

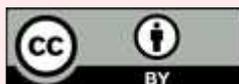
**Boletín de la
Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo**

**San Lorentzoko Danzanteen Kofradiaren
Boletina**

**Año / Urtea: 4-5. Nº / Zkia.: 4-5.
2014-2015**



www.danzantesdesanlorenzo.com



Boletín de la Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo

PAMPLONA 2015

Edición: Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo

Coordinación: Jesús Pomares Esparza y Ekaitz Santazilia Salvador..

Contacto: boletin@danzantesdesanlorenzo.com

ISSN 2174-3096

San Lorentzoko Danzanteen Kofradiaren Boletina

IRUÑA 2015

Edizioa: San Lorentzoko Danzanteen Kofradia

Koordinazioa: Jesús Pomares Esparza eta Ekaitz Santazilia Salvador.

Kontaktua: boletin@danzantesdesanlorenzo.com

Textos / Testuak: Montserrat Capelán, Javier Mangado Urdániz, Carlos del Peso Taranco, Pau Plana Parés, Jesús Pomares Esparza, Ekaitz Santazilia Salvador, Àngel Vallverdú Rom, Daniel Vilarrúbias Cuadras.

Fotos: autores y fuentes / Argazkiak: egile eta iturriak: Angiluerreka, Archivo familia Huarte, Biblioteca Navarra Digital, Coordinadora de danzantes de Palencia, Discurso sobre la historia universal de la música, Elsocarraet.blogspot.com.es, Estella.com.es, Europeana, Euskargazki, Flickr, Fondo Documental Erronkari, Gaiteros de Pamplona, Mariano Garcés, Google Books, Guregipuzkoa.net, Hiru.com, Historia de la Música Española, Esteban Labiano, Lluisvives.com, Manuscritosantiguos.blogspot.com.es, Memoriachilena.cl, Memoriademadrid.com, José María Moreno García, Félix Ortega, Panoramio, pasionpormadrid.blogspot.com.es, José Pestana, Pau Plana Parés, Marisa Salvador Díez, Juan San Martín, Ekaitz Santazilia Salvador, Talavan, Jorge Urdániz Apezteguía, Àngel Vallverdú Rom, Wikipedia, Zarateman.

No nos hacemos responsables de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos. Del mismo modo, tampoco los autores de las fotografías son responsables del contenido del texto al que éstas acompañan.

Ez gara autoreek euren artikuluetan emandako iritzien erantzule izanen. Gisa berean, argazkien egileak ere ez dira horiek laguntzen duten testuaren edukiaren erantzule.



Bajo licencia *Creative Commons*
Atribución 3.0 Unported, salvo que se
indique expresamente otra cosa

Creative Commons Aitortu 3.0 Unported
lizentziapean, beste ezer espreski
zehazten ez bada

ÍNDICE / AURKIBIDEA

Artículos / Artikuluak

Montserrat CAPELÁN

El Corpus Christi en la Venezuela colonial: del Barroco a la Ilustración 3

Àngel VALLVERDU ROM, Pau PLANA PARÉS, Daniel VILARRÚBIAS
CUADRAS

Contents i enganyats. Ball de bastons, ball de diables. Moros i cristians i les noces de Ramon Berenguer IV 27

Jesús POMARES ESPARZA

Baile de la Era 52

Javier MANGADO URDÁNIZ (Ilustr.: Jorge URDÁNOZ APEZTEGUÍA)

Taxoaretar batzuen gorabeherak Iruñeko mezetetan 79

Andanzas de unos de Tajonar en las mejetas de Iruña 87

La foto / Argazkia

Todos a los gigantes 96

Brevemente / Labur esanda

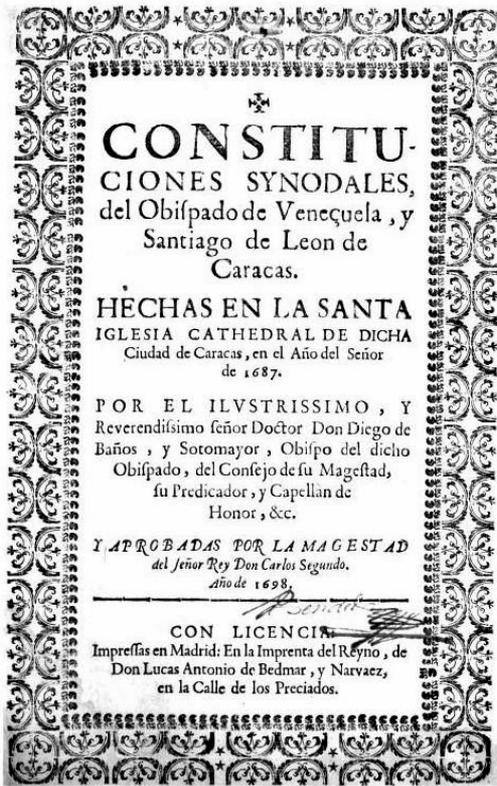
Exposición de danzantes de Palencia Patrimonio en Danza 98



El Corpus Christi en la Venezuela colonial: del Barroco a la Ilustración

Montserrat Capelán

Universidad de Santiago de Compostela



Portada de las *Constituciones Sinodales de Venezuela*, impresas en 1698 Fuente: Google Books.

La celebración del Corpus Christi, instaurada en 1264 por el papa Urbano IV y asentada a partir de entonces en tierras europeas, cruzará el Atlántico con la conquista de América y se constituirá en uno de los festejos de mayor calado. Así lo ponen de manifiesto, para el caso venezolano, las *Constituciones Sinodales* de 1687 en las cuales se señala que es la fiesta «que con más solemnidad se ha recibido entre los fieles, y la más regocijada de las celebridades».¹

La primera referencia que tenemos de la conmemoración del *Corpus Christi* en Venezuela, data del año de 1582, cuando el cabildo catedralicio, todavía con sede en la ciudad de Coro, manda a

aderezar la iglesia para hacer una procesión interna.² En fecha similar debió comenzar en Caracas pues, en un acta del Ayuntamiento de 1590, ya se da cuenta de ser el *Corpus Christi* una de las celebraciones

¹ Gutiérrez de Arce, Manuel. *El sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*. Caracas, Academia nacional de la Historia, 1975, II, p. 183.

² Archivo del Capítulo Metropolitano (ACM). *Actas del cabildo*, I, f. 15. Caracas, 12/6/1582.



habituales de la ciudad, si bien se indica que no hay propios con que cubrir su gastos,³ con lo que debían ser los mismos miembros del ayuntamiento los que la costeaban.⁴

Con los años se celebrará cada vez con mayor espectacularidad, con un aparato y escenografía propios del barroco en donde lo sagrado y lo profano se mezclaban. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII y gracias a una prohibición real así como a la estética cada vez más neoclasicista de las autoridades locales, el *Corpus Christi* venezolano se irá convirtiendo en una fiesta con una orientación de un corte cada vez más ilustrado.



*Catedral de Santa Ana de Coro, primera sede episcopal venezolana.
Fuente: Talavan (Panoramio)*

³ *Actas del cabildo [seglar]*, 14/4/1590. *Actas del cabildo de Caracas*. Caracas, Editorial Élite, 1943, I, p. 147-148.

⁴ Sin embargo, como veremos, ciertos componentes de la fiesta, como la tarasca, gigantes y diablillos, seguirán siendo pagados durante años por los alcaldes ordinarios.

El Corpus Christi barroco: danzas, comedias, tarasca, gigantes y diablillos

Sin duda alguna, parte del éxito que alcanzó el *Corpus Christi* se debe a que no fueron únicamente los grupos religiosos, sino también los seculares, los encargados de su celebración. Si bien el cabildo catedralicio y los miembros de los conventos y las cofradías⁵ se ocupaban de los festejos dentro de la catedral, conventos y parroquias era el Ayuntamiento el que organizaba la procesión externa que recorría la ciudad y que era, con mucho, el elemento más importante de la fiesta.

La relevancia de esta procesión, que se hacía el día del *Corpus Christi* y su octava,⁶ se pone de manifiesto en el acta del cabildo eclesiástico del 2 de junio de 1780 en la que se señala que en este día «la grande fiesta y solemnidad está en la procesión, y para ella se adelanta la hora de los oficios de Iglesia, se excusa el sermón, y las músicas de las tribunas usan del canto más corto»,⁷ lo que muestra el lugar destacado que se le daba a ésta en detrimento de las actividades realizadas en el interior de la catedral.

El orden en la procesión estaba cuidadosamente estipulado por las *Constituciones sinodales* caraqueñas, en las que se señalaba que primero debían ir los estandartes de las cofradías, seguidas de los de las parroquias y conventos, la cruz parroquial, los clérigos y los monaguillos, cada parte ordenada según sus antigüedades lo que, en ocasiones, creó no pocas fricciones entre los asistentes a la

⁵ Las cofradías en general, integradas por diferentes extractos de la sociedad (desde el esclavo hasta el mantuano), participaban en la fiesta. Pero existían además aquellas cofradías llamadas del Santísimo Sacramento cuya advocación estaba especialmente destinada a la celebración del *Corpus Christi* y su octava. En la Caracas colonial existieron por lo menos cinco hermandades con este nombre: la de la Catedral de Caracas, y las de las parroquias de Altagracia, San Mauricio, La Candelaria y San Pablo.

⁶ El resto de los días de la infraoctava también se hacían procesiones pero por el interior de las iglesias. Algunas de ellas estaban dotadas por particulares, como es el caso de la procesión del lunes de la infraoctava realizada en la catedral caraqueña por dotación de Josefa Ramírez de Castillo (ACM. *Actas del cabildo*, XVIII, ff. 398-399 vto. Caracas, 20/5/1788).

⁷ ACM. *Actas del cabildo*, XVIII, f. 63 vto. Caracas, 2/6/1780.



procesión.⁸ La Custodia en la que se portaba el Santísimo Sacramento iba detrás de estos grupos, cubierta por el palio que llevaban los regidores del cabildo seguida, según el historiador Carlos Duarte, por el gobernador y el obispo. A la procesión también asistían los gremios de artesanos y las tropas militares.⁹

Uno de los elementos importantes de la procesión eran los altares que se montaban a lo largo de su recorrido con el fin de rendirle al Santísimo Sacramento el correspondiente tributo. La tradición venía de antiguo –ya desde 1594 hay constancia de que se ponían cuatro–¹⁰ y si bien el día de la fiesta era el cabildo seglar el encargado de suministrarlos,¹¹ otros días como el de la octava o el de la dominica de la infraoctava eran el convento de las monjas concepciones¹² o el de dominicos,¹³ los responsables de su colocación,¹⁴

⁸ Tenemos así la gran disputa que entre la cofradía de negros San Juan Bautista y la de indígenas y pardos de Nuestra Señora de Altagracia se dieron entre los años 1636 y 1660 por el orden que a cada una le correspondía en las procesiones del *Corpus*. (Véase Capelán, Montserrat. «La música en las cofradías caraqueñas de la parroquia de Altagracia durante la época colonial». *América, poder, conflicto y política*. Dalla-Corte, Gabriela, Piqueras, Ricardo, Tous Meritxell (coords.). Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 3-5.

⁹ Gutiérrez de Arce, Manuel. *El sínodo diocesano...*, p. 183; Duarte, Carlos. «Las fiestas de Corpus Christi en la Caracas Hispánica (Tarasca, gigantes y diablitos)». *Discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia*. Caracas, Material mecanografiado, 1987, p. 18.

¹⁰ *Actas del cabildo* [seglar], Caracas, 6/6/1594. *Actas del cabildo de Caracas...* I, pp. 370-371.

¹¹ *Actas del cabildo* [seglar], Caracas, 25/6/1810. *Actas del cabildo de Caracas*. Caracas, Tipografía Vargas, 1971. I, pp. 54-55.

¹² Duarte, Carlos. *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela período hispánico y comienzos del período republicano*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2000, p. 202.

¹³ ACM. *Actas del cabildo*, XV, f. 72 vto. Caracas, 12/6/1773.

¹⁴ Anteriormente a ser la fiesta costeada por los propios de la ciudad, eran los mismos vecinos los encargados de poner los altares (*Actas del cabildo* [seglar], Caracas, 6/6/1594. *Actas del cabildo de Caracas...* I, pp. 370-1). Una vez que se consigue la independencia, el Ayuntamiento deja de tener interés por encargarse de colocar los altares, por lo que decide cederle los que tiene a la Catedral, quien se niega a aceptarlos [Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC). *Eclesiásticos, Cabildo Catedralicio*, 7. Caracas, 1822]. Ante esta situación intentan estimular a los vecinos para que sean ellos mismos los que pongan los altares (AAC. *Eclesiásticos, Provisores y vicarios*, 7. Caracas 3/6/1822). Finalmente, parece que son los gremios de artesanos, como el de sastres, el que llega a colocar algún altar, como ocurre en

Entre las primeras manifestaciones de celebración del *Corpus Christi* están las danzas y comedias que se hacían en cada ocasión organizadas por el Ayuntamiento caraqueño. Las danzas se implementaron, cuando menos, desde 1594¹⁵ y las comedias desde 1595.¹⁶ La última referencia de ambas data de 1624,¹⁷ lo que no quiere decir que se realizaran sólo hasta este año (como deja ver el hecho de que todavía en 1687 se regule su actividad) sino, simplemente, que dejaron de registrarse en las actas del Ayuntamiento los preparativos concretos de la fiesta.



*Diablos danzantes de San rafael de Orituco, en el estado de Guárico.
Foto: J. Pestana (Flickr)*

La realización de las danzas, desde un inicio, estuvo regida por un componente étnico. Los que bailaban pertenecían a un mismo grupo, con predilección por los menos favorecidos: negros e indígenas. Así se deja constancia en un acta de 1619 en la que se manda a los

el año de 1825 [Archivo histórico del concejo municipal (AHCM). *Actas cabildo* [seglar], 1825, f. 70 vto. Caracas, 16/5/1825).

¹⁵ *Actas del cabildo* [seglar]. Caracas, 6/6/1594. *Actas del cabildo de Caracas...* I, p. 371.

¹⁶ *Actas del cabildo* [seglar]. Caracas, 8/5/1595. *Actas del cabildo de Caracas...* I, p. 414.

¹⁷ *Actas del cabildo* [seglar]. Caracas, 13/4/1624. *Actas del cabildo de Caracas...* V, p. 288-9.



regidores Diego de Villanueva y Blas Correa que organicen una «danza de muchachas mulatas. Y que el regidor Diego de Villanueva y Diego de Ledesma hagan una danza de las indias de su repartimiento. Y que las cofradías de negros y mulatos hagan las danzas que se acostumbra».¹⁸ Se aprecia que no se mezclaban los grupos, seguramente por el recelo de los propios danzantes, que verían con malos ojos que un individuo de otra etnia, y desconocedor de sus bailes, tomara parte en ellos. Dado el carácter estamental de la sociedad venezolana, era ésta la organización más lógica pero, también, algo que permitía participar a todos los individuos y, sobretodo, que cada grupo pudiese mostrar su riqueza cultural.¹⁹ Explica esto la adhesión que a la celebración del *Corpus Christi* tienen desde un inicio todos los grupos de la sociedad venezolana.

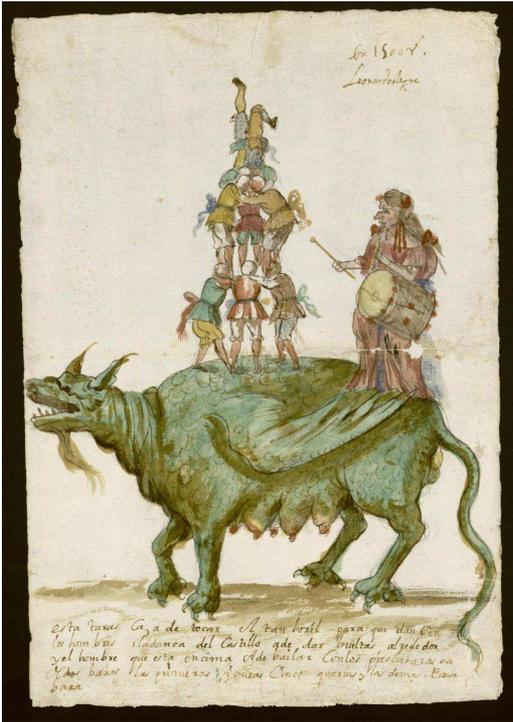
Las comedias representadas podían ser de dos tipos. Una presentación basada en pasos de figuras mudas, como se hace 1619,²⁰ o comedias en el sentido pleno de la palabra, con preeminencia por los autos sacramentales que estuvieron de moda en el siglo XVII y XVIII. En todo caso, la realización de danzas y comedias era tan habitual que cuando en las *Constituciones sinodales* de 1687 se habla del *Corpus Christi*, se dedica buena parte a regular la realización de ambas. De las danzas se prohíbe que las hagan mujeres y se manda que los hombres que las realicen, vayan decentemente vestidos y sin sombrero. Las comedias se prohíben dentro de las iglesias, aún cuando sean autos sacramentales, pero se siguen permitiendo fuera de ellas siempre que pasen la censura eclesiástica y no se hagan en pueblos de indios.²¹

¹⁸ *Actas del cabildo* [seglar]. Caracas, 10/5/1619. *Actas del cabildo de Caracas...* IV, p. 289.

¹⁹ Los blancos también debieron realizar sus danzas en el *Corpus Christi* según deja ver un acta del Ayuntamiento de 1624 en la que se pide a los oficiales artesanos (que para esta época todavía eran básicamente blancos) que hagan una «danza lucida» para la fiesta. (*Actas del cabildo* [seglar], Caracas, 13/4/1624. *Actas del cabildo de Caracas...* V, pp. 288-289).

²⁰ *Actas del cabildo* [seglar]. Caracas, 10/5/1619. *Actas del cabildo de Caracas...* IV, p. 289.

²¹ Gutiérrez de Arce, Manuel. *El sínodo diocesano...*, p. 184. Especialmente llamativa es la prohibición de las comedias en los pueblos de indios, lo que muestra que la iglesia no veía al teatro como un buen elemento evangelizador.



Dibujo de la tarasca del corpus
madrileño en 1672.

Fuente: memoriademadrid.com

Pero sin duda alguna, lo que le daba una mayor espectacularidad a esta fiesta barroca, eran las figuras que acompañaban al Santísimo Sacramento en la procesión y que no eran otras que la tarasca o dragón, los gigantes y los diablillos. Su inclusión en la procesión es anterior a 1662 como deja constancia el hecho de que este año, el alcalde Luis Altamirano, decida hacer un dragón y cedérselo a la ciudad para que sus sucesores solo tuviesen el

costo de repararlo y no se vieses obligados, como ocurría con anterioridad, a construir cada año una tarasca nueva.²² Todavía en 1758 los alcaldes Blanco de Villegas y Xavier de Oviedo regalan a la ciudad el dragón y los gigantes necesarios,²³ si bien, por acuerdo del Ayuntamiento del 8 de mayo de 1758, se exime a partir de entonces a los alcaldes de pagarlos de su peculio.²⁴ Muestra de que posteriormente las figuras son costeadas por los propios del cabildo seglar son los diferentes recibos que, entre 1764 y 1770, hay por los diablillos, gigantes y tarasca.²⁵

²² Duarte, Carlos. «Las fiestas de Corpus Christi...», p. 12.

²³ Núñez, Enrique. *La ciudad de los techos rojos*. Caracas, Monte Ávila editores, 1988, p. 57.

²⁴ AHCM. *Actas del cabildo [seglar]*, 1770-1771, f. 131. Caracas, 5/8/1771. A pesar de que hay constancia de que los alcaldes costeaban la tarasca, gigantes y diablillos y de que en un acta de 1746 se asegura ser costumbre inmemorial que ellos pagaran de sus expensas estas figuras (Duarte, Carlos. «Las fiestas de Corpus Christi...», p. 12), deberíamos ver con cautela estas aseveraciones. En ocasiones, como ocurre en el año de 1622, se le devolvía parte de lo gastado a través de los propios de la ciudad (*Actas del cabildo [seglar]*. Caracas, 19/9/1622. *Actas del cabildo de Caracas... IV*, p. 121).

²⁵ AHCM. *Propios (1764-1782)*, ff. 11, 14, 18.

El estilo, modo y colocación en la procesión de la tarasca, gigantes y diablillos, son descritos así por el historiador Carlos Duarte en el siguiente texto:

El dragón estaba pintado al óleo y estaba colocado sobre un mesón del cual colgaban cuatro paños o faldones hechos con veintidós varas de crudo [...] Debajo del mesón se ocultaría eventualmente el hombre que le haría mover la boca, la cabeza y las alas [...] en vez de la mujer-tarasca que aparecía sobre el dragón en otras partes del mundo, en Caracas se estilaba sacar el llamado «tarasquito», a la manera del que salía en Valencia, España. El tarasquito era un niño que cabalgaba, sentado en una silla colocada sobre el lomo de la tarasca, el cual se dedicaba a atrapar los dulces y monedas que la muchedumbre trataba de echar a la boca de su madre y que no llegaban a su destino [...] Los gigantes eran seis [...] La armadura de madera estaba revestida de tela y la cabeza y las manos eran de cartón, pintadas al óleo [...] Cada gigante tenía también una casaca de crudo pintado al temple y «unos sacos de pipa», todo confeccionado por un sastre y decorados por un pintor [...] Dos de los gigantes llevaban peluquines con sus bolsas y había otro que representaba una negra la cual llevaba pulseras y sortijas [...] Se le vestía con un peto y una basquiña con varias farfaladas alechugadas, de seda [...] Los diablitos que acompañaban al dragón eran ocho [...] Como complemento principal llevaban máscaras de cartón pintadas al óleo las cuales también se retocaban cada año.²⁶

Hacia un *Corpus Christi* ilustrado

La fiesta del *Corpus Christi* en la Venezuela del siglo XVII y buena parte del XVIII fue una fiesta con ingredientes barrocos con la espectacularidad y la mezcla de lo culto y lo popular. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII se darán una serie de transformaciones en el festejo, incentivadas tanto por los cambios auspiciados por el poder regio como por unas autoridades que estaban conformes con ellos y que abogaban por una celebración con una nueva estética.

A este respecto, el elemento más destacable es la eliminación de la tarasca, gigantes y diablillos de la procesión del *Corpus Christi*. El inicio de su declive comienza en 1746. En un acta de este año se

²⁶ Duarte, Carlos. «Las fiestas de Corpus Christi...», pp. 14-16.

determina la prohibición de los diablillos, aunque se decide seguir permitiendo los gigantes y una tarasca de tamaño regular. La veda es justificada argumentando que los diablillos no eran sino «negros de las peores costumbres» que se valían de sus trajes y máscaras para hacer tropelías, como entrar en las casas sin respetar a persona alguna.²⁷ Se trataba de una situación similar a la ocurrida en la Península²⁸ y que no debemos entender como un mero problema de orden público sino, más bien, estético: lo que antiguamente movía a risa ahora resultaba histriónico y superficial.

Sin embargo, la prohibición (seguramente por ser impopular entre la población) no cuajará. Los diablillos, junto con los gigantes y tarasca, se seguirán presentando en la ciudad de Caracas hasta 1781, año en que las circunstancias meteorológicas contribuirán a los deseos de su erradicación por parte del cabildo.



*Diablos danzantes de Yare.
Autor: J. Pestana (Flickr)*

²⁷ Duarte, Carlos. «Las fiestas de Corpus Christi...», pp. 12-13.

²⁸ Véase Martínez Gil, Fernando y Rodríguez González, Alfredo. «Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: El *Corpus Christi*». *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, 1 (2002), p. 166.

En mayo de 1781 el mayordomo de la ciudad manifestará que, debido a las lluvias torrenciales del año pasado, la casa en la que se guardaban los diablillos, gigantes y tarasca se había desplomado, dejando completamente inservibles las figuras, por lo que solicita que se vuelvan a hacer de nuevo para la fiesta. El cabildo responderá negativamente a estos requerimientos:

Enterados estos señores [de la ruina de las figuras] habiendo hecho sesión sobre el asunto considerándose que semejante ceremonia, ya no se usa en muchas partes, o en las más de ellas, por no ser de necesidad precisa, antes de no poco inconveniente para la sumisa reverencia a nuestro Señor Sacramentado pudiéndose subrogar en otro obsequio más propio y devoto: acordaron que desde luego se excuse esta ceremonia.²⁹

Hemos de tomar en consideración que apenas el año anterior el Ayuntamiento, a pesar de su desafección hacia este tipo de representaciones, había accedido a hacer nuevos los diablillos, gigantes y tarasca. Por ello la negativa ahora a continuar con la tradición hemos de entenderla como el resultado del conocimiento de su erradicación en otras partes y, muy probablemente, de la Real Cédula del 21 de julio de 1780 en la que se prohibía el uso de estas figuras en todo el reino.³⁰

Pero si bien el gusto ilustrado hizo que se eliminaran ciertos elementos de la procesión también propició la introducción de alguno nuevo, como el uso de toldos, o la modificación de otros, como ocurrirá con la música o con el modo de transportar la Custodia.

²⁹ AHCM. *Actas del cabildo* [seglar], 1781, f. 67 vto. Caracas, 7/5/1781.

³⁰ «Habiendo llegado a noticia de S. M. algunas notables irreverencias que en la fiesta del Santísimo *Corpus Christi* de este año se han cometido con ocasión de los gigantones y danzas, y teniendo presente lo consultado por el Consejo, se manda que en ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Catedral, Parroquial o Regular, haya en adelante tales danzas ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las Procesiones y demás funciones Eclesiásticas, como poco conveniente a la gravedad y decoro que en ellas se requiere» (Sánchez, Santos. *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el consejo real en el reinado del señor don Carlos III*. Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1803, p. 405). El contenido de la Real Cédula era completamente afín con los gustos del cabildo pero contraria a los del pueblo.

Como ya dijimos anteriormente, el Santísimo Sacramento era llevado bajo un palio que portaban los regidores de la ciudad. Sin embargo, en 1780, el arcediano Francisco de Tovar propone que para mayor solemnidad de la procesión se haga como en muchas catedrales de Italia así como en las españolas de Europa y de Indias en que el Santísimo Sacramento va puesto «en un magnífico trono movido por ruedas, o en hombros de sacerdotes revestidos de casulla», como se hace en la catedral de Santo Domingo de la Española y de cuyo modo «va Su Majestad superior a todo concurso, y a la vista de todos los fieles para su mayor consuelo, y que con su soberana presencia visible logren mejor recogimiento sus potencias y sentidos, para adorarle y ejercitar provechosamente los actos de fe y caridad».³¹ Desconocemos si la propuesta del arcediano fue llevada a la práctica pero se muestra en ella el intento de novedad para destacar lo que realmente importaba en la procesión: el Santísimo Sacramento.



Lo que sí sabemos que se introdujo fue que las tropas rindieran banderas al pasar el Santísimo Sacramento así³² como el entoldamiento de las calles por las que se hacía la procesión. La práctica de los toldos intenta iniciarse en 1778, auspiciada por el gobernador Luis Unzaga y Amégaza pero, hasta donde sabemos, no pudo ser llevada a cabo sino hasta el año de 1803.

Calles entoldadas en el Corpus de Toledo

Foto: F. Ortega

Fuente: J. M. Moreno García (Flickr)

³¹ ACM. *Actas del cabildo*, XVIII, ff. 63 vto-64. Caracas, 12/5/1780.

³² «Cuando la tropa está formada, o deba formarse con banderas, y pase pública y procesionalmente entre filas, o a su frente el Santísimo Sacramento de la eucaristía se avancen y rindan las banderas [...] para que situados sobre ellas los sacerdotes, o preste que lleve la custodia eche éste la bendición a las armas» (ACM. *Actas del cabildo*, XVII, ff. 103 vto-104. Caracas, 10/6/1778).

En 1778 el Ayuntamiento, ante la solicitud del gobernador, decide organizar el entoldamiento pero, dado que tiene pocos propios, solicita a la catedral que pongan toldos en el atrio por donde entra y sale el Santísimo Sacramento y a los vecinos, que colaboren para poner los toldos frente a sus casas. Al cabildo catedralicio se niega a pagar el entoldamiento pues, según señalan, en todas las ciudades «los altares, arcos, y todos los adornos de las calles, por donde pasa la procesión [...] es a cargo de la ciudad, o pueblo por sus gremios». ³³ Al año siguiente se vuelve a tratar el tema de los toldos ³⁴ pero parece que no se llegaron a implementar pues todavía en 1780 el arcediano pide que en vez de gastar tanto en la cera de la catedral se use ese dinero en fomentar «la loable introducción de los toldados de las calles». ³⁵

La disputa entre toldos sí o toldos no y quién debía costearlos debió terminar en 1803, año en que hay constancia de su realización. Manuel Guevara de Vasconcelos, gobernador de ideas ilustradas, es quien promueve su construcción y convence a diferentes instituciones para que los costeen. La catedral accede a poner los toldos en las calles de entrada y salida de la procesión «así en el presente año como en los sucesivos». ³⁶ Por su parte, el Convento de la Inmaculada Concepción se ocupará de entoldar las cuatro calles adyacentes a la institución. ³⁷

El Ayuntamiento se encargaba de los toldos del resto de la ciudad para lo cual se encomendó al regidor Dionisio Palacios. Éste, dada la premura de tiempo para conseguir el género, tomó las maderas que había acopiadas para techar el Coliseo. ³⁸ En total pusieron 8 toldos, 4 de los cuales fueron pintados por Miguel Antonio Mogollón. ³⁹ No será

³³ ACM. *Actas del cabildo*, XVII, f. 104. Caracas, 10/6/1778.

³⁴ ACM. *Actas del cabildo*, XVII, ff. 283-283 vto. Caracas, 7/5/1779.

³⁵ ACM. *Actas del cabildo*, XVIII, f. 64. Caracas, 2/6/1780.

³⁶ ACM, *Manuscritos sueltos sin catalogar*, 1803. «Toldos para cubrir las calles de la salida y entrada de la procesión del día de corpus»; *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas. Compendio cronológico*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1963, II, p. 340.

³⁷ Cadenas, Viana. «La música en la micro-sociedad 'espiritual' de mujeres mantuanas: convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)», *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 9/V (julio-diciembre 2005) p. 23.

³⁸ AHCM. *Coliseo*, II, ff. 262-265, 292-292 vto.

³⁹ Duarte, Carlos. *Diccionario biográfico...*, p. 204.

ésta la única parte pintada, pues en las paredes también se colgaban tapices. De este modo, se sustituyeron las llamativas figuras barrocas como la tarasca, gigantes y diablillos por unas pinturas que le daban un cariz mucho más sobrio a la procesión y que auspiciaban que fuese el Santísimo, y no otros elementos, el centro de atención en la procesión.

La música en el *Corpus Christi*

Durante la celebración del *Corpus Christi* existieron básicamente dos tipos de música: la música de calle, llamada también militar por realizarse con bandas, y la música interpretada por la capilla de la catedral y de las parroquias. El segundo caso incluía tanto la música en latín propia de la liturgia del día y que se aplicaba en las procesiones internas y en las externas, como la música en castellano, es decir, los villancicos compuestos para alabar al Santísimo Sacramento.

En cuanto a la música militar sabemos que ya en la segunda mitad del siglo XVIII era costumbre en Caracas que cuando salía el Santísimo Sacramento en procesión lo acompañase un tercio de chirimías.⁴⁰ En otras ciudades, como Cumaná, también estaba establecido el acompañamiento de chirimías en las procesiones del Santísimo, por lo que en la iglesia parroquial estaban destinadas dos plazas de este instrumento. Sin embargo, dado que no existían instrumentistas en la ciudad que pudiesen tocarlas, solicitan al rey sustituirlas por una de organista, algo que les es concedido.⁴¹ Con ello en Cumaná, en un año tan temprano como 1717, desaparecen de las procesiones



Chirimías.
Fuente: Wikipedia

⁴⁰ Archivo General de Indias (AGI). Santo Domingo, 218, [«Carta del obispo Baños y Sotomayor al rey»], Caracas, 29/11/1688.

⁴¹ AGI. *Santo Domingo*, 589. «Real cédula». 10/3/1717.

del Corpus estos instrumentos y son reemplazados por el órgano, lo cual producía un considerable cambio estético, más cercano a los futuros gustos neoclasicistas.

En Caracas encontramos en la procesión externa el uso de chirimía todavía en 1769, cuando ésta ya no era interpretada dentro de las iglesias. Otros de los instrumentos empleados en la banda organizada por el ayuntamiento eran los clarines, las cajas y los pitos.⁴² Por su parte, en la banda que se presentaba el día de la octava (contratada por la cofradía del Santísimo Sacramento de San Pablo), encontramos, entre 1802 y 1810, la presencia de cajas, tambores, pífanos, pitos e incluso clarinetes pero ya no la presencia de la chirimía.⁴³



Ensemble de chirmías 'Miguel de Arrózpide' en la catedral de Pamplona.

Foto: M. Salvador

⁴² Calzavara, Alberto. *Historia de la Música en Venezuela. Período hispánico con referencias al teatro y la danza*. Caracas, Fundación Pampero, 1987. p. 29.

⁴³ AAC. *Libros diversos*, 121; *Cuentas y cofradías*, 24 y 31. Caracas, 1802-1810.

No fue éste el único cambio producido en la música de calle. Dentro de la estética neoclásica que se quería implantar, se incluyó la modificación de las bandas. Es así como en 1781, cuando el Ayuntamiento decide no hacer más la tarasca, gigantes ni diablillos acuerda en contrapartida contratar «algún golpe de música, compuesta de atambores, trompas, clarinetes, flautas, y otros instrumentos de esta especie: violines, violón y bajón».⁴⁴ Era un elemento importante que los pitos, clarines y chirimías, fueran sustituidos por flautas, trompas o el moderno clarinete de sonidos mucho menos estridentes pero, sobre todo, llama la atención el hecho de que se introduzcan violines y violón. Con ello, al igual que ocurre por fecha similar en el Corpus Christi de Córdoba (Argentina),⁴⁵ se produce la italianización no ya de la música de la catedral, como hacía un tiempo que venía sucediendo, sino también la de la música callejera y festiva del *Corpus Christi*. A esto hemos de añadirle el hecho de que, a partir de entonces, dado que el violón debía tocarse sentado, era necesario que la «banda» fuese encima de un carro y no ya caminando, de manera más o menos ordenada, dentro de la procesión.

No será ésta, sin embargo, la única modificación de la música callejera en la festividad del *Corpus*. Fuera de la que pagaba el Ayuntamiento, estaba la de las diferentes cofradías de la ciudad, en las que eran habituales los pitos y tambores. Éstos, dado el estrépito y desorden que producían, terminarán siendo prohibidas.

En 1793 eran los propios cofrades negros de San Juan Bautista y Nuestra Señora de la Guía de la iglesia de San Mauricio los que solicitaban su veda en sus fiestas:

Lo que algún tiempo fue una inocente demostración del afecto, y pudo entonces ser estimado por culto a los santos; hoy es sin duda intolerable delincuente desahogo de las pasiones, tanto más criminoso, cuanto se cubre con el especioso velo de una sinceridad

⁴⁴ AHCM. *Actas del cabildo* [seglar], 1781, ff. 67 vto-68. Caracas, 7/5/1781.

⁴⁵ Pedrotti, Clarisa Eugenia. «Servidores de Dios, funcionarios del Rey: mentalidad religiosa y políticas borbónicas en Córdoba de Tucumán» tomado de https://www.academia.edu/10300170/Servidores_de_Dios_funcionarios_del_Rey_mentalidad_religiosa_y_pol%C3%ADticas_borb%C3%B3nicas_en_C%C3%B3rdoba_del_Tucum%C3%A1n (última consulta de 23/2/2015).

afectada, y de un culto supersticioso. Algunos de los Morenos de esta ciudad que en nada sirven a la Iglesia de San Mauricio, ni son de sus cofradías, hombres y mujeres en un montón desconcertado y baile profano, ceremonias ridículas, e instrumentos estrepitosos, se introducen a ambas procesiones [de San Juan y de Nuestra Señora de la Guía] y en ellas mismas amparados del tumulto, favorecidos de la bulla, y apadrinados de la que se estima sinceridad, se cometen las abominables delincuencias que dejamos a la consideración de V S y más si reflexiona que al mismo montón se introducen también gentes de otras castas para lograr los torpes fines que de otro modo no conseguirían: Fuera de que por el mismo desconcierto las Sagradas Imágenes se llevan sin gravedad, los Ministros Eclesiásticos van confundidos, las Cofradías sin orden, y todas las gentes sin devoción, motivos porque las personas decentes, los verdaderamente devotos, y los mismos Eclesiásticos no quieren asistir a estas procesiones, y los que están obligados a ellas por nuestras constituciones miramos con indecible dolor la herida que nos causa la murmuración de los forasteros, el retiro de buenos, y la justa consideración de que atribuyan estos males a los que cuidamos de la Iglesia, y culto de sus Imágenes. Suplicamos, por todo lo dicho, se [...] prohíba absolutamente la pulsación de los tambores [...] y en las papeletas que se fijan para anunciarlas se advierta a los Señores y Padres estar ya prohibido de orden de V. S. el baile, tambores, y toda otra cosa ajena de las santas procesiones.⁴⁶

Ante este requerimiento, el gobernador prohibirá la pulsación de tambores y los bailes pero esto no creará precedente: en 1810 los integrantes de las mismas cofradías piden permiso para tocar sus tambores algo que les es concedido de inmediato.⁴⁷ Sin embargo, la prohibición posterior de 1811 en la que las autoridades civiles prohibían los tambores y pitos en la octava del *Corpus*⁴⁸ sí será

⁴⁶ Academia Nacional de la Historia (ANH). *Civiles*, 3985, 12. «Prohibición de tambores y bailes en las procesiones de Nuestra Señora de Guía y de San Juan Bautista de la Iglesia de San Mauricio». Caracas, 8/6/1793.

⁴⁷ AHCM. *Fiestas y rogativas*, 1776-1805. «Los negros fundadores de la Cofradía de San Juan Bautista pidiendo licencia para tocar tambor». Caracas, 9/6/1810.

⁴⁸ AAC, *Santo Oficio*, 2. «Tambor y pito. Se prohibió su uso en las iglesias». Caracas, 25/6/1811. Es muy probable que en la procesión del día del Corpus, organizada por el Ayuntamiento, ya hiciese algún tiempo que dejaran de usarse esos instrumentos por lo que la prohibición va dirigida al día de la octava, en que la organización corría a cargo de diferentes cofradías.

acatada, como muestra el hecho de que no encontramos recibos posteriores pagándoles a estos instrumentistas.

En cuanto a las presentaciones realizadas por las capillas de música, sabemos que era obligación del maestro de capilla de la catedral de Caracas asistir toda la infraoctava del Corpus «por la mañana a las Misas mayores, y por las tardes [a] las Procesiones del Santísimo que se hacen en dicha Catedral y, el día octavo que sale fuera»⁴⁹ además del propio día de Corpus, que también iba a la procesión externa. Las capillas de música de otras parroquias, como la de Altagracia y San Pablo, salían también en la procesión de la octava,⁵⁰ por lo que era en ésta, y no en el propio día del *Corpus Christi*, en donde había una mayor actividad musical.



Catedral de Caracas en 1867.

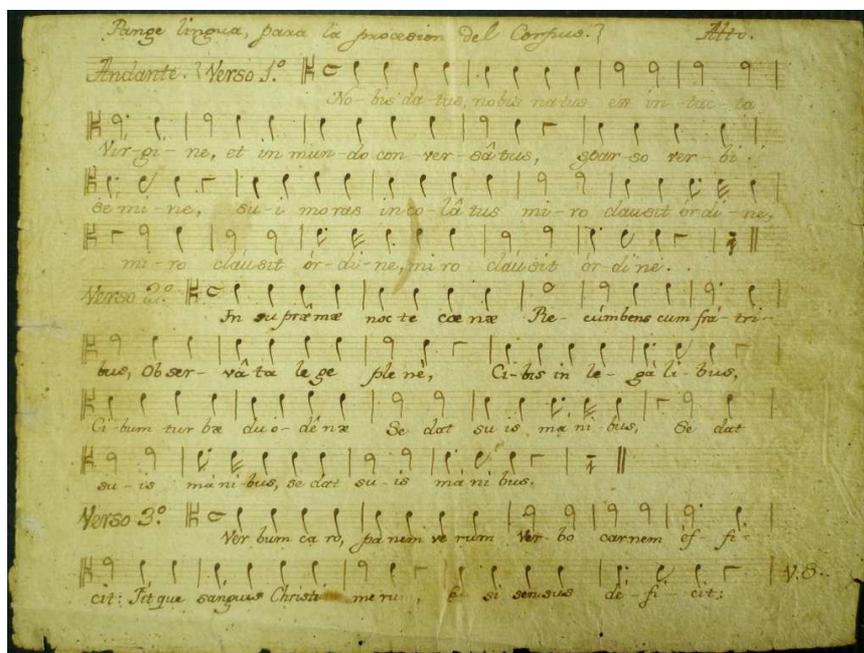
Fuente: Wikipedia

Estaba así la música litúrgica que se hacía en la misa, oficios y procesiones (internas o externas) y la paralitúrgica, representada en los villancicos que se interpretaban para alabar al Santísimo

⁴⁹ AAC. *Libros diversos*, 111, ff. 98 vto-99. «Reglas de coro».

⁵⁰ Existen recibos de los pagos realizados para la octava por la cofradía del Santísimo Sacramento de San Pablo (AAC. *Libros diversos*, 121; *Cuentas y cofradías*, 24, 31) la de Nuestra Señora del Carmen de la misma iglesia (AAC. *Cuentas y cofradías*, 31) y la del Santísimo Sacramento de la parroquia de Altagracia (AAC. *Cuentas y cofradías*, 10)

Sacramento. La importancia de esta festividad se muestra en el hecho de que la catedral contratara músicos extraordinarios (generalmente 10) que reforzaban la capilla de música,⁵¹ así como el buen número de composiciones que fueron hechas para la ocasión.



Partitura de uno de los Pange lingua que se hacían en las procesiones del Corpus de la Caracas colonial, AABN Jal 310 (54).

En las procesiones, que eran el momento más cuidado de la fiesta, se interpretaban los himnos *Pange lingua* con su *Tantum ergo* y el *Sacris solemnis*⁵² y también los villancicos que, al igual que ocurría en la

⁵¹ Archivo General de la Nación (AGN). *Iglesias*, XXXIII, f. 299; *Iglesias*, XXXIV, ff. 181-182; *Iglesias*, XXXVIII, f. 126; *Iglesias*, XLI, f. 48 vto.; *Iglesias*, XLII, f. 67 vto.; *Iglesias*, XLIII, f. 19-20; *Iglesias*, LXIII, f. 61, 429; ANH, *Civiles*, 17-6634-1.

En los recibos no suele especificarse los instrumentistas que son contratados. Una excepción a esto es el del 28/6/1808, en donde se indica que se gratificó con 4 pesos a un bajonista que acompañó la procesión (ANH, *Civiles*, 17-6634-1) o el del 15/6/1811, en el que se señala que de los 10 instrumentistas contratados para la música de la misa, uno de ellos también tocó la trompa en la procesión externa (AGN, *Iglesias*, LXIII, f. 61).

⁵² Entre las partituras conservadas para la celebración del *Corpus Christi* tenemos dos *O sacrum convivium* uno de Velásquez (AABN Jal 76) y otro anónimo [AABN Jal 373 (107)] y un *Cum invocarem* anónimo (AABN Sin catalogar).

Península,⁵³ debían interpretarse cuando la comitiva se paraba ante alguna de las estaciones o altares en los que se posaba al Santísimo Sacramento.

Actualmente conservamos dos de estas composiciones:⁵⁴ *Hombres que por la desgracia*, de José Francisco Velásquez el viejo (1755-1805),⁵⁵ y *Hoy nos llama el Señor*, de Juan Meserón (1779-1842).⁵⁶ El primero de ellos está formado por una estrofa a modo de introducción y un coro y el segundo tiene la típica estructura de

De la música de la procesión se conservan diez *Pange lingua*: uno de J. A. Caro [AABN Jal 296 (30)] de Velásquez el viejo [AABN Jal 305 (39)], cuatro de C. Carreño (AABN Jal 92, Jal 171, Jal 57) y cuatro anónimos [AABN Jal 273 (8), Jal 321 (55), Jal 320 (54), Jal 250 (138)]. Siete *Tantum ergo*: de J. A. Caro [AABN Jal 296 (30)], de Velásquez el viejo [AABN Jal 305 (39)], cuatro de C. Carreño (AABN Jal 92, Jal 171, Jal 150, Jal 57) y uno anónimo [AABN Jal 250 (138)]. Dos *Sacris Solemnis*: de J. A. Caro [AABN Jal 296 (30)] y de C. Carreño (AABN Jal 171). Además de éstos tenemos conocimiento de la venta de J. M. Olivares de un *Pange lingua* a la catedral en 1791 (AGN. *Iglesias*, XLVI, f. 300. Caracas, 4/7/1791).

⁵³ Véase López-Calo, José. «Los motetes al Santísimo de Antonio García Valladolid, en su contexto histórico y litúrgico». *Boletín de la Real Academia de Bellas artes de la purísima concepción de Valladolid*, 23 (1993) p. 195.

⁵⁴ El número de villancicos al Santísimo Sacramento de la época colonial tuvo que ser, sin embargo, mucho mayor, pero sus partituras están perdidas o desaparecidas. Tenemos constancia de la venta de tres villancicos de Corpus realizados por Juan Manuel Olivares en 1791 para para 4 voces y 8 instrumentos (AGN. *Iglesias*, XLVI, f. 298), así como la existencia en la catedral, según el inventario de 1806, de tres villancicos al Santísimo (uno de los cuales, por la instrumentación, podría ser alguno de los que había vendido Olivares) (Guido, Walter. «La música en el Libro *Inventarios* de la Catedral de Caracas (1806-1913)». *Latin American Music Review*, VII/2 (1986) p. 261).

De todos modos, lo habitual de los villancicos al Santísimo se muestra en el hecho de que, cuando el maestro de capilla de la Catedral, Alejandro Carreño, solicita traer repertorio desde la Península, pide, nada más y nada menos, que 40 tonos al Santísimo Sacramento (AGN. *Negocios eclesiásticos*, XXII, f. 338 vto. «Nota de la música que la santa iglesia catedral necesita para celebrar sus funciones». Caracas, 9/2/1790).

Como es sabido en las catedrales e iglesias se terminaron eliminando los villancicos y siendo sustituidos por música con textos en latín. En la catedral de Caracas (aunque no fuera de ella) los villancicos de navidad desaparecieron antes de 1800. La interpretación de los villancicos de *Corpus* duró algo más pero no mucho. Para 1820 debían haberse dejado de interpretar, pues no encontramos ninguno en el inventario catedralicio de este año.

⁵⁵ Archivo audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela (AABN) Jal 319 (53).

⁵⁶ AABN Jal 76.

coplas y estribillo. En los textos de ambos se pone el énfasis a la invitación del gran convite que representa la eucaristía.

J. F. Velásquez el viejo.
Hombres que por la desgracia

Hombres que por la desgracia
de la culpa original
del sudor de la fatiga
os habéis de alimentar.
Venid, corred, llegad
al más festivo convite
al más gracioso manjar
Venid, corred, llegad.

F. J. Meserón.
Hoy nos llama el señor

Hoy nos llama el señor
con afecto cordial
al pan angelical
que es prenda de su amor.
Alma feliz, cantad,
cantad la gloria del señor
diciendo con fervor
¡Oh eterna Caridad!

Venid, gustad, beber,
del vino raudal
que la eterna piedad
concede al pueblo amor.
Alma feliz, cantad...

Gloria canta el Querubín
con dulzura sin par
y su voz se esparce suave
desde el cielo hasta el confín.
Alma feliz, cantad...

Delicioso manjar,
fruto de inmenso bien
ven a mi seno, ven
mis culpas a borrar.
Alma feliz, cantad...

Dais vida al pecador,
que os llega a recibir;
y endulzas el vivir
con fino y tierno amor.
Alma feliz, cantad...

Altísimo Señor,
que supiste juntar
a un tiempo en el altar
ser cordero y Pastor.
Alma feliz, cantad...

Pues siendo yo mortal
me dejas recibir
un don para vivir
libre de eterno mal.
Alma feliz, cantad...

Gracias, Señor, te den
los Ángeles por mí,
pues yo no merecí
tal dicha y tanto bien.
Alma feliz, cantad...

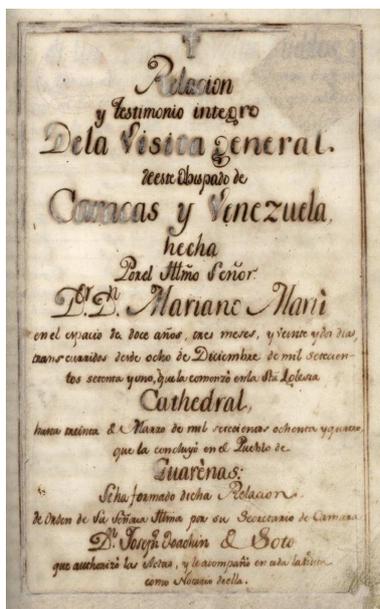
¡O fuego abrasador,
pastor, cordero y pan
esposo celestial
Dios, hombre y redentor!
Alma feliz, cantad...

Otra de las prácticas musicales que se dieron en el *Corpus Christi* y que fueron de suma importancia para el desarrollo de la música instrumental fueron las siestas.⁵⁷ Si bien su realización fue realmente

⁵⁷ Durante toda la octava del *Corpus* el Santísimo era expuesto para que pudiese ser venerado. Debido a que a primera hora de la tarde solía quedarse muy sola la

tardía (hasta la segunda mitad del siglo XVIII no tenemos evidencia de ellas)⁵⁸ lo cierto es que llegaron a ejecutarse, si bien en los documentos nunca se les da el nombre de «siestas», muy probablemente, porque en algunas de las iglesias se hacían en otro horario.

La primera referencia que tenemos de su ejecución es en la iglesia de Valencia (Venezuela) en 1782. Según manifiesta el obispo Mariano Martí, mientras estaba expuesta la divina majestad entre las nueve y las doce del mediodía, se tocaba órgano y se cantaba el *Sacris solemnis*.⁵⁹



Si bien en Caracas la práctica es más tardía, sin embargo sí se hará en el horario de la siesta según deja de manifiesto el acuerdo del 5 de junio de 1807 en el que se manda que, a partir de entonces, mientras esté expuesto el Santísimo Sacramento se toque el órgano desde concluida la misa hasta la tres de la tarde.⁶⁰ Muestra de que el acuerdo fue cumplido son los pagos que, a lo largo de los años, se hace al organista por sus conciertos.⁶¹

Manuscrito de la visita pastoral de Mariano Martí.
Fuente: manuscritosantiguos.blogspot.com.es

iglesia, los cabildos empezaron a acordar que los músicos hicieran conciertos que no sólo sirviesen para acompañar al Santísimo Sacramento, sino también para atraer a los fieles a esas horas por lo que a éstos les llamaron «siestas» (López-Calo, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2012, p. 333).

⁵⁸ Hemos de tomar en cuenta que en otras catedrales, como la de Málaga, ya en el año de 1587 estaban implantadas las siestas (López-Calo, José. *La música en las catedrales españolas...*, p. 333).

⁵⁹ Martí, Mariano. *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784)*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1998, II, p. 427.

⁶⁰ ACM. *Actas del cabildo*, XVIII, f. 116. Caracas, 5/6/1807.

⁶¹ ANH. *Civiles*, 17-6634-1. Caracas, 26/6/1808; AGN. *Iglesias*. LXI, f. 111. Caracas, 11/7/1810; *Iglesias*, LXIII, f. 8, Caracas, 21/6/1811; *Iglesias*, LXIII, f. 428, Caracas, 5/6/1812.

Conclusiones

El *Corpus Christi* durante la época colonial venezolana no fue sólo una de las fiestas más importantes sino también un tipo de celebración en el que todos los estamentos sociales, desde el esclavo hasta al mantuano, tenían interés en participar. Su celebración, sin embargo, no fue ajena a los cambios políticos y estéticos que representó la ilustración y que terminaron, irremediamente, modificándola. Si bien hemos de reconocer que si no hubiera sido por los aguaceros que estropearon las figuras, el gobierno no se habría dado tanta prisa en cumplir la Real Cédula de 1780,⁶² lo cierto es que su erradicación en la capital era ya inevitable aunque no así en otras zonas del país, en donde todavía hoy en día continúa la tradición de los diablillos danzantes.

Este cambio ilustrado no significó una merma en las actuaciones musicales, las cuales más bien se vieron incrementadas, pero sí implicó su modificación. De las bandas se erradicaron todos los instrumentos que pudieran ser considerados estridentes, como los pitos, tambores y chirimías, cambiándose por otros que permitían una estética más neoclásica y, en cuanto a la práctica de los villancicos al Santísimo, éstos, al igual que había ocurrido unos años antes con los de Navidad, terminarán siendo suprimidos de la Catedral.

⁶² De ello da cuenta el hecho de que en la procesión interna que hacían las monjas del Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas, se siguieron presentando sus habituales gigantillas hasta, por lo menos, 1789 (Viana Cadenas, "La música en la micro-sociedad...», p. 23).

REFERENCIAS

Fuentes

Academia Nacional de la Historia (ANH)

Civiles

Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela (AABN)

Colección José Ángel Lamas

Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC)

Cuentas y cofradías

Eclesiásticos

Libros diversos

Archivo del Capítulo Metropolitano (ACM)

Actas del cabildo

Manuscritos sueltos sin catalogar

Archivo General de Indias (AGI)

Santo Domingo

Archivo General de la Nación (AGN)

Iglesias

Archivo Histórico del Concejo Municipal (AHCM)

Actas del Cabildo

Coliseo

Fiestas y rogativas

Propios

Bibliografía

Actas del cabildo de Caracas. Caracas, Editorial Élite, Tipografía Americana, Tipografía Vargas, 1943, 1951, 1956, I, IV, V.

Actas del cabildo de Caracas (1810-1814). Caracas, Tipografía Vargas, 1971, I.

Actas del cabildo eclesiástico de Caracas. Compendio cronológico. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1963, 2 tomos.

CADENAS, Viana: "La música en la micro-sociedad 'espiritual' de mujeres mantuanas: convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)", *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 9/V (julio-diciembre 2005), pp. 3-33.

CALZAVARA, Alberto: *Historia de la Música en Venezuela. Período hispánico con referencias al teatro y la danza*. Caracas, Fundación Pampero, 1987.

CAPELÁN, Montserrat: "La música en las cofradías caraqueñas de la parroquia de Altagracia durante la época colonial". *América, poder,*

- conflicto y política*. Dalla-Corte, Gabriela, Piqueras, Ricardo, Tous Meritxell (coords.). Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 1- 20.
- DUARTE, Carlos: *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela período hispánico y comienzos del período republicano*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2000.
- “Las fiestas de Corpus Christi en la Caracas Hispánica (Tarasca, gigantes y diablitos)”. *Discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia*. Caracas, Material mecanografiado, 1987.
- GUIDO, Walter: “La música en el Libro *Inventarios* de la Catedral de Caracas (1806-1913)”. *Latin American Music Review*, VII/2 (1986) pp. 254-301.
- GUTIÉRREZ DE ARCE, Manuel: *El sínodo diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*. Caracas, Academia nacional de la Historia, 1975, II.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en las catedrales españolas*. Madrid, ICCMU, 2012.
- “Los motetes al Santísimo de Antonio García Valladolid, en su contexto histórico y litúrgico”. *Boletín de la Real Academia de Bellas artes de la purísima concepción de Valladolid*, 23 (1993) pp.183-226.
- MARTÍ, Mariano: *Documentos relativos a su visita Pastoral de la Diócesis de Caracas (1771-1784)*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1998, II.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo: “Del Barroco a la Ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: El *Corpus Christi*”. *Cuadernos de Historia Moderna Anejos*, 1 (2002), pp. 151-175.
- NÚÑEZ, Enrique: *La ciudad de los techos rojos*. Caracas, Monte Ávila editores, 1988.
- PEDROTTI, Clarisa Eugenia: “Servidores de Dios, funcionarios del Rey: mentalidad religiosa y políticas borbónicas en Córdoba de Tucumán” tomado de [https://www.academia.edu/10300170/Servidores de Dios funcionarios del Rey mentalidad religiosa y políticas borbónicas en Córdoba del Tucumán](https://www.academia.edu/10300170/Servidores_de_Dios_funcionarios_del_Rey_mentalidad_religiosa_y_pol%C3%ADticas_borb%C3%B3nicas_en_C%C3%B3rdoba_del_Tucum%C3%A1n)
- SÁNCHEZ, Santos: *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el consejo real en el reinado del del señor don Carlos III*. Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marín, 1803.

Contents i enganyats. Ball de bastons, ball de diables. Moros i cristians i les noces de Ramon Berenguer IV

Àngel Vallverdú Rom,¹ Pau Plana Parés², Daniel Vilarrúbias Cuadras³

...el mite i la història tenen, almenys, una base molt important en comú: la narració.

Lluís Duch

Resumen en castellano

A partir de mediados de siglo XX, gracias a la obra de Joan Amades, se ha impuesto la creencia de que la primera noticia escrita sobre el ball de bastons (danza de palos), el ball de diables (danza de diablos) y las danzas y fiestas de moros y cristianos se encuentra en las bodas de Ramón Berenguer IV con Petronila de Aragon, el año 1150. En este artículo ponemos de manifiesto que Amades no hizo otra cosa que una interpretación, interesada si se quiere, de una fuente secundaria que no podrá ser contrastada a no ser que aparezca un manuscrito que, probablemente, lleve unos doscientos años desaparecido.

* * *

Quan hom cerca referències històriques sobre el ball de bastons, el ball de diables o els balls i festes de moros i cristians, té un percentatge altíssim de probabilitats d'acabar-hi fent cap. Les obres divulgatives i àdhuc moltes de científiques hi remetent. De manera totalment acrítica, som molts els que l'hem donat per bona i l'hem considerada com la primera dada escrita fefaent que acreditava l'existència d'aquestes manifestacions culturals, publicant-la arreu tot sovint *ad libitum*, amb múltiples formes i matisos i acceptant-la generalment.

En efecte, Joan Amades va publicar al seu monumental *Costumari català*, i en altres articles de menor extensió, una de les referències que va tenir, i té, més gran fortuna i predicació, com hem dit, tan a

¹ Investigador i músic.

² Tècnic de gestió cultural i músic.

³ Historiador del art, músic i arxiver.

nivell d'investigació com divulgatiu, la que parla de les noces del comte de Barcelona Ramon Berenguer IV i la princesa Peronella d'Aragó. De fet, Amades pren la notícia d'un altre autor més citat que llegit: Mariano Soriano Fuertes (1856). Tanmateix, no fou ell el primer en citar-lo: Milà i Fontanals (1895: 264), Anglès (1935: 313), Alford (1937: 221) o Campany (1944: sp), entre altres, l'havien precedit.

La pretensió d'aquest article és mostrar com la interpretació d'un text, perdut segons sembla ja fa més de dos-cents anys, pot arribar fins als nostres dies conformada com a mite, si no fundacional, demostratiu almenys d'una antiguitat inveterada, convertint-se d'aquesta manera en un dels exemples més clars en que les narracions i la seva transmissió, element clau de la tradició, ha acabat barrejant, fins que no es demostrï el contrari, història i mite per generar una nova narració que reinicia la roda.



*Castell del Rei – La Suda. Lleida.
Foto: P. Plana.*

La notícia

L'any 1952 apareixia el volum III del *Costumari català*, consagrat al Corpus i a la Primavera. A la pàgina 16, Joan Amades diu:

La data més vella que ens és coneguda, d'una representació d'aquest gènere [parla dels entremesos] a casa nostra, és de l'any 1150, llavors del casament de Ramon Berenguer IV amb Na Petronella, filla de Ramir el Monjo, rei d'Aragó, en el qual casament fou representat un combat dels diables amb els àngels, capitanejats i comandats, aquests, per sant Miquel Arcàngel. També hi fou fet un ball de bastons.⁴

El 1954 el mateix autor publicava una nota molt semblant al *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer* (p. 37):

La noticia más antigua que nos es conocida referente a danzas representativas y a farsas espectaculares data del año 1150, en ocasión de las fiestas nupciales del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, con la princesa Peronella, hija del rey de Aragón, Ramiro el Monje. Durante el solemne banquete, entre plato y plato, según costumbre en los grandes ágapes reales, se celebraron un baile de bastones o de paloteo y una farsa que representaba la pelea de unos diablos capitaneados por Lucifer contra una corte de ángeles dirigidos por el arcángel San Miguel.

I a l'any següent, dins l'*Anuario Musical* (p. 185):

[...] Es interesante observar que la noticia documental más antigua que nos es conocida de la danza de palos se refiere a las fiestas celebradas con motivo de las bodas del Conde de Barcelona Ramón Berenguer IV con la princesa Petronila, hija de Ramiro el Monje de Aragón, acaecido el año 1150, en la que tomaron parte una danza de paloteo junto a otra que figuraba una lucha entre unos ángeles dirigidos por el arcángel San Miguel y una legión de diablos.

Finalment, en el seu llibre publicat pòstumament (*Amades* 1966: 91) afirma que:

Son bien escasas las referencias históricas de las danzas que nos ocupan [les de moros i cristians] que nos son conocidas. La más antigua de que tenemos noticia se refiere a las fiestas celebradas por la Universidad de Lérida⁵ en ocasión de las bodas reales del Conde

⁴ Nosaltres ens hem servit del facsímil de 2005.

⁵ Entenem que Amades vol referir-se a la col·lectivitat d'habitants de Lleida, tot i que tampoc descartem que ho fes amb respecte al govern municipal lleidatà, agafant la denominació més freqüent en l'època tardomedieval. Fins que Jaume I

de Barcelona Ramón Berenguer IV con Petronila de Aragón, hija de Ramiro el Monje, acaecidas el año 1137. Consta que se presentó una lucha de moros y cristianos.⁶

Només en la tercera d'aquestes notes, la publicada a l'*Anuario Musical*, l'inclit folklorista barceloní indica d'on extreu la informació: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850. Tomo primero*, del ja anomenat Manuel Soriano Fuertes, per bé que a la bibliografia del *Costumari* ja hi consta tal obra.

Per la seva banda Soriano Fuertes pren la notícia de l'obra autògrafa de Josep Teixidor Barceló *Discurso sobre la Historia Universal de la Música, en el que se da una idea de todos los sistemas de música, tanto prácticos como especulativos, usados por antediluvianos, caldeos, fenicios, egipcios, griegos, chinos, bracmanos, americanos, hebreos, españoles, árabes, italianos, franceses, ingleses, escandinavos, y alemanes, tanto antiguos com modernos, con otras cosas análogas a la música. Compuesto*



Manuel Soriano Fuertes.
Font: Historia de la Música Española.
1835.

por D. Joseph Teixidor y Barceló, organista principal que fue de las señoras Descalzas Reales de Madrid, ex-vicemaestro de Capilla de la Real de S.M.C. y al presente organista principal de la misma Real Capilla de la qual només se'n va publicar el primer volum. No només prengué la notícia sinó que en va aprofitar una gran quantitat de materials com ell mateix reconeix més endavant quan diu que en posseeix l'original. De fet, i sense ànim d'allargar-nos excessivament

(1264) atorga el privilegi reial no es substitueix per "Paeria" l'antic "Consolat" d'origen romà. No podem acceptar que es volgués referir a un centre d'ensenyament ja que no fou fins 1300 que Jaume II instituí l'Estudi general.

⁶ Observi el lector la diferència en les cronologies proposades. Entenem que el 1137 es refereix a la signatura dels Capítols Matrimonials de Barbastre i el 1150 al-ludeix a la celebració de les noces, trobant-nos, en aquesta cita, en una confusió entre diferents dates d'un mateix procés.

sobre aquest assumpte, l'obra de Soriano fou durament criticada fins al punt de ser titllada quasi bé de plagi per Felip Pedrell i Hilarión Eslava (Pedrell 1890: 4-5). Vegem en quins termes s'expressa Soriano a la pàgina 125 del volum I:

Este príncipe [Ramon Berenguer IV], se casó en la ciudad de Lérida con doña Petronila reina de Aragon, celebrándose los desposorios en la iglesia catedral con la pompa y magestad digna de tales consortes. El autor de un manuscrito que refiere lo suntuoso de estas bodas, (1) dice: que en la catedral se cantó un Tedeum Laudeamus por un sin número de cantores; que el príncipe y la reina fueron al templo acompañados de la mayor parte de prelados y nobleza de Cataluña y Aragon, precedidos de un gran coro de juglares y juglaresas, cantores y cantoras, como tambien muchas danzas, entre las cuales hace particular mencion de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido combate: danza que aun se conserva en nuestros días en algunos pueblos de España.

En la crida a peu de pàgina aclareix que:

El manuscrito que se cita ecsistía en poder de D. Miguel de Manuel, bibliotecario que fué de S. Isidro el Real de Madrid, segun Teixidor de quien tomamos esta noticia.

Més endavant tornarem al manuscrit de Miguel de Manuel.

La nota citada en quatre ocasions per Amades difereix de la informació oferta per Soriano en el cas de les tres primeres. La pregunta és evident: com pot ser que el segon d'aquests autors parli d'un ball de moros i cristians (a part d'altres danses que no especifica) i Amades ho faci d'un ball de bastons i d'un ball de diables? Pitjor encara, com és possible que això passi quan anteriorment Soriano ja havia estat citat per altres estudiosos que hem anomenat més amunt en (pràcticament) els seus mateixos termes?⁷ La resposta la tenim en que Amades no només va citar sinó que també va llegir Soriano Fuertes.

⁷ MILÀ I FONTANALS (1895: 264): "Es verdad que según Teixidor, citado por D. Mariano Soriano Fuertes, I, 125 y 26 en su "Historia de la música española," existió un MS. que refería que en los desposorios de D. Ramón Berenguer IV con doña Petronila, no sólo figuraron juglares y juglaresas, cantores y cantoras, sino también

En efecte, unes quantes pàgines més endavant (174-176) Soriano torna a referir-se al dit casament i relaciona les danses que (suposadament) s'hi portaren a terme amb altres força més antigues:

De todos estos bailes, se hallan vestigios todavía en España. De los bailes pirricos ó militares, en las soldadescas ó paloteos que todavía se usan en algunos pueblos [...]

Los griegos ejecutaban unas danzas militares, á las cuales llamaban pírricas, porque los danzarines figuraban evoluciones y combates al compàs de la música; y los catalanes en el casamiento del conde Ramon Berenguer IV, con la reina Doña Petronila de Aragon, ejecutaron uno de igual clase entre moros y cristianos.

Si los antiguos griegos cansados de la seriedad de las danzas pírricas, introdujeron en ellas la acción de brazos, actitudes de cuerpo, y meneos jocosos, ejecutados al compàs armónico de la música, y tal vez animados de versos sentenciosos; los catalanes y provenzales introdujeron diablillos, los cuales con sus ridículos movimientos y gestos, hacian menos pesadas las evoluciones propias de los combates y peleas; y no faltando en estas evoluciones, razonamientos en verso, las danzas de los catalanes tanto en del siglo XII como en la época presente, deben tenerse por una perfecta imitacion, de las practicadas por los antiguos griegos, cuando no sean dichas danzas mas antiguas en España que en Grecia.⁸

muchas danzas entre las cuales hace particular mención de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido combate.”

ANGLÈS (1935: 313): “Un manuscrit català [Soriano no diu enlloc d'on prové] descrivia la festa solemne del casament de Ramon Berenguer IV, celebrat l'any 1151. [sic] Contava com el rei i la reina anaven a la seu precedits dels bisbes i noble gent de Catalunya i Aragó, seguits de molts joglars i joglaresses, cantors, cantores i d'altres que feien danses belles. El manuscrit parlava encara del Te Deum solemníssim cantat per una bona colla de cantors escollits.[...] ni cal dir com els cantors de la seu barcelonina [el casament havia estat a Lleida] haurien estat reforçats pels vinguts dels monestirs i temples principals del reialme.”

CAPMANY (1944: sp): “[...] puix en ocasió de les festes que es celebraren en el segle XII amb motiu dels esponsalics del Comte de Barcelona Ramon Berenguer IV amb Peronella reina d'Aragó, figurà en dites festes la dansa de Moros i Cristians, el que fa creure és degut el seu origen en el temps de la Reconquesta, ja que en dita època sovintejaven les lluites entre moros i cristians.”

⁸ Fins i tot podríem especular si aquest cansament de la gravetat dels balls grecs no podria ser el mateix que ja va publicar Teixidor al volum primer del seu “Discurso”. Diu “El bayle se dividió en simple y compuesto: llamaban simple, al que únicamente se componia de movimientos de los miembros, como el salto, la mudanza, el



*Relleu d'una suposada dansa pírrica. Museus Vaticans.
Foto: À. Vallverdú.*

A la vista d'això resulta evident que la notícia "original" que dóna Soriano, per una associació d'idees, s'acaba convertint en quelcom, com a mínim, diferent. Els dos paràgrafs condensen bona part dels tòpics que des del segle XVII⁹ fins als nostres dies han fet relacionar el nostre ball de bastons, els balls d'espases o les representacions del tipus moros i cristians amb les antigues danses gregues. Sense anar més lluny el mateix Amades ja ho havia fet, conjuntament amb Francesc Pujol, al *Diccionari de la dansa* (1936: 89) afirmant que:

cruzado y sacudimiento de pies, la carrera tanto hácia adelante como hácia atrás, el círculo, el encorvamiento, tendimiento de piernas, baxar y subir los brazos, y otras modificaciones y figuras, las que no tan solamente comprendian los movimientos referidos, sino tambien el reposo, la imitación del que piensa, que admira, teme, observa, llora, rie y duerme. El bayle compuesto, según los griegos, se reducía á que los baylarines añadian á los movimientos de los miembros, diferentes vueltas ingeniosas, las que ejecutaban manejando al mismo tiempo algunos cestos, planchas, ruedas, varillas guarnecidas de hojas de parra, lanzas, espadas, dardos, frascos y mechas encendidas." El subratllat és nostre.

⁹ A títol purament enunciatiu Rodrigo Caro (1884: 55) o Covarrubias (1611: 298).

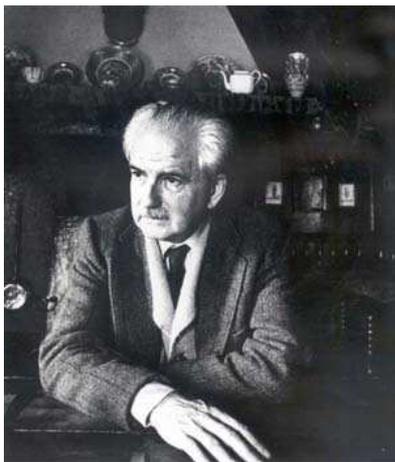
Aquest tipus de ball, que a Catalunya anomenem Ball de bastons, és antiquíssim. Segons la tradició grega fou creat per una divinitat guerrera la qual l'ensenyà als Curetes de Xipre; allí el veié i l'aprenqué Pirrus, que l'ensenyà al poble grec i l'utilitzà, per ensinistrar els soldats en el maneig de les armes, a tall d'exercici o instrucció militar. Era conegut amb el nom de Ball d'espases per raó d'ésser ballat amb aquesta mena d'armes (costum conservat en algun país europeu fins fa molt poc), en lloc dels actuals bastons.

Així doncs, torna a fer-se patent la suposició que el ball de bastons (i, naturalment, el d'espases) són descendents d'aquelles antigues danses gregues per molt que haguessin passat més de mil anys des que els autors clàssics les haguessin descrit i el casament reial del segle XII; per molt que haguessin de passar-ne uns quatre-cents fins que torni a haver-hi notícies de balls de bastons;¹⁰ per molt que, com diu Pelinski (2011: 393), la semblança formal no implica necessàriament semblança de sentit ni d'origen comú.

A l'inici de l'article ja hem avançat en què ha desembocat la suposició d'Amades. Per il·lustrar-ho podem posar dos exemples. El primer el trobem al llibre sobre el ball de bastons publicat per Alonso, Coll, Forner, Garrich i González (1995: 16) en el qual s'arriba a especular sobre com i qui va portar a terme aquell ball de bastons, el relacionen amb les "grans festes privades romanes" i el considera (el ball de bastons) format com a tal. El segon exemple, encara més recent, és un llibret infantil divulgatiu la publicació del qual ha estat impulsada per la Coordinadora de Ball de Bastons de Catalunya. En una il·lustració a doble pàgina (Bayés - Margarit 2010: sp) s'hi pot veure la representació del banquet de noces entre Ramon Berenguer i Peronella, naturalment, amb un ball de bastons al davant i el text que l'acompanya (el qual simula una conversa entre dos adolescents) cau reiteradament en la majoria dels tòpics que han anat associats a aquesta dansa tals com

Aquest casament, que va servir per unir Catalunya amb la corona d'Aragó [...] hi hagué ball de bastons. A més de ser la primera vegada que se cita aquesta dansa en un document, això deixa clar que, com a mínim des de llavors, el ball de bastons és present a Catalunya.

¹⁰ La següent notícia correspondria a Tortosa el 1557 segons Massip (1992 : 53).



Julio Caro Baroja.
Font: Hiru.com.

Passant a les danses de moros i cristians, la suposició es converteix en certa quan Amades (1966: 105-110), seguint Caro Baroja creu que tenen un origen anterior al medieval, relacionant-les amb d'altres d'una arrel (suposadament) antiquíssima. A continuació s'embrancha establint connexions, ascendències i similituds entre balls d'espases, balls de bastons, representacions teatrals populars, moxigangues i així un llarguíssim etzètera tan aquí com en molts d'altres països combinant les teories d'autors com Sharp, Frazer, Sachs, Wolfram, Pospicjł o el ja anomenat Caro Baroja.

Per la seva part, Alford (1937: 221) arriba a considerar que aquella dansa de moros i cristians suposadament portada a terme el 1150 és la primera coneguda pel que fa a les "Morisca", cosa que li ha valgut ser discutida, per exemple, per Harris¹¹ (2000: 31-36), el qual també s'ha fet preguntes sobre el document citat per Soriano, conclouent que:

In the end, however, the Lleida moros y cristianos may be nothing more than a legend. Unless we can locate and verify Teixidor's source or some independent account of the Lleida performance, we must remain, at best, agnostic.¹²

En tot cas, llegenda o no, la cita un cop més ha valgut per bastir tot un imaginari i una arrel profunda i justificadora de processos de creació o recuperació festius en aquest àmbit, tot aprofitant i traient el màxim de suc possible als textos d'Amades i interpretant, de forma ampla en vistes a les cites concretes, la configuració que podria haver tingut aquest ball de moros i cristians. A la pròpia ciutat de Lleida s'ha desenvolupat una festa que partint d'aquesta interpretació àmplia de

¹¹ Per bé que aquest autor intitula Ramon Berenguer IV príncep de Catalunya i no pas comte de Barcelona, com correspondria en realitat.

¹² "Al final, però, els moros i cristians de Lleida poden no ser altra cosa que una llegenda. Llevat que es pugui localitzar i verificar la font de Teixidor o alguna cita independent de la manifestació lleidatana hem de romandre, com a molt, agnòstics". La traducció és nostra.

la cita original s'ha barrejat, a l'hora de donar-hi forma, amb el model de festa de moros i cristians del País Valencià que, com indica Josep Vicent Frechina, "tal com la coneguem avui, es tracta d'una pràctica festiva conformada a primeries del segle XIX, en Alcoi i els pobles i viles dels seus voltants" partint, això sí, de diferents elements i celebracions anteriors com podrien ser les simulacions de combats entre moros i cristians en festivitats extraordinàries o les soldadesques dels segles XVII i XVIII (Frechina 2007: 4).



Personatge de la filà Llana dels moros i cristians de Cocentania en 1920.

Font:

<http://elsocarraet.blogspot.com.es>

El cas dels diables és, si se'n permet, encara més sagnant. És evident que Soriano coneixia els entremesos medievals en els quals, entre molts altres elements, hi apareixien els diables (igual que moros i cristians), com a mínim, a partir del segle XV. Si ja havia relacionat les pírriques amb les danses (o entremesos) de moros i cristians, quin obstacle hi havia per deduir que els catalans del segle XII havien afegit diables (diu "diablillos") a les descendents de les danses gregues si es trobaven en el mateix marc performatiu?. El camí quedava planer per a que Amades, sembla que en part fent-se un batibull mental i en part associant idees, cregués que el que hi havia en realitat era un ball de diables més que no pas un entremès de moros i cristians. I no només això sinó que, com a bon coneixedor que era dels balls de diables que ell mateix havia vist a les comarques penedesenques i del Camp de Tarragona, és fàcil suposar

que va imaginar l'host de malèfics personatges, amb Lluçifer al capdavant, bregant contra una cort celestial capitanejada per l'arcàngel Sant Miquel quan Soriano Fuertes, ni ningú altre, no els

anomenen al fer-se ressò d'aquell regi esposori. Però Amades no coneixia cap més típus de "diable festiu" o en el marc que ara podríem entendre de l'espectacle?. Donant credibilitat al fet de que s'esmentés la presència d'un diable en el document, ens quedarien obertes moltes qüestions sobre aquest punt: quin paper jugava? què representava?, el podríem associar al paper de diable burlesc tal com el coneixem avui en dia?, a un bufó?, a una evolució similar a la que podem veure en el salt de maces de la Patum?, al paper dels botargues i massers en les seves variants?, i com no, caldria veure la denominació que utilitzaria, ja que les denominacions per referir-se a aquest personatges infernals també ens podrien portar a tot un seguit de disquisicions sobre les funcions i formes.

Deixant ja de banda la interpretació que en pot fer el propi Joan Amades, no deixa de ser curiós també el diferent ús i interpretacions que s'ha fet o extret de les diferents versions de les notes i informacions de Joan Amades, donant peu a interpretacions variades sobre la figura del diable o sobre què podia representar. Tant sols a nivell d'exemple citar dos autors. D'una banda Massip (1999: 247), ens parla de l'Angelomàquia, un combat entre àngels i dimonis, que serví entre d'altres per festejar el casament de Martí l'Humà i Margarida de Prades el 1409, i en la mateixa nota ens diu que més incerta és la referència que dóna Amades d'una representació de Llucifer i Sant Miquel escenificada al banquet nupcial de Ramon Berenguer IV i Peronella d'Aragó. D'altra banda Vallverdú (2006: 19) fent referència a les mateixes representacions ens diu que en tal casament de 1409 s'hi representà l'entremès del "Paradís e l'Infern" i que aquesta representació seria equivalent a l'esmentada (abans citada aquí a la propia obra) de 1150. El debat, el dubte i les interpretacions segueixen oberts.

Si podríem trobar múltiples cites, exemples i referències a la relació entre el moro i el dimoni en la relació Bé i Mal en els balls i entremesos de casa nostra i tota la significació que se'n deriva, Amades (1955: 184-185) rebla el clau quan en el marc d'intentar establir suposades relacions fundacionals i amb la boca petita, estableix una interconnexió entre els balls de diables i els de bastons quan diu:

DISCURSO
SOBRE LA HISTORIA UNIVERSAL
DE LA MUSICA,

EN EL QUAL SE DA UNA IDEA DE TODOS LOS SISTEMAS
DE MUSICA, TANTO PRACTICOS COMO ESPECULATIVOS,
USADOS POR ANTIDILUVIANOS, CALDEOS, FENICIOS,
EGYPCIOS, GRIEGOS, CHINOS, BRACMANES, AMERICANOS,
EBREOS, ESPAÑOLES, ARABES, ITALIANOS, FRANCESES,
INGLESES, ESCANDINAVIOS Y ALEMANES, TANTO ANTI-
GUOS COMO MODERNOS, CON OTRAS COSAS ANALOGAS
A LA MUSICA:

COMPUESTO

POR DON JOSEPH TEIXIDOR,
*Organista principal que fué de las Señoras Descalzas
Reales de Madrid, Exvicemaestro de Capilla de la Real
de S. M. C., y al presente Organista de la misma
Real Capilla.*



MADRID.
EN LA IMPRENTA DE VILLALPANDO.

1804.

*Portada del Discurso sobre la historia universal de la música.
Josep Teixidor Barceló. 1804.*

La lucha contra los espíritus malogradores de las fuerzas naturales y de los esfuerzos humanos parece manifestarse con cierta persistencia en nuestra danzas. Es curioso de observar que entre la diversidad de danzas que concurren a las fiestas patronales de la mayoría de las poblaciones de la Cataluña meridional figuran danzas de diablos que se desarrollan entre el estruendo de cohetes y demás fuegos artificiales y que cerca de ellos evolucionan las danzas de paloteo [...] Cabe observar que actualmente entre las danzas de diablos y las de paloteo no existe ninguna cohesión aparente, pero resulta significativa la persistencia de su constante proximidad.

En tot cas, Amades ens mostra un cop més la confusió de la referència, i ens porta a pensar de nou en la funció i tipologia d'aquest diable. No en va, i seguint amb el tema de la relació entre el ball de bastons i el ball de diables, o els diables, tenim l'exemple del ball de bastons de Tarragona que la figura del diable acomplint diferents funcions dins el ball.

El document

Tot i que ha quedat clar, o al menys així ens ho sembla, com ha arribat a formar-se el mite, forjat per Joan Amades, sobre les notícies més antigues que es tenien sobre els balls de bastons i de diables no ens hem pogut estar d'intentar saber alguna cosa més sobre el famós manuscrit que Josep Teixidor havia, al menys, conegut.

En primera instància, cosa lògica per altra banda, ens vam dirigir a l'obra publicada de Teixidor, això és, al primer volum del seu *Discurso* aparegut el 1804 sense que n'haguéssim obtingut resultats atès que només arriba a la secció sisena, dedicada als hebreus. De tota manera, sí que hi apareix una referència al que fou bibliotecari de Sant Isidro el Real, Miguel de Manuel, que no aclareix pas l'embrolla, i del qual diu:

...También le somos deudores de algunas noticias sobre otros asuntos; relativos á la historia de la música española, que el citado erudito habia adquirido en los archivos que con fin muy diverso registró, las quales nos han sido muy útiles para poder concluir las secciones de este discurso concernientes á la música de España.

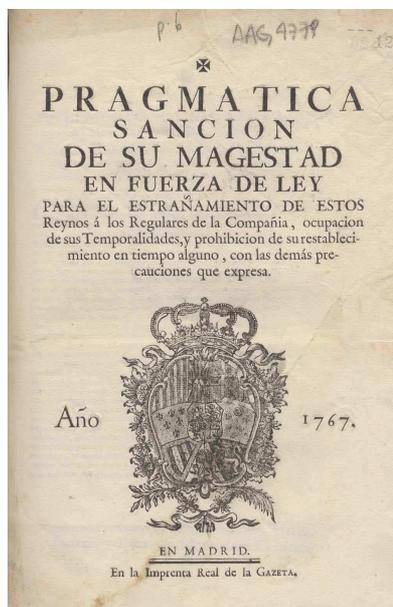
Calia, doncs, mirar si a l'obra inèdita de Teixidor podia haver-hi alguna referència al misteriós document. Per això ens hem valgut de dos treballs on se'n recullen transcripcions publicades, respectivament, per Emilio Casares (1988: 286-307) sobre els que es conserven al llegat Barbieri de la Biblioteca Nacional de España (per ser exactes anomenats *Fragmentos autógrafos* consistents en 70 pàgines en estat fragmentari i inconnex) i per Begoña Lolo (1996) pel que fa als conservats a la Biblioteca Arús de Barcelona (*Apuntes curiosos sobre el arte musical* i *Sobre el verdadero origen de la música*) i a la Biblioteca del monasterio del Escorial (*Manuscrito que se cree sea el 2º Tomo inédito de la memoria sobre la música*). En cap d'aquests documents hi ha cap menció a les noces entre Ramon Berenguer i Peronella.

De fet, Higini Anglès (1935: 313) poc o molt havia seguit el rastre del document quan diu que la notícia que ara tractem ja havia estat citada per Milà i Fontanals copiant Soriano Fuertes. El mateix Anglès afirma haver vist, anys abans, el manuscrit 14.060/14 a la Biblioteca Nacional (de España), que és el que es conserva al llegat Barbieri i publicat per Casares, però no pas el de Miguel de Manuel. Menéndez Pidal (1924: 153) va més enllà i desautoritza l'autenticitat d'aquest document ja que "procede de un relato manuscrito, al parecer demasiado tardío, falta de toda autoridad".

Exhaurida la via Teixidor ja només ens quedava resseguir els fons que havien estat a l'anomenada biblioteca de Sant Isidro el Real, a Madrid.

Amb l'expulsió dels jesuïtes de territori espanyol l'any 1767 ordenada per Carles III el monarca va voler nodrir la capital amb un potent centre educatiu complementat amb una magnífica biblioteca, per això va establir els Reales Estudios de San Isidro que el 1769 rebia els fons de

Pragmática Sanción de l'expulsió dels jesuïtes
 Font: *Memoriachilena.cl*.



cinc de les sis biblioteques jesuítiques de Madrid abandonades durant l'expulsió, quedant oficialment inaugurada el 1785 tal com documenta Aurora Miguel (1992).¹³ Pel que fa a Miguel de Manuel en sabem que era doctor en lleis i president de la Real Academia de Historia Eclesiástica fins que fou nomenat bibliotecari segon el mateix any, arribant a exercir de bibliotecari primer entre 1788 i la seva mort ocorreguda el 1799.

Arribats a aquest punt se'ns plantegen dues hipòtesis: la primera proporcionaria un escenari en el qual l'enigmàtic document era propietat del mateix Miguel de Manuel amb la qual cosa s'exhaureix aquí la línia d'investigació ja que res no sabem on podien haver fet cap els seus béns. La segona és que, com sembla més versemblant, el manuscrit estigués dipositat a la biblioteca que ell dirigia i per això ens vam decidir a rastrejar-ne els fons. No serà ara i aquí el moment ni el lloc per repassar-ne les vicissituds que aquests darrers han viscut fins als nostres dies (de fet, ja hi ha qui s'ha ocupat de fer-ho) però sí que, al menys, intentarem deixar constància dels fets rellevants de la seva existència que ens ajudin a entendre com hem arribat fins aquí.

L'any 1815, després d'haver passat la Guerra de la Independència, pràcticament sense danys, la biblioteca tornà a passar a mans de la Companyia de Jesús, passant-se a anomenar Biblioteca Real Pública de San Isidro fins que amb l'alçament de del Riego el 1820 declaren extingida la Companyia i el juliol del mateix any obligada a abandonar el centre. Però amb la intervenció francesa de 1823 tornaria a restaurar-se la gestió jesuïta fins 1834. A l'any següent la regent Maria Cristina (mare d'Isabel II) firma el decret de supressió de la Companyia, passant definitivament la biblioteca a mans de l'Estat.

Totes aquestes anades i vingudes dels jesuïtes va propiciar, com es diu col·loquialment, que a cada bugada es perdés un llençol o, el que és el mateix, que alguna part del fons anés a parar a algun lloc que ens és, ara per ara, desconegut. Aurora Miguel (op. cit. : 281-282) ho il·lustra magníficament:

¹³ Si no es diu el contrari, tota la informació sobre la Biblioteca de los Reales Estudios de Sant Isidro és extreta d'aquest treball.



Durante este periodo, el hecho de que los padres de la Compañía se encargaran directamente de la gestión de la Biblioteca, debió propiciar que durante este periodo se trasladara las obras más valiosas, y junto con el archivo del nuevo periodo del Colegio Imperial se formara la Biblioteca doméstica. En el momento de la expulsión, los jesuitas debieron llevarse parte de esta colección, y el catálogo de esta sección. Esta es la única explicación que he encontrado al hecho cierto de que el catálogo realizado por el abate Estala, e impreso en Göttingen, desapareciera, testimoniado por personalidades tan cercanas a la institución como Bartolomé José Gallardo: “sin inventario ni índice alguno... por haber desaparecido el que dichos Padres debían de tener de sus libros” [...] Esta hipótesis puede explicar también el hecho anecdótico ocurrido un siglo después, cuando Javier Lasso de la Vega, director de la Biblioteca de la Universidad de Madrid, hizo el traslado de la Biblioteca de San Isidro a sus nuevos locales en la Ciudad Universitaria. En el momento de correr una estantería se descubrieron “tabicados en un muro, unos 300 volúmenes en su mayoría procedentes de Bolonia, que estaban sin sellar ni catalogar y allí ocultos desde hacía un par de siglos aproximadamente, ya que la estantería que cubría el hueco donde se hallaron no tenía huellas de haber sido separada” [...] los jesuitas que volvieron al Colegio Imperial en 1823, y previeron su nueva expulsión, no quisieron perder su patrimonio cultural, por lo que escondieron aquellos libros que no pudieron sacar a tiempo, y que la fórmula de tapiar bibliotecas para su conservación ya se había realizado en Madrid pocos años antes.

El 1837 la més amunt anomenada Biblioteca doméstica (que, entre altres, comprenia els manuscrits conservats a Sant Isidro) va passar a l'anomenada Biblioteca de Cortes, situada físicament i depenent de les Corts espanyoles, les quals van suprimir-la el 1838. Aquest fons era també pretès per la Biblioteca Nacional i per l'Academia de Historia. Però no va ser fins 1847 quan la balança es va decantar definitivament per la segona institució. Mentrestant, el fons va ser conservat en unes condicions pèssimes, patint fins i tot un trasllat de la seu del Congrés fins l'antic edifici Teatro de Oriente.

Fins als nostres dies, el fons de manuscrits dels Reales Estudios de San Isidro ha romàs a la que ara es coneix com a Real Academia de Historia mentre que la resta (o allò que n'ha quedat després d'infinat de trasllats, canvis de titularitat i, fins i tot, bombardejos)

ha anat a parar a la Universidad Complutense de Madrid. A la vista d'això vam decidir posar-nos en contacte amb ambdues institucions. Tal com esperàvem, el personal de la Complutense¹⁴ va adreçar-nos a la biblioteca de la Real Academia i aquesta, per la seva part, va confirmar que “después de una búsqueda en la Colección de Cortes (procedente del Colegio de San Isidro de los jesuitas), no hemos encontrado el documento de su interés.”¹⁵

Però per esvair qualsevol mena de dubte, i a suggeriment del personal de la Biblioteca Històrica de la Universidad Complutense de Madrid, vam consultar el valuós “Índice de los manuscritos que poseyó la Biblioteca de San Isidro y fueron trasladados a la de Cortes” publicat durant l'any 1876 dins la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*¹⁶ sense que hi aparegui cap document que, ni tant sols, pugui semblar sospitós de contenir-ne informació.

On és, doncs, el manuscrit misteriós? No ho sabem. Més encara, les probabilitats que hagi estat destruït són altíssimes. Podria donar-se el cas que, per sort o per desgràcia, ara es trobi en mans d'algun particular o d'alguna biblioteca de qualsevol part del món sense ni tant sols estar catalogat. Ara per ara ens sembla impossible de localitzar-lo tot i que podem albergar una mínima esperança que algun dia surti a la llum.



Colegio Imperial de San isidro avans de la guerra civil espanyola.

Font: pasionpormadrid.blogspot.com.es.

¹⁴ Comunicació personal de data 29-12-2011.

¹⁵ Comunicació personal de data 02-02-2012.

¹⁶ Tom VI. 1876.



Però, si això succeís, davant de quina mena de document ens trobaríem? Cert és que, en el millor dels casos, podria tractar-se d'alguna crònica coetània de Ramon Berenguer i de Peronella, digna de crèdit. Les possibilitats que tenim que algun dia aparegui un còdex del segle XII tractant aquests assumptes ens semblen però, més que remotes. Podria ser que fos algun cronicó de l'estil dels *Gesta Comitum Barcinonensium*, crònica llatina que pretén l'enaltiment dinàstic del Casal de Barcelona redactada a Ripoll durant la segona meitat del segle XII i que abarca –malgrat que fou posteriorment ampliada– fins a la mort del comte Ramon Berenguer IV, el 1162.¹⁷ Tampoc podem descartar alguna nota històrica present en algun cartulari procedent, per exemple, dels cenobis o centres eclesiàstics aragonesos o ribagorçans més potents, com San Juan de la Peña, Jaca, Roda d'Isàvena, Alaó, Barbastre...

Però també podria tractar-se –molt més probablement– d'una ressenya escrita o copiada segles després.¹⁸ Els manuscrits que parlen del comte Ramon Berenguer IV i Peronella són nombrosos.¹⁹ El que ja és més difícil de trobar són descripcions històriques de la festa i del convit nupcial. Aquí hem de donar constància de les que trobem en dos manuscrits –molt interessants, cal dir-ho, perquè denoten un grau de protocol i de complexitat cerimonial en unes cronologies molt altes del Casal de Barcelona– datables tots ells a la primera meitat del segle XVI. Aquests manuscrits semblen respondre a les inquietuds de la corrent historiogràfica catalano-valenciana del

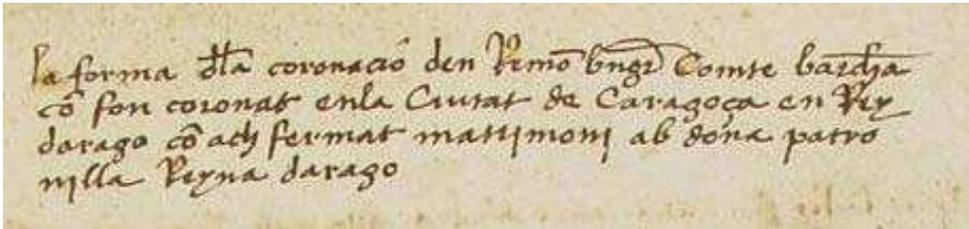
¹⁷ Actualment n'hi ha una còpia datable entre els segles XIV i XV a la Biblioteca de Catalunya, Ms. 420.

¹⁸ El segle XVII, per exemple, trobem una mostra del tema que ens ocupa en el *Llibre dels Feyts d'Armes de Catalunya*, suposada crònica històrica medieval escrita per en Bernat Boades, sembla que redactada en realitat a la segona meitat del segle XVII per Joan Gaspar Roig i Jalpí amb la voluntat, en el marc de diferents disputes historiogràfiques de l'època, d'aportar proves documentals a favor de les seves tesis sobre els orígens llegendaris de Catalunya i on se'ns diu que “*E apres en l'any ques comptaua .M.C.XL.JX. sen faeren les noces en la ciutat de Leyda, que ja la regina Peronella hauiaedat de .XV. anys, e foren feytes amb gran alegria dels aragonesos e catalans, e sen faeren moltes alimaries, e fochs, e balls, e altres coses dalegria, axi com sen pertanyia*”. (Boades 1873: 243), (Val a dir també, que la datació del casament que ens dona aquesta crònica, afegeix una quarta data per al casament, ja que si s'ha donat com a bona la data del 1150, hem vist que s'ha citat el 1137, el 1151 i ara també el 1149.).

¹⁹ Per exemple, tenim el Ms. 420 de la BC, on s'esmenta el casament.

Renaixement, de la qual foren grans exponents en Pere Miquel Carbonell (1434-1517), Pere Antoni Beuter (1490-1554), Francesc Tarafa (ca. 1495-1556), Rafael Martí de Viciana (1502-1574) o Lluís Ponç d'Icart (1518?-1578), entre d'altres.

El primer, que és el manuscrit 280 de la Biblioteca de Catalunya, porta per títol *La forma de la Coronació den Remon Berenguer comte de Barchinona com fou coronat en la ciutat de Çaragoça en Rey d'Aragó con ach fermat matrimoni ab dona Petronilla Reyna d'Arago*. Consta d'un quadern de 8 folis, dels quals són escrits del segon al setè. Creiem que pot datar-se pels volts de l'any 1500, si ens atenem a un anàlisi paleogràfic.



Detall del títol del manuscrit.
Font: lluisvives.com.

La segona font, coetània o un xic més tardana, porta per títol *Ceremonia ques fa com Lo Comte de Barchanona se va Coronar a Çaragoça* i forma part d'un volum manuscrit força heterogeni pel que fa al seu contingut, conservat a la biblioteca de l'Escorial, amb la signatura d-III-2. El llibre fou propietat de Rafael Martí de Viciana, qui el va rebre el 1535 de la senyora Isabel Pasqual de Viciana. La part que ens interessava del foli 129v al 131r.²⁰

Aquests dos manuscrits es centren en la festa i cerimònia de la coronació, que és el que a nosaltres ens interessa. No cal dir que cap d'ells esmenta el ball de moros i cristians, però sí la unció amb el crisma i la imposició d'una dalmàtica i la corona per part del *justícia* d'aragó i de l'arquebisbe de Saragossa.

²⁰ Agraïm al Sr. José Luis del Valle Merino les facilitats donades per la lectura d'aquest manuscrit.

Un cop descrita la coronació, el primer manuscrit explica certs detalls del convit (com ha de seure, que el prelat qui l'ha coronat ha de fer la benedicció pròpia del llevat de taula, etc.), i pretén legitimar la dinastia comtal com a descendents de *Carlesmaynes* i fa un extens llistat de senyorijs que resten sota la seva jurisdicció, així com una breu biografia tot mitificant-ne la figura, incidint la por que causava als *moros*:

era tant virtuós que moro dengú no-l gosava sperar ans lo conexien en la sobrevesta per què li fugien dalencontre. E per ço, com era tant virtuós cavaller, lo dit emperador li féu la dita donació del dit comdat e principat de Catalunya.²¹

El segon manuscrit també descriu detalls del convit i ornamentació del palau (normalment seria l'Aljaferia de Saragossa, ja que també sabem que Martí I l'Humà es va coronar el 1399 a la capital aragonesa) i el nomenament de càrrecs adjunts a la cort. En canvi, després fa esment com es desenvolupen alguns detalls de protocol a seguir quan es convocaven Corts generals, ja fos a Montsó o a qualsevol altre indret, per acabar amb una relació bastant aleatòria de fets succeïts entre la mort de *Carles manyes* i el 1202. No sabem com continuen els folis següents, per bé que segons el catàleg de la biblioteca de l'Escorial, al mateix foli 131r comencen uns annals.

En resum, creiem que Miguel de Manuel va posseir un manuscrit semblant, que copiaria una relació de la coronació i que, com a molt, esmentaria més detalls de la festa, entre els quals una representació de moros i cristians durant el banquet nupcial, suposadament fet a Lleida el mes d'agost del 1150. La resta ens sembla un riu de tinta del qual no veiem la font d'origen.

²¹ BC, Ms. 280, foli 6r.

ANNEX.

CITES RESSENYADES DE LES NOTES A L'ARTICLE FINS A JOAN AMADES.

Autor	Any de Publicació	Lloc Publicació	Any citat	Element citat.
BERNAT BOADES / JOAN GASPAR ROIG JALPÍ	Segona meitat s. XVII	<i>Llibre dels Feyts d'Armes de Catalunya</i>	1149	- moltes alimaries, e fochs, e balls , e altres coses dalegria, axi com sen pertanyia
SORIANO FUENTES	1856	<i>Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850</i> , p 125 del volum I		(precedidos de un gran coro de juglares y juglaresas, cantores y cantoras, como) - tambien muchas danzas , entre las cuales hace particular mencion de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido combate
SORIANO FUENTES	1856	<i>Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850</i> , del volum I pp 174-176		- ejecutaron uno de igual clase entre moros y cristianos
MILÀ I	1895	<i>Obras</i>		(no sólo figuraron

FONTANALS		<i>completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals. Tom VI p 264</i>		juglares y juglaresas, cantores y cantoras, sino) - también muchas danzas entre las cuales hace - particular mención de una compuesta de moros y cristianos que figuraban un reñido combate
ANGLÈS	1935	<i>La música a Catalunya fins al segle XIII p 313</i>	1151	(seguits de molts joglars i joglaresses, cantors, cantores i d'altres que feien) - danses belles
CAPMANY	1944	<i>El Ball de Bastons de Gelida SP</i>	segle XII	- figurà en dites festes la dansa de Moros i Cristians , el que fa creure és degut el seu origen en el temps de la Reconquesta, ja que en dita època sovintejaven les lluites entre moros i cristians
AMADES	1952	<i>Costumari Català. Vol.III p 16</i>	1150	- fou representat un combat dels diables amb els àngels , capitanejats i comandats, aquests, per sant Miquel Arcàngel. - També hi fou fet

					un ball de bastons
AMADES	1954	<i>El "ball de diables" p 37</i>	1150	-	baile de bastones o de paloteo
				-	y una farsa que representaba la pelea de unos diablos capitaneados por Lucifer contra una corte de ángeles dirigidos por el arcángel San Miguel
AMADES	1955	<i>Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia p 185</i>	1150	-	danza de paloteo
				-	junto a otra que figuraba una lucha entre unos ángeles dirigidos por el arcángel San Miguel y una legión de diablos
AMADES	1966	<i>Las danzas de moros y Cristianos p 91</i>	1137	-	Consta que se presentó una lucha de moros y cristianos

BIBLIOGRAFIA

ALFORD, Violet: *Pyrenean festivals*. Londres, Chatto and Windus, 1937
ALONSO SOLANES, Maria Rosa – COLL ROIG, Núria – FORNER QUIXAL, Rosa – GARRICH RIBERA, Montserrat – GONZÀLEZ MASIP, Albert. *Atles de dansa tradicional catalana. Els balls de bastons*. Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1995.

- AMADES, Joan: "El "ball de diables" dins *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*, cinquena època, tom II. Vilanova i la Geltrú, Centro de Estudios de la Biblioteca-Museo Balaguer, 1954
- "Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia" dins *Anuario Musical*. Vol. X. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
 - *Las danzas de moros y Cristianos*. València, Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana – Institución Alfonso el Magnánimo – Diputación Provincial de Valnevia – Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1966.
 - *Costumari català. Corpus, Sant Jordi i la Primavera*. Barcelona, Edicions 62, SL, 2005.
- ANGLÈS PÀMIES, Higiní: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca de Catalunya, 1935.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Volumen 2. Edición a cargo de Emilio Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988
- CAPMANY FARRÉS, Aureli: *El Ball de Bastons de Gelida*. Gelida, 1944. Reedició a Gelida, La Calaixera edicions, 1989.
- CARO, RODRIGO: *Días geniales ó lúdricos*. Sevilla, Imp. de El Mercantil Sevillano, 1884.
- de COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, Luís Sánchez, 1611.
- BAYÉS, Pilarín – MARGARIT, Meritxell: *Petita història del Ball de Bastons*. Barcelona, Editorial mediterrània, SL, 2010.
- BOADES, Bernat: *Llibre dels Feyts d'Armes de Catalunya*. 1873. Consultat en línia a: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/01715963548924933008813/jma0002.htm> darrera consulta (27/01/2012).
- FRECHINA, Josep Vicent: "Moros i Cristians. Entre la Tradició i la postmodernitat" dins *Caramella*, gener –juny 2007, XVI, 2007.
- HARRIS, Max: *Aztecs, Moors, and Christians: festivals of reconquest in Mexico and Spain*. Austin, University of Texas Press, 2000.
- IGNOTUS: "Índice de los manuscritos que poseyó la Biblioteca de San Isidro y fueron trasladados a la de Cortes" dins *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, Tomo VI, 1876.
- MASSIP, Francesc: "Elements teatrals de la processó del Corpus de Tortosa" dins *Miscel·lània Jordi Carbonell*. Volum 3. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S.A., 1992.

- “El Infierno en escena: Presencia Diabolica en el teatro medieval Europeo y sus pervivencias tradicionales” dins d’*Euskera* XLIV, 1999. Consultat en línia a : <http://www.euskaltzaindia.net/dok/euskera/49281.pdf> (darrera consulta 27/01/2012)
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Publicaciones de la revista de filología española, 1924.
- MIGUEL ALONSO, Aurora: *La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro*. Tesi doctoral presentada a la Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel : *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals*. Tom VI. Barcelona, Libería de Álvaro Verdguer, 1895.
- PEDRELL, Felip: “Músicos catalanes olvidados III – José Teixidó y Barceló” dins *La Vanguardia*. Barcelona, 01-07-1890.
- PUJOL, Francesc i AMADES, Joan: *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, vda. de Romaguera, 1936.
- PELINSKI, Ramón: *La danza de Todoella*. València, Institut Valencià de la Música – Generalitat Valenciana, 2011.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850. Tomo primero*. Barcelona, Narciso Ramírez, 1856
- TEIXIDOR BARCELÓ, Joseph: *Discurso sobre la historia universal de la musica*. Volum I. Madrid, Imprenta Villalpando, 1804.
- Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*. Edició, transcripció i anàlisi crítica de Begoña Lolo. Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996.
- VALLVERDÚ ALBORNÀ, Ramon: *Foc en dansa. Els Balls de Diables Tradicionals del Penedès i el Camp de Tarragona*. L’Arboç, Ajuntament de l’Arboç-Esbart Català de Dansaires- Carrutxa, 2006.



Baile de la Era

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

El “baile de las eras” fue imprescindible en las mecetas de la Navarra de tierras de trigo y trillar. El llano circular de la era, libre ya de aquella fundamental faena de principios del verano, se convertía en un cómodo lugar de encuentro en donde podían relacionarse mozos y mozas solazadamente en torno a la música y el baile consiguiente. Las eras, evidentemente, estaban en las afueras de los pueblos, en donde se podía disfrutar de una apartada intimidad festejante. Con los primeros barros, por San Miguel o la Virgen del Rosario, desaparecía la era y su baile hasta la próxima cosecha. Con la boda también desaparecía el baile de la era, esta vez para siempre, aunque parece ser que era difícil para los casados y casadas resignarse a renunciar al baile en fiestas y romerías, por lo que tenían establecido su desahogo en tales ocasiones. En Iturgoyen, en el valle de Guesálaz, el 17 de mayo los vecinos acudían a la ermita de San Adrián, el santo de los carboneros, escondido entre hayas y “lanteguis”. A la tarde, los casados salían con guitarras y bandurrias, recogían a las casadas jóvenes y las llevaban en un carro enramado hasta las eras, en donde se despachaban a gusto bailando al suelto. Este baile vespertino se sigue celebrando hoy en día en torno a la última pareja de casados, con el carro tirado por bueyes humanos.



La fiesta en Iturgoyen.
Fuente: estella.com.es

En cada uno de estos –en principio– tranquilos lugares de la Cuenca de Pamplona, de Tierra Aoiz o del Estellerri los mozos constituían una auténtica corporación independiente, con sus propias leyes,

atemporales, transmitidas oralmente de unos a otros. Tenían sus autoridades, los dos mayordomos, elegidos cada año de forma ritual y rigurosa, constituyendo una sabia y eficaz bicefalia. Era frecuente en este ceremonial que los nuevos mayordomos accedieran al cargo aceptando el vaso de vino que les ofrecían los anteriores. En Burguete, al acabar las fiestas, por San Juan, los mayordomos o priores ofrecían su cargo con una servilleta y el vaso de vino subidos en la mesa del batzarre, en donde se hacían las cuentas del año y el relevo, como también se haría en otros lugares próximos.

En pueblos algo mayores, los domingos y las fiestas se repartían entre dos o más barrios, cada uno con sus mayordomos. No faltaban disputas por la música. En 1602, los mozos someros de Uterga se enfrentaban con los del barrio de abajo por el tamborín, y aunque los jurados del pueblo cuidaban de que el juglar, bastero de oficio, tocase un domingo arriba y otro abajo, uno de ellos, Martín de Uterga, tuvo que acabar amenazando a uno de los más atrevidos mutiles de la parte baja: “Badiqueat orraa bofetombat aurrari beçala”. Los mozos de Echauri tenían su tamboril para los días de fiesta de mayo y junio, pero en 1661 los de Uterga se adelantaron en el contrato, ofreciéndole doce ducados, un par de zapatos y una camisa, obsequio de las mozas. El chistulari, como decimos actualmente, muy solicitado por lo visto en su minidiócesis, acabó por fin en Uterga, aunque no acabó tan fácilmente el pleito entre los dos pueblos.

En la Pamplona de “fuera Puertas” hasta principios del siglo XX seguían luciéndose los mayordomos de la Rochapea y de la Magdalena, barrios que vivían relajadamente al estilo rural, como si fueran un pueblo más de la Cuenca. Los mayordomos de arriba, los de intramuros, ya habían desaparecido a mediados del siglo XIX conforme desaparecían los barrios.

Los barrios no sólo estaban en las afueras de la población, como creemos hoy en día. Eran vecindades generalmente de carácter gremial, como las burullerías, bolserías, pellejerías, herrerías, cuchillerías, la zapatería, la calderería, las chapinerías de Tudela o el chocotico de los alfareros de Lumbier. Eran barrios que tenían su demarcación propia dentro de las murallas de ciudades y villas. Estaban formados por diferentes calles y belenas. Algunas calles principales, por su extensión, podían pertenecer a barrios diferentes.



Cada barrio tenía su prior, sus ordenanzas, su fiesta, la hoguera de víspera y su hornacina con el farol cuidado perpetuamente. Estas barriadas, como todavía se dice en Estella, celebraban el simbólico acto –nada más que simbólico, como es de suponer conociéndonos– de la reconciliación entre los vecinos mal avenidos, que se celebraba en presencia de todos en algún placentero lugar de los alrededores, generalmente el domingo de Pascua. No faltaban los excesos de la merienda y las sanciones posteriores. En 1760, el Real Consejo prohibía que se diese de beber a los “muchachos jóvenes y criaturas, ya que se han visto malas resultas y muchos embriagados por las calles”. En 1773 mandaba que “ningún Prior de barrio, cofradía, hermandad ni gremio, pueda dar comidas, meriendas, cenas ni otro cualquier género de refacción, ni con pretexto de días o tardes de campo, ni otro alguno, pena también de veinte y cinco libras contra cualquiera que asistiere a lo referido”.

Según las zonas de Navarra, los mayordomos de los mozos tenían diferentes nombres, desde los “danbolinausiak” de la Montaña hasta los llaveros de Cáseda. Vestían en fiestas con elegancia austera, distinguiéndose en algunos lugares por el uso de una banda terciada sobre el traje y más generalmente por las boinas adornadas con vistosas cintas que caían hasta la espalda, preparadas con mucho esmero por las dos mayordomas. En Estella estas cintas, y los escapularios que también usaban algunos mayordomos del entorno, las bordaban las Recoletas.



Pascual Madoz, en su Diccionario (1845-1850), refiriéndose al Valle de Baztán, menciona los bailes del “zorrico” y la “carrica-danza” en los que los mozos dan vueltas en la plaza al son del “tamboriletero”, siendo los principales el primero y el último. Se refiere, sin duda, a los mayordomos.

Portada del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Pascual Madoz

Fuente: Wikipedia

Aquellos reducidos colectivos de mozos sostenían una sencilla economía, suficiente para buscar y pagar a los músicos, los cohetes o los dulces para los vecinos y visitantes, sobre todo para las mozas. En 1793, los mozos de los pueblos de Guesálaz pagaban al tamboritero ocho o nueve ducados, más la camisa y el pañuelo, lo que no está nada mal.

Las mecetas duraban dos días o tres como mucho, contando con la víspera, en la que los mozos anunciaban el comienzo de las fiestas bandeando las campanas a las doce del mediodía y tirando algún chupinazo, algo que ha venido a parar recientemente en un acto oficial multitudinario “de toda la vida”. Las mecetas siempre se hacían cortas. En Badostáin, en 1757, la cuadrilla fue reprendida por el cura y el regidor Redín por tener música el día siguiente a San Miguel. Los muchachos, muy “borrocas”, sacaron la carricadanza con sus pañuelos y burlándose del párroco cercaron la casa un buen rato, cantando con el mayor alboroto. Las Cortes de Navarra ese mismo año habían prohibido las mecetas “en todo lo que excedan de un día, por los muchos desórdenes, gastos y excesos que se cometen con ocasión de estos concursos”.

A pesar de las pedradas en las mugas, mozos y mozas conocían muy bien las fiestas de cada pueblo y se desplazaban puntualmente de uno a otro. Hasta mediados del siglo XX se usaba la expresión “ir a mecetas”, ir a fiestas. Mecetas parece venir de “meza”, misa.

Con la misma voracidad la mocina corría a la capital; los de Valdega o el Deyerri a Estella y las mozas de Anocíbar a Pamplona, subiendo y bajando por San Cristóbal. Lumbier o Sangüesa, capitales también en esto de la fiesta, tenían relucientes sus quioscos para la banda de música, al igual que los diferentes locales de baile, con su fiel clientela y su ideología. Los gaiteros, y más todavía los chunchuneros, no se atrevían a subir al quiosco en aquellos años de la primera mitad del siglo pasado, organizando sus corros a un lado. Los afamados gaiteros de Estella, los hermanos Elizaga, dieron sus bailables en Pamplona subidos en un banco de la plaza del Castillo hasta los años cuarenta.

En cualquier caso, a nuestros recatados antepasados les gustaba divertirse lo mejor posible en bodas, bautizos, entierros, cofradías, romerías y mecetas. Después de ayunar con devoción, venía la panza,

la danza y otros apetitos. Todo muy saludable. Venían hasta los navajazos de la católica Navarra.



Banda de Lumbier junto a los gaiteros estellesses Pérez de Lazarraga, el 2 de septiembre de 1951.

Foto: M. Garcés

Madoz alaba las buenas costumbres de los habitantes de la Merindad de Estella, haciéndoles hospitalarios, muy religiosos, con mucha afición al trabajo y “la buena higiene, la educación y la temperatura sana del país hace á sus naturales fuertes, sufridos y buenos soldados”. Otra cosa es la estadística criminal del partido judicial, en el que el diccionario detalla que los acusados en 1843 fueron “solamente” 397, siendo 383 hombres y 14 mujeres; 69 estaban entre los 10 y 20 años de edad; 132 sabían leer y escribir y 210 carecían de toda instrucción; 8 ejercían “profesión científica o arte liberal”. Se registraron 81 delitos de homicidio y de heridas, uno con arma de fuego de uso lícito, 9 de ilícito, 28 con armas blancas permitidas, 25 con prohibidas y 18 con instrumentos contundentes. El resto de Navarra tenía el orgullo de estar a la misma altura. Pero volvamos al baile y a las mismas broncas, esta vez en la merindad de Sangüesa.

En 1881 los mozos de Zolina se reunieron en casa de Fermín Hualde para tratar del gasto que habían de hacer por las fiestas de la Virgen del Rosario. Uno de ellos, Anastasio Zabalza, se empeñó en que no

había que dar participación en el “baile de la gaita” ni en la distribución de los roscos a los mozos de Tajonar. Se armó la gran discusión y saliendo a la calle empezaron a salir las navajas. Anastasio murió al rato por las heridas de gravedad provocadas por José Hualde, que se ausentó del pueblo ignorándose su paradero en las Américas.

En 1904, dos vecinos de Sangüesa, Maximino Eseverri y Vidal Olleta, fueron condenados a catorce años de cárcel, de los de entonces, y una indemnización de 3.000 pesetas, también de las de entonces, por el asesinato de José Vázquez, con arma de fuego y navajas. Parece ser que la víctima tenía el predominio y la exclusiva de rondas y bailes.

El encuentro y contacto entre mozos y mozas ha sido siempre preocupante para las autoridades. En Falces, en 1578, el clero se querelló contra el prior Juan de Peralta por ausentarse de la villa la víspera de la Ascensión y no dar al día siguiente la acostumbrada comida de ternera, carnero asado y cocido al cabildo, regidores, barbero y herrero y a los niños de la escuela. El acusado se defendía diciendo que habían descerrajado la casa prioral, convirtiéndola en taberna y sala de baile, bailando la morisca, saliendo por las calles danzando y abrazando a las mujeres, y otras indecencias.

Estos comportamientos lujuriosos, según los observadores más puritanos, se van a repetir constantemente en cualquier lugar, provocando prohibiciones municipales y sermones siniestros.

No es de extrañar que las misiones dieciochescas fueran muy severas con las fiestas y los bailes de los mozos, especialmente con los tamboriles, a los que se les llegó a negar en alguna ocasión la Comunión por llevar a la juventud al pecado. Con la misión del jesuita Sebastián de Mendiburu, en el Lizaso de 1739, el concejo de Olagüe tomó el acuerdo de prohibir las mecetas por los escándalos y abusos que se daban, con pena de veinte reales para los insumisos. Los vecinos de Olagüe, con mucha zorrería, pidieron al Consejo Real la vuelta de las fiestas, argumentando que esta supresión era perjudicial para el culto divino por la disminución de las ofrendas de los huéspedes. De momento no les valió tan piadosa maniobra.

El obispo de Pamplona, Gaspar de Miranda, intentó castigar con desproporcionadas sanciones estos bailes satánicos. El prelado, perteneciente a una distinguida familia de Calahorra, en su célebre edicto de 1750, de preceptiva lectura en romance y “bascuence” para que todos se dieran por enterados, se mostraba muy apesadumbrado por “la infeliz, y común relaxación de las personas de ambos sexos... con la libre y desenfrenada vista de los jóvenes, proximo trato... en acciones, ademanes, mobimientos y tocamientos impuros, paradas, bebidas, y refrescos, y arcos por donde pasa el Demonio...”.

Quizás habría influido en este asunto, como dice D. José Goñi Gaztambide en su magno episcopologio pamplonés, el renombrado dominico Antonio Garcés. En 1756, este famoso predicador aragonés, de Alagón, que ya había pasado con sus grandilocuentes misiones por Pamplona, publicó en esta misma ciudad la “Consulta y respuesta sobre las comedias y bayles de contradanzas y otros deshonestos, é instrucción de la crianza buena de los Hijos”, una breve proclama en la que advierte de los notorios perjuicios espirituales que ocasionan semejantes danzas y representaciones que son “presentes universales terremotos que aún duran y no acaban de cesar”. La respuesta, en un apartado de estas 53 páginas, está dedicada a un “Caballero distinguido” que preguntaba si eran lícitas las contradanzas de los bailes en que había juntas de cuerpos de hombres y mujeres, y aquellos en que se daban las manos desnudas, y en los que había gestos lascivos y otras cosas que incitaban a torpeza y grave peligro a las almas.

Los párrocos de la diócesis de Pamplona, desde la aragonesa Valdonsella hasta la mayor parte de los pueblos de Guipúzcoa y sus grandes poblaciones, como San Sebastián o Tolosa, estaban obligados a leer este decreto del obispo Miranda todos los años por Pascua de Resurrección, cuando empezaba el baile dominical, y el día del santo patrón, cuando había más riesgo de incendio forestal en las cercanías de las eras o en el camino de vuelta a casa, después del toque de la Oración.

La era no era la única sala de baile de nuestros antepasados. Las grandes o medianas poblaciones eran más peligrosas. Miranda y Argáiz ya advertía de que Satanás estaba con sus secretas invenciones “assi en los parajes públicos, como en los encubiertos,

portales, zaguanes, y transitos estrechos, que de proposito, y con poco motivo se solicitan, profanando frecuentemente los sagrados templos, Baslicas, y Hermitas, sus atrios y cementerios, de día, y de noche, en Plazas publicas, y en los caminos, y despoblados...". Hay que recordar que en aquella época los cementerios estaban en los atrios, "ante la iglesia".

¿Harían caso de esto los neska-mutilak?. Pues no. El venerable y progresista Manuel de Larramendi, gran hombre y nombre de la Compañía de Jesús, natural de Andoáin, ya atacaba a mediados del siglo XVIII a aquellos misioneros de púlpito atronador desde donde obligaban a jurar públicamente a sus aparentemente asustados oyentes que ni danzarían ni permitirían danzas de tamboril.



Casa natal de Manuel Larramendi en Andoain.

Foto: E. Santazilia

Fuente: Euskargazki

Conseguir que desapareciese el baile, algo innato en el ser humano, era imposible. El 9 de noviembre de 1755 el Regimiento pamplonés publicaba en un bando que "Por cuanto atendiendo a evitar los graves inconvenientes que pueden resultar del pernicioso abuso de que los juglares y gaiteros anden tocando sus instrumentos en esta Ciudad, y que con este motivo haya bailes, algazara y bulla desordenada, turbando el silencio, sosiego y quietud de los vecinos y ocasionando

grave molestia a los enfermos, principalmente las ofensas de Dios Ntro. Señor, Ordeno y Mando: que ningún Gremio, Hermandad, Comunidad, Congregación ni particular, pueda valerse desde la publicación de este bando en adelante, para ninguna festividad ni celebridad de función, ni acto alguno, de juglar ni gaitero dentro de la Ciudad y sus arrabales, sin causa alguna...". La pena para los desobedientes se fijó en ocho días de cepto y otros al arbitrio de la Ciudad.

Nada más publicarse el bando en los lugares de costumbre empezó a caer sobre el Ayuntamiento una gran demanda de solicitudes para la celebración de fiestas y bailes, todas ellas garantizando que no se faltaría al Santo Nombre de Dios ni a la moral pública. *Excusatio non petita accusatio manifesta*.

Unos de los primeros en pedir permiso fueron los de la Hermandad de Labradores de Nuestra Señora de Montserrat, ubicada en el antiguo Convento de la Merced, asegurando que en la huelga o día de campo, después de las fiestas religiosas, sólo bailarían los casados con sus mujeres. Algo imposible de creer. Al mismo tiempo, Martín de Egüés, Miguel Irisarri, Juachín Barrera, Antonio Ibero y otros mozos libres, del cercano barrio de San Agustín, pedían con mucho respeto celebrar su fiesta, según la costumbre, reuniéndose en carricadanza.

El docto jesuita Larramendi ya nos sorprende, desde su 1754, diciendo que por retirarse mozos y mozas a divertirse fuera del pueblo ha habido "más niños expuestos en solo aquel año sin danzas, que en muchos años antes con ellas". Larramendi se había adelantado a los modernos folkloristas en la defensa de las sanas carricadanzas, escudanzas y demás bailes y danzas.

Pero para la dictadura laicista actual, tan obsesa y miope, la sotana ha sido siempre el mayor enemigo de danzas y bailes, ignorando que eran los mismos curas los que participaban en el baile o lo dirigían, en Santesteban hasta muy entrado el siglo XIX, según el erudito vizcaíno Julio de Urquijo. En no pocas ocasiones eran los que animaban a los jóvenes a bailar en sus diversiones y eran sus maestros. El Padre Donostia todavía conoció, en la segunda década del pasado siglo, a un viejo capabelcha que en otro tiempo guiaba la "sokadantza".

Mucho antes, en el siglo XVI, el joven abad del monasterio de Fitero, fray Martín de Egüés, solía bailar al son del tamborín –chistu, hoy en día–, en presencia de los monjes y vecinos. En la fiesta del Emperador, versión local del Rey de la Faba, bailó, con hábito puesto, la morisca con una fiterana.



Claustro del monasterio de Fitero.

Foto: Zarateman

Fuente: Wikipedia

Las autoridades de golilla, mucho antes, eran las más duras inquisidoras de las necesarias costumbres festivas de pueblos y barrios, como lo acabamos de ver. En 1533, las Cortes ya habían decretado la supresión absoluta de las mecetas. En 1537, sacaban a relucir “que acostumbran los pueblos reunirse para ciertas fiestas que llaman mecetas, y no es para otro efecto que para comer, beber, jugar y destruir la hacienda”. Se establecieron, con tal motivo, penas de veinte días de cárcel, diez libras de multa y un mes de destierro.

En 1595, las autoridades pamplonesas, muy celosas del patrimonio moral de la Muy Noble y Leal Ciudad, estaban preocupadas por la “mucho descompostura de señales deshonestas, como son abraçarse los mozos con las mozas con ademanes de besar y otras cosas de atrevimiento, y mal parecer donde baylan...”. En las estrictas

ordenanzas de 1741 los regidores obligaban, bajo pena de multa, a que no se consintieran en los barrios, especialmente de noche, bailes disolutos y escandalosos entre hombres y mujeres y que en ninguna casa se guardasen armas e instrumentos, ni se hiciesen cenas ni almuerzos para músicos ni juntas de gente bulliciosa.

Aquellas negruras engolilladas disponían que en ningún barrio hubiese tabernas secretas “porque en éstas, con excesos de gula y luxuria, se corrompe la sociedad y honestidad pública, se relaja y pervierte la juventud, se fomenta la ociosidad, se destruyen los matrimonios, se excitan juegos desordenados, y muchas pendencias y ofensas a Dios Nuestro Señor, siendo estas pestilentes cosas el origen de casi todos los daños que se padecen en el desarreglamento de las costumbres”.

No se quedaban atrás los jurados del Valle de Guesálaz en 1794, reunidos en Viguria, proponiendo, ante el comportamiento de mozos y mozas, que “sería muy del servicio de Dios y quietud de los pueblos el que enteramente se extinguiesen ambos abusos y tolerancias pudiéndose emplear y divertir los mozos en los juegos de pelota, barra y calva, y las mozas, por sí solas, con panderos o en el juego de bolos...”. No estaría ajeno a todo esto el distinguido palaciero de Viguria, el marqués de Montehermoso, atento, seguramente, a aquellas nuevas corrientes ideológicas de la Ilustración y el utópico empeño en modernizar la sociedad.

Antes, el 27 de diciembre de 1784, habían sido suprimidas las mecetas del Valle de Erro por los abusos que se cometían, resolución tomada por los administradores de la sede vacante del obispo Lezo y Palomeque, influenciados, sin duda, por el ambiente ilustrado de aquellos años.

El obispo Miranda, a pesar de su atormentado discurso, venía a aconsejar el baile de mozos y mozas en la plaza, siempre que no tuviera lugar durante la celebración de los divinos oficios. Su sucesor en la cátedra, Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, natural de Errazu, volvió a publicar un edicto severo contra los abusos y desórdenes que se introducían en las danzas y bailes públicos: “La diversidad de los sexos, la cercanía de los cuerpos, el contacto de las manos, los diversos movimientos de los pies, los ademanes halagüeños, las

palabras cariñosas, las licenciosas miradas, las impresiones alegres de la música, la bulla, la tropelía, la soltura de la imaginación, las sugerencias de Satanás, la inconsideración de la juventud, el ardor impetuoso de la lozana edad y las malas propensiones sin el freno del temor de Dios forman una cadena grande de peligros que arrastra a muchas almas a la esclavitud del demonio”.



Casa Buztinaga de Errazu, en la cual nació Irigoyen y Dutari.

Foto: J. San Martín

Fuente: Guregipuzkoa.net

No obstante, el prelado acaba diciendo lo mismo que su predecesor, es decir, que aunque las danzas no sean de suyo criminosas, no se practican sin crimen, y no siendo malas por su naturaleza, rara vez se separan de alguna culpa. Ordenaba que jamás hubiese juegos, danzas, bailes y regocijos profanos mientras se celebrasen los oficios divinos y que, si en otros

tiempos se habían permitido tales recreos mundanos, estos se practicasen ahora con la honestidad, decencia y recato correspondiente a los fieles católicos, sin dar lugar a que en ellos se mezclasen acciones, gestos o movimientos obscenos, provocativos y escandalosos. Estamos en el 18 de diciembre de 1769.

Aquel ilustrado y modesto obispo baztanés también se encargó firmemente en 1770 de suprimir los disciplinantes de Semana Santa y sus diferentes modalidades de empalados, embarrados, encadenados, aspados, coronados, enzarzados de espinas y sogas al cuello, nazarenos con cruces a cuestras o picados con disciplina de sangre, con sus ridículos calzoncillos, por ser algo trasnochado e inconveniente para la piedad de las personas de ambos sexos. Desaparecieron al mismo tiempo las cortesías entre las imágenes y las saetillas que se cantaban en las procesiones penitenciales.

Sin embargo, dos obispos más tarde, Esteban de Aguado y Rojas, reconocía que todavía se conservaba en muchos pueblos de su obispado la presencia de disciplinantes y espadados en procesiones

de Semana Santa, Cruz de Mayo y rogativas. En marzo de 1787 prohibió procesiones nocturnas, danzas ante imágenes y espectáculos de penitentes. Pero no había forma de acabar con estas prácticas tan arraigadas. En 1796, el cura de Zubieta denunció ante el obispo y el Real Consejo que Juan Bautista Garbiso, teniente de alcalde y juez ordinario de la villa, había ido a la iglesia la noche de Jueves Santo aspado con siete espadas, cubierto el rostro y arrastrando una gran cadena. Todos sabemos que manifestaciones de este tipo aún siguen vivas, buscadas con avidez por curiosos e investigadores.

¿Se puede hablar de una represión de la hoy llamada cultura popular, la cultura del homo ludens, en aquellos años finales del XVIII?. Carlos III se hartó de prohibir danzas y gigantes en las celebraciones religiosas, fuegos de artificio, murgas, diversiones, comedias o disciplinantes “debiendo los que tubieren verdadero espíritu de compunción y penitencia, elegir otras (devociones) más racionales y secretas”.



*El marqués de San Adrián, retratado por Goya.
Fuente: Wikipedia*

Este benéfico y progresista espíritu de la Ilustración, el de los Deseos del Bien Público, tampoco podía ser ajeno a los regocijos de la juventud y sus bailes de pareja, a veces, como hemos visto, perseguidos y acusados de una pecaminosa promiscuidad. José María Magallón y Armendáriz, marqués de San Adrián, señor de Monteagudo, uno de los fundadores de la Sociedad Tudelana de los Amigos del País, ya venía diciendo en la segunda mitad de este siglo XVIII que el Reino de Navarra no era feliz, porque el número de vagabundos y holgazanes crecía de día en día, al paso que su instrucción era muy corta.

Aunque ya existían en Navarra enseñanzas de Teología, Artes, Medicina y Leyes desde 1630 en Santo Domingo de Pamplona, en su Universidad Pontificia y Real de Santiago, al igual que en Irache, universidad desde 1569, con Medicina asistida por prestigiosos

médicos de Estella, y también estudios de Gramática y otras materias en las poblaciones más importantes, el ilustre ilustrado, vecino de Tudela en su lujoso palacio, propuso a las Cortes en 1765 la fundación de seminarios en Pamplona y Tudela y otros en Estella y Sangüesa, con maestros de Gramática, Geometría, Física, Filosofía, Teología, Matemáticas, Moral, Historia, Lenguas, Pintura, Dibujo, música e instrumentos, Equitación, Esgrima y danza.

La fundación de la Sociedad Tudelana fue aprobada, con el modelo de la Bascongada que tantos beneficios estaba dando, por Carlos III en 1778. Hay que decir también que anteriormente las Cortes de Navarra ya habían calificado de utópicos los proyectos del marqués.

No obstante, en 1545, el Ayuntamiento de Tudela ya había contratado, previa carta de vecindad, a Martín de la Plana como maestro de danza, algo muy beneficioso para la ciudad y las localidades cercanas. La carta de vecindad era fundamental para el ejercicio de esta culta profesión dada la cantidad de maestros ambulantes y la competencia que generaban.

Nos encontramos ya con dos formas de adiestramiento en la danza: las escuelas de danza y los seminarios y ¡cómo no! la plaza, la calle, la casa... la era. Son dos ambientes sociales diferentes, no por eso inconexos. Los músicos jugaron un importante papel en su interrelación, como vamos a ver.

En esto de la enseñanza destaca admirablemente, al igual que Larramendi, otro gran guipuzcoano del mundo de la danza y el baile, el perseverante maestro Iztueta (1767-1845), natural de Zaldibia. No sabemos si Iztueta pudo saber algo de aquel decreto del obispo Miranda, vigente en toda la diócesis de Pamplona, por lo tanto en su pueblo natal, hasta la muerte del prelado, precisamente en 1767. Pero lo cierto es que los frailes, en los tiempos de nuestro querido zaldibitarra, seguían atacando con obcecación los bailes en sus misiones. Destaca en esto y en aquella misma época fray Bartolomé de Santa Teresa, carmelita del convento de Marquina, predicando en una agria publicación, aunque de gran interés por los detalles que aporta sobre el ambiente de los bailes, contra el maldito “dantzeen bereno”, “siendo el vasco muy cristiano, pero muy relajado en sus danzas de diversión”, puntualización ésta muy interesante en cuanto

a la diferenciación de las danzas. En algún momento el discurso llega a lo extravagante señalando, entre otras cosas, que los que acuden a las fiestas son gente libre, sin compromiso, tanto hombres como mujeres –hasta ahora bien–, pero que también acuden algunos hombres casados, viejos verdes, peores que los jóvenes, y mujeres casadas que aceptan el vino que se les ofrece. Las danzas son para el fraile vizcaíno pecaminosas y obscenas y el regreso de mozas y mozos a sus barrios o pueblos, el paraíso de la lujuria.

Más relajado y en la línea del padre Larramendi se muestra Joaquín de Lizarraga (1748-1835), párroco de Elcano: “Dánza edo saltoqueta bérez, edo bere izatéz dá accióne naturalebát eldudéna alegrenciagatic...” El baile –continúa sabiamente este clérigo de la Cuenca de Pamplona–, puede ser arte y virtuosismo, ya que hay reglas y maestros para ello. Parece ser que el sermón es de principios del XIX pues hace referencia a que en Pamplona los danzantes, “danzariac”, iban con la Ciudad a las funciones de la fiesta de San Fermín, “...orai estaquit...”.



Casa natal de Joaquín Lizarraga en Elcano.

Foto. E. Santazilia

Fuente: Euskargazki

Años más tarde el periodista y novelista madrileño, de ideología carlista, Julio Nombela pasó por Pamplona y en la Crónica General de España (1868) dejó escrito que le impresionó en las fiestas de la Magdalena “el orden y el respeto con el que el sexo feo trataba al bello sexo... y el respeto y la veneración que inspiraba la autoridad”. En aquellos años, Perico Alejandría, fundador, único redactor, impresor y distribuidor de “El Pamplonés”, gaitero también, verdadero juglar de la segunda mitad del siglo XIX, dedicó a las mecetas de este barrio los siguientes versos:

*En las tostadas campiñas,
más calientes que un brasero,
se desgañita el gaitero
por contentar a las niñas;
no se promueven las riñas,
ni se abusa de las manos;
se reúnen hortelanos,
maquinistas, alfareros,
curtidores, molineros,
militares y paisanos.*

Los censuradores del baile debían estar ahora más tranquilos en sus predicaciones, pues no se les oye. No tardarían ni un siglo en volver a la carga.

Sin embargo, Iztueta, nada sospechoso de púlpito, todo lo contrario, se mostraba apesadumbrado en sus escritos de 1824 por las nuevas modas de mal gusto. Aconsejaba no tocar aires de fandango, sino “zortzikos” y otras sonatas propias del pueblo. Del fandango ya se venía hablando desde mediados del siglo XVIII. Parece ser que a las parejas de la época, todo hay que decirlo, no les importaba mucho las normas del pasado y seguían a lo suyo, bailando a la última con tal de arrimarse. A lo largo del siglo XIX se hartaron de polcas, mazurcas, rigodones, chotis, habaneras, valeses..., “el agarrao”, tan castigado por aquellos gobernantes y frailes no menos autoritarios, había subido ahora con elegancia desde el Infierno a la superficie de la Tierra. Mientras tanto seguía vigente el antiguo y ordenado baile circular “al suelto” de las parejas de mozos y mozas en sus lugares de cita festiva.

* * *

Caso espectacular de aquella coexistencia es el de Estella. Para entender esto tenemos que conocer previamente a Julián Romano Ugarte. Y de paso pasamos a contemplar, de una vez, el Baile de la Era actual, ¡el único!, el de Estella.

El exquisito talento musical de Julián Romano, prolífico y polifacético compositor estellés de la segunda mitad del siglo XIX, supo destilar de

aquellos sencillos y casi privados “bailes de la gaita” un Baile de la Era de valor musical excepcional, una muy meditada y elaborada composición de depurado gusto.

A mis tíos Dña. Lola Jauregui y D. Fortín de Poesía

BAILE DE LA ERA
Danza popular de Estella (Navarra)



R. P. H. OLAZARÁN DE ESTELLA
PROFESOR DEL COLEGIO DE SAN CARLOS M.C.
(1928)



Todos los derechos reservados.

*El arreglo para piano del padre Olazarán.
Fuente: Biblioteca Navarra Digital*

maestro Turrillas, pamplonés de Barásoain, dejó más tarde su versión para gaita y banda de música. Moisés Elizaga ya venía diciendo que para ser un buen gaitero había que saber interpretar el “baile de las eras”. En 1978, con motivo del Dantzari Eguna en Pamplona, el Baile de la Era fue declarado por algunos círculos muy entusiastas y grandilocuentes como el baile nacional de Euskalerría: trigo, eras, mejanas, chimeneas fabriles vizcaínas con sus grandes asentamientos poblacionales y oligarquías de alameda, o el bucólico Iparralde de siempre, quedaban tiernamente hermanos en este entrañable baile de Estella. Todo es posible cuando hay mucha devoción. Desde ese momento, para saberse “la era”, como se dice ahora, había que hacer un cursillo o ser dantzari oficial. “La era” solía ser hasta hace poco el esperado broche final de no pocos festivales de danzas vascas.

Con el tiempo, la singular obra fue presentada por los Elizaga, sucesores musicales de Romano en el singular oficio de gaitero, en un certamen convocado en Pamplona en 1928. El padre Olazarán de Estella, tan recordado, compuso el año siguiente una entrañable y fiel versión para piano. A finales de los cincuenta, el Baile de la Era fue elevado a pieza de concierto con el título de “Bailes de la era” por el insigne compositor tudelano Fernando Remacha, integrante del que había sido denominado Grupo de Madrid, también llamado de la República. También el célebre

Fue en 1903, con la visita de Alfonso XIII a Estella y a sus “queridos” carlistas, cuando hubo que preparar el baile de la gaita para presentarlo muy aderezado al monarca. Éste, muy complacido después de la actuación, dio una buena propina a aquellos protodanzaris estelleses, uno de ellos de Cirauqui, el carpintero, y una chica de Metauten, hija del practicante de aquel pueblo. Desde entonces, desde aquella huerta ¡¡¡liberal!!! del médico Iribas, ya tenemos la palabra ensayo para siempre, algo necesario y proporcional a la calidad musical del que iba a ser este elegante y cuidado baile estellés.

En esta histórica ocasión, Demetrio Romano, hijo de Julián, se mostró como un excelente músico de casta y un verdadero maestro de baile, componiendo o más bien heredando de su padre, fallecido unos pocos años antes, la primera y sofisticada coreografía del actual Baile de la Era.

En aquellos años empezaban a desaparecer otros bailes de la era, más espontáneos, no por eso anárquicos, de la misma forma que se quedaban en el olvido sus parientes de la Montaña, es decir, inguruchos y tuntunes, desde Berdún de la Canal hasta Leizarán. El ingurucho de Leiza sobrevivió con su chistulari municipal Elduayen y sus sucesores en el cargo, siendo hoy en día un valioso referente del baile de pareja de otras generaciones.

El baile de las eras, o de la gaita, como se decía en Estella diferenciándolo de otros bailes que emergían arrasadores en el siglo XIX, más que un baile concreto, al igual que el ingurucho, era sobre todo una forma de bailar. Era una modalidad de baile que iba olvidándose en las primeras décadas del siglo XX conforme desaparecían o se adaptaban a los nuevos tiempos, no sin dificultad, unos músicos antiguos como los gaiteros o lo que quedaba de aquellos históricos “julares”: Echeverría, chistulari gitano de Esquíroz, el chunchunero de Anoz, Dorremotz, el de Almándoiz... y tantos otros. Desaparecía entre otros el ciego de Belascoáin, violinista a la mañana y gaitero a la tarde. Empezaban a desaparecer los mayordomos, aparecía un nuevo estilo de música de baile. El baile de la era, en Aoiz, en la tarde de San Isidro, se simplificó en la llamada “jota del chocolate”, llamada así por ser esa la merienda que los mayordomos reparten a gaiteros y asistentes, antes de comenzar a

bailar una jota que parece más un duelo entre músicos y bailarines, en tanto que no acaba hasta que unos u otros se dan por vencidos. En Tajonar, en los años treinta, los mayordomos preferían ya a los músicos de Larraga antes que a los gaiteros de Estella, que eran conocidos en el pueblo desde hacía tiempo. La geografía del “inguru” no tenía más remedio que refugiarse en los recuerdos de las gentes del valle de Roncal o de Salazar, de Arce, Erro, la Cuenca de Pamplona o Larráun.



*“Jota del chocolate” en Aoiz.
Fuente: Angiluerreka*

Anteriormente, el anónimo informador de Pascual Madoz había descrito escuetamente el mapa musical de la Merindad de Estella, esa merindad que baja desde las nieves de Goñi hasta los pimientos de Lodosa y las puertas de Calahorra, y elogia la afición al baile de sus habitantes, “en los valles con el dulce tamborín y en los pueblos mayores con la estrepitosa dulzaina”.

Es difícil saber la extensión que podía mantener en Navarra el “baile de las eras” en los tiempos de Julián Romano. Quizás, en aquella época, el testimonio más meridional podría ser el de Ujué, descrito en 1888 por el Padre Castillo, jesuita tudelano, en *El país de la gracia*: “Mozos y mozas, unidas las manos por un pañuelo de seda anudado en el centro, danzaban en cadena. La primera pareja haciendo arco con su pañuelo, dejaba paso a las demás. Después de repetir esta

figura varias veces, mozos y mozas, puestos en filas, bailaban frente a frente al son de las gaitas y el tamboril”. San Martín de Unx o Artajona recuerdan algo de esto.

Un testimonio más antiguo, más genérico también, es el de Sebastián de Covarrubias, el políglota y erudito canónigo de Cuenca, capellán de Felipe II, que en 1610 publicó el célebre diccionario *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. En él, en cierto modo, habla del baile de la era, diciendo que el baile, con la pavana, se contonea haciendo la rueda.

Los bailes de rueda estuvieron muy desarrollados en las dos Castillas, en donde han estado vigentes con naturalidad hasta la primera mitad del siglo XX, dando vueltas las parejas tanto en las eras como en las plazas, guiados por los alcaldes de mozos o por el mismo alcalde municipal.

Evidentemente, las parejas de otros tiempos no tenían que ensayar este sencillo y, en el fondo, atemporal y universal baile circular que existía ya en las primitivas tribus de Curt Sachs, en los saraos de Viena, en las eras de Viana o Cirauqui o en los zaguanes de Puente la Reina.

El baile de la era, antes que baile, es una invitación al baile. Antes de la glaciación, bastaba con que los dos mayordomos y los otros mozos intercalados ofreciesen la punta del pañuelo a las mozas que esperaban tal halago en el borde de la “pista” para formar así la cadena. La innata afición al baile y la maestría de gaiteros y chunchuneros, hacían el resto. Formada así la cadena, los mozos por dentro y las mozas por fuera, con uno de los mayordomos al frente y el otro en el otro extremo, se comenzaba a bailar, por una genética inconsciente y muy lógica, en el sentido contrario al reloj, por puro sentido común. Otra cosa es la interpretación astral que le dan los eruditos del tema.

El pañuelo tenía su importancia ante la observación de la censura, aunque el natural hecho de trabarse las manos entre hombres y mujeres era evidentemente anterior, primitivo. El uso del pañuelo, tal vez imitando los bailes de aspiraciones aristocráticas, vino muy bien a las imposiciones de los misioneros del XVIII para evitar el contacto

con las manos, algo que les preocupaba obsesivamente. En 1756, el molinero de Ripa Guenduláin, José de Echeverría, natural de Oyeregui, se negó a cumplir la promesa de matrimonio a María Martín, de Elizondo, a la que había privado de su virginidad, y al mismo tiempo, para ir a mecetas a Ostiz, le quitó el pañuelo de seda que le había regalado como muestra de su fidelidad. El proceso quedó pendiente.



*Pintura J. B. Martínez del Mazo, de la Pamplona de mediados del siglo XVII.
En la danza los hombres y mujeres aparecen unidos mediante pañuelos.
Fuente: Europea*

Con el pañuelo se podían realizar más holgadamente las carricadanzas y también los puentes que de forma rotunda definen lo esencial del baile de la era, permitiendo que los dos mayordomos fuesen alternando su autoridad en la cabeza y en el otro extremo del pequeño grupo de parejas empañueladas.

El puritanismo de los años cuarenta o setenta, quizás ingenuo, interpretaba que estos “zubis” servían para expulsar del baile a las chicas de malas costumbres. Si fuera así, en aquellos siglos anteriores de fogosidad mecetera, el baile estaría atascado toda la tarde, con los muchachos, muy santos todos ellos, de brazos cruzados con el pañuelo caído y los mayordomos y las mayordomas sin ofrecer el chocolate, el anís o los bolaos al chunchún o a los gaiteros.

Pachi Arrarás, en 1972, describe el baile diciendo que “cogidos todos de los pañuelos, recorren bailando en sentido circular la plaza. Y a las notas lentas de la gaita, en ritmo libre, alzan las parejas sus pañuelos, y bajo el puente que estos forman van pasando los danzantes (¿?), sometiéndose al rito seleccionador de la danza. Si algún joven de raza inferior quisiera deslizarse entre los demás, o alguna muchacha de mala nota intentara pasar inadvertida entre la limpia fama de las otras, el puente de pañuelos caería inflexible y los arrojaría de la selecta compañía y de la honrosa danza”: vamos a hacer como que no hemos leído nada.

Covarrubias es mucho más divertido en su Tesoro: “A la muger baylar y al asno rebuznar, el diablo se los devió de mostrar”.

El Diario ya se quejaba en 1908 de la presencia de gaiteros con sus músicas pecaminosas en Irurita, en el corazón de las puras tradiciones vascas. ¡Donde esté el chistu! Pero el polémico Padre Isla, en las fiestas de San Fermín de 1744, cuenta Angel María Pascual en su *Silva Curiosa de Historias*, oía desde su celda de la Compañía de Jesús, en la Navarrería, a los gaiteros de Donamaría y de Maya, mientras que bailaban los mozos hortelanos de chaqueta gualda y montera y las mozas con faldas azules. ¿Gaiteros baztaneses?.

Curiosamente, los baztaneses, muy “ttuku-ttuku”, han conservado un baile de la gaita de mozos y mozas que ha llegado hasta nuestros días con un clarinete, heredero indudable de la gaita, quién sabe si propia del valle o descendiente de la asistencia de gaiteros procedentes de tierras inmediatamente meridionales. De hecho ahí está la conocida introducción de gaita llamada “de Pamplona” que inicia el baile ahora. En cualquier caso, el Baile de la Gaita de Arizcun es actualmente el valioso polo norte de estos bailes de pareja con traslación tan conocidos en otros muchos y aparentemente distantes lugares. Entre la Gaita baztanesa y los boleros de Algemesí, en Valencia, no hay apenas distancia.

Siempre quedará en estos bailes de parejas enfrentadas esa diferencia del uso o no uso del pañuelo. Con los pañuelos vienen los puentes y la orientación bipolar del baile, delimitado rigurosamente por los dos mayordomos en un mismo y reducido espacio circular, a diferencia del desplazamiento lineal, no por eso desordenado.

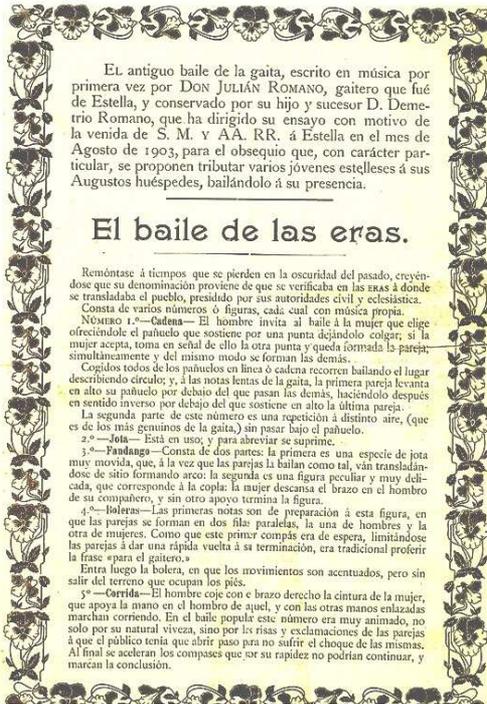
En el “baile de las eras” el círculo del bolero era el comienzo y el epicentro del baile. Continuaba con otras piezas encadenadas sabiamente por los gaiteros a modo de elegante rondón. En la Estella de los Romano esta suite quedó cerrada magistralmente, con alguna modificación posterior, con la jota, que seguía a la cadena inicial y su inseparable introducción previa, y el fandango, castizo baile conocido en toda España, llevado a la selecta música europea ya en el siglo XVIII por Boccherini, Scarlatti o Mozart en Las bodas de Fígaro. En la zarzuela, esta refinada melodía del fandango del Baile de la Era la podemos oír en la Boda de Luis Alonso, de “Gerónimo” Jiménez, a finales del siglo XIX, o en Doña Francisquita, de Amadeo Vives, a principios del XX.

Después del fandango venían las boleras y la corrida final, con las parejas unidas por la cintura y el hombro, como en los bailes de estilo galante. El vals, “el que guste”, aparece con Anselmo Elizaga, hermanastro de Demetrio Romano, en las primeras partituras conocidas, manuscritas por aquél en 1913. Demetrio había fallecido en 1911. Seguramente, los vales ya estarían presentes en el baile de la gaita con anterioridad. Se puede advertir que en aquel tiempo parte de la música del baile estaba todavía abierta a diferentes variaciones. El maestro gaitero estellés Eugenio Pérez contaba a finales de los setenta que en las fiestas de los pueblos, en los años veinte o treinta, las partes posteriores que seguían a la cadena iban variando en una misma tarde, en una misma era, pues el baile se podía repetir, dependiendo del criterio y los fondos de los mayordomos. Para solicitar este baile tenían que pagar una especie de “plus”.

El hiperactivo Julián Romano se esconde en este Baile de la Era como un verdadero musicólogo, transmitiendo un estilo antiguo de música y baile con una clara visión de futuro, haciendo que hoy en día esta selecta composición no tenga fecha de caducidad. Este cultísimo criterio de Julián Romano queda plasmado nítidamente en la hoja explicativa del Baile de la Era de 1903, en la que se expone que no hace falta describir la jota ya que todavía está en uso. Es un detalle muy a tener en cuenta.

En la misma descripción, el desarrollo del cautivador fandango, con sus dos partes, queda perfectamente claro: “la primera es una especie

de jota muy movida, que a la vez que las parejas la bailan como tal, van trasladándose de sitio formado arco". Más sorprendente resulta lo referente a la segunda parte: "...es una figura peculiar y muy delicada, que corresponde a la copla: la mujer descansa el brazo en el hombro de su compañero, y sin otro apoyo termina la figura". Este gesto, que hoy en día podría parecer una solución morigerada y asexuada de la Estella de los años cuarenta, ya se practicaba con vivacidad en los antiguos bailes de rueda, imitando los rigodones o las contradanzas de élite, buscando y consiguiendo el necesario contacto intersexual.



El antiguo baile de la gaita, escrito en música por primera vez por DON JULIÁN ROMANO, gaitero que fué de Estella, y conservado por su hijo y sucesor D. Demetrio Romano, que ha dirigido su ensayo con motivo de la venida de S. M. Y AA. RR. á Estella en el mes de Agosto de 1903, para el obsequio que, con carácter particular, se proponen tributar varios jóvenes estelleses á sus Augustos huéspedes, bailándolo á su presencia.

El baile de las eras.

Remóntase á tiempos que se pierden en la oscuridad del pasado, creyéndose que su denominación proviene de que se verificaba en las ERAS á donde se trasladaba el pueblo, presidido por sus autoridades civil y eclesiástica.

Consta de varios números ó figuras, cada cual con música propia.

NÚMERO 1.º—Cadena—El hombre invita al baile á la mujer que elige ofreciéndole el pañuelo que sostiene por una punta dejándolo colgar; si la mujer acepta, toma en señal de ello la otra punta y queda inmóvil la pareja, simultáneamente y del mismo modo se forman las demás.

Cogidos todos de los pañuelos en línea ó cadena recorren bailando el lugar describiendo círculo; y, á las notas lentas de la gaita, la primera pareja levanta en alto su pañuelo por debajo del que pasan las demás, haciéndolo después en sentido inverso por debajo del que sostiene en alto la última pareja.

La segunda parte de este número es una repetición á distinto aire, (que es de los más genuinos de la gaita,) sin pasar bajo el pañuelo.

2.º—Jota—Está en uso, y para abreviar se suprime.

3.º—Fandanga—Consta de dos partes: la primera es una especie de jota muy movida, que, á la vez que las parejas la bailan como tal, van trasladándose de sitio formando arco; la segunda es una figura peculiar y muy delicada, que corresponde á la copla: la mujer descansa el brazo en el hombro de su compañero, y sin otro apoyo termina la figura.

4.º—Boleras—Las primeras notas son de preparación á esta figura, en que las parejas se forman en dos filas paralelas, la una de hombres y la otra de mujeres. Como que este primer compás era de espera, limitándose las parejas á dar una rápida vuelta á su terminación, era tradicional proferir la frase «para el gaitero.»

Entre luego la bolera, en que los movimientos son acentuados, pero sin salir del terreno que ocupan los pies.

5.º—Corrida—El hombre coje con e brazo derecho la cintura de la mujer, que apoya la mano en el hombro de aquel, y con las otras manos enlazadas marchan corriendo. En el baile popular este número era muy animado, no solo por su natural viveza, sino por las risas y exclamaciones de las parejas á que el público tenía que abrir paso para no sufrir el choque de las mismas. Al final se aceleran los compases que por su rapidez no podrían continuar, y marcan la conclusión.

Hoja explicativa del baile de la era
 Fuente: Fondo Documental Erronkari &
 Gaiteros de Pamplona

música del Baile de la Era como su coreografía están claramente conectadas con otras similares de Castilla, Levante o Aragón... o de Barbieri, Chapí, Bretón, Chueca... o de los mismos Strauss, ya que estamos en el siglo XIX. Conocían de sobra la cultura musical de su tiempo y sabían al mismo tiempo qué pasaba en la culta Europa. Julián Romano nos demuestra claramente que la muga entre la era y el salón no existe.

Con las boleras, “la bolera” dice el texto, las parejas quedan en dos filas enfrentadas bailando “sin salir del terreno que ocupan los pies”. Como podemos ver, la descripción del baile de Ujué antes citada encaja perfectamente en esta otra modalidad estellesa.

El intercambio entre las dos filas paralelas en el transcurso de las boleras y la reverencia final, hacen del Baile de la Era un auténtico baile de salón, que al fin y al cabo es lo que es.

Tanto Julián Romano y su hijo Demetrio conocían muy bien el “baile de las eras” o de la gaita, o de la bolera. Conocían muy bien estos bailes, pues tanto la

El 26 de Abril de 1810, con motivo de la boda del emperador francés con la archiduquesa de Austria, el gobernador de Navarra, monsieur Dufour, entre los solemnes actos que dispuso, según cuenta la *Gazzete de la Navarre*, convocó en Pamplona un baile vespertino en el palacio del virrey para oficiales y personalidades. En esta sesión de baile destacaron las contradanzas, ¡cómo no!, y los valsos, pero también se bailó el bolero, que tanto gustaba a los franceses.

Los mayordomos eran fundamentales en los bailes de los mozos y en particular en el “baile de las eras”. Paradójicamente en el emblemático Baile de la Era de Estella actual no hay mayordomos. Tal vez no los hubo ya en aquel 1903, cuando se pasó de lo familiar a la exhibición y probablemente se acertó el baile. Parece ser que llegó un momento en el que al Baile de la Era ya no le hacían falta los mayordomos, pasando a ser un mero espectáculo folklórico o una fría y posterior militancia de jaiak. No obstante, el fin genuino del mismo ya lo hemos podido saborear sobradamente.

En los años cuarenta, quizás ya en 1933, cuando el Baile de la Era de Estella resurgía después de una etapa de decadencia, la familia Elizaga aportó a la que iba a ser su escenografía oficial y definitiva un acertado “kalejira” para presentarlo al público y salir al escenario o a las plazas principales. El baile ya no tenía lugar en las pequeñas eras o en los lugares de costumbre. Habían desaparecido las castañuelas de los mozos que tanta vitalidad darían en otro tiempo al brioso fandango, con su reposada segunda parte, o a las boleras y las jotas. Hasta principios de los ochenta, un hombre ya octogenario y mozo jatorra al mismo tiempo, de Cildoz, todavía bailaba el “baile de la bolera” con sus muy queridas castañuelas, como lo harían otros de Ezcabarte en su día, o de cualquier otro valle o cendea.

Desde aquel año 1933 era ya impensable sacar el Baile de la Era con traje de calle, incluso con traje de mayordomo endomingado, como se hacía anteriormente. El gran Raimundo Lanas también comprendía esto. Había que unificar y autenticar el aspecto de los nuevos larrain-danzaris o el de los joteros, también el de las peñas de mozos, que ya empezaban a olvidarse de los colores oscuros, y más tarde, aunque en un principio parecía mentira, el de las mismas corporaciones municipales. El impecable traje de ezpata-dantzari vasco de expansión nacionalista sirvió perfectamente para esta

transición, como el denominado de *poxpoliña*, igual de cariñoso y de postal. Los carteles de fiestas desde los años treinta lo dicen todo. Esta insulsa vestimenta acabó con las vistosas chapelas de la autoridad de los mayordomos, fundamentales en las mecetas y su baile.



Lámina costumbrista del Baile de la Era.

En las décadas posteriores, el castizo estellés Francisco Beruete, director del grupo de danzas municipal de Estella, maestro de baile, verdadero mecenas de la vida cultural de la ciudad y del Baile de la Era, se atrevió a innovar la indumentaria de los danzaris estellicas, primero la de las mozas y luego la de los muchachos, dándole un estilo historicista, con todos los riesgos que esto conlleva. Los danzaris de Estella en 1970 eran ya inconfundibles. El cambio tuvo un gran éxito, aunque quedó sin solucionar, como en otros lugares en los que se volvía a formas antiguas preindustriales, el tocado masculino.

En los años cuarenta, el obispo de Pamplona, monseñor Marcelino Olaechea, natural del Baracaldo industrial, estaría muy contento con este nuevo Baile de la Era de danzaris, enmarcado en un ambiente de jotas y purrusaldas, fandangos virginales e inocentes kalejiras. Ya no había peligro de baile al agarrao “en el que se sorben los alientos, se enlazan, se soban, se estrechan y oprimen los cuerpos con miradas y palabras de pasión a los acordes de una música arteramente dispuesta para el estallido de la más baja de todas ellas... “Hay que desterrar el baile agarrao. Vosotros sois los que no tenéis derecho a bailar el agarrao; los de la izquierda, sí; los rojos, sí; vosotros, no”.

¡Ya estamos! Empezaban los tiempos del Oberena episcopal de la piscina y el “piscino”. Eran los tiempos de los chicos por un lado y las chicas por otro, como en el pretendido Guesálaz de finales del XVIII. Aunque, eso sí, se hablaba con precaución y erudición folklórica (¿?) de “danzas mixtas”.

Era la época en que tanto Estella como los hieráticos danzaris de Euskalerría no se acordaban o más bien no sabían que setenta años antes el gran Julián Romano había ejercido su genial maestría componiendo una valiosa colección de “agarraos” para la salud bailadora de su agradecida y extensa clientela. ¿Podría existir una polka al suelto?, ¿una polka y un “polko” por separado?. Aquellos bailes, tan poco nuestros, tan poco “dugunas”, se quedaron cruelmente olvidados, sin tener al menos el derecho a un digno entierro. Un chotis sobrevivió, travestido, en forma de marcha procesional de San Andrés y poco más.

Afortunadamente, a finales de los sesenta, vino la pascua de resurrección, cuando los frailes lacuncianos movieron la losa del sepulcro, que esta vez no estaba vacío, y nos descubrieron a Julián Romano y su sorprendente biografía, haciéndole brillar de nuevo y para siempre.

El baile de las eras pudo tener diferentes bandas sonoras. La de Julián Romano es francamente sublime. Tanto Romano, como su prole musical de Elizagas, Pérez y Monteros, cada cual con su particular estilo, al igual que el inigualable patriarca Javier Lacunza y sus doce tribus, han sabido mantener vivo en las plazas de ciudades y pueblos este magnífico Baile de la Era, hoy multitudinario, asegurando su inmortalidad.

Nota: después de la glaciación y si los dogmáticos grupos de “danzas” supervivientes lo permitiesen, el Baile de la Era se podría descongelar, cambiando de vez en cuando de jota, de vals o de boleras, volviendo así a la antigua y natural naturalidad. Algunos estaremos ya en el infierno, a salvo de fanfarres de chirula y acordeón.

Taxoaretar batzuen gorabeherak Iruñeko mezetetan

Javier Mangado Urdániz

Asociación de Amigos de la Catedral de Pamplona

Ilustraciones /Irudiak:

Jorge Urdániz Apezteguía

Jesus Pomaresen oharretan eta historia-datueta oinarritua.

Irairi

Egunak ez zuen engoitik Taxoare herria guztiz ilundu XVII. mende amaierako uda-arrats hartan. Eguzkiak handik, Sarbileko gainetik ez zuela zerua utzi nahi ematen zuen. Bideak, iparralderanz, sargori itogarriaren beroa igortzen zuen goiti mutil taldea inguratuz, estutuz, eta gibeletik hautsak bi lerroz marrazten zuen karromotzaren¹ bi gurpilen arrastoak.

–Mutikoa Larunbenekoan ezpada, azkarra bada ere ezkaituk zain egonen, aitu! Iruñeko atea ezpaitugu esperoan –Pedro dantza-maisuaaren ahots sendoak aire astuna gainditu zuen taldearen buruan.

–Etzak begiko fitsik, bart arratsean aitakin eon ninduan goiko soro handian, ta estimuan naukalarik hitza eman zidaan beiratuko liokeela –sartu zen Emeterio, besteak baino zaharragoa izanik arduratsua goa zelakoan.

Ez omen zen halako beharrik izan, Anttoniko mutikoa, franko txoriburua bazen ere, herriko muturreko etxe ondoan baitzegoen, besteen zain, zintzo-zintzo, arentzat danzantearena zeregin nagusiena baitzen, beste edozein baino nagusiagoa. Eta areago Iruñeko mezetetan, patrioaren egunean, bertako estreineko aldian harentzat.

“Arratsaldeon” labor batekin talde osoa bildu zen: Barbaringo Emeterio, Etxarteko biak, Bidal Ekaienekoa, Arizkurengo Mattin eta Migel, Zolinako beste bat eta Larunbeneko Anttoniko, Salazar

¹ Kutxa antzeko zamatokia duen gurdia (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*).

ijitoarekin batera Azken hori “boboarena”² egiten arras trebea zen. Bederatziak, dantza-maisuaren ibilera tinkoak gidaturik, Iruñeko bidean barna ilunabarrean murgildu ziren.

Bide zabala hartu zuten hasieran, iparraldera zuzenean, Beloaranbutzu muinoak ingururatu. Sadar errekaaren ibilbidea erabili zuten ezkerreko ertzetik, galsoroetan barna, horia sartargiz goibelduta zelarik.



–Mutiloakoak erne ibilitzen ezpadira, larri arituko’ituk uztarako – Bidal Ekainenekoa apal mintzo zen, bere kolkorako nonbait, etxeko zeregina gogoan. Izan ere eguerdira arteraino ibili baitzen etxeko alorretan, lana amaitu ezinean.

Baina Mutiloan sartu aitzinean ekialdera jo zuten, Taileuntze eta Saukin lekuetarantz. Sadar erreka utzirik, bide makurragoa hartu zuten, aurreko urteetan bezala, Iruñean ekialdetik sartzeko, eta ez hegoaldeko bide erraz eta erosoagotik, beste hau Taxoaretik motzena izanik ere. Danzanteak ezagutuko ez zituen batek pentsa lezake bide okerra hartua zutela, baina Pedro dantza-maisuak ongi baino hobeki zekien zein bide hartu. Horregatik, urtero bezala, nehor ez zen deus

² *Bobo* edo *grazioso* izenekoa, pertsonaia komikoa da danzante-taldeetan. Besteek dantzan jarduten duten bitartean, honek danzanteen artetik trabatu, ikuslegoa zirikatu, jausika eta zilipurdika ibili... egiten du, zer edo zer danzanteei erortzen bazaie jaso eta lagundu ere egiten duen arren.

erratera menturatu. Izan ere urteren batean galdetzeko atrebentzia izan zuen baten bati hitza hala moztu zion: “Arangurendarrak gaituk, eta gure ibarraren bidea guhaurena duk”, benetako arrazoia ezkutatuz, Iruñerriko semeak horretan eskola andikoak baitira.

Hitz gutxi gehiago emanda Beloso erripako ertzeraino heldu ziren, Iruñetik Sarrigurenerako bidean. Katetxearen³ ondoan geratu ziren.

–Urtero bezala! Ez duzue ataria ixteko gaudela ikusten? Noiz hartu behar duzue fundamentua garaiz ailegatzeko? –zerga-biltzailearen ahotsa mehatxari jalgi zen– Heldu den urtean kanpoan utziko zaituztet.

–Barkatu jauna, baina ongi dakizu Taxoare gure herrian uztaro bete-betean gaudela eta enantzurako⁴ arrats buruko azken arrastora arte probestu behar dugu– Pedro dantza-maisuak, gaitaren hauspoa lepoan harturik, urteroko aitzakiaz erantzun zion.

Dantza-tresneria eramateko karromotzaren barrena gainetik begiratuta, betiko marmarraren ondoren bidea libratu zien, urtero bezala. Eta urtero bezala, zerga-biltzaileak ez zuen karromotzaren barnean deus aurkitu. Eta urtero bezala, Pedro dantza-maisuak, dantzan ez ezik beste anitzetan ere maisu, lepogaineko hauspo faltsuaren barruan eztiontziaik sartu zituen Iruñean, ostata ordainetan⁵ pagatzeko.

Gauak arras ilundu zuen Zahategietako⁶ ostatura heldu zirenerako. Han karromotza gortan utzi, ostalerrari eztiontziaik eman eta gelara joan ziren egokitzen. Hamarrak gela berean egokitu ziren, urtero bezala, dantza-maisuak beste guztiak begibistan eduki nahi

³ Katetxeak, hiriko eta herri nagusienetako sarbideetako zergapostuak ziren. Bertan kanpotik saltzeko asmotan ekarririkoen zergak ordaindu behar ziren. Belosokoa badago engoitik, gasolindegi bihurturik, Apezgaitegiaren aitzinean. Izena, bidea ixteko erabiltzen zen kateatik zetorkien.

⁴ “Lanean aurrera jo” erran nahi du (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*).

⁵ Hitz honek baliokideak ditu nafarreraz Mendialdetik Erdialdera: “ordaña” edo “ordea”. Biak arras erabiliak ziren Iruñerriko hizkeraz, gaztelaniaz (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*).

⁶ Zahategi edo Pellejerías, Iruñean egungo Jarauta karrika dugu (Jarauta etorbidea, jatorren artean).

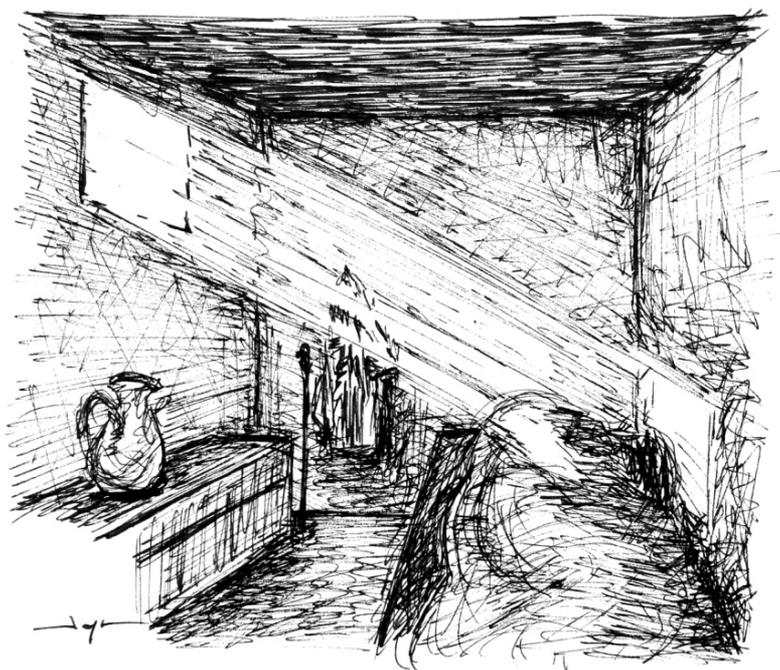
baitzituen, batez ere Anttoniko parrandazalea, hiriko mezetetako bezpera tentagarriegia baitzen bera bezalako mutiko gazte eta eskarmenturik gabeko batentzat.

Biharamuneko dantzaldia gogoan, loak berehala hartu zituen guztiak, goiko leiho estuan marrazten zen ilargi betearen argipean.

* * *

Goizargiak Pedro dantza-maisuaren begi itxietan jo zuen bortizki, goiko leiho estuan barna. Asaldaturik, jauzi batean jaiki zen ohantzetik. Goiza zen eta... nola izan zitekeen gortako oilarraren kukurrukua aditu ez izana?

-Fite! Altxa zalu bizian, alperrontzi hauek!- zirt-zart, beste guztiak itzarrarazi zituen zaplastekoka -¡Tira, jantzi agudo!- Besteak, ohantzea uzteko nagiz, poliki joan ziren jaikitzen dantza-maisuaren garrasi eta burukosk zaparradak bost ajola zitzaizkielarik. Estu ibili behar zuten San Lorentzo elizara garaiz heltzeko, udal-kortejua karrikara ateratzekotan izanen baitzen.



Danzante-arropaz erdi jantzirik, dantza-tresnak arrastaka, karrikara atera ziren korrika eta estropozoka San Lorentzo eliza hurbileraino. Ez zioten inguruari erreparatu. Ez ziren konturatu gortan ez oilorik ezta bestelakoazienda xehetik ere ez zegoela. Ez zuten ikusi karrikan gurdirik edo abererik ere ez zegoela, harzolarek ordez espartinpean lur beltza agertzen zela ere ez zuten ikusi.

Udal-segizioarekin batera heldu ziren eliza-ondora. Pedro dantza-maisua gaitaren hauspoa –orain benetakoa– puztu eta ahairea aireratu zuen: berehalaxe hasi ziren danzanteak dantzan. Dantzaren zurrumbiloan ere, ez zuten hauteman ikusleen itxura xelebrea, jantzi zuri-gorriak, jendartean txinpartak igortzen zirela begiaurrean zebilzkiten dama ponposhoen hautsontzien antzeko xixku xelebrea batzuetatik. Salazar ijitoa bakarrik, boboarenan ikuslegotik gertuago, ohartu zen egoera bitxiar.

–Hi, Pedro, ikusi altuk hauek?– erran zion bere aldera hurbilduz, zilipurdika. Dantza-maisua, gaitapita ezpainartean, keinu latz batez isilarazi zuen, danzaldiaren zain baitzen.

Txaloen momentuan jabetu ziren. Guztiei kezka sartu zitzaientz gogoan; bat-batean arras arrotz suertatu zitzaientz gizalde zuri-ta-gorri hura...⁷

Guztiek ez, Anttoniko gaztetxoak ondoan zeukan Mattini, Arizkurengoz gazteenari, bota baitzuen: –Beizak bior puska oi!!– begiak zuloetatik at, praka estu eta motz-motzak aldarrikatzen zituen goiti-beheiti zurigorritz jantziriko neska bati so, begirada kulerotik kendu ezinean.

Mattinek, begiak zabal-zabalik izanik ere, ez zuen neskarik ikusi, nahas-mahas zurigorri hartan liluraturik. Izuaren menpean, ez zuen hitzik ere ahotik jalgitzen asmatu. Nahasgune hura neskaren garrasiak ebaki zuen:

–*Oye tío*, zer begiratzen duzu?– eta neska, lagun taldea utzirik, Anttonikogana abiatu zen zuzen-zuzen, haserre bizian. Mattinek Anttoniko besotik heldu eta bultzada batez beste danzanteen artera bota zuen: –Barkatu seinorita, gaztea dun...

⁷ Iruñeko mezetetan zuri eta gorritz janztearena, XX. mende erdiko usadioa da.

-Zer pasatzen da hemen?- mutil bat, antzaz neskarekin zegoena, hurbildu zen harroputz.

-*Friki hori, que geratu nahi du nerekin!*- Anttonikok Pedro dantza-maisuaren gibeletik muturra erakustera baino ez zen menturatzen, beldurrez. -*No te jode que está neri ipurdiari begira...!!*

-*¿Y tú de qué vas, eh?* Justo pasatu frontera eta pentsatzen duzue *que zarete Iruñean los putos amos, jodidos gabachos machistas de mierda?* bronka nahi duzue?- neskaren laguna gero eta harroputzago...

-Aizak, irainik etzak egin! Muttikoa hona etorri berria duk, etziok neskari laidorik in nahi- Zegoenekotz beroaldiak hartua zegoen Mattinen hitzak galdu ziren Pedro dantza-maisuaren gibelean, honek aitzina hartua baitzuen bakegile: -Ofensa egin badizu, neronek barkazioa eskatzen dizut guztion izenean. Ez hartu kontuan, otoi.

-*Zoazte a vuestra puta casa, que gu ez goaz Baionara a joderos las fiestas!*

Beste gazte batzuk, neskaren koadrilakoak ere nonbait, hasi ziren inguruan. Danzanteek, giro iluna ikusirik gibeleraxe jo ondoren, aitzina berriz hastekotan ziren beltzez jantziriko gizatzar batzuk jendartean hauteman zirelarik. Itxura izugarria zuten oskol beltzak buruan eta aurpegiak kristal antzeko batzuen atzean ezkutaturik, halako txurro beltzak buruen gainetik dantzan.

Hura guztia ikusita, danzanteak, latz-ikarak harturik, korrika bizian abiatu ziren Zahategietarantz, jendez josiriko karrikan barna, bultzaka eta estropozoka. Ez zuten ostaturik aurkitu. Karrika ertzeetan gizon anitz ziren taldeka, erdialdera begira, gorria, beltza edo pattarra ez zen ardo horixka edaten, aparra ezpainenetan.

-Zer pasatzen zaizue *tíos*, presa duzue? Lasai, *que estamos en fiestas...*

Horri ere erreparatu gabe, karrikan barna segitu zuten gero eta biziago. Bat-batean irudi erraldoi batzuk ikusi zituzten ondoko beste karrika batetik mehatxari zetozkiela. Haiek ikusteak zangoak arinagotu zizkien. Deus besterik begiratu gabe, karrikan barna ekin zioten ihesaldiari beldur handiagoz, beldurragorik bazen. Une batez

geratu izan balira, gaiteroen musikarekin dantzan zetozela ikusiko zuketen.⁸

Azkenik, aurreko egunean ikusi ez zuten baso batean sartu ziren.⁹ Han janzkera zurigorri arrotz hura agertzen zuten beste gizaki anitz ziren, baina antzaz ez hain borrokazale. Beloso erriparen buruan zeudela ikusi zuten, eta orduan konturatu ziren herriko bide aldera zihoazela. Lasterketa lasaitu zuten baina geratu gabe, bidean ikusi zituzten iturrietan urruparik ñimñoena ere emateko geratu gabe, korrikaldi eta beroarengatik egarriz baziren ere.



Katetxeak egon behar zuen –eta ez zegoen– ingurua gainditurik, Iruñetik kanpo dagpoeneko, Badostaingo soroak ikusi zituztenean, Lezkairutik harat, utzi zioten korrikaldiari. Sadar erreka ondoko makalondo batean geratu ziren lur jota, lo zorroan, sargoritik babesean itzalpe freskoan.

Zenbat ordu iragan ziren, sekula ez zuten jakin. Kontua izan zen itzarri zirenerako arratsa heldua zela. Poliki joan ziren jaikitzen,

⁸ Eguneko erraldoi eta buruhaundiak (irudi zaharrenak) 1860an eraiki ziren. Aintzinago Eliza Kapitulua zuten jabe, eta ia soilik eliza inguruko ekintzetan hartzen zuten parte. Iruñeko mezetetan egunero karrikaz-karrika aritzearena usadio berriagoa da; ez, beraz, ipuin honen garaikoa.

⁹ Media Luna parkea Victor Eusa arkitektoak eraiki zuen 1935ean.

engoitik amets gaiztoaren menpean bezala, elkarren itxura negargarriari so, ondalan¹⁰ eginak ziruditelarik: batzuek kapela galduta zeukaten, beste batzuek espartinak zulaturik, bateren batek atorra urratua, gehienek danza-arropa zikinduta belar eta lohi arrastoz...

Deus erran gabe herriko bidea hartu zuten berriz burumakur, oinak arrastaka. Urrundik eguzkiak Sarbileko gainetik ez zuela zerua utzi nahi ematen zuen. Bideak, hegoalderanz orain, sargori itogarriaren beroa igortzen zuen goiti mutil taldea inguratuz, estutuz, baina honetan ez zen gibeletik hautsak bi lerroz arrastorik marraztuko zuen karromotzik.

Luze ibili ziren hala, Taxoaretik gertu -ilunabarrean zegoenekotz-Mattinek, Arizkurengo gazteenak, "...eta Anttoniko?" jalgi zuen arteraino.

¹⁰ Hitz hau nafarreraz *hondo lana* da, lurra aireratzeko laiaz edo aitzurrez egiten dena. Zer edo zer nahas egina dagoela adierazteko ere erabiltzen da Iruñerrian.

Andanzas de unos de Tajonar en las mezetras de Iruña¹

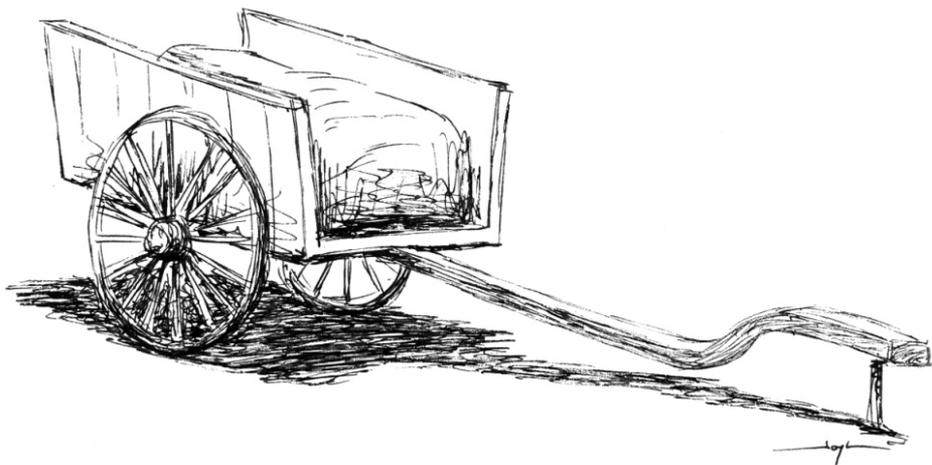
Ilustraciones /Irudiak:

Jorge Urdánoz Apezteguía

Basado en las anotaciones y datos históricos de Jesús Pomares.

A Iraia

El día no había terminado de oscurecer sobre Tajonar en aquel atardecer de verano de finales del siglo XVII. Parecía que el sol se resistía a esconderse allá por el cresterío de Sárbil. El camino, hacia el norte, exhalaba todo el calor acumulado por el bochorno durante el día rodeando, asfixiando al grupo de mozos mientras que por detrás el polvo dibujaba las dos líneas del rastro del carromotz² que empujaban.



¹ Las mezetras eran las fiestas del pueblo. Se denominaban así debido a la abundancia de misas (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*; José Yanguas y Miranda, *Diccionario de Antigüedades*; Ignacio Baleztena, *Iruñerías*). Este vocablo, como otros que aparecen en esta narración, pertenece a la forma de hablar que fue común en la Cuenca de Pamplona hasta los años 60 y 70 del pasado siglo, admirablemente reflejada en los *Dialogando*, colección de conversaciones escritas por Cándido Testaut "Arako" y publicadas los domingos durante varios decenios del comienzo del pasado siglo en *Diario de Navarra*.

² Carro con cama en forma de cajón (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*).

-Si el muete no hace aparecer adonde los de Larumbe, aunqués bien azcarro no l'haimos de aguardar, que el portal de Iruña no nos va a hacer espero- la firme voz de Pedro, el maestro de danza, al frente del grupo, se elevó por encima del aire plumizo.

-N has de hacer preocupación, que ayer ya de atardecida estar hice con el padre adonde la pieza grande del alto y como me tiene ley ya me dijo que lo espabilaría- terció Emeterio, que al ser algo mayor que los demás parecía tener el que más fundamento.

No hubo necesidad de esperar ya que el Toñico, el muete, aunque era bastante cabeza loca, allí estaba, bien formal aguardando a los demás, al lado de la última casa del pueblo. Y es que para él lo de danzante era lo más importante. Y encima, ¡casi nada!, en las mecetas de Iruña, la primera vez que iba a ir allí.

Con un escueto *buenastardes* se completó el grupo: Emeterio el de Barbarin, los dos de Echarte, Vidal de casa Ecay, Miguel y Martín de los de Arizcuren, uno de Zolina y Toñico el de casa Larumbe, que junto al gitano Salazar, que hacía de "bobo"³ -¡y qué bien lo hacía!- se sumergieron en el ocaso camino a Pamplona al socaire del paso firme del Maestro de Danza.

Al principio tomaron el camino ancho que llevaba directamente hacia el norte, hacia la capital, rodeando las colinas de Beloaranbutzu. Para ello enfilaron la orilla izquierda de la regata del Sadar, atravesando los secanos cuando el amarillo ya palidecía bajo la luz poniente.

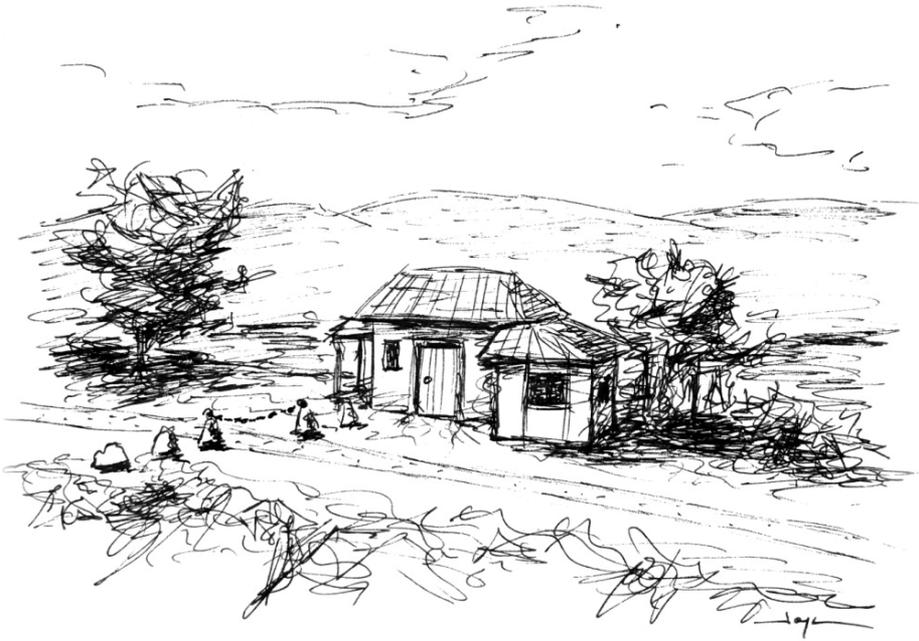
-Si los de Mutilva no hacen espabilar, mal se las van a ver pa la siega- dijo quedamente Vidal, el de casa Ecay, acordándose de la tarea que había dejado pendiente, ya que hasta bien entrado el mediodía había tenido que estar en el campo de casa, no poder terminar los trabajos.

Sin embargo no entraron en Mutilva, sino que se dirigieron hacia el este, hacia los parajes de Taileuntze y Saukin. Para ello abandonaron

³ El *bobo* o *grazioso* era el personaje cómico de los grupos de danzantes. Mientras los demás ejecutaban la danza, este se dedicaba a estorbarles, a ziriquiriar a los espectadores, a dar saltos y volteretas... aunque también prestaba ayuda cuando a algún danzante se le caía o se le rompía algo.

el cauce del Sadar y se internaron en un camino mucho más dificultoso, como hacían todos los años, para tomar la entrada oriental de Pamplona, en vez de seguir por el camino del sur, más fácil y cómodo, a pesar de ser el más corto desde Tajonar. Alguien que no conociese a los danzantes hubiera podido decir que habían equivocado la ruta, pero Pedro el maestro de danza sabía muy bien qué camino tomar. Por eso en aquella ocasión tampoco nadie dijo nada. De hecho ya había sido tajante alguna vez que alguien se atrevió a cuestionarle: “Arangurendarras semos, y el nuestro es el camino del valle”, escondiendo la verdadera razón, tal y como saben hacer, y qué bien, los cuencos de pura cepa.

Tras un viaje parco en palabras, al final llegaron hasta el borde de la ripa de Beloso, en el camino de Pamplona a Sarriguren. Se detuvieron junto a la Cadena.⁴



⁴ Se daba el nombre de “La Cadena” a los puestos de recaudación de arbitrios colocados a la entrada de las ciudades, villas o pueblos importantes. Allí los que entraban mercancías pagaban el correspondiente impuesto. La de Beloso todavía existe en la actualidad, convertida en gasolinera, delante del Seminario. Su nombre debía de proceder de la cadena que se utilizaba para cerrar el camino.

–¡Todos los años igual! ¿Pero es que no veis que estamos pa cerrar el portón? ¿Cuándo os va a entrar el fundamento y llegar a tiempo? – rugió la voz amenazante del Guarda de Arbitrios – A la próxima os quedáis al raso.

–Disculpe vucencia, pero saber hace muy bien que en nuestro pueblo de Tajonar hacemos destar rematando la cosecha y enanzo⁵ p’hacer haimos de provechar hasta bien atardecido– respondió con la excusa de todos los años Pedro, el maestro de danza, con el fuelle de la gaita bien sujeto al hombro.

Después de registrar por encima el interior del carrromotz donde llevaban los aperos de danza, y tras el habitual refunfuñe, el guarda les franqueó el camino. Como todos los años, no encontró nada en el carrromotz. Y como todos los años, Pedro el maestro de danza, que no solamente en eso era maestro, le coló los tarros de miel con los que iba a pagar a ordaña⁶ la posada de Pamplona dentro del falso fuelle de la gaita que llevaba al hombro.

Ya era de noche cerrada para cuando llegaron hasta las Pellejerías.⁷ Tras dejar el carrromotz en la cuadra y entregar los tarros de miel al hostelero, se retiraron al cuarto de dormir. Los diez en el mismo cuarto, pues el maestro de danza los quería tener a todos vigilados, sobre todo al parrandero del Toñico, que la víspera de la fiesta de la ciudad era demasiado tentadora para un muete choriburu como él.

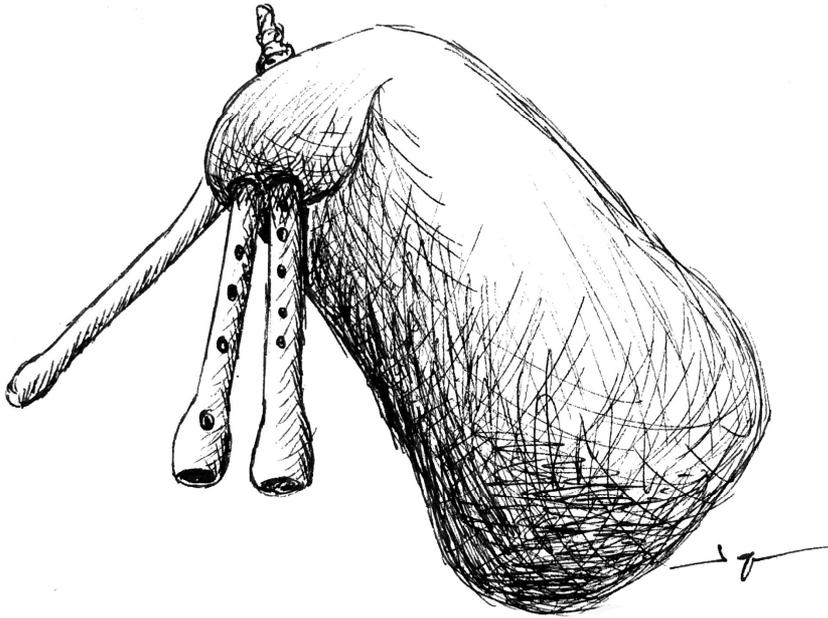
Con la cabeza puesta en la actuación del día siguiente, en seguida les cogió el sueño a todos bajo la luz de luna llena que se filtraba por la estrecha ventana de lo alto del cuarto.

* * *

⁵ “Adelanto o progreso en una labor” (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*).

⁶ Pagar “a ordaña” es pagar a ordea o a cambio. Ambas son voces usuales tanto en euskara como en castellano utilizadas desde la Montaña hasta la Zona Media de Navarra, y muy comunes en la Cuenca de Pamplona (José M^a Iribarren, *Vocabulario Navarro*).

⁷ Bajo el nombre de las Pellejerías o Zahategiak se conocía a la actual calle pamplonesa de Jarauta (Avenida Jarauta para los “castas”).



La luz de la mañana bien entrada golpeó con fuerza en los ojos del maestro de danza a través de la estrecha ventana de lo alto del cuarto. Se levantó de la cama de un salto. Ya se había hecho de día y... ¿cómo era posible que no hubiera oído el canto del gallo de la cuadra?

–¡Tira, arriba enseguida, cuadrilla vagos!– les despertó a sopapos a todos –¡Hala, a vestir sin pasatiempo!– Los demás, de pereza de dejar la cama, se fueron levantando despacio, sin importarles la manta de mamporros que les estaba cayendo encima. Muy justos iban a andar para llegar a tiempo a la iglesia de San Lorenzo, que el Ayuntamiento ya estaría para salir a la calle.

Salieron a la calle con la ropa de danzantes a medio vestir, arrastrando los aperos de la actuación, corriendo a trompicones hasta la cercana iglesia. No tuvieron tiempo de mirar alrededor. No se dieron cuenta de que en la cuadra no estaba ni el gallo ni ningún otro animal. En la calle tampoco se fijaron en que no había carros ni caballerías, ni siquiera que bajo sus alpargatas no había empedrado sino una tierra dura y negra.

Consiguieron llegar a la iglesia a la vez que la procesión. Pedro, el maestro de danza, infló inmediatamente el fuelle de la gaita (ahora el verdadero) y en cuanto comenzó a tocar los danzantes empezaron a bailar. Inmersos en el remolino de la danza no se fijaron en los extraños ropajes de los espectadores, todos de rojo y blanco, todos iguales, ni tampoco en unos insólitos reflejos, como chispicas, que salían de una especie de polveras de las que usan las damas pomposas y que algunos se colocaban delante de los ojos. Tan solo el gitano Salazar, que como hacía de bobo deambulaba más cerca de la gente, se dio cuenta.

–Eh Pedro, ¿háis hecho de ver esos?– le advirtió acercándosele entre cabriolas. Pero el maestro de danza, con la boquilla de la gaita entre los dientes y pendiente de las evoluciones de los danzantes, le hizo callar con un gesto hosco.

Solamente al finalizar la danza, con los aplausos, se dieron cuenta y se empezaron a preocupar ante la muchedumbre vestida de esa desconocida forma que les resultaba tan extraña...⁸

Pero no estaban todos preocupados. El Toñico le espetó a Martín, el chiquito de los de Arizcuren, que estaba a su lado: “Mía qué piazó yegua”. Al muete los ojos se le salían de las órbitas hacia una moza, también de blanco y rojo de arriba abajo, pero que exhibía unos pantalones cortos minúsculos y ceñidos, de los cuales no podía despegar la mirada.

Martín, aunque también tenía los ojos como platos, no veía ninguna moza en especial pues estaba medio deslumbrado ante semejante tumulto blanquirrojo. No fue capaz de articular palabra. De pronto, el berrido de la mueta cortó de raso ese momento de incertidumbre:

–¿Y tú qué miras tío? – le espetó mientras salía del grupo y se abalanzaba derecha hacia el Toñico, hecha una furia. En ese momento Martín cogió al Toñico de brazo y le echó atrás, hacia los otros danzantes –Sentir hacemos, señorita, un muete es solo...

⁸ El vestir de blanco y rojo en las fiestas de Pamplona es costumbre que se inició muy entrado el siglo XX.

–¿Qué pasa contigo? –terció farruco otro chico que parecía acompañar a la moza.

–¡El friki este, que se quiere quedar conmigo!– y el Toñico solo se atrevía a asomar la nariz detrás del maestro de danza, de puro miedo. –No te jode, que me está mirando el culo...

–¿Y tú de qué vas, eh? ¿Justo entráis por la frontera y ya os creéis que sois los putos amos de Iruña, jodidos gabachos machistas de mierda?, ¿qué queréis, bronca?– continuó el compañero de la chica, cada vez más envalentonado...

–¡Oye, oye, no hagas de insultar! Repara quel muete venido es recién, y a la moceta faltar no ha querido hacer–, y las palabras de Martín, que ya se había calentado, se perdieron detrás de Pedro, el maestro de danza, que se había adelantado a poner paz: –Ofensa si regularmente ha hecho de hacerle a usted, de contaui disculpa le hago de pedir en nombre de todos. No haga usted de tenérselo en cuenta, no incomodarse.

–¡Idos a vuestra puta casa, que nosotros no vamos a Bayona a joderos las fiestas!

Otros mozos que parecían también de la cuadrilla de la chica comenzaron a rodear al grupo de danzantes. Estos al ver que la cosa pintaba mal se echaron atrás de momento, pero inmediatamente reaccionaron y ya se disponían a plantar cara cuando aparecieron por detrás de la concurrencia varios hombretones vestidos de negro que tenían la cabeza cubierta con cascos negros y la cara tapada con una especie de cristal, de una pinta terrorífica, blandiendo unas como cachiporras negras por encima de las cabezas.

Al verlos, los danzantes, aterrorizados, emprendieron una desaforada huida hacia las Pellejerías a través de la calle abarrotada de gente. No encontraron la posada. Desde las orillas de la calle les miraban entre asombrados y divertidos los grupos de personas vestidas también de blanco y rojo y que bebían una especie de vino amarillo, que no era ni tinto ni clarete ni pattarra, y que les dejaba los labios untados de espuma.



—¿Qué os pasa tíos, tenéis prisa? Tranquilos, que estamos en fiestas...

Sin hacer caso continuaron corriendo calle abajo cada vez más apurados. De repente, de una calle lateral se les abalanzaron amenazantes unas figuras gigantes que venían de lado a lado. Aquello dio más fuerza a sus piernas. Sin tiempo para ver que detrás venían unos gaiteros con cuya música avanzaban danzando, continuaron en su huída cada vez más asustados.⁹

Al final se internaron en una especie de bosque que el día anterior no habían visto,¹⁰ donde también había gentes vestidas de blanco y rojo,

⁹ Los actuales Gigantes y Cabezudos de Pamplona datan de 1860 (las figuras más antiguas). Anteriormente pertenían al Cabildo y sus actuaciones se limitaban casi exclusivamente al ámbito religioso. La costumbre de desfilar en fiestas todos los días por las calles es posterior, pues, a la época de esta narración.

¹⁰ El parque de la Media Luna fue construido por el arquitecto Víctor Eusa en 1935.

aunque, al parecer, más pacíficas. Pero solamente cuando llegaron al borde de la ripa de Beloso y se dieron cuenta de que estaban ya en el camino a su pueblo se tranquilizaron un poco. A pesar de moderar la carrera, no se detuvieron en ninguna de las fuentes que vieron, y eso que con el calor y la trotina buena sed traían.

Una vez pasado el lugar donde debía estar y no estaba la Cadena, ya fuera de la ciudad, solo cuando vieron las piezas de Badostáin, más allá del soto de Lezcairu dejaron de correr. Se detuvieron en una chopera a orillas del Sadar y cayeron al suelo rendidos. Con el frescor de la sombra no tardaron en sumirse en un profundo sueño.

Nunca se supo cuántas horas estuvieron dormidos. El caso es que para cuando se despertaron ya había caído la tarde. Se fueron levantando despacio, como si todo hubiera sido una pesadilla, mirándose unos a otros la pinta que tenían, que parecían vueltos ondalán:¹¹ unos habían perdido el sombrero, otros tenían las alpargatas hechas unos zorros, alguno con la camisa rasgada, la mayoría con la ropa de danza con rastros de hierba y barro...

Emprendieron el regreso al pueblo con la cabeza gacha, sin mediar palabra, arrastrando los pies. A lo lejos el sol parecía resistirse a esconder allá por el cresterío de Sárbil. El camino, hacia el sur ahora, exhalaba todo el calor acumulado por el bochorno durante el día rodeando, asfixiando al grupo de mozos. No había, sin embargo, ningún carromotz que dejase rastro sobre el polvo del camino.

Continuaron así un buen rato hasta que, ya cerca de Tajonar –para entonces había oscurecido– Martín, el chiquito de los de Arizcuren, preguntó: “¿...y el Toñico?”.

¹¹ Ondalán (del euskara *hondo lan*, trabajo en profundo) es el trabajo para airear la tierra que se hace con azada o laya (José M^a Iribarren, Vocabulario Navarro). “Volver ondalán” en la Cuenca de Pamplona se le decía también a poner algo revuelto, “patas arriba”.

La foto: Todos a los gigantes

La casa Huarte, en la calle Mayor, fue otrora punto de encuentro de la vida cultural y festiva de Pamplona. En su patio se retrataron los alumnos del colegio que acogió, gentes de más o menos renombre que visitaban a la ilustre familia, y otras muchas personas que pasaban por allí. Hay fotografías de cuadrillas y niños con ganas de jolgorio, también de representaciones teatrales, y en se mismo lugar quedaron inmortalizados los gaiteros que compitieron en el célebre concurso de 1924.

Pero sin duda, cuando más concurrido estaba ese patio era cuando todos los años por San Fermín, y hasta hace bien poco, los gigantes y cabezudos de la ciudad descansaban en él a la espera de que sus portadores repusieran fuerzas. La costumbre debe venir de antaño, a juzgar por la fotografía que traemos aquí.

Muchos niños, uno de ellos con su chulubita, adolescentes y adultos posan junto a jóvenes tamborileros, dos kilikis y un zaldiko. Los gaiteros andarán por ahí seguro, pero han debido guardar el instrumento. También se han colado en la foto algunos músicos de la banda, tan bien uniformados como el imponente guardia que dirigía a la comparsa. Debió ser un verano caluroso, a juzgar por los pai-pai que portan algunos.

Entre los atuendos no faltan las boinas, alpargatas y guardapolvos, pero hay corbatas y trajes también; desdentados y hombres tostados por el sol del campo comparten plano con apuestos jóvenes. Si nos paramos a pensar, la comparsa tampoco ha cambiado tanto desde entonces, al menos en concepto: unas cuantas décadas después, los gigantes siguen siendo una de esas cosas de Pamplona que gusta y atrae a todo el mundo, vista como vista y luzca como luzca, porque es una fiesta que acoge, y que permite a cada uno disfrutar a su manera.

Aunque lo haya dejado para el final, me he dado cuenta enseguida de que en algo sí que ha mejorado y cambiado la fiesta de los gigantes desde entonces: ¿dónde se habían quedado las mujeres?



*La comparsa de gigantes y cabezudos de Pamplona en el patio de casa Huarte
Fuente: Archivo familia Huarte*

Brevemente

Exposición de danzantes de Palencia *Patrimonio en Danza*

Durante los meses de febrero, marzo y abril de 2015 ha tenido lugar, en la Sala de Cultura de la Diputación de Palencia, una muestra expositiva sobre uno de los más importantes exponentes del patrimonio inmaterial de esta provincia: las Danzas de Danzantes. Esta iniciativa busca la puesta en valor y la visibilidad de este singular acervo etnográfico, para el que la institución provincial ha solicitado la declaración de Bien de Interés Cultural. La exposición, comisariada por el etnógrafo Carlos Porro en colaboración con la Coordinadora de Danzantes de Palencia, ha sido posible gracias al patrocinio de la propia Diputación Provincial y a la aportación de más de 150 piezas y documentos de colecciones particulares, ayuntamientos, cofradías, cuadrillas de danzantes, parroquias, músicos, archivos, museos y asociaciones culturales de los más de 30 pueblos que han participado en la cesión de los distintos elementos que se exhiben.



Traje de Chiborra de Cisneros de principios de siglo XX.

Foto: Coordinadora de Danzantes de Palencia

La danza de danzantes ha tenido siempre un destacado papel procesional, estando vinculada desde antiguo a las cofradías de nuestro mundo rural. La riqueza de sus elementos y la conservación de sus ritos hacen que se concentre en la geografía provincial uno de los conjuntos más importantes de la Península. Los Danzantes de Palencia tienen ritos complejos, no hay dos danzas iguales y dentro de su repertorio se incluyen además de las danzas de palos o paloteos, las danzas procesionales, trenzados de cintas, pasacalles de autoridades, versos, autos teatrales, músicas propias, indumentarias

y un sinnfn de singularidades que los convierten en un patrimonio único. Las danzas está compuestas generalmente por ocho danzantes, generalmente hombres, y un director que recibe distintos nombres: birria, galleta, botarga, chiborra... según la localidad. Los danzantes ejecutan sus danzas para dar realce a la fiesta del titular de la Cofradía y en menor medida aparecen vinculadas a otros eventos (bodas, agasajo de autoridades...). Podemos verlas en ocasiones únicas como el Corpus de Cevico de la Torre, las fiestas de San Telmo de Frómista, la Virgen del Valle de Saldaña, la romería de Nuestra Señora de Alconada de Ampudia, Valdesalce en Torquemada o las fiestas de la Virgen del Castillo con sus danzantes y chiborra en Cisneros.



Danzantes de Támara de Campos en la celebración del Primer Día de los Danzantes de Palencia (octubre 2015).

Foto: Coordinadora de Danzantes de Palencia

Dentro de los distintos elementos de la danza, destaca por su carácter la indumentaria, conservándose en Palencia dos tipologías diferenciadas. La más común, repite las libreas más abundantes en el resto de la Península, donde destacan las enagüillas. Menos abundante es el vestir de casaca y calzón de telas ricas, que ha quedado relegado a unas pocas y singulares cuadrillas del sur provincial.

En cuanto al acompañamiento musical de las danzas de danzantes, hasta finales del siglo XIX fueron acompañadas por el tamboritero que, en una misma persona, ejecutaba las danzas al son de la flauta de tres agujeros y el tamboril. Este instrumentista perduró hasta la década de los años 40 en las danzas de Villamediana y Palencia capital. La gran mayoría de danzas sustituyeron al tamboritero por el dulzainero desde principios del siglo XX siendo actualmente el acompañamiento habitual de las mismas.

La muestra se ha repartido en distintos espacios donde se hace hincapié en el papel de las cofradías y sus símbolos en el mundo rural, el espacio geográfico y temporal de la danza de danzantes, los instrumentos musicales y la documentación escrita, los autos teatrales y especialmente, la indumentaria de la danza y los botargas con una importante muestra del vestir de la danza de danzantes. Vitrinas, paredes y maniquís han acogido las piezas acompañadas por un importante fondo documental gráfico donde destacan fotografías desde principios del siglo XX hasta nuestros días. La muestra ha supuesto una ocasión única para conocer la riqueza etnográfica de la provincia y completa las actividades de la recientemente creada Coordinadora de Danzantes de Palencia. Esta asociación aglutina a todas las danzas de danzantes de la provincia y ha colaborado, durante el último año, en numerosas actividades vinculadas a este patrimonio, desde muestras expositivas a la recuperación de danzas perdidas, pasando por la edición de artículos de divulgación, conferencias y seminarios, talleres o la celebración del Primer Día de los Danzantes de Palencia que reunió a todas las danzas en activo (25 localidades) en un pasacalles festivo por la calle Mayor de la capital el pasado octubre.

Carlos del Peso Taranco

Presidente de la Coordinadora de Danzantes de Palencia

www.danzantesdepalencia.blogspot.com



www.danzantesdesanlorenzo.com

Colabora:

