a los infiernos. Es el culpable de todos los males.

Como es de esperar, el imaginario popular no admite que esto acabe así, en una muerte. Esta especie de “misa” arcaica, atemporal, universal incluso, tiene que seguir adelante.

La víctima sale de su derrota y se convierte en un ser vivo y vivificante. El “degollao” es alzado y comulgado por la comunidad, que de nuevo se siente segura; vuelve a ser el líder. El “maisu” se manifiesta ahora poderoso y desafiante contra el mal y sus astutos causantes.

Sin embargo, a pesar de esta hierofanía final, los minúsculos malhechores van a seguir amenazantes desde su hábitat, desde sus reservorios. El exorcismo tendrá que repetirse el año que viene o todas las veces necesarias.

El “degollao” es pastor y es cordero sacrificado; es reo expiatorio; es víctima y es sacrificador triunfante a un tiempo en el mismo ceremonial.

El baile del *ttun-ttun* en Isaba

Fernando Hualde Gállego
Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo
San Lorentzoko Danzanteen kofradia

En el momento en el que se empieza a hablar de danzas, de indumentarias y de folklore en general, existe habitualmente una absurda tendencia a pontificar, a buscar el purismo, la exclusividad, a delimitar dentro de los ámbitos geográficos que habitan en nuestro corazón… y eso, nos guste o no nos guste, es algo que está reñido con la esencia misma del folklore.

Hace milenios que dejamos de ser nómadas para convertirnos en trashumantes. Y en base a ello tenemos que ver como lo más natural del mundo que nuestros antepasados, euskaldunes, tocaban la guitarra y el *guitarrico*; o que el lau-buru esté presente en numerosas culturas de todo el planeta; o que *basajaun* y *tártalo* tienen homónimos en todas las mitologías europeas; o que Cristo hablaba arameo; o que el *zanpantzar* y el *olentzero* en otras culturas son la misma cosa. Y no pasa nada porque no seamos el ombligo del mundo.

Y, a la vez, hay que saber cuidar celosamente las ramificaciones que las raíces de todo esto dejan en nuestra tierra. Y cuidarlas como propias, como nuestras. Como nuestra es una lengua si la han hablado nuestros antepasados durante cientos de generaciones. O como nuestra es una danza si esos mismos antepasados la han bailado en la plaza de nuestro pueblo.

Es por ello que hoy, dentro del rico folklore que configura nuestro patrimonio, vamos a fijarnos en el *ttun-ttun*, una danza popular que no admite delimitaciones ni fronteras, pero que en cada lugar ha tenido su propio desarrollo, su propia vida, su propia historia. Y nos vamos a detener en una localidad concreta, Isaba (valle del Roncal), en pleno Pirineo navarro; en donde el baile del *ttun-ttun* ha llegado a ser la expresión más popular que nunca ha existido. Cuando la sociedad se articulaba en clases sociales, en sexos con roles perfectamente diferenciados, cuando los agotes y advenedizos tenían menos derechos que nadie, cuando… cuando todo eso sucedía, el

baile del *ttun-ttun* era ese elemento que rompía la norma, con naturalidad, sin escandalizarse nadie. Era ese baile en el que hombres y mujeres bailaban juntos (eso sí, con un pañuelo por medio), como juntos bailaban ricos y pobres, autóctonos con limpieza de sangre garantizada y advenedizos. Era una danza que unía, y… que sigue uniendo.

Vista de Isaba. Fuente: anotacionesviajeras.com

Quiere este trabajo contribuir con el sencillo objetivo de salvaguardar la memoria del esfuerzo que en los últimos años se viene haciendo desde Isaba por recuperar, popularizar, y mostrar un danza tan específica de esta localidad como lo es el *ttun-ttun* de Isaba.

Todos éramos conscientes de que esta danza, tan popular en otro tiempo entre nuestros antepasados, se había perdido en buena manera. Hubo un momento en el que los pasos, la música, la coreografía, etc. se diluían ya en la memoria de nuestros ancianos. Afortunadamente, los esfuerzos periódicos o cíclicos que a lo largo del siglo XX se hicieron, sirvieron, al menos, para ayudar a que no se perdiese la memoria de una música y de una coreografía; fueron esfuerzos lo suficiente oportunos en su periodicidad como para permitir ir pasando el relevo de los conocimientos de unos a otros.

Y hace unos años no sólo se entendió que había que evitar que se perdiese esta danza, sino que de forma activa, concienzuda y firme, se dio el paso de crear un grupo de baile en Isaba que fuese capaz de

bailar el *ttun-ttun*. Un grupo de baile en el que tuvieron cabida todas aquellas personas, bien fuesen de Isaba o bien estuviesen vinculadas a esta localidad, que tuviesen un mínimo de sensibilidad y de interés por recuperar una parcela tan importante del patrimonio izabar. En esos mismos momentos se asistía a intentos similares en Uztárroz y en Garde, y posteriormente en Roncal.

Fueron en Isaba muchas horas de ensayos, y también muchos días. Atrás van quedando aquellos ensayos, primero en el Parque de Bomberos y después en la Casa de la Villa, concretamente en la antigua escuela, en donde todavía se mantienen. En todos estos años ha habido personas que han sido constantes, otros se retiraron, otros se han incorporado nuevos, otros… Todas esas personas, sin excepción, forman parte de la historia actual de esta y de otras danzas que integran actualmente el repertorio del grupo de Isaba.

No se ha olvidado en ningún momento que esta era una danza popular, bailada por todo tipo de personas, sin que nadie fuese profesional. No se bailaba para exhibir una danza local ante nadie; sino que se bailaba sencillamente para disfrutar; que es exactamente lo mismo que se vuelve a hacer ahora, y lo que nos diferencia de tantos grupos de danzas que hay en nuestra tierra.

Tampoco se ha pasado por alto el detalle de que esta danza era habitual bailarla los domingos y días festivos, ataviados con la indumentaria roncalesa reservada para los días de fiesta, y siempre sin chaqueta.

Y así, con estas premisas, es como el día 25 de julio de 2005, el grupo de baile izabar hacía su primera actuación en público, y nada menos que con trece parejas. Veintiséis personas vestidas de roncalesas dando vida a una vieja tradición ante la mirada atenta de cientos de vecinos. Por un lado aquél era el punto final de un esfuerzo que se estaba haciendo en los últimos meses; pero por otro lado ese era el punto de partida de un largo rosario de actuaciones, inimaginables en aquél 2005.

Hoy, desde la perspectiva que da el tiempo ya pasado, solo cabe la satisfacción. Vaya por delante que esta memoria de todo lo que se ha hecho es una memoria abierta, sin punto final, afortunadamente

necesitada de una actualización permanente. La realidad, gozosa realidad, es que en todos estos años el grupo de baile de Isaba, vinculado a la asociación Kurruskla, es un grupo consolidado. La realidad es que en todos estos años son decenas de personas las que han aprendido el *ttun-ttun* de Isaba y otros bailes. La realidad es que de la mano de la recuperación del *ttun-ttun* ha venido la recuperación de la indumentaria tradicional roncalesa; y que esta indumentaria, los trajes, la bandera, y el nombre de Isaba y del valle se han lucido en decenas de actuaciones repartidas por numerosas localidades. Sigue, por tanto, cumpliendo el *ttun-ttun* su papel secular de cohesión social al que nunca debe de renunciar.

Estreno del ttun-ttun en Isaba en 2005.
Fuente: dantzaisaba.blogspot.com

Realidad es también que nos lo hemos pasado estupendamente, que hemos aprendido a superarnos en todos los aspectos, que hemos adquirido unos conocimientos que antes no teníamos, que hemos integrado en torno a la cultura roncalesa a gente del pueblo y a otros vecinos que nos acompañan durante buena parte del año. Nadie sobra, y todos son bien recibidos.

En cualquier caso, la mayor satisfacción es ver a un público que se emociona, que llora, y que después de muchos años vuelve a sentir el

orgullo sano de ser roncalés y pirenaico. Cada una de esas lagrimas, cada uno de esos instantes, justifican por sí solos el esfuerzo realizado.

Es por ello que nuestros pies y nuestras manos seguirán en movimiento.

Instrumento musical

Lo primero que hay que tener claro es que el nombre popular que recibe el baile toma la denominación del instrumento principal que tradicionalmente se ha empleado en esta danza.

Estamos ante un instrumento musical cordófono, percutido con una baqueta. Genéricamente recibe el nombre de tambor de cuerdas, aunque en algunas zonas, ya desde muy antiguo, recibe otros nombres. Así pues en toda la zona vasca recibe el nombre de *ttun-ttun* –como sonido onotomapéyico del sonido que produce-, y también los nombres de danburi, soinu, rabete, salterio, o tambourin; en otros sitios, salterio, chicotén, etc. Los franceses denominan a este instrumento como tambourin basque.

El ttun-ttun
Fuente: Flickr (Gobierno de Aragón)

Todo parece indicar que estamos ante una derivación de los salterios medievales, produciendo el sonido con una baqueta que golpea una serie de cuerdas tensas sobre una caja de resonancia alargada. Se trata de seis cuerdas bien tensadas, dispuestas de arriba a abajo. En su parte anterior dispone de ventanas de diferente aspecto. Se marca el ritmo mediante el palo o baqueta, llevando el bordón musical del roncón. Por lo tanto cumple dos funciones: ayudar rítmicamente a las melodías producidas por la txirula y establecer base armónica de dos notas, a modo de bajo permanente.

Dicho bajo permanente suele ser la tónica y el dominante de la tonalidad melódica. Para variar dicha tonalidad, se dispone de un puente móvil que varía el tono de todas las cuerdas a la vez.

El *ttun-ttun*, como instrumento, acompañaba siempre a la flauta de tres agujeros cuando se tocaba en interiores, dando una nota pedal, grave y rítmica. En la actualidad el uso de este instrumento ha quedado restringido a la zona vasca acompañando a la txirula o al txistu, y en el Alto Aragón acompañando al chiflo.

De este instrumento sabemos que en los siglos XVI y XVII estaba extendido por toda Navarra y por una parte de Laburdi.

El baile del *ttun-ttun* en el valle de Roncal

Queda claro que el vocablo *ttun-ttun* es el nombre con el que se le conocía antaño al tambor de cuerdas. Con ese mismo nombre se ha conocido siempre al baile típico y tradicional del valle de Roncal. Podría encuadrarse este baile dentro de la familia de los ingurutxos. En consecuencia, era un tipo de baile que permitía encadenar diferentes danzas de forma creativa, lo que daba pie a que cada localidad crease su propia versión.

Entiéndase que era un baile en permanente evolución, que se adaptaba a las modas, tendencias, o influencias de cada momento; sin olvidarnos que adaptarse a las diferentes modas era sinónimo de una evolución lentísima, favorecida en muchos casos por tendencias importadas por quienes salían al exterior del valle en pastoreo trashumante, o río abajo sobre una almadía. Esa "permanente evolución" era, y es, perceptible desde una visión a siglos de distancia, pero prácticamente imperceptible durante la vida de una persona. Y entiéndase, también, que cuando hablamos del *ttun-ttun* de Isaba, o del de Uztárroz, o del de Garde, o…, lo que estamos haciendo es aludir a la diversidad de evoluciones de una misma danza en general, y muy en particular al último eslabón de su evolución, que es el que se pudo recoger en su momento en base al testimonio de los últimos que lo bailaron. Y no es otra cosa.

Se desconocen los orígenes de esta danza, pero sí que se sabe que se bailó en los siete pueblos del valle, y que fue en Uztárroz en el último sitio donde se perdió, allá por los años veinte del siglo XX.

Se sabe igualmente que hasta el siglo XX sólo sobrevivió en las localidades de Vidángoz, Isaba y Uztárroz, perdiéndose en ese mismo orden. En el caso de estas dos últimas localidades se llegó a tiempo de hacer un amplio trabajo de investigación, llegándose a recomponer las partituras y la coreografía.

Los trabajos de investigación realizados en 1978 por Marisol Otermin marcan con cierta precisión cuándo pudo desaparecer este baile en el valle de Roncal, o al menos en alguna de sus villas; así pues, se puede estimar que en Uztárroz dejó de bailarse hacia el año 1920. Un vecino de Roncal nacido en el primer lustro del siglo XX no lo había visto bailar nunca en su pueblo, lo que nos da pie a pensar que en la villa de Roncal pudo desaparecer a finales del XIX (tal vez muy a primeros del XX). Otermin certifica en su trabajo publicado en 1979 que el *ttun-ttun* se bailó en todos los pueblos del valle, "pues en todos ellos quedaban hasta hace muy pocos años personas que lo bailaron en su juventud". Y las causas de la desaparición de este baile parecen relativamente claras: las orquestinas que empezaron a llegar en fiestas a los pueblos del valle ofrecían un repertorio mucho más amplio y atractivo, que se erigía en alternativa clara frente a un baile que era único y que pocas veces evolucionaba.

En el caso concreto de Isaba, se sabe que en el siglo XIX el baile del *ttun-ttun* se hacía alrededor de la casa de la villa; el número de personas que lo bailaban era el suficiente como para abarcar todo el perímetro del edificio consistorial, lo que nos da una idea de la popularidad de este baile. De hecho estamos ante uno de los pocos bailes en los que se admitía a todos a bailar, sin excepción, mientras que en otros bailes y en otras muchas costumbres de la vida cotidiana, existía siempre cierta discriminación hacia los advenedizos y hacia las mujeres que habían sido víctimas de lo que se llamaba la fragilidad humana.

En tiempos, parece que el baile del *ttun-ttun* se bailaba todos los domingos y siempre después de la misa, como si de un complemento de la misma se tratase. Sin embargo, los últimos testimonios, es decir,

en los últimos años de existencia de esta danza, nos dicen que se bailaba siempre por la tarde; y que en Isaba se bailaba únicamente los días 25 y 26 de julio (fiestas de honor a Santiago) y el 16 de septiembre (festividad de San Ciprián, patrón de Isaba); mientras que en Uztárroz se bailaba el 24 de junio (festividad de San Juan), el 25 de junio (festividad de San Roque), y el 2 de julio (día de la Virgen del Patrocinio).

Actuación del grupo de Isaba en 2006. Fuente: dantzaisaba.blogspot.com

Otro dato muy curioso es que en Isaba hasta el último momento el *ttun-ttun* se bailó vistiendo el atuendo roncalés, mientras que en Uztárroz los últimos en bailarlo lo hicieron ya sin indumentaria roncalesa.

Por otro lado, entre los actuales *ttun-ttunes* de Isaba y de Uztárroz, todo parece indicar que el de Uztárroz o bien es más antiguo que el de Isaba, o bien no ha evolucionado tanto. Aquél *ttun-ttun* de Uztárroz que desapareció hacia el año 1920 destacaba por su sencillez, y también por el hecho de que predominaba el ritmo marcado por el tambor; mientras que el de Isaba era mucho más animado.

Volviendo al caso concreto del *ttun-ttun* de Isaba, se pudo recoger en su momento, gracias al testimonio de los más ancianos, que era habitual a la hora del baile, que aquellas mujeres que no querían bailar se presentaran en la plaza con la mantilla doblada sobre su brazo; signo este que hacía que los mozos desistiesen de invitarles a bailar. Por el contrario, las que estaban dispuestas a bailar acudían a la plaza sin la mantilla, o si la habían llevado, inmediatamente se la

pasaban a las que no iban a bailar para que se la guardasen durante el baile.

Y en el caso concreto del *ttun-ttun* de Uztárroz, según investigó Marisol Otermin, “antes de comenzar el baile, los mozos y mozas por lo general estaban en amena conversación, por lo que el del tambor tocaba unos compases para indicar que comenzaba el baile”.

La letra de la canción

La música de la danza del *ttun-ttun* no tiene letra. Se baila, pero no se canta.
Sin embargo, en su tiempo, los vecinos supieron aplicarle una letrilla popular que les ayudaba a bailarlo y a mantener el ritmo. Esta letra aludía graciosamente a algunos vecinos. La letra más antigua que se conoce, ubicada a caballo entre los siglos XIX y XX, recogida en Isaba y en Uztárroz, decía así:

Ttun-ttun la gaita,
ttun-ttun tambor,
ttun-ttun la flauta
de Nicanor.

En años posteriores se impuso una nueva letrilla que es la que ha llegado hasta nuestros días, y decía:

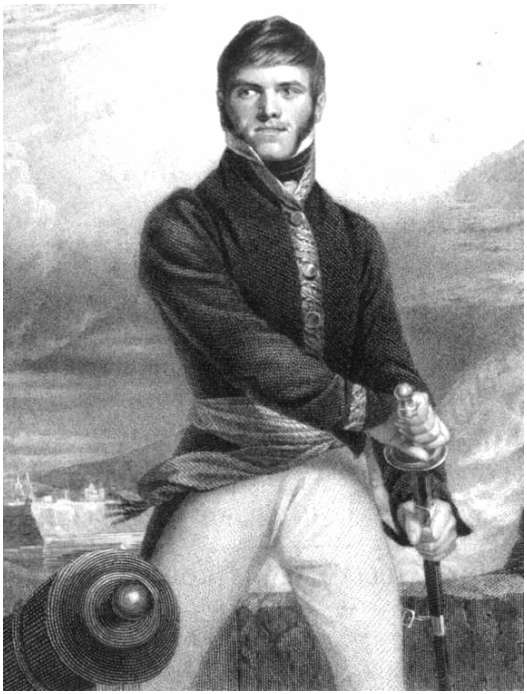
Ttun-ttun la Juana,
ttun-ttun la Inés,
ttun-ttun Genaro,
ttun-ttun los tres.

Aunque se ha llegado a conocer una tercera variante claramente vinculada con esta anterior, que la cantaban así en Isaba y en otros pueblos del valle:

Ttun-ttun la Juana,
ttun-ttun la Inés,
ttun-ttun el cura
de Navascués.

Desconocemos la identidad de todos estos personajes. Sabemos que existen algunas familias en las que la casualidad ha querido que existiese simultáneamente una Juana y una Inés, lo que ha dado pie a conjeturas erróneas; pero para que nos hagamos una idea de la antigüedad de estas letrillas populares, hay que decir que la última versión aquí expuesta es una adaptación de la versión anterior y que esta adaptación alude al cura de Navascués. ¿Quién fue este sacerdote? su historia es la siguiente:

Entre los años 1808 y 1813 tuvo lugar la denominada Guerra de la Independencia, lo que en el valle de Roncal dio pie a la formación de grupos guerrilleros que se organizaron para frenar la invasión de las tropas napoleónicas. Aquella resistencia al ejército francés es lo que a nivel popular se denominó la francesada.



Francisco Xavier Mina "El Mozo" Fuente: Wikipedia

La primera acción de castigo que hicieron los franceses contra los roncaleses fue la quema de la villa de Burgui, lo cual no hizo sino incrementar el número de voluntarios que se incorporaban a las milicias roncalesas. Uno de los casos más conocido y más popular en aquél tiempo fue el del sacerdote Francisco Glaría, natural de Burgui, que en 1809 se encontraba ejerciendo su ministerio en la iglesia de Navascués. Él fue el primero en arengar desde el púlpito a sus fieles para que se sumasen a la insurgencia contra las tropas francesas; y de las palabras pasó a la acción, pasó a predicar con el ejemplo. Le faltó tiempo para tomar las armas y pasar al valle de Roncal a reforzar las milicias de este valle. Su valor y su decisión de

inmediato le convirtieron en uno de los líderes roncaleses de aquella francesada.

Después del apresamiento de Mina "el Mozo", que era el principal líder guerrillero en la lucha contra los franceses, la Junta de Lérida tomó la decisión en abril de 1810 de nombrar al sacerdote Francisco Glaría su sucesor. Curiosamente el mismo día que al cura de Navascués le notificaban su papel de sucesor de Mina, encontraba la muerte en Idoy (Esteribar) tras un choque armado con las tropas de Napoleón. Sobra decir que se convirtió en un personaje emblemático, jaleado por los vecinos del valle, quienes una vez acabada aquella guerra y recuperada la vida cotidiana, siguieron recordándole a través de esta letra popular que se cantaba a ritmo de *ttun-ttun*.

Así pues, esto situaría a esa letrilla en la primera mitad del siglo XIX, lo que nos hace pensar, y con bastante fundamento, que la Juana, la Inés, Genaro, y probablemente el propio Nicanor, fuesen personajes muy anteriores.

En el caso de Nicanor, hay que recordar que llegadas las fechas en las que se ejecutaban estos bailes, solían arribar al pueblo músicos que venían de fuera; "el de la flauta y el del tambor" y solían ser siempre los mismos, por lo tanto no es de extrañar que los vecinos aludiesen en sus letrillas a los músicos que venían hasta allí.

Recuperación patrimonial

Así como fue Uztárroz la última localidad en la que dejó de bailarse, Isaba fue la primera en recuperarlo. Al margen de algunos intentos durante los años de la II República Española, esto sucedió a principios de los años cincuenta del siglo XX, siendo fundamental en esta recuperación la labor de los hermanos Estornés Lasa de Isaba. Tuvieron ellos la suerte de poder contar entonces con la colaboración de aquellos vecinos que décadas antes habían conocido el baile dominical del *ttun-ttun* después de la misa. Esto fue fundamental a la hora de recoger con fiabilidad y con fidelidad, música y coreografía.

A partir de ese momento el *ttun-ttun* ha conocido continuos altibajos en su recuperación; si bien hay que reconocer que ha habido siempre una continuidad generacional que ha permitido que no desaparezca.

Antonia Anaut y Ubaldo Hualde con la indumentaria tradicional (1964). Foto: J. San Martín Fuente: Guregipuzkoa.net

Se vio su uso en los años cincuenta del XX en las peregrinaciones que el valle hacía al Castillo de Javier. En los años setenta de ese mismo siglo se sabe que también hubo varios intentos de recuperarlo, que permitieron que se llegase a bailar durante las pocas ediciones que hubo del "Día del Valle". A principios de esa década un grupo de jóvenes de Isaba se preocupó de reunir a aquellos ancianos y ancianas que en su juventud habían bailado el *ttun-ttun* para tratar de reconstruir esta danza lo más fielmente posible. En aquella década llegaron a ser numerosos los jóvenes y los niños de Isaba que llegaron a aprender este baile tradicional.

En 1979 Marisol Otermin hizo un profundo trabajo de investigación sobre el *ttun-ttun* de Isaba y el de Uztárroz, apoyándose principalmente en los testimonios de José Berro, de Eduarda Lorea, y de Jonás Lorea, que fue publicado en la revista "Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra" (Número 33, sept.-diciembre 1979).

En los años 1982 y 1983 las izabarras Susana Garde, Amaya Zalguizuri y Elena Zalguizuri se preocuparon oportunamente de recuperarlo y de enseñarlo a los jóvenes de la localidad.

Después de un amplio paréntesis de desuso y olvido, el 4 de julio de 1998 pudo verse de nuevo esta danza durante los actos de inauguración del Frontón Erminea, en Isaba.

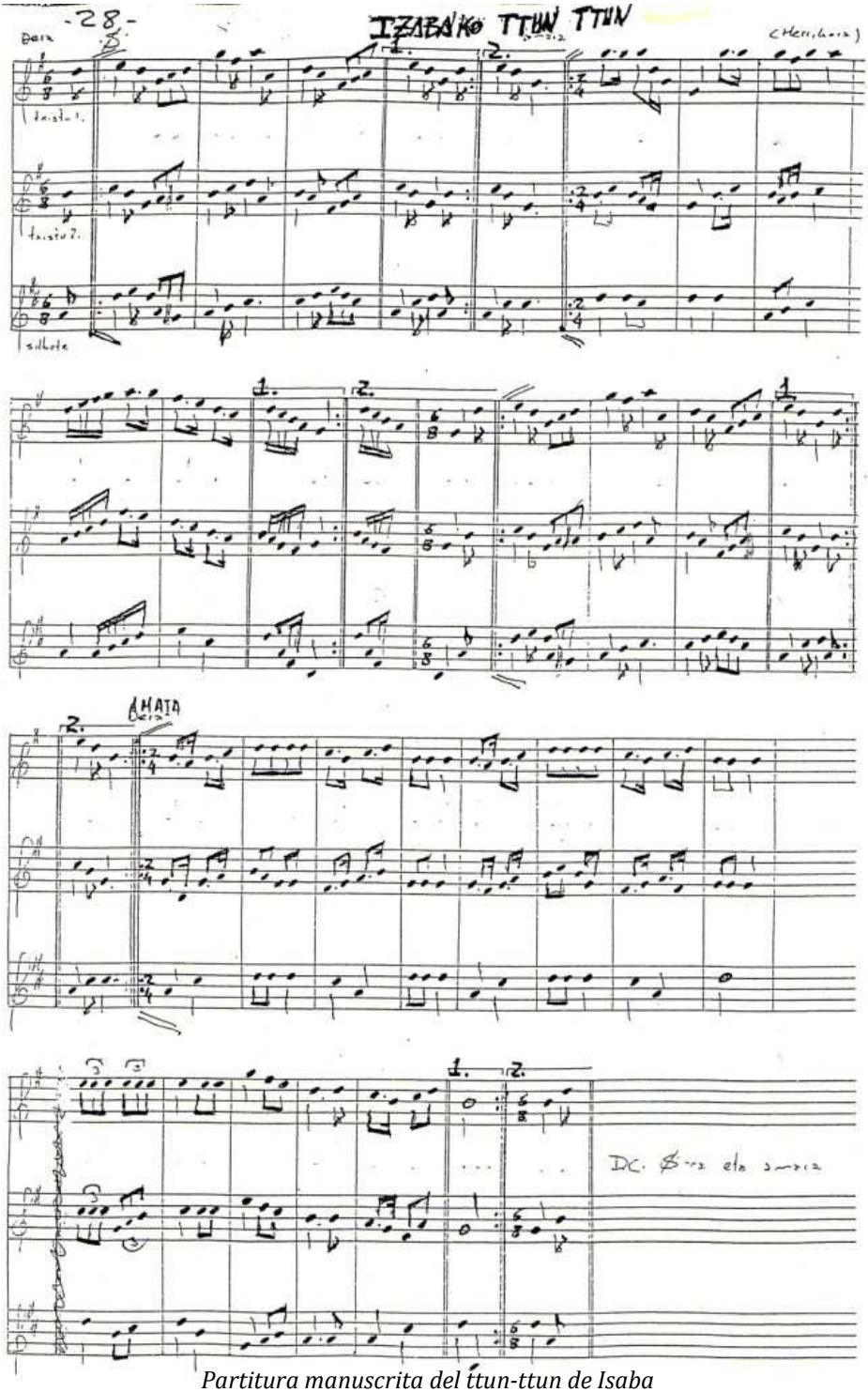
En el año 2003, con motivo de la celebración del Uskararen Eguna, la localidad de Garde hizo un intenso trabajo de recuperación de esta danza, cuyos frutos pudieron verse ese día. Ante la imposibilidad de conocer cómo fue en otros tiempos el *ttun-ttun* de Garde, y en base a

lo que fue este baile en otras localidades del valle, se creó una coreografía propia, de gran belleza armónica. Detrás de aquél esfuerzo estuvo la figura de José Manuel Mendiola, Josema, guipuzcoano casado con una vecina de Garde. El propio Josema, con anterioridad se había preocupado de que los vecinos de Garde tuviesen oportunidad de ver bailar el *ttun-ttun* y para ello se trajo a su propio grupo de danzas; fue necesario en aquella ocasión hacer trajes roncaleses para todos los componentes del grupo. Pero el baile que se preparó para el 2003 tuvo la particularidad de tener a los propios vecinos de Garde como protagonistas directos de esta recuperación. Ese mismo año se bailó en las fiestas, no dejando de hacerse en esas fechas desde entonces. José Manuel Mendiola cuidó al máximo los detalles, hasta el punto de no permitir que ninguna chica bailase con el pelo suelto.

Al año siguiente, 2004, fue Uztárroz quien recuperó este baile. Lo bailaron durante el Uskararen Eguna y durante las fiestas patronales. Lamentablemente fue esfuerzo de un año nada más.

Durante el curso 2003-2004 la Escuela de Música del Valle de Roncal llevó a cabo una trabajo de investigación que permitió recuperar la música de estas danzas en sus variantes de Uztárroz, Isaba y Garde.
En noviembre de 2004, a iniciativa de Susana Garde, en Isaba se inician los ensayos para aprender de nuevo esta danza. De ello se ocupó el grupo de txistularis de la localidad. Esto permitió que en el año 2005, el día de Santiago (25 de julio) se estrenase en Isaba el baile del *ttun-ttun* de esta localidad bailado por 13 parejas de vecinos del pueblo, ataviados todos ellos con la indumentaria roncalesa.

Tras el esfuerzo de Isaba y tras el amplio eco informativo que tuvo esta recuperación, ese mismo mes de agosto de 2005 es la villa de Roncal, a iniciativa del dantzari Andoni Iribarren, la que emprende los ensayos de cara a formar un grupo capaz de bailar el *ttun-ttun*, llegando a bailarlo durante las fiestas de ese mismo mes cerca de medio centenar de vecinos, si bien en este caso se hizo sin vestir la indumentaria tradicional y con una abrumadora mayoría femenina. Desde entonces todos los años se baila el *ttun-ttun* en las fiestas de Roncal en el momento previo al descanso del baile. Cada vez es mayor el número de personas que lo baila. Es la única localidad en la que, de momento, no se utiliza la indumentaria tradicional.



Partitura manuscrita del ttun-ttun de Isaba

En agosto de 2005, concretamente el día 18, la plaza de la villa de Garde nuevamente asiste a una excelente exhibición del baile del *ttun-ttun*, en el que participaron siete parejas, que estuvieron formadas por: Mirian Gayarre y Pío Andueza, Naroa Maruri y Enrique Galán, Abene Vitas y Andrés Valentin, Nerea Pérez e Iñaki Pérez, Leire Sanz y Andoni Iribarren, Miren Aznárez y Jesús Aznárez, y Marisol Andrés y Daniel Palacios. Afortunadamente no sería esta la última vez que se bailase el *ttun-ttun* en esta localidad, haciéndose cada año en esta jornada central de sus fiestas.

La recuperación en Isaba

El esfuerzo inicial que Susana Garde hizo en Isaba no sólo se vio compensado con aquella exhibición que se hizo el 25 de julio de 2005 en la plaza de Isaba, sino que posteriormente el empeño del grupo de txistularis, el entusiasmo de algunos vecinos y la creación de la asociación cultural Kurruskla, han sido elementos fundamentales para dar continuidad a este esfuerzo y a esta iniciativa.

A día de hoy, podemos decir sin miedo a equivocarnos, que esta labor que está desarrollando Isaba es, sin duda, el intento más serio que nunca se ha hecho por recuperar esta danza; es el que mayor prolongación está teniendo en el tiempo; y sobre todo, es el que ha permitido mostrar el folklore y la indumentaria roncalesa numerosas localidades ajenas al valle.

Hemos querido que no se perdiese la memoria de todo lo que se está haciendo y esta es la razón de este trabajo. Por ello es importante aclarar que esta memoria afortunadamente no es un punto final, sino un punto y seguido. Aquí exponemos lo que hasta este momento se ha hecho, exponemos una relación detallada de todas y cada una de las actuaciones que ha hecho el grupo de Isaba. Todas estas actuaciones, sin excepción, se han hecho ataviados con la indumentaria roncalesa.

Y algo muy importante. El *ttun-ttun* de Isaba es el detonante de toda esta labor, pero detrás vino la recuperación, por parte de este grupo de baile del *ttun-ttun* de Uztárroz; posteriormente vinieron las jotas de Sangüesa y de Tafalla y el *Axuri Beltza* de Jaurrieta; poco a poco se van incorporando otras piezas navarras al repertorio.

Indumentaria de mujer soltera.
Foto: P. Roa
Fuente:
indumentariaroncalesa.blogspot.com

Con profunda satisfacción, y sobre todo con profundo agradecimiento a quienes han hecho posible esta gozosa realidad, podemos decir que desde el año 2005 las actuaciones del "Grupo de Baile de Isaba", del "Grupo de Danzas de Kurruskla", o como le queramos llamar al grupo, han alcanzado nada menos que el medio centenar, que han tenido como escenario no sólo la villa de Isaba, sino localidades como (en orden alfabético): Añorbe, Aribe, Burgui, Echo, Estella, Irun, Izalzu, Jaurrieta, Javier, Mauleón, Ochagavía, Roncal, San Juan de Luz, Sangüesa, Tardets o Villava.

Basta con detenerse un momento ante este esfuerzo que se ha hecho y se está haciendo en Isaba, para darse cuenta de inmediato de que la recuperación de una danza como el *ttun-ttun* ha servido…

…para recuperar y salvaguardar esta pieza tan importante del folklore izabar y roncalés.

…para recuperar y salvaguardar también otra joya de nuestro patrimonio como lo es el *ttun-ttun* de Uztárroz.

…para propiciar, con verdadero éxito, la recuperación de la indumentaria tradicional del valle de Roncal.

…para reforzar el sentimiento de identidad roncalesa y el orgullo de ser de esta tierra o de estar vinculados a ella.

…para devolverle a la bandera de Isaba y a todas las del valle, la simbología para la que fueron creadas siglos atrás.

…para revitalizar la vida cultural de un pueblo y de un valle.

…para hacer florecer en nuestros mayores sentimientos y sensaciones que ya creían perdidos para siempre.

…para unir en un mismo proyecto y en una misma realidad a decenas de vecinos diferentes, demostrándose una vez más que la cultura es el único elemento que es capaz de aglutinar y de unir a todos los vecinos.

…para llevar el nombre de Isaba y el del valle del Roncal, ligado a su cultura y a su patrimonio, por decenas de localidades.

…para marcarles a los niños roncaleses una vía de futuro basada en la identidad y en la historia.

Y ha servido también, y sirve, para mantener y justificar la existencia de un grupo de txistularis, de músicos, de gigantes, de una fiesta anual dedicada a la indumentaria roncalesa, de… esa, y no otra, es la realidad.

Traje de soltero. Foto: P. Roa
Fuente: indumentariaroncalesa.blogspot.com

La foto: Danzantes de Elciego

Las danzas en la villa de Elciego, bailadas por ocho hombres, Cachimorro y Bastonero, desaparecieron tras la guerra civil. En los años 40 del pasado siglo, tras ser recuperadas por la Sección Femenina, pasaron a ser interpretadas por 8 mujeres y Cachimorro varón, tal y como las conocemos hoy. La primera fotografía, no obstante, muestra la efímera convivencia del grupo masculino y femenino a finales de los años 50, en el que bailaban seis chicos y seis chicas.

Las danzas que se interpretan hoy, Pasacalles, Danza, Cuatro Calles, Árbol y Jota, eran danzadas a la sazón por hombres y mujeres, si bien los troqueados, similares a los de Villabuena y desaparecidos hoy en Elciego, seguían siendo labor únicamente masculina.

La indumentaria femenina que se aprecia en las fotografías es prácticamente igual a la de hoy día. Fue diseñada a partir del modelo masculino para la visita de las danzantes de Elciego a la Feria del Campo en Madrid en 1945, evento que recoge la segunda instantánea. Lucen camisa y cancán blanco, mantón de Manila, sayuela de tela adamascada y pañuelo rojo. Los hombres, cuya indumentaria es muy parecida en todo el valle del Ebro, vestían tradicionalmente pantalón y camisa blancos, una banda roja (o pañuelo en ocasiones) y un pañuelo o "chorongo" también rojo en la cabeza adornado con una rama de albahaca (al igual que en Huesca). La sayuela blanca adornada con lentejuelas se omitía en las vísperas. En la primera imagen los hombres lucen una sayuela también adamascada, sin duda influenciada por el traje femenino, que se incorporó por cesión de la localidad de Villabuena en un principio y de la parroquia después. Tanto hombres como mujeres lucen un escapulario, que no aparece ni en la segunda foto ni tampoco en la actualidad.

Ekaitz Santazilia

Más información:

- Fernández, J., 1981. "Folklore de Elciego (I, II y III)" *Dantzariak* 19, 20 y 24. Euskal Dantzarien BIltzarra.
- Fernández, J., 1983. "Grupo de Danzas de Elciego" *Dantzariak* 25. Euskal Dantzarien Biltzarra.
- http://www.elciego.es/

Foto cedida por los Gaiteros de Elciego

Danzantes de Elciego en la Feria del Campo en 1945. Foto cedida por los Gaiteros de Elciego

Reseña Bibliográfica

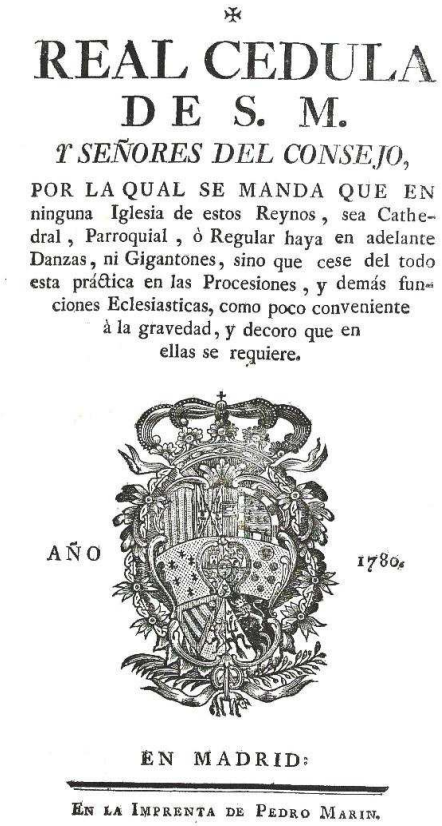
La Biblioteca Valenciana Digital [http://bivaldi.gva.es] ha puesto a disposición de los usuarios a través de internet un gran número de publicaciones antiguas, entre las cuales media docena describen con detalle la festividad del Corpus Christi valenciano desde mediados del siglo XVIII a la mitad del XIX. Hemos extraído de dichos textos una serie de datos que estimamos de gran interés, dada la importancia de esta celebración tan rica en simbología, danzas, músicas y figuras alegóricas.

De facto, la procesión del Corpus Christi de Valencia fue sin duda en su época la más singular y grandiosa de cuantas recorrían las calles de España.

Sus orígenes se remontan al segundo tercio del siglo XIV. Años antes, el papa Urbano IV instituyó la fiesta del Corpus Christi por medio de la bula "*Transiturus hoc mundo*" en toda la cristiandad el 10 de mayo de 1263, presumiblemente a raíz de un milagro acaecido en relación a unas formas consagradas en la toma de Valencia por Jaime I de Aragón. La bula fue confirmada por los siguientes papas, pero habría que esperar hasta 1355 para que el obispo de Valencia promoviese la realización de una solemne procesión y fiesta a la que asistiesen todos los religiosos, clérigos y gentes de la ciudad. Es en el año 77 de este siglo XIV cuando se dotó de mayor esplendor al acto y se dispuso que participasen en ella las parroquias de la ciudad, los gremios, así como los cabildos y se fijó el recorrido a seguir. Fue tal su fama que ya en el siglo XV la reina Blanca de Aragón, el rey Fernando de Antequera, Juan II, el papa Luna, los Reyes Católicos y posteriormente el emperador Carlos V, y los reyes Felipe II, Fernando VII, Isabel II y Alfonso XII entre otros, asistieron a su representación.

La festividad del Corpus no se limitaba a la procesión, sino que aunaba una serie de actos que comenzaban días antes, como las corridas de toros o las sueltas de astados ensogados por las calles, que se llevaron a cabo hasta principios del XIX, fecha en que fueron suprimidos por las numerosas desgracias que sucedían. También se representaban misterios (una especie de autos sacramentales más breves) y la víspera se anunciaba el día grande por toda la ciudad.

En la actualidad el orden de los elementos que componen todo el cortejo difiere en el que se seguía en el siglo XVIII, y a su vez, éste difería del orden que se seguía en los siglos precedentes. Ésta es la razón por la que según la época en la que se escribiesen las crónicas, varían el orden y los elementos que componen la procesión. Las diferentes vicisitudes históricas, prohibiciones reales, republicanas, el desuso de ciertas costumbres, así como la falta de interés en el mantenimiento de las tradiciones en décadas pasadas, hicieron que se perdiese parte de la identidad de la festividad del Corpus, cuya recuperación está siendo llevada a acabo desde la segunda mitad del siglo XX. Esta es la razón por la que según la época en la que se relatase, el orden y los elementos que la componen varíen en forma, aunque no en esencia.


✠

REAL CEDULA
DE S. M.
Y SEÑORES DEL CONSEJO,
POR LA QUAL SE MANDA QUE EN ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Cathedral, Parroquial, ò Regular haya en adelante Danzas, ni Gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones, y demás funciones Eclesiasticas, como poco conveniente à la gravedad, y decoro que en ellas se requiere.

AÑO 1780.

EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE PEDRO MARIN.

Detalle de la prohibición de Carlos III. Fuente: Archivo Diocesano de Pamplona

A pesar de la Real Orden de 1780 que prohibía los gigantes, enanos, misterios y danzas en la procesión, éstos se mantuvieron burlando dicha prohibición, al preceder la comitiva en vez de formar parte de ella. Hasta ese año se integraban en el cortejo, pero en los siguientes salieron por la mañana, ya que de forma excepcional el solemne desfile en Valencia se realiza por la tarde.

La procesión del Corpus propiamente dicha era a finales del XVIII muy similar a la de otras ciudades españolas. Abrían el desfile las cofradías con sus santos titulares en andas, tras ellos clarines y timbales de la ciudad y la cruz de la seo. A continuación las comunidades religiosas con velas y portando

a sus titulares, luego las parroquias llevando sus cruces con sus patrones a hombros, el clero de la catedral, el cabildo, la custodia, el obispo, los nobles y cerrando el grupo, los militares.

Entre medio de estos más de mil religiosos se representaban danzas y misterios, que fueron eliminados con la prohibición ya mencionada, así como representaciones de diferentes profetas y personas del antiguo testamento, del nuevo, efigies de santos, diferentes elementos con evocaciones católicas como águilas y palomas, así como estandartes, una tarasca, "Els Cirialots" (26 reyes con grandes cirios de casi 3 metros, cuyos orígenes se remontan al siglo XIV y representarían a los ancianos que protegen al Cordero en el Apocalipsis de San Juan), y a los lados de la custodia seis mancebos con ropajes del XVI de rojo y blanco con espigas y racimos plateados, en alusión al sacrificio de Cristo.

Tarasca de Valencia. Fuente: Wikipedia

Precediendo todo ello iban las "Las Rocas" o carros triunfales. Debemos situar su origen probablemente a principios del siglo XV, siendo la más antigua de las conservadas la de San Miguel, de 1528. Se trata de unos carros de madera, antiguamente tirados por mulas, en los que se disponen una serie de tallas o representaciones de diferentes santos, elementos eclesiásticos o simplemente heráldicos. Sobre ellos antaño se realizaban danzas y se representaban misterios. A causa de la Real Orden de Carlos III de Borbón, se prohibieron los elementos festivos ya citados, por considerarlos irreverentes y una

distracción al recogimiento. Por esta razón, se sacaban por las calles el día de la procesión, haciendo el mismo recorrido, pero por la mañana. Su número ha variado con los siglos; entre seis y ocho en sus orígenes, actualmente son once. Cuatro del siglo XVI, dos del XVII, dos del XIX, dos del XX y una del XXI, y representan la Fe, la Santísima Trinidad, a San Vicente Ferrer, a Valencia y el Santo Cáliz entre otros.

En las vísperas, en el siglo XVIII, se representaban misterios sobre las rocas y también a pie de calle, como el de Adán y Eva o el del rey Herodes, que terminaba con la aparición de la "Degolla", un personaje con antifaz y un saco con el que golpeaba a la gente mientras tiraba dulces, en recuerdo a los romanos que cometieron la matanza de los Santos Inocentes. También se realizaban danzas, algunas de las cuales tienen su origen en los siglos XV y XVI, todas acompañadas por el sonido de dulzainas y tamboriles.

La Moma y un Momo. Fuente: Wikipedia

También se realizaban danzas, algunas de las cuales tienen su origen en los siglos XV y XVI, todas acompañadas por el sonido de dulzainas y tamboriles. Entre ellas destaca la de los Momos y la Moma, con su origen en 1459. Los Momos son siete personas vestidas con antifaz negro, que representan a cada uno de los siete Pecados Capitales. La Moma es una mujer de blanco con el rostro tapado, corona y cetro, que representa la Virtud y que en su baile acaba sometiendo a los pecados. Antiguamente realizaban este acto sobre la Roca Diablera, que aún mantiene los paneles con los nombres de los siete pecados.

Durante la mañana del Corpus las rocas hacían el recorrido desde la catedral, que posteriormente haría la custodia, precedidas del guardián de la rocas a caballo abriendo el cortejo. Tras ellas ocho gigantes—llevados por sendas personas—que representan cuatro

razas y cuatro continentes. Los europeos, conocidos como el Español y la Española; los asiáticos, el Turco y la Turca; los africanos, el Moro y la Mora y los americanos, el Negro y la Negra. La tradición dice que éstos vendrían a representar con su altura que el gran misterio de la eucaristía está difundido por las cuatro partes del mundo. Les acompañan seis enanos de grandes cabezas simbolizando las tres razas extranjeras anteriormente citadas, que de nuevo harían alusión a que incluso en las partes más remotas del mundo hay estados católicos que abrazan la fe cristiana y por tanto, el misterio de la eucaristía. Los gigantes y enanos aparecen en 1589 a semejanza de los de Toledo y son las primeras danzas que se habrían representado a pie de calle. El resto de bailes tienen una concepción barroca y muchos de ellos son de origen rural, siendo a partir del siglo XVII cuando se integran en la procesión.

Entre la danzas rurales encontramos la *Dels Bastonets*, o la de La Magrana (antigua de los gitanos). Se trata de una típica danza de cintas anudadas en la cima de un alto palo, en la que los danzantes hacen intrincados pasos para enredar los cordeles. En este caso, el palo está rematado por una granada que se abre revelando a todos el misterio de la eucaristía. Otra de las danzas representa el júbilo del rey David ante el Arca de la Alianza, acto que simbolizan también los ciegos acompañados por niños y por el sonido de violines.

En la segunda mitad del siglo XIX se fueron añadiendo los bailes infantiles como *Mariners, Jadiners, Grecs*, etc.

Todo este esplendor y fausto hay que entenderlo dentro de la particularidad de la fiesta, al ser una de las tres festividades católicas principales (junto con la Navidad y Semana Santa), así como por el hecho de que es un misterio de regocijo y alegría. Además, la gente de la ciudad estaba obligada por ley a lucir las fachadas con sus mejores colgaduras y faroles; incluso se realizaba un concurso para elegir la mejor decorada.

Posiblemente la mejor síntesis de este acto sean las palabras del emperador Carlos V tras presenciar la procesión valenciana, diciendo que: “excedía con lo visto a lo que la fama publicaba y que en su vida no había tenido mejor día”.

Jorge Urdánoz Apezteguía

Brevemente

Monseñor Martínez Compañón

Martínez Compañón retratado en uno de sus códices.
Fuente: bibliotecanacional.gov.co

Si hoy quisiéramos hacer una lista de personas de todo el mundo que en los siglos XX y XXI se hayan dedicado, o se estén dedicando a hurgar, investigar o profundizar en la música y en la danza popular, seguramente—por fortuna—nos encontraríamos con una lista interminable de investigadores.

Por el contrario, si esa misma lista la intentásemos hacer centrándola en el siglo XIX y anteriores, descubriríamos que la realidad era muy diferente. La música y la danza popular, siglos atrás, no eran precisamente de interés general.

La Ruta Quetzal 2011 está sirviendo entre otras cosas, para rescatar la figura de un clérigo navarro, de la localidad de Cabredo, que fue obispo de Trujillo (Perú). Se trata de monseñor Martínez Compañón. Su acción se sitúa en la segunda mitad del siglo XVIII, y su campo de acción fue el de la Cultura Moche.

Este obispo, demostró ser un excelente arqueólogo y etnógrafo. Y hoy es el día en el que Perú le debe a él el conocimiento con todo lujo de detalles de una buena parte de su patrimonio cultural. Martínez Compañón se ocupó de investigar toda la cultura indígena, profundizando muy especialmente en la cerámica, en las danzas, en la música popular, y en los instrumentos musicales.

Faltaba en aquella época un siglo para que se inventasen las cámaras fotográficas, pero la ausencia de este invento la supo suplir el clérigo navarro con su arte de dibujante, siendo hoy sus 1411 dibujos, uno de los tesoros más preciados en los que se apoya la cultura peruana.

www.danzantesdesanlorenzo.com

Colabora: