

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Arte y Musicología

Abendu santu honetan: discursos y prácticas en las rondas cantadas navideñas de Bizkaia

Tesis doctoral

Autora: Itziar Navarro Ibañez
Director y tutor académico: Jaume Ayats i Abeyà

Abendu kantari eta marijesi guztiei.

Kontentuaren handiz, guztiok poz gaitian.

ESKERRAK (Agradecimientos)

Aurrena, kontaezinezko eskerrak denbora eta lagunza eskaini didazuen abendu kantari eta marijesi guztiei, eta ikerketan zehar beti hitz egiteko gogoz eta beso zabalik jaso nauzuelei. Espero dut lan honekin neurri txiki batean mesede hori bueltatzen asmatuko dudala.

Eskerrik asko Soinueneako lankideei lagunza guztiarengatik (animoak, erraztasunak, babesak, ideiak, materialak, gailetak, umore ona): Juan Mari, Joseba, Orkatz. Bihotzetik eskerrak ere Emiliori, hasiera haietan Lekeitioko taldearen berri ematean harra piztu zidalako, eta batez ere, pasatako material zoragarriengatik. Zazpi T'erdiko lagunei, hartu zitzuten nekeengatik.

A los maestros que me han inspirado y acompañado: a Jaume, y también a Anna.

Ignazio e Marco: grazie davvero per la accoglienza e per tutto ciò che ho imparato da voi e ac-
canto a voi. Gràtzias de coru a totus is amigus e amigas de sa Sardìnnia.

Etxekoei, txikitán erraldoien bizkar gainera igo gintuztelako, eta beti hor egoteagatik.

Lagunei, zaharrak eta berriak, askotarikoak: zuek badakizue nor zareten, eta ni nor naizen. Es-
kerrak bihotzez Katari, ingelesezko zuzenketengatik. Aritzi, Raul-Alba-Amaia eta Juleni, Ar-
gibela eta Maxiri, Aingeruri, Manexi: Bizkaian (edo mugan) hartu nauzuelako behar izan dudan
guztietan.

Στα παιδιά στην Βαρκελώνη: σας ευχαριστώ χίλιες φορές για την αγάπη, τα γέλια, την
διαμονή, την μουσική, της βόλτες. Κάνατε το διδακτορικό να φενεται παιχνίδι και ταξίδι.
Στους φυλλους στην Ελλάδα: έρχομαι!

Enekori, egunerokoan lanerako animoak emateagatik eta beti umoretsu azaltzeagatik: guztia errazagoa, goxoagoa eta gozagarriagoa egiten duzu. Itsasi, babes iraunkorrarengatik, barrena husteko ehunka hizketaldiengatik: lagun zaitudalako barrean, tristuran eta pozean.

Artxiboei (AHEB, Durango, Eresbil, Labayru, Ahotsak), udal liburutegieie (Trintxerpe, Lekuona), eta nola ez, bertako langileei.

Askori esker da norbera.

RESUMEN

Esta investigación constituye un estudio etnomusicológico comparado de las rondas cantadas de Navidad que en Bizkaia se engloban bajo el nombre genérico de *abendua* o *marijesiak*. El estudio etnográfico de las situaciones musicales procura desvelar las diversas motivaciones de los actores, así como la manera en que sus visiones han transformado y siguen remodelando las actividades musicales estudiadas. El trabajo describe cómo los cambios en el perfil de los participantes y en las funcionalidades de las rondas se han visto acompañados de transformaciones sonoras relacionadas con la técnica y la estética del canto. En este sentido, los resultados del análisis estructural de los cantos se articulan con los resultados del estudio etnográfico. Asimismo, aporta información detallada acerca del contexto de origen de los cantos y de su difusión en siglos recientes, a la vez que integra las realidades estudiadas en un amplio campo cultural de prácticas católico-latinas y polivocales. Presta especial atención a los procesos de secularización, formalización y patrimonialización de las últimas décadas.

RESUM

Aquesta investigació constitueix un estudi etnomusicològic comparat de les rondes cantades de Nadal que a Biscaia s'engloben sota el nom genèric d'*abendua* o *marijesiak*. L'estudi etnogràfic de les situacions musicals procura elucidar les diverses motivacions dels actors, així com la manera com les seves visions han transformat i continuen remodelant les activitats musicals estudiades. El treball descriu com els canvis en el perfil dels participants i les funcionalitats de les rondes s'han vist acompanyats de transformacions sonores relacionades amb la tècnica i l'estètica del cant. En aquest sentit, els resultats de l'anàlisi estructural dels cants s'articulen amb els resultats de l'estudi etnogràfic. Així mateix, aporta informació detallada sobre el context d'origen dels cants i la difusió que han tingut en els darrers segles, alhora que integra les realitats estudiades en un ampli camp cultural de pràctiques catòlico-llatines i polivocals. També fa especial atenció als processos de secularització, formalització i patrimonialització de les darreres dècades.

ABSTRACT

This research constitutes a comparative ethnomusicological study of the sung Christmas *rondas* that in Bizkaia are included under the generic name of *abendua* or *marijesiak*. The ethnographic study of musical situations seeks to reveal the diverse motivations of the actors, as well as the way in which their visions have transformed and continue to reshape the musical activities studied. This work describes how the changes in the profile of the participants and in the functionalities of the *rondas* have been accompanied by sound transformations related to the technique and aesthetics of singing. In this sense, the results of the structural analysis of the music are articulated with the results of the ethnographic study. Likewise, it provides detailed information about the context of origin of the *marijesiak* and their dissemination in recent centuries, while we integrate the realities studied in a broad cultural field of Catholic-Latin and multipart practices. It pays special attention to the processes of secularization, formalization and patrimonialization of recent decades.

Índice

Eskerrak (agradecimientos)	5
Resumen	6
Resum.....	6
Abstract.....	6
Introducción.....	II
Objeto de estudio.....	II
Justificación.....	II
Preguntas	12
Objetivos	12
Hipótesis	12
Partes del trabajo	13
1. Demarcación del estudio.....	15
1.1. Marco teórico	17
1.1.1. La música como modo de estar en comunidad	17
1.1.2. Tradiciones (re)inventadas y folklorismo	19
1.2. Metodología	20
1.3. Estado de la cuestión.....	23
1.3.1. Ámbito vasco	23
1.3.1.1. Folkloristas	24
1.3.1.2. Filólogos y antropólogos.....	26
1.3.1.3. Los actores escriben su historia	28
1.3.2. Internacional	29
2. Situación del <i>abendu</i>	31
2.1. Denominaciones.....	33
2.1.1. <i>Marijesiak</i>	33
2.1.2. <i>Abendua</i>	33
2.1.3. <i>Jeonikuek, Kebonikoak</i>	33
2.2. Marco temporal	34
2.2.1. Invierno.....	34
2.2.1.1. Tiempo de cuestiones	34
2.2.1.2. Adviento y Navidad	35
2.2.1.3. Connotaciones actuales de la Navidad	36
2.3. Marco geográfico.....	36
2.3.1. País Vasco occidental: Bizkaia	36
2.3.1.1. Breve panorámica histórica	37
2.3.2. Presentación de los pueblos y barrios	42

2.3.2.1. Lekeitio	42
2.3.2.2. Ea	47
2.3.2.3. Gernika-Lumo	48
2.3.2.4. Muxika	52
2.3.2.5. Iurreta	53
2.3.2.6. Ibarrangelu	55
2.3.3. Recapitulación	56
3. Dimensión histórica	59
3.1. Indicios sobre el contexto de creación de las coplas	61
3.1.1. Primera impresión conocida de las coplas por Zubia y Lezamiz	62
3.1.2. Teatro religioso y villancicos	64
3.1.3. Hipótesis	68
3.1.3.1. Manuel Lekuona	68
3.1.3.2. Antonio Arana Martija	69
3.2. Prácticas navideñas similares en la actualidad	71
3.3. Historia reciente del <i>abendu</i>	77
3.3.1. Momentos, espacios, medios y agentes de difusión	77
3.3.1.1. Lekeitio	77
3.3.1.2. Ea	81
3.3.1.3. Gernika	84
3.3.1.4. Muxika	89
3.3.1.5. Iurreta	92
3.3.1.6. Ibarrangelu	94
3.3.2. Recapitulación	96
4. Descripción etnográfica	101
4.1. Cuadro esquemático de los grupos	103
4.2. Presentación de los modelos	104
4.3. Modelo 1: Gernika	106
4.3.1. Reunión organizativa	106
4.3.2. Ensayos	110
4.3.3. Novena	112
4.3.3.1. Caso ejemplar	112
4.3.3.2. Observaciones complementarias	122
4.3.4. Otras situaciones anuales informales	126
4.4. Modelo 2: Ea	127
4.4.1. Ensayo	127
4.4.2. Novena	131
4.4.2.1. Descripción de la ronda	131

4.4.2.2. Otras observaciones	136
4.4.3. 24 de diciembre	137
4.5. Modelo 3: Iurreta, Oromiño, Ariatza, Ibarruri e Ibarrangelu	140
4.5.1. Caso ejemplar: Iurreta	140
4.5.2. Comentario general	146
4.5.2.1. Tipología de la ronda y participantes	146
4.6. Modelo 4: Lekeitio	149
4.6.1. Ronda	149
5. Temas, discursos y prácticas.....	155
5.1. ¿Quién canta, quién escucha, y por qué?	157
5.1.1. Motivaciones de los participantes o simpatizantes	157
5.1.2. Motivos de rechazo o desinterés	162
5.2. ¿Qué nos dicen los actores a través de su discurso y a través de su práctica?	163
5.2.1. Modelo 4: Lekeitio	163
5.2.2. Modelo 3: Iurreta, Oromiño, Ariatza, Ibarruri e Ibarrangelu	166
5.2.3. Modelo 2: Ea.....	171
5.2.4. Modelo 1: Gernika	173
5.2.4.1. Patrimonialización de la tradición	173
5.2.4.2. Toma de decisiones y autoridades	175
5.2.4.3. La formalización y sus márgenes	176
5.2.4.4. De la Gernika vieja, a la Gernika actual	181
5.2.4.5. Espacios, paradas y acústica	182
5.2.4.6. Afluencia y tipología de participantes	184
5.2.4.7. ¡A sus puestos! Colocación y protagonismo en las rondas	186
5.2.4.8. Participación de las mujeres	187
5.2.4.9. Coger el tono adecuado (y mantenerlo).....	188
5.2.4.10. Kantaera	189
5.2.4.11. El solista: ¿líder o servidor del grupo?.....	189
5.2.4.12. Hacerse la novena.....	190
5.2.4.13. Reflexividad.....	191
5.2.4.14. Mediatización y espectacularización	191
5.2.4.15. Los <i>marijesiak</i> fuera del contexto ritual	191
5.3. Recapitulación: construcción y representación de la comunidad	192
5.3.1. Diferentes concepciones de la tradición	192
5.3.2. Definirse “en comparación con”.....	194
5.3.3. La presencia de la etnomusicóloga en el campo	196
5.3.4. Actores recopiladores.....	197
5.3.5. Tipología de los participantes	198

5.3.6. Deseo de pervivencia	198
5.3.7. Transmisión y aprehensión	198
5.3.8. Extraliturgia y autogestión	200
5.3.9. La importancia de la convivialidad	200
5.3.10. Rondar	201
5.3.11. Recorridos	202
6. Análisis estructural de los cantos	203
6.1. Presentación de las fuentes	205
6.1.1. Textos.....	205
6.1.2. Grabaciones	208
6.2. Análisis de los textos	209
6.2.1. Forma, métrica y rima	209
6.2.2 Género.....	211
6.2.3. Series de coplas	212
6.2.4. Contenido general	213
6.2.5. Arcaísmos	215
6.2.6. Oralidad.....	216
6.2.7. Modificaciones intencionadas.....	224
6.3. Análisis musical.....	229
6.3.1. Grupos melódicos	229
6.3.1.1. Grupo melódico 1 (<i>Abendu</i>)	229
6.3.1.2. Grupo melódico 2 (<i>Jesukristo</i>)	233
6.3.1.3. Grupo melódico 3 (<i>Da bart Belenen</i>)	236
6.3.1.4. Progresión musical de las novenas.....	238
6.3.2. Forma responorial	238
6.3.3. Canto a varias partes	239
6.3.3.1. Tipología.....	239
6.3.3.2. Polivocalidad: indispensable u opcional	242
6.3.4. Tonos y estilo vocal	242
6.3.5. Técnica y estética del canto.....	243
6.4. Recapitulación.....	244
Conclusions.....	245
Bibliografía y fuentes	253
Glosario	265
Anexo.....	271
Letras de los grupos	273
Cronograma general de la investigación	280

Introducción

« Un ethnomusicologue, c'est celui qui essaie de comprendre ce qu'est la musique dans la vie des gens. »¹ (Bernard Lortat-Jacob –in memoriam–)

Objeto de estudio

La presente investigación se ocupa de las rondas cantadas de tradición oral que se celebran en algunas comarcas de Bizkaia en época de Navidad, genéricamente conocidas como *marijesiak* o *abendua*. Dichas cuestaciones cantadas se practican anualmente en algunas localidades y barrios, y han sido documentadas en numerosas otras.

La mayoría de las coplas cantadas se refieren al Misterio de la Navidad y describen diferentes escenas del relato navideño. Si bien los cantos de estas rondas presentan entre sí un gran parecido textual y formal —pudiéndose hablar de un corpus de coplas y estribillos que comparte rasgos poético-musicales comunes—, difieren, en cambio, en otros aspectos como la duración, el horario, la afluencia o el perfil de los participantes. Fue esta riqueza de matices la que despertó mi interés por las vivencias musicales, los discursos y las implicaciones de las personas que participan de estas realidades. Así, el objeto de estudio de este trabajo no serán los cantos en sí, sino las situaciones musicales o las prácticas en las que éstos se enmarcan.

La investigación se circunscribe a las comarcas de Lea-Artibai, Busturialdea y Duranguesado, todas en la provincia de Bizkaia (País Vasco). Aunque nuestro trabajo de campo se limitaba inicialmente a las rondas que se celebran anualmente en los pueblos Gernika, Ea y Lekeitio, al tener noticia de otros grupos en activo, decidimos ampliar el trabajo de campo a otras tres localidades: Iurreta (Duranguesado) —que cuenta con dos grupos: uno que recorre el casco urbano y varios barrios o cofradías, y otro grupo que se ciñe al barrio de Oromiño—, Muxika —que cuenta con dos grupos, en los barrios Ariatza e Ibarruri, respectivamente— e Ibarrañelu (Busturialdea).

Justificación

El presente trabajo pretende paliar la carencia de estudios sincrónicos relativos al canto de temática religiosa de tradición oral en el ámbito cultural vasco. Constatamos que las manifestaciones culturales en cuestión, exceptuando quizás el caso de Gernika, no suscitan especial interés en la musicología vasca actual, y son conocidos principalmente a nivel local.

El trabajo de campo etnográfico y etnomusicológico, combinado (en menor medida) con el análisis y la interpretación de fuentes históricas documentales, constituye todavía un modelo metodológico inusual en nuestro territorio. Por consiguiente, pretendemos hacer un aporte temático y metodológico, que pudiera servir como precedente para futuros estudios.

¹ Lortat-Jacob, B. (10 de junio de 2024). Ethnomusicologue. *Lortajablog*. <https://www.lortajablog.fr/premiere-page/ethnomusicologue>.

Preguntas

Las preguntas que han guiado nuestra labor y vertebran este trabajo se han ido transformando a lo largo de nuestro estudio. Como apunta Ricardo Sanmartín, la investigación cualitativa “no consiste en una falsación o comprobación de hipótesis previamente definidas, sino en una averiguación de *qué* es lo que efectivamente se nos está preguntando” (2003, 41). Nuestras preguntas iniciales (en negrita) se han ido desglosando en interrogantes más articulados según avanzaba la investigación.

■ *¿Quién canta, quién escucha, y por qué?*

- ¿Cuáles son los motivos extramusicales que hacen posible la actividad musical?*
- ¿Por qué es rechazada por unos, mientras atrae a otros?*
- ¿Qué lugar ocupan las prácticas estudiadas en el calendario festivo de cada comunidad?*

■ *¿Qué significa esta música en esta cultura?*

- ¿Según los participantes, cuáles son los parámetros musicales que definen la práctica?*
- ¿Qué cambios se han realizado en la última mitad de siglo, y cómo son percibidos?*
- ¿Qué lectura hacen los actores de las prácticas de las que participan? ¿Qué nos dicen los actores a través de su discurso y a través de su práctica?*
- ¿Qué (auto)imagen pretenden ofrecer los protagonistas a través de la actividad musical?*

Objetivos

- Elaborar un estudio etnográfico comparado de las rondas cantadas en seis localidades (Gernika, Ea, Lekeitio, Iurreta, Muxika e Ibarrangelu)
 - Comprender y comparar la importancia social de estas prácticas y de sus participantes en las diferentes localidades.
 - Identificar los parámetros musicales émicamente pertinentes que definen actualmente las prácticas según los actores de cada comunidad.
 - Describir/interpretar los procesos históricos que han posibilitado dichas prácticas, así como los significados actuales.
- Enmarcar las realidades estudiadas en un campo geográfico y cultural de prácticas vocales más amplio.
- Aportar elementos que ayuden a dilucidar el contexto del posible origen histórico de estos cantos y su difusión y desarrollo en Bizkaia.

Hipótesis

- Los cantos y las rondas estudiadas se han difundido ampliamente de manera oral. Sin embargo, en el siglo XX, destacan el papel de las imprentas y la actividad cultural del clero vasco.
- El *abendu* no ocupa el mismo lugar en el calendario festivo de cada localidad.
- La centralidad e importancia de los *marijesiak* a nivel local favorece las iniciativas de formalización, institucionalización y patrimonialización de los actores.

- El canto a varias partes no es un parámetro musical que define la práctica en todas las localidades.
- Los encuentros periódicos de grupos de diversas localidades, celebrados desde 2008, han afectado a las posturas de los participantes, bien modificándolas o afianzándolas.

Partes del trabajo

A modo de apertura del presente trabajo, presentaremos la *Demarcación del estudio*, que constará de un apartado dedicado al *Marco teórico*, otro centrado en la *Metodología* empleada, y una última parte que ofrecerá una panorámica de los antecedentes en el estudio de los *marijesiak* y otros cantos populares de temática religiosa, tanto en el ámbito vasco como en el internacional.

El segundo capítulo nos servirá para situar el *abendu* en su marco geográfico y temporal, no sin antes dedicar una sección introductoria a los diferentes términos que se emplean para referirse a los fenómenos estudiados.

En el tercer capítulo trataremos la *Dimensión histórica* de estas prácticas; recogeremos los indicios relativos al contexto de creación de las coplas, comentaremos las hipótesis formuladas por algunos autores, señalaremos algunas prácticas similares de otros países, y principalmente expondremos los datos recopilados relativos a los momentos, espacios, medios y agentes de difusión, especialmente documentados en el siglo XX. Para completar esta parte, en primer lugar, nos apoyamos en las consultas documentales realizadas en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia y en el Archivo Histórico Municipal de Durango; en segundo lugar, en la bibliografía y fuentes; por último, en los testimonios orales que hemos recogido durante nuestro trabajo de campo.

El cuarto capítulo, titulado *Descripción etnográfica de las rondas*, pretende ofrecer un relato del desarrollo de las situaciones estudiadas (las rondas) y de sus actividades asociadas (ensayos, reuniones, etc.) en las diferentes localidades. Para ello, nos basamos fundamentalmente en nuestra experiencia observadora y participativa. La investigadora presenta una clasificación de los casos estudiados, es decir, propone varios modelos teóricos, construidos en base al criterio que expondrá al comienzo del apartado.

Dedicaremos el quinto capítulo a identificar, hilar y profundizar en los temas importantes de cada caso; formularemos una comparativa que examinará la relación entre los discursos y las prácticas de los agentes. El método de recopilación de datos principal a la hora de realizar esta interpretación ha sido el trabajo de campo.

El último capítulo presentará un análisis estructural de los cantos, y constará de un comentario textual y musical de algunas de las fuentes escritas y orales que hemos recopilado durante nuestro estudio. En esta parte, el enfoque comparativo cobrará importancia. Asimismo, este apartado se verá acompañado de extractos audiovisuales de diferentes épocas.

Para terminar, expondremos nuestras conclusiones. Por último, podrán consultarse un glosario, algunas de las fuentes recopiladas y un cronograma de la investigación.

I. Demarcación del estudio

1.1. Marco teórico

La presente investigación se enmarca en el campo de estudio de la etnomusicología, entendida como antropología musical. A continuación, presentamos los autores y los conceptos sobre los que hemos cimentado este estudio.

1.1.1. La música como modo de estar en comunidad

Nuestro acercamiento a la cultura, y por lo tanto a las situaciones musicales estudiadas, es principalmente semiótico: aspiramos a acceder al mundo conceptual de las personas para poder conversar con ellas (Geertz, 1973, 33). Como recogía Jaume Ayats en su prólogo a la obra de referencia de John Blacking:

¿Quién escucha, quién toca, quién canta y por qué? ¿Qué significa aquella música en aquella cultura? ¿Por qué es rechazada por unos, mientras atrae a otros? Los valores sociales que asume una música y el efecto que produce dependen sobre todo del «contexto»: por esa razón el motivo que hace posible una actividad musical es siempre «extramusical». (Blacking, 1973/2015, 17)

Como punto de partida, hacemos nuestra la premisa de que “a no ser que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carecerá de sentido” (Blacking, 1973/2015, 183). Dicho de otra forma, compartimos el modelo de Blacking, en el que “el conocimiento etnológico precede al análisis” (Pelinski, 1995, párr. 49).

La música como “sonido humanamente organizado” (Blacking 1973/2015) y forma de expresión efímera no alberga ningún significado en sí misma, sino que sus múltiples significados emergen del acto de performarla (Cook, 2000, 91), así como de la memoria asociada a dicho acto:

La música para nosotros sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y tal sentido está ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado. Por supuesto que estas articulaciones pasadas no actúan como una camisa de fuerza que impide su re-articulación en configuraciones de sentido nuevas, pero, sin embargo, sí actúan poniendo ciertos límites al rango de articulaciones posibles en el futuro. Así, la música no llega “vacía”, sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido. (Vila, 1996, párr. 39)

Como señala Bernard Lortat-Jacob, el potencial polisémico de la música no representaría un obstáculo, sino un activo para la etnomusicología y la etnología (2000a, 56). Por ende, nuestra atención no se centra en supuestos “objetos musicales”, sino en las situaciones musicales (*music-making*) y en las personas que participan de ellas (*music-makers*) (Blacking, 1979).

En este sentido, consideramos como actores involucrados no solo a los intérpretes de la música, sino también a las personas que la escuchan, la piensan y la evalúan, siendo estas dos últimas actividades (pensar y evaluar) elementos determinantes e indisociables de la escucha (Cook, 2000, 28) y de la interpretación. Por tanto, para poder formular una narración pertinente, es necesario adoptar un enfoque inclusivo y prestar atención a las visiones del conjunto de los actores implicados, es decir, a los intérpretes y a los receptores de la música (Blacking, 1979, 23), así como al resto de partícipes de dicha experiencia compartida (Blacking, 1973/2015, 131).

Coincidimos con Ignazio Macchiarella y Bernard Lortat-Jacob en que la música se encuentra en el centro de las relaciones sociales y de la vida afectiva de una comunidad (Macchiarella, 2009,

23). En efecto, la música tiene la cualidad de evocar emociones, y por lo tanto expone a las personas, especialmente en los contextos rituales donde dicha emoción es obligatoria (Lortat-Jacob, 2000a, 56). Lortat-Jacob nos habla de la música como una actividad totalmente compartida, que evidencia un modo de estar en comunidad (2000a, 55). Su carácter sonoro, inmediato y evidente, sería idóneo para hacer perceptibles los motivos extramusicales de los que nos hablaba Blacking:

Poiché si tratta di una attività totalmente condivisa, essa ha la strana proprietà di rendere evidente, sull'istante e in presenza di tutti, una certa modalità di stare insieme. Pienamente sonora, la musica non può nascondere niente (“con essa, non si può mentire” si dice a Castelsardo): tocca il corpo e la sua rappresentazione, sollecita l’individuo e mobilita i gruppi sottomettendoli al gioco complesso della critica sociale (*sa critica*). (Lortat-Jacob, 2000a, 55)

Así, la música moviliza las emociones y pone de manifiesto las relaciones sociales, pero por sí sola no puede transformar la realidad:

Music cannot change societies, as can changes in technology and political organization. It cannot make people act unless they are already socially and culturally disposed to act. It cannot instil brotherhood, as Tolstoy hoped, or any other state or social value. If it can do anything to people, the best that it can do is to confirm situations that already exist. It cannot in itself generate thoughts that may benefit or harm mankind, as some writers have suggested; but it can make people more aware of feelings that they have experienced, or partly experienced, by reinforcing, narrowing or expanding their consciousness in a variety of ways. (Blacking, 1973, 107-108)

No obstante, el mismo Blacking apunta que la música sí puede tanto reflejar como generar una forma especial de experiencia social (1979, 27). Citando la teoría del lenguaje de Wittgenstein, también Cook señala que ésta no se limita a representar la realidad, sino que ayuda a construirla (2000, 88).

En esta línea, diríamos que la música no representa a los grupos humanos implicados en las actividades musicales, sino que más bien los construye. En la sociedad actual éstos no están delimitados a priori, ni pueden ser fácilmente clasificados en categorías sociales preexistentes. Al contrario, dichos grupos se conforman y construyen precisamente a través de la presencia física, la sociabilidad, el hacer música y la emoción compartida. Blacking acuñó el término *sound group* para referirse a estos grupos heterogéneos donde confluyen identidades y motivaciones diversas:

A “sound group” is a group of people who share a common musical language, together with common ideas about music and its uses. [...] Different social classes in the same society could be distinguished as different sound groups, or they could belong to the same sound group even though they might be deeply divided in other respects. (Byron, 1995, 232)

A su vez, Émile Durkheim (2014/1912) ilustró el papel crucial de las creencias compartidas y los ritos a efectos de construir la unidad grupal. El mismo autor desarrolló la idea del *tiempo sagrado*, ritualizado, contrapuesto al *tiempo profano*.

En la presente investigación, sin embargo, optaremos por el concepto tiempo festivo, más apropiado en el contexto donde enmarcamos las situaciones musicales estudiadas. Según Vittorio Lanternari, este tiempo festivo, contrapuesto al cotidiano, está cargado de implicaciones culturales y connotaciones psíquicas propias (1989, 27). Se define por la sociabilidad, la participación, la ritualidad y la anulación temporal y simbólica del orden (Laternari, 1989, 68), a lo que Josep Martí acertadamente añade un quinto componente esencial, que sería el disfrute (2008, 13). Los participantes se adentran de forma colectiva en una disponibilidad psicológica especial, o en el

“sentimiento de fiesta” (Laternari, 1989, 26).

La festa instaura un processo di socializzazione. Da esso promana la sua efficacia catartica. Nella festa infatti “diventa significante, —come rileva Clara Gallini—, il fatto di condividere, in massa, una comune presenza fisica” in un’attività —noi aggiungiamo— soggettivamente vissuta dai partecipanti come gratuita. (Laternari, 1989, 29)

1.1.2. Tradiciones (re)inventadas y folklorismo

En resumen, nuestro acercamiento a las situaciones musicales estudiadas –o a los grupos humanos que se constituyen al hacer música colectivamente en un contexto festivo– se fundamenta en los planteamientos arriba indicados. Pero, asimismo, tomamos el marco histórico y el enfoque crítico de otros tantos autores que se han ocupado del estudio de las prácticas de tradición oral –frecuentemente llamadas *folklore*– y de los procesos a los que se han visto sujetas en las últimas décadas.

De entrada, Macchiarella matiza que el concepto de tradición que el etnomusicólogo maneja no necesariamente coincide con el de los *music-makers* (2009, 32); a menudo, pueden resultar incluso contrapuestos.

Vorrei solamente fare una precisazione relativa ad un concetto cruciale in un libro come questo, ossia tradizione. Nel senso comune, per i miei amici co-autori, tradizione è un bagaglio di usanze ereditate dal passato e persistenti nel tempo, che individuano delle identità culturali definite, appartenenti a regione, comunità, gruppo e così via. Da parte mia, [...] essa si (ri)costruisce ogni giorno nella mobilitazione continua di chi in essa trova motivo del proprio agire. Ne consegue che anche la musica non può essere tradizionale nel senso di persistente nel tempo, oggetto ereditato dal passato e così via. La musica nasce nel momento in cui la si fa, nell’*hic et nunc* della performance e pertanto è attualità [...]. (Macchiarella, 2009, 32)

Adoptamos la visión de Gérard Lenclud, según la cual la tradición es una interpretación selectiva del pasado realizada con criterios rigurosamente contemporáneos (1987, 31), que serviría a un grupo o una cultura concreta para justificar su condición presente, y constituiría la garantía de su legitimidad y autenticidad (Clemente&Mugnaini, 2001, 37).

Lenclud establece un ilustrativo paralelismo lacaniano, en el que define la tradición como un proceso de reconocimiento de paternidad:

La tradition institue une « filiation inversée » : loin que les pères engendrent les fils, les pères naissent des fils. Ce n'est pas le passé qui produit le présent mais le présent qui façonne son passé. La tradition est un procès de reconnaissance en paternité. (Lenclud, 1987, párr. 32)

Miren Llona advierte que los mismos procesos (omisión, selección, modificación, creación) operan a nivel individual en un plano netamente psicológico:

Cuando recordamos, el proceso de reconstrucción de los eventos se lleva a cabo a partir de la movilización de nuestras necesidades, prejuicios, creencias, estereotipos, hábitos, convencionalismos culturales y un sinfín de factores, eliminando algunos detalles, cambiando otros e introduciendo elementos nuevos. (Llona, 2019, 20)

El historiador Eric Hobsbawm (1983) diseccionó magistralmente varias tradiciones inventadas en los años posteriores a la revolución industrial. Más recientemente, Josep Martí (1996a) estudió el desarrollo (especialmente en Cataluña) del *folklorismo* como ideología, estrechamente ligada a la construcción romántica del folklore y a su idea de etnicidad.

El concepto de «folklorismo» presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. (Martí, 1996a, 8)

Jaume Ayats concluye que todas las tradiciones y culturas están en un continuo proceso de reinención, y que todos los folklores son forzosamente *neofolklore* (2011b, 5). El autor distingue entre *tradiciones invisibles* y *tradiciones simbólicas*, siendo estas últimas las que sufren de los procesos derivados del folklorismo, es decir, las que son frecuentemente privadas de su naturaleza performativa y cambiante para poder representar a un grupo y patrimonializarse:

La «*tradició simbòlica*» sovint pot ser concretada en un consideració que en fa una «*tradició objecte*», o sigui, que tracta allò que és activitat com si fos un objecte, amb trets, fixació, propietat, gestió i com-pravenda; igualment com si es tractés d'una cadira. Això ha permès, per exemple, el procés que ha estat denominat *folklorisme* [...]. O ha permès, també, tota l'operació de la «*patrimonialització*» (*l'heritage* anglès) o la denominada «*posada en valor*» (traducció directa de la *mise en valeur* francesa). (Ayats, 2011b, 4)

Grazia Tuzi (2012) ilustra la folklorización vinculada al regionalismo cántabro en su estudio sobre las pandereteras. Los cambios musicales como la simplificación de la técnica interpretativa o la uniformidad estilística son analizadas junto a los discursos de las pandereteras veteranas, quienes recalcan las diferencias entre el modelo romería (cuya función es el baile comunitario) y el modelo de las *escuelas de folklore* herederas de la Sección Femenina (que espectacularizan la música, la modifican y patrimonializan).

Tener presentes las dinámicas históricas del folklorismo ha sido fundamental para identificar algunos de los procesos que atraviesan de pleno las realidades estudiadas.

1.2. Metodología

Hacemos nuestros los planteamientos de la antropología interpretativa de Clifford Geertz (1973). Recopilamos datos para poder ofrecer una lectura o interpretación coherente de las intenciones sociales y las reglas del juego que operan en cada situación. Como apunta Lortat-Jacob, nuestra tarea es atestigar o demostrar la relación entre la música y los comportamientos humanos (2000a, 55). Por consiguiente, empleamos técnicas y métodos de obtención de información esencialmente cualitativos, frecuentes en disciplinas como la etnomusicología y la etnografía.

Adoptamos un enfoque sincrónico que nos permite entender estas prácticas musicales en la actualidad, por lo que partimos de un estudio intensivo de campo entre 2021 y 2024. Realizamos entrevistas en diversos contextos y grabaciones musicales de las performances, así como observación participante de las rondas, asambleas y encuentros de los grupos. Los registros de audio, fotografía y vídeo a veces han corrido a cargo de la propia investigadora, y otras veces han sido externalizados² a una pequeña empresa de audiovisuales³ bajo su dirección. Puede consultarse un cronograma detallado de las actividades de la investigadora en el Anexo de este trabajo.

² En los cursos 2021/22 y 2022/23, las actividades de campo de la doctoranda han recibido el apoyo económico del Gobierno Vasco a través de una subvención para documentar el patrimonio cultural inmaterial.

³ Zazpi T'erdi (<https://www.zazpiterdi.com/>).

Sin duda alguna, nuestro entusiasmo por estas músicas y las relaciones de confianza generadas a lo largo de la investigación con las personas que las practican han constituido la base de este estudio.

Si può dire che nessun etnomusicologo, di fatto, si occupa dello studio di musiche che non gli piacciono. E dal momento che queste stesse musiche piacciono anche a chi le pratica (altrimenti, è da presupporre, si asterrebbe dal farlo), tale condizione offre un piano di vicinanza strategico nei rapporti autore/attori). La condivisa affettività (benché vissuta emotivamente diversa per ragioni di formazione culturale e di sensibilità personale), oltre che per parlare del concetto di bello e di estetica del canto [...], costituisce un atout per il dialogo interpersonale garantendo una comunanza di fondo che facilita lo scambio fra le differenti voci del discorso e ne qualifica i contenuti. (Macchiarella, 2009, 28)

La etnomusicóloga ya no es la persona que *va al campo*, sino la que *vuelve* (Lortat-Jacob, 2000b). Excluimos que se pueda mantener una posición externa u objetiva: al contrario, reconocemos necesariamente nuestra subjetividad y aceptamos la parte de transformación personal y desmantelamiento de prejuicios que nos toca, concibiendo el trabajo de campo como un proceso de resocialización (Velasco&Díaz, 2009, 27). Paralelamente, asumimos que nuestra presencia incide inevitablemente en las realidades estudiadas. Por lo tanto, la influencia mutua entre los actores y la autora, fruto de la relación interpersonal, ha sido tomada en consideración a la hora de redactar los resultados de esta investigación.

Asimismo, y pese a existir una evidente cercanía cultural y lingüística (resultante de una ciudadanía vasca común), no hay que obviar el recíproco sentimiento de alteridad, debido principalmente a la diferencia dialectal y generacional, y al conocimiento menor por parte de la investigadora de la realidad y de los códigos locales. A todo ello añadiríamos la distancia crítica y metodológica propias de la investigación, y el “extrañamiento adoptado como actitud” (Velasco&Díaz, 2009, 29):

[...] no se trata tan sólo de reconocer el pluralismo de las sociedades complejas, su gran segmentación interna, la diversidad de mentalidades y estilos de vida que contienen y que constituyen diferencias significativas de naturaleza cultural, en las que de hecho se apoya el investigador, sino que también pretendemos subrayar cómo el observador participante siempre está allí por más razones que las culturales aun cuando esté aquí, estudiando entre sus conciudadanos. La mera diferencia cultural se distingue de la distancia metodológica, entre otras cosas, por la actitud del investigador, por su posicionamiento crítico, por su intención y todo lo que ello implica. (Sanmartín, 2003, 57)

Partimos así de la premisa de que estudiar el hacer música nos ofrece una puerta de entrada privilegiada a la visión interior de las personas; sin embargo, no es posible desvelar los significados asociados a la música si no es a través de la conversación con los protagonistas y de su posterior análisis.

The importance of feelings in social life in general and musical activities in particular, raises again the problem of meaning. How can feelings be incorporated into sociological analysis except on the basis of people's statements about them? (Blacking, 1979, 28)

A lo largo de 4 años, hemos visitado a nuestras personas de referencia con asiduidad, estableciendo conversaciones e interactuando en diversos contextos. Uno de los formatos de entrevista utilizados ha sido el de la *historia de vida*. Miren Llona la define de esta manera:

Lo que en historia oral llamamos *historia de vida* es un tipo de entrevista que busca conectar con la in-

interpretación reflexiva que una persona hace de su propia vida. Este formato de entrevista se aleja de la perspectiva periodística e interrogativa y trata de hacer de la conversación el mecanismo a través del cual la persona entrevistada dé cuenta de los acontecimientos significativos de su vida. [...] el tipo de *narración conversacional* que pretendemos provocar [...], no tiene como objetivo fundamental la obtención de información objetiva o de evidencias, sino que su finalidad es conseguir un registro subjetivo que muestre cómo un hombre o una mujer contempla su vida en conjunto o una parte de la misma. Precisamente, el modo en que hablan de ella, cómo la ordenan, qué enfatizan, qué omiten o las palabras que escogen son datos importantes. (Llona, 2019, 31)

Las transcripciones de las entrevistas siempre requieren una posterior relectura e interpretación, así como diversos controles. Llona advierte que “los testimonios orales son productos culturales complejos que necesitan ser interpretados, y que no deberían tratarse como discursos autoevidentes” (2019, 32). Del mismo modo, la preparación de las entrevistas ha requerido una documentación y reflexión previa, a fin de poder formular preguntas pertinentes. El tipo de entrevista también ha ido transformándose a lo largo de la investigación; si bien las historias de vida han sido más frecuentes al establecer un primer contacto, posteriormente las conversaciones se han orientado más hacia cuestiones surgidas en el transcurso de las jornadas, a temas cotidianos o a puntos ya tratados que convenía revisitar.

Aunque no es un caso generalizado, cabe remarcar que algunos de los actores han mostrado un notable nivel de investigación y reflexividad en lo relativo a las prácticas musicales de las que participan. La relación con estos interlocutores cualificados ha sido de carácter más profundo y analítico, incluyendo el comentario crítico de diversas fuentes, así como el intercambio de materiales.

A su vez, la interacción y la observación participante de reuniones y contextos rituales también han constituido métodos fundamentales de producción de datos. Dada la naturaleza participativa de los cantos, los actores han solicitado en diversas ocasiones nuestra participación musical directa en los contextos rituales, a lo que hemos accedido con precaución y estableciendo ciertos límites, tales como intervenir cantando sólo en las partes corales. También por prudencia hemos establecido un límite en el nivel de intimidad compartido con los protagonistas; por ejemplo, asistiendo a almuerzos y reuniones en hogares, pero siempre declinando los ofrecimientos de alojamiento.

En retrospectiva, la participación musical de la autora ha demostrado ser crucial para poder experimentar y comprender en primera persona cuestiones relacionadas con el género o con la acústica de los espacios durante las rondas, por citar un par de ejemplos. Giovanni Giuriati (2010, 173) remarca que el modelo de escucha académica occidental pensado para salas cerradas no sirve para situaciones musicales tales como las procesiones; en las performances que se realizan en espacios abiertos, es el propio sonido el que delimita los espacios, y hay que introducir una perspectiva de *recorrido* o itinerancia. En palabras de Jeff Todd Titon, “the new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves included) to make and to know music as lived experience” (Barz&Cooley, 2008, 25). Integraremos la visión de Titon, según la cual “the world is not like a text to be read but like a musical performance to be experienced” (Barz&Cooley, 2008, 28).

Por otro lado, recopilamos grabaciones de audio y vídeo de estas situaciones musicales en décadas pasadas, realizadas y conservadas por diversos agentes. En este caso, no pretendemos hacer un estudio diacrónico extensivo, ni mucho menos entender las implicaciones y significados de aquellas situaciones comunicativas, sino identificar los aspectos formales que hayan podido cambiar, de modo que nos sirvan como estímulo cuando entrevistamos a los protagonistas actuales.

Durante las labores de escritorio, utilizamos la transcripción musical descriptiva y los esquemas visuales con fines analíticos, sin pretender que estas anotaciones representen a las prácticas en sí. En esta tarea, algunos aportes de la sistemática de Simha Arom nos han sido de gran ayuda; por ejemplo, la categorización de los tipos de polifonía. No obstante, nuestro análisis musical (especialmente del canto a partes) se ha basado siempre en filmaciones realizadas en el contexto ritual; no hemos empleado métodos como el *re-recording*⁴.

El trabajo de campo se ha sometido al análisis e interpretación de la investigadora, tanto a lo largo de las tareas en curso como *a posteriori*, mediante un cuaderno de notas y un diario de campo, respectivamente. También se han recogido y estudiado los numerosos documentos escritos proporcionados por los grupos: carteles, folletos, recortes de prensa, hojas mecanografiadas, etc.

Igualmente, hemos prestado atención a las interacciones en las redes sociales (Twitter, Facebook, Whatsapp) y a la cobertura que han dado los medios de comunicación locales (principalmente *Busturialdeko Hitza* y *Lea-Artibaiko Hitza*), especialmente en el caso de Gernika.

Por último, hemos realizado una revisión de la literatura histórica y etnográfica sobre los pueblos y tradiciones en cuestión, con el propósito de profundizar en el marco de nuestro estudio y poder plantear preguntas significativas. Paralelamente, consultamos fuentes estadísticas oficiales, así como fuentes documentales en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia y en el Archivo Histórico Municipal de Durango; tarea esta última no preferente, pero sí necesaria para poder conformar el apartado dedicado a la posible difusión de los textos y de las prácticas musicales.

1.3. Estado de la cuestión

Este apartado pretende ofrecer una revisión crítica de los antecedentes relevantes en el estudio del canto religioso ritual de tradición oral. Empezaremos por la literatura relativa al País Vasco y a continuación repasaremos los aportes foráneos, dentro del contexto latino y católico europeo.

1.3.1. Ámbito vasco

A lo largo del siglo XX, la costumbre de realizar cuestaciones cantadas en ronda ha sido ampliamente documentada en el País Vasco, especialmente durante el ciclo de invierno⁵ (Donostia, 1918; Garmendia, 1993; Jimeno, 2009; Satrustegi, 1974; Zavala, 2008). Los *marijesiak* de Bizkaia se integran perfectamente en este momento del calendario, por lo que no es de extrañar que los estudiosos y folkloristas hayan presentado estos cantos como canciones de ronda o como villancicos (*gabon kantak*).

La mayoría de los estudios especializados realizados hasta la fecha sobre los *marijesiak* se han limitado a ofrecer recopilaciones de textos, tanto locales como regionales, acompañadas de sencillas transcripciones en pentagrama de las melodías interpretadas. Algunos autores también han debatido sobre el género literario al que pertenecerían los textos. Recientemente, se han

⁴ En pocas palabras, se trata de un procedimiento o técnica de grabación donde las partes de una interpretación polifónica son grabadas separadamente, pero de forma sincronizada (Arom, 1985).

⁵ San Nicolás, Adviento, Navidad, Nochevieja, Año Nuevo, Víspera y Día de Reyes, Candelaria, Santa Águeda y Carnaval.

realizado estudios antropológicos en el caso de Gernika, y los propios actores (en Ea, Ibarrangelu y Gernika) también han publicado diversos materiales. En cualquier caso, echamos en falta un estudio histórico y documental riguroso (que excede los objetivos de la presente investigación), así como un acercamiento etnomusicológico que tome en consideración las situaciones sociales y los contextos rituales, y que haga hincapié en el canto grupal. Señalamos, asimismo, la escasa atención que los investigadores han prestado a estas prácticas fuera de Gernika; de ahí que la literatura publicada se muestre geográficamente descompensada a favor de la capital de la comarca de Busturialdea. Igualmente, el creciente uso de las redes sociales y las restricciones debidas a la pandemia del Covid-19 (que afectaron a las rondas de 2020 y 2021) ponen sobre la mesa elementos destacables para el estudio.

1.3.1.1. Folkloristas

Los primeros autores que dieron noticias de los *marijesiak* a comienzos del siglo XX fueron los religiosos nacionalistas vascos. Como en otros lugares⁶, las recopilaciones de cantos de tradición oral⁷ formaron parte de un proyecto de país; prueba de ello es que los dos principales cancioneros, las obras magnas del sacerdote Resurrección María de Azkue y del fraile capuchino Padre Donostia⁸, respectivamente, fueron financiadas por las Diputaciones Forales⁹. Los intelectuales partidarios del resurgir cultural vasco, entre los que se encontraban los folkloristas en cuestión, buscaban defender la entidad diferenciada del pueblo; para ello, trataron de demostrar la antigüedad y la singularidad de su música en sus discursos y escritos¹⁰.

Esta concepción romántica y esencialista del folklore trajo consigo un sesgo geográfico, lingüístico, formal y de contenido, que priorizó algunos objetos musicales y excluyó otros¹¹. Los cantos devocionales de Navidad, en particular, se adaptaban al mencionado marco conceptual, y por lo tanto fueron recopilados y publicados¹². Ahora bien, las series de coplas (con diferentes variantes textuales y melódicas) que hoy conocemos como *marijesiak* fueron generalmente presentadas en calidad de objeto, de manera fragmentaria, inconexa y prácticamente descontextualizada, sin más referencias que su función de ronda, la localidad en la que se recopilaron y el nombre del/de la informante.

De todas formas, la primera publicación conocida en la que Azkue dio cuenta de estos cantos de ronda en su pueblo natal, Lekeitio, fue en el semanario vasco *Euskalzale* (22/12/1898). En este caso el sacerdote, que firmaba bajo el pseudónimo de *Vascofilo*, hacía también apología de dicha

6 A modo de ejemplo, véase el estudio de los cancioneros catalanes de Ayats (2009, 2010a).

7 Para una memoria general de las colecciones vascas de cantos realizadas a partir del siglo XIX, ver Bagües (2002).

8 Conocido también como Aita Donostia, firmaba con el nombre José Antonio Donostia, aunque su nombre de nacimiento era José Gonzalo Zulaika Arregi.

9 Etxeberria (2010) detalla los pormenores de dichos trabajos y propone una lectura crítica de los mismos.

10 Se aconseja la lectura de Ruiz (2010) e Ibarretxe (1996, 2004).

11 Véase, por ejemplo, la crítica al cancionero de R. M. Azkue elaborada por Sánchez (2003).

12 El *Cancionero popular vasco* (1925/1990) de Azkue recoge pequeños fragmentos de diversas variantes de los *marijesiak* en el capítulo *Canciones de ronda* (1065-1152), no así en el apartado *Canciones religiosas* (835-914); el P. Donostia transcribió unas pocas coplas en los vol. VI y VII de sus *Obras completas*, es decir, en los tomos I y II de su *Cancionero vasco* (1994).

costumbre, en el estilo que caracterizaba este tipo de revista.

En una línea más acorde con los cancioneros, el *Anuario de Eusko Folklore* publicado por la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza) y dirigido por el sacerdote José Miguel Barandiaran —quien fuera profesor en el Seminario de Vitoria entre 1916 y 1936— aspiraba a ofrecer un censo etnográfico de las tradiciones del territorio, y dio cuenta de estos cantos en diversos pueblos (Larrabetzu, Gernika y Medata, en las comarcas de Txorierri y Busturialdea, respectivamente) en 1922 y 1933.

Merece una mención especial el también clérigo y académico de la lengua vasca Manuel Lekuona, ya que fue el primer gran estudioso y apologista de la denominada *literatura oral* en euskera. Realizó una labor ingente para describir las características de las formas orales y reivindicar su valor. Sus ponencias¹³ y escritos¹⁴ y su labor como docente de lengua y literatura vasca en el seminario de Vitoria (1916-1936) tuvieron un gran impacto en el clero y en la percepción de dichas artes populares. Lekuona también prestó atención a los *marijesiak*, y publicó un capítulo monográfico dedicado a los cantos de Navidad en el citado Anuario de 1933, donde presentaba 75 coplas de Gernika con su traducción al castellano y una breve nota. En 1956 el mismo autor firmó el artículo *Gabon-kantak* en la revista *Egan*, donde proponía una clasificación de los cantos de Navidad, según su tipología y antigüedad, a saber: las coplas viejas o saludos (que se valen de figuras poéticas y expresiones de uso extendido en la Edad Media), los cantos que tratan exclusivamente del Misterio de la Navidad (como los *marijesiak*), los villancicos pastoriles, y las composiciones más recientes (frecuentemente de cariz humorístico). El análisis literario de Lekuona resulta bien fundamentado, pese a lo problemático de establecer una cronología similar.

El principal estudioso de los *marijesiak* fue el musicólogo y lingüista José Antonio Arana Martija. No solo documentó esta práctica (1979abcd, 1981, 2003), poniendo especial énfasis en Gernika (su pueblo natal), sino que además formuló varias hipótesis (de carácter especulativo) acerca de la antigüedad de las diversas variantes melódicas, así como acerca del posible origen de los cantos. Realizó una importante labor de recopilación de fuentes escritas (manuscritos, ediciones impresas, coplas que circulaban por tradición oral), y transcribió en pentagrama las melodías de diversos pueblos. También documentó algunos cambios acaecidos en el siglo XX (por ejemplo, las modificaciones del texto propuestas por Seber Altube y Segundo Olaeta), dando así una visión diacrónica y menos estática de la tradición que sus antecesores. Perteneció a la junta parroquial de la iglesia de Andra Mari en Gernika y mantuvo una relación personal con los cantores en la segunda mitad del siglo XX, por lo que su visión tuvo un impacto directo en las prácticas, más allá de la influencia de sus escritos.

Es preciso señalar que algunas de las categóricas afirmaciones de Arana Martija (especialmente las de carácter musicológico e histórico) carecen de las necesarias garantías científicas. Por un lado, en sus escritos no aportó evidencias históricas para sostener por qué retenía que las interpretaciones de Muxika y alrededores (con melodías más silábicas y de ámbito más reducido)

¹³ Por ejemplo, la ponencia *La poesía popular vasca*, escrita para el 5º Congreso de Estudios Vascos de Bergara (1930).

¹⁴ Su obra de referencia es *Literatura oral euskérica* (1936), reeditada y completada en 1964 por Auñamendi y en 1977 por la editorial Kardaberaz bajo el título *Literatura oral vasca*.

eran más arcaicas que las de la capital comarcal Gernika (más ricas en melismas, *modificadas por los cantores cultos de la ciudad*) (Arana, 2003, 70); idea, por otro lado, ya atisbada en algún escrito de Manuel Lekuona¹⁵. Como una vasta bibliografía etnomusicológica basada en casos de estudio ha demostrado, el evolucionismo musical predice unas etapas históricas de desarrollo musical que no se cumplen en muchas culturas musicales (Blacking, 2015/1973, 114), es decir: lo presuntamente *simple* no tiene por qué ser *anterior* a lo supuestamente *complejo*. El mero análisis formal o estructural de una música no puede esclarecer este tipo de cronologías; en todo caso, sería necesaria una exhaustiva investigación histórica que documentase los agentes y las vías de difusión de estas prácticas.

El mismo autor defendía que los *marijesiak* serían un residuo de una obra teatral religiosa. Debatiremos sobre su hipótesis a la luz de las fuentes documentales conocidas hasta hoy en el apartado dedicado a la *Dimensión histórica*.

1.3.1.2. Filólogos y antropólogos

Retomando la cuestión del género literario, Arejita, Etxebarria e Ibarra (1995) incluyen los *marijesiak* en su antología de baladas, bajo el epígrafe de baladas religiosas (pp. 76-91). Justifican esta categorización apelando al carácter narrativo de los cantos. No obstante, advierten que las baladas no suelen tener estribillo (al contrario de los *marijesiak*), y que los *marijesiak* también comparten muchos componentes con las coplas de ronda, por lo que las mismas autoras presentan importantes objeciones a su clasificación. Juan Mari Lekuona (1991) tampoco dudó en situar los *marijesiak* en el grupo de las baladas. Antonio Zavala, al contrario, no los incluyó en su libro dedicado a los romances (1998); sí publicó algunos versos en el tomo dedicado a las coplas navideñas de ronda (2008).

El principal referente de la filología vasca, Koldo Mitxelena¹⁶, trató los temas del teatro barroco, las primeras doctrinas y la literatura oral en lengua vasca (1988). Aun sin hacer mención directa a las coplas de las rondas navideñas, sí reseñó (1964/1990) las primeras fuentes escritas donde éstas fueron publicadas: la doctrina de Nicolas de Zubia de 1691, perdida, pero reproducida parcialmente y publicada por Jose de Lezamiz en México en 1699¹⁷. Anteriormente, fue el lingüista Julien Vinson quien se topó con el texto (1888a).

El filólogo Jabier Kalzakorta analizó el corpus escrito de los *marijesiak* en su libro dedicado a las coplas de cuestación (2003), y señaló que se distinguen del resto por conformar una serie de contenido religioso invariable, que en ningún caso incluye loas a los padres (2003, 116), y en pocos casos contiene una petición expresa de aguinaldo. El también filólogo Joseba Andoni Lakarra (1983) identifica algunos arcaísmos en las coplas de los *marijesiak*, como la genitivización del objeto directo, o la -a añadida en algunos nombres (p. ej. Jesusa en vez de Jesús), detalles que trataremos más adelante en el apartado relativo a los textos.

¹⁵ Lekuona decía de los *marijesiak* de Gernika que eran más conocidos respecto a los de Goroztika (sic), y bonitos también, pero de menor sabor popular (1956, 10).

¹⁶ También firmaba como Luis Michelena.

¹⁷ Desarrollaremos este punto en la sección histórica y en el apartado dedicado al análisis de los textos.

El giro social en el estudio de los *marijesiak* vino con Xabier Ikobaltzeta (Iacobalceta, 1994), quien dedicó su tesis doctoral a estudiar el sentido político de los actos festivos de Gernika. El autor relata las transformaciones y resignificaciones que se han dado en las últimas décadas, especialmente a partir de 1970, cuando tuvo lugar un fuerte proceso de secularización y resignificación, junto a un relevo generacional. Ikobaltzeta describe también los *marijesiak* como un rito de paso de la familia a la *kuadrilla*¹⁸.

Posteriormente, cabe destacar el trabajo del antropólogo Daniel Rementeria Arruza, quien puso un pilar importante con su monografía *Performance y rito en los Marijeses de Gernika. Voces para la identidad*¹⁹ (2013). No solo recoge los aportes más importantes que otros autores han realizado hasta la fecha, sino que profundiza en el enfoque antropológico, y presenta los marijeses como una manifestación cultural o acción socio-simbólica, “capaz de generar conciencia de identidad, y a través de la cual tiene lugar un fenómeno concreto de reconstrucción identitaria”, en este caso de carácter local (2013, 124).

Esta reconstrucción se lleva a cabo apelando a dicha función identitaria de los ritos, pues a través de ellos se celebra la pertenencia a un grupo y/o a un espacio, en base a elementos, símbolos o índices que se activan en este tipo de prácticas y que tienen una importante capacidad performativa, es decir, que consiguen convertir a los individuos en miembros de un grupo o territorio. (Rementeria, 2013, 124)

Rementeria analiza los recorridos de las rondas, prestando especial atención a los usos del tiempo y del espacio: los gestos, las paradas... Advierte, a su vez, que “el novenario, la nocturnidad, la periodicidad anual, la hora y media de duración, no son aspectos neutros” (2013, 126). El autor, siguiendo a Victor Turner, contrapone los conceptos de ritual y *performance*:

Según Turner, si tenemos en cuenta la noción de cambio social habría que distinguir entre producciones culturales liminales y liminoides (Turner, 1974). Los fenómenos rituales liminales tendrían lugar en contextos religiosos de las sociedades rurales tradicionales y se caracterizarían por la obligatoriedad de participación de la mayor parte de los sujetos y por su relación con los ciclos biológicos calendáricos. [...] En las comunidades industriales, tecnológicamente desarrolladas, más que ritos tendríamos performances, es decir acontecimientos rituales liminoides propios del tiempo libre de la vida en las ciudades. La tendencia en estas es agrupar individuos pertenecientes a grupos sociales concretos, no hay obligatoriedad en la participación y esta carece del carácter sagrado que se le atribuye a la participación en los fenómenos liminales. (Rementeria, 2013, 126-127)

No obstante, al final Rementeria concluye que los *marijesiak* “siguen siendo una actividad ritual de carácter liminal, que no se ha convertido en una actividad liminoidal en el sentido que V. Turner daba a estos conceptos” (2013, 131).

Pese al claro valor de estos trabajos, a nuestro parecer queda patente el carácter incompleto de un enfoque puramente antropológico, ya que pasa por alto un aspecto central de los marijeses: el hecho de que éstos son fundamentalmente una *práctica musical*. No se pueden entender la sociabilidad, la emotividad ni la experiencia de los participantes sin prestar atención a sus vivencias

¹⁸ *Kuadrilla*: término de uso común en el País Vasco que alude al grupo relativamente estable y delimitado de amigos. Ver Glosario.

¹⁹ El título en euskera de la publicación es *Performantza eta erritua Gernikako Marijesietan. Identitaterako ahotsak*.

musicales. Rementeria menciona el uso de diferentes melodías, erróneamente tildadas de “relativamente atonales” (2013, 174), pero no parece dar gran importancia a la experiencia de cantar conjuntamente transitando los diferentes espacios, a la realización del canto a varias partes, o a la forma responsorial. Sí que recoge la relevancia que los protagonistas otorgan al canto, cuando valoran, por ejemplo, si un solista ha interpretado su parte “como es debido” (Rementeria, 2013, 191), pero no revela a qué se refieren los entrevistados cuando usan dicha expresión. Pasada ya una década desde este último trabajo, urge revisitar algunas lecturas, por ejemplo, la relativa a la participación de la mujer, que irrumpió como solista en 2018.

1.3.1.3. Los actores escriben su historia

En los últimos años, son los propios protagonistas los que han decidido recopilar datos y contar su historia. El ayuntamiento de Ea impulsó una publicación monográfica (Eako Udala, 2008), y encomendó parte del contenido a la encargada del novenario infantil, Maite Landa. El entonces alcalde e historiador, Asier Madarieta, bajo la supervisión del instituto etnográfico Labayru, realizó diversas entrevistas, compiló fotografías y procuró dar cuenta de las transformaciones de la tradición en el siglo XX. Como contribución importante, los nombres de los diferentes encargados del grupo de cantores, las coplas cantadas y las melodías del novenario y sus variantes (notadas en pentagrama) se publicaron por primera vez en este libro, redactado en castellano y en euskera (dialecto vizcaíno).

Un año después se publicó *Ibarrangelu kantu eta kontu* (2009), libro en el que el sacerdote Domingo Zuluaga relataba cuestiones relativas a costumbres, dichos, cantos etc. del pueblo de Ibarrangelu. En el apartado dedicado a la Navidad, recogió las coplas y las tres tonadas²⁰ de la ronda infantil que él mismo impulsó a partir de 1950.

Pocos años después, el citado instituto Labayru publicó un compendio general con textos, músicas y características genéricas de diferentes pueblos (Etxebarria & Kamiruaga, 2014), documentando la tradición en varias localidades y ofreciendo una valiosa panorámica audiovisual a través de un pequeño documental (en formato DVD y visible en YouTube²¹).

Recientemente, el grupo Gernikako Marijesiak (Lopez de Larruzea, 2019a) ha lanzado una publicación múltiple, que cuenta con un libro (en euskera y en castellano, con resúmenes en francés e inglés) que recoge la documentación de referencia para el estudio de los *marijesiak* en Gernika y alrededores, un CD con pistas grabadas en la propia ronda, un mapa del pueblo que indica el recorrido de la ronda y dónde dichas pistas fueron grabadas, un documental realizado por el director guerniqués Oier Plaza y una reedición del cuadernito de coplas publicado por la imprenta Garratza en 1919 (100 años antes). Este enorme trabajo de documentación y divulgación se puede consultar parcialmente en la web del grupo²² y ofrece una excelente muestra émica de la visión que los propios actores tienen de sus actos, así como de su voluntad de documentar los pormenores de su tradición a fecha de hoy.

²⁰ Esta notación musical no recoge una segunda parte vocal que realizaban en una de las tres melodías; desarrollaremos este aspecto en el último capítulo de este trabajo.

²¹ Labayru Fundazioa (15/12/2016). *Marijesiak: abenduko kantak/koplak* [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/taO9fVYjtc>

²² Gernikako Marijesiak. (s.f.). <https://www.marijesiak.eus/> (consultado el 13/08/2023)

1.3.2. Internacional

A pesar de que, a día de hoy, el estudio del canto popular de temática religiosa en el País Vasco desde un punto de vista etnográfico y/o musicológico resulta prácticamente anecdótico, afortunadamente contamos con trabajos de referencia de gran calidad en el panorama internacional.

La obra *Canti di passione* (1996/2022) de Bernard Lortat-Jacob es un magnífico ejemplo de estudio de las experiencias musicales paralitúrgicas, concretamente, de los cofrades que participan en la Semana Santa de Castelsardo (Cerdeña). El autor consigue presentar la multiplicidad de aspectos sociales y humanos entrelazados, asegurándose de colocar el hacer música en el centro del relato.

Ignazio Macchiarella nos ofrece otras dos grandes muestras (2009, 2011) de etnomusicología de óptica antropológica que incluye una base sólida de análisis musical en sus trabajos dedicados a las prácticas confraternales de Cerdeña y Córcega. El etnomusicólogo italiano cimienta además sus estudios actuales en un trabajo precedente dedicado a la técnica de armonización del *falsobordone* (1995), señalando así los influjos multidireccionales entre ésta y la música polivocal de tradición oral.

Jean-Jacques Castéret (2012) ha analizado las prácticas polifónicas del pirineo gascón, próximas geográfica y formalmente al País Vasco. La citada monografía trata prevalentemente de universos de socialización masculinos, donde el *know-how* del canto a varias partes se ha transmitido y practicado en diversos momentos. Según Castéret, las prácticas polifónicas gasconas contemporáneas y algunos repertorios religiosos escritos de los últimos siglos emplearían los mismos modelos de consonancias, y compartirían una lógica horizontal o melódico-lineal. Las cofradías, presentes en el Pirineo gascón hasta finales del siglo XIX, así como las pastorales (espectáculos teatrales populares representados periódicamente) habrían sido instituciones de difusión y transmisión.

Jaume Ayats, junto a Anna Costal e Iris Gayete (2010c), hizo lo propio con algunas prácticas polifónicas religiosas en el Pirineo catalán, con la particularidad metodológica de tener que recrear ciertas situaciones musicales del pasado, existentes tan sólo en las memorias de los entrevistados. Por otra parte, presta especial atención a la retórica de los sentidos y a los procesos emotivos que tienen lugar en determinados contextos rituales de canto polifónico en Córcega y Cataluña (2011a).

Del *International Council of Traditional Music* (ICTM) surgió en 2009 un grupo de trabajo dedicado al estudio del canto a varias partes (*Study Group on Multipart Singing*), con sede en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena. Este grupo reúne a algunos de los investigadores que hemos citado previamente, y tiene como objetivo impulsar los estudios, las publicaciones, el intercambio y la formación relativas al ámbito de la música (principalmente vocal) a varias partes. La publicación *Multipart Singing* (Macchiarella, 2012) compiló numerosos aportes internacionales y nos proporciona una base conceptual, a la vez que presenta abundantes estudios de caso.

Aunque los anteriores investigadores constituyan nuestras referencias fundamentales, son los trabajos de Renato Morelli los que presentan mayores analogías con el tema de nuestro estudio (no así con el enfoque). En su prolongada investigación acerca de los cantos natalicios de la Italia septentrional (2014), ha aportado fuentes documentales del siglo XVII en adelante que incluyen

cantos coincidentes con las tradiciones navideñas actuales de la *Stella*, *I tre re* y el *Gelindo*. Morelli apunta a las *laudi a travestimeto spirituale*²³ así como a las obras de teatro religioso impulsadas por la Contrarreforma católica post-tridentina como posible fuente de estos cantos. Asimismo, señala a los *cantastorie* (canta-historias ambulantes) y a los sacerdotes como sus principales difusores, y presenta biografías y epístolas de algunos de estos últimos como prueba del importante papel que jugaron. Sin embargo, ni la posición etnográfica de Morelli ni los métodos empleados para recopilar diversas informaciones son expuestos. Asimismo, el autor no realiza un análisis musical profundo del corpus tratado. Consecuentemente, el interés del trabajo se limita al plano histórico, que como hemos detallado con anterioridad, ha sido tomado en consideración, pero no es primordial en nuestra investigación.

En Sicilia, las diferentes modalidades de novenas navideñas y su difusión han sido ampliamente estudiadas por Girolamo Garofalo (1990) y Giuseppe Giordano (2019), entre otros, teniendo en cuenta aspectos históricos, musicales, así como sociales.

En 1987, el fecundo grupo de etnomusicólogos italianos formado por Pietro Sassu, Roberto Leydi, Piero G. Arcangeli, entre otros, publicó una compilación de cantos litúrgicos, paralitúrgicos y extralitúrgicos de tradición oral. A nivel personal, esta fue la obra que despertó mi interés por los cantos de tradición oral de temática religiosa y me llevó a profundizar en mi tema de investigación actual. A nivel científico, el compendio agrupaba manifestaciones musicales de todo el territorio italiano y las enmarcaba históricamente, enmendando así el escaso interés que la etnomusicología italiana había dedicado en décadas precedentes a este vasto campo. Para el presente estudio, nos han servido especialmente la contextualización histórica, el catálogo de mecanismos de canto a varias partes, las distinciones entre las diversas funciones (litúrgica, para- y extralitúrgica), el análisis musical y las descripciones de los ritos que este trabajo aporta, algunos de los cuales son análogos a nuestras rondas. Maurizio Agamennone y otros (2017) revisitaron estos repertorios y agregaron perspectivas más actuales a su estudio.

23 Melodías populares profanas a las que se introdujo un texto devocional.

2. Situación del *abendu*

2.1. Denominaciones

Los nombres más comunes para denominar las actividades musicales de nuestro estudio son *marijesiak* (en Gernika, Ariatza e Ibarrangelu), *mari(a)jesusak* (en Lekeitio) y *abendua* (en Ea, Iurreta, Oromiño e Ibarruri).

2.1.1. *Marijesiak*

Marijesiak es la forma plural de *marijesi*. La denominación derivaría de las palabras “Maria(i) Jose” (también “Maria Jese”, o “Maria Jesus”), repetidas en uno de los estribillos que cantan todos los grupos estudiados. A menudo los hablantes emplean la forma dialectal *marijesixek*.

Rementeria advertía la polisemia del término en Gernika (2013, 163-164); ciertamente, durante el trabajo de campo constatamos que la misma palabra puede hacer referencia a la(s) ronda(s), al conjunto de cantos (y, por ende, a las coplas), así como a los participantes (esto principalmente se aplica a los cantores, pero a veces también a los oyentes). En este último caso referido a personas, *marijesi* se puede utilizar como nombre común: *bi marijesi etorri ziren*, o *marijesi izateko* (“vinieron dos *marijeses*”, o “para ser *marijes*”). No obstante, por lo general y en el resto de las acepciones (rito-ronda, coplas-cantos), la designación funciona como nombre propio, por lo que hemos decidido emplear la forma “los *marijesiak*”²⁴ a lo largo de este trabajo.

2.1.2. *Abendua*

En euskera se emplea *abendu* para nombrar el mes de diciembre, así como para referirse al periodo del Adviento²⁵. Asimismo, la mayoría de las rondas arrancan con la copla *Abendu santu honetan* (“En este santo Adviento”). En adelante, cuando presentemos este término íntegramente en euskera, lo haremos incluyendo el sufijo -a, que equivaldría al artículo determinado singular; alternaremos así las formas *abendua* y “el *abendu*”. En algunos dialectos locales este sufijo se transforma en -e, resultando en *abendue*. En Ea, los niños que antiguamente participaban en la ronda infantil se llamaban *abendu-mutilak* (niños del *abendu*); la inclusión de las niñas transformó el término en *abendu neska-mutilak* (niñas y niños del *abendu*).

2.1.3. *Jeonikuek, Kebonikoak*

El estribillo de otra de las series de coplas dice “¡Jesucristo! ¡Ay qué bonito es el niño, Jesucristo!”²⁶. De la transformación del “qué bonito” podrían haber surgido denominaciones, hoy en desuso, como *joenikuek*, que según Tiburtzio Ispizua (Barandiaran, 1922, 70) era de uso popular en Larrabetzu, así como el *kebonikoak*, acuñado por el sacerdote Domingo Zuluaga (2009, 201) en Ibarrangelu.

²⁴ En Gernika también está extendido el correspondiente castellano (un *marijes*, los *marijeses*).

²⁵ Trataremos del Adviento y de la Navidad en el próximo apartado, titulado *Marco temporal*.

²⁶ Dicho estribillo se canta hoy en euskera en la mayoría de las localidades; trataremos el tema en el capítulo 6.

2.2. Marco temporal

En las sociedades agropecuarias, las actividades humanas se han visto necesariamente sujetas a los ciclos de la naturaleza. En palabras de Jose María Jimeno Jurío, “durante siglos, el trabajo, el ocio y la fiesta dependieron del ciclo solar, de sus solsticios y equinoccios, de las fases de la luna y del santoral del calendario” (2006, 105). Las fiestas, a su vez, contribuyen a ordenar y estructurar el tiempo social (Homobono, 2006, 16), tradicionalmente concebido de manera cíclica (no lineal).

El *abendu* se integra perfectamente en el ciclo de invierno, como veremos a continuación.

2.2.1. Invierno

2.2.1.1. Tiempo de cuestaciones

Explica Jimeno Jurío que en el calendario agrario el invierno se caracterizaba por el clima frío, la penuria alimenticia y la reserva de ciertos alimentos (2009, 31). Por consiguiente, no es de extrañar que antaño las postulaciones se intensificaran en este período, y tampoco que los que las realizaban fueran históricamente los habitantes de las capas sociales más bajas, es decir, aquellos que vivían privados de propiedades tales como la casa o las tierras:

Entre diciembre y marzo, las fiestas populares de mayor arraigo tuvieron un denominador común: la cuestación de alimentos (trozos o *puskak* de tocino, embutido y huevos, que las gallinas ponen por San Antón «a montón»), hecha por los grupos sociales económicamente dependientes (niños y jóvenes) y los más humildes, para celebrar una merienda o cena comunitaria. (Jimeno, 2009, 197)

En los sectores más vulnerables de la sociedad podían encontrarse también las mujeres, especialmente las viudas o madres solas, como reseñaremos más adelante en el caso de las cuestaciones de Navidad femeninas en el pueblo costero de Lekeitio.

Numerosos estudiosos²⁷ han documentado esta costumbre de pedir el aguinaldo, que en el País Vasco toma nombres como *eskea* (petición) o *puska-biltzea* (recogida de trozos).

El donativo, el regalo, la invitación son elementos consustanciales al ciclo festivo invernal. La cohesión social se refuerza mediante el acto generoso, el consumo compartido, el intercambio de bienes [...]. Regalo, aguinaldo, postulación... Todo forma parte de la misma dinámica. (Aguirre&Aguirre, 2009, 30)

Hoy en día, las motivaciones que incitan a los postulantes son diversas, pero poco tienen que ver con la necesidad económica o la ganancia individual. Recogemos a continuación un resumen de Aguirre&Aguirre, que más adelante completaremos con los testimonios recogidos durante nuestro trabajo de campo:

La postulación pervive como ingrediente esencial de nuestras fiestas invernales, como vehículo para el deleite colectivo y la confraternización. Lo que ha cambiado es su finalidad. En nuestra sociedad de consumo, en que ocasiones para el convite no faltan, lo importante ya no es el acopio de alimentos sino el hecho mismo de rondar entonando cantos del acervo tradicional. El dinero ha desplazado al regalo en especies y no es raro que el producto recaudado se destine a fines benéficos. (Aguirre&Aguirre, 2009, 32)

²⁷ Entre otros: Donostia (1918), Azkue (1925/1990), Lekuona (1956), Satrustegui (1984), Garmendia (1993), Zavala (2008).

En el ámbito vasco, las cuestaciones se han llevado a cabo principalmente en ocasiones como San Nicolás, Adviento, Navidad, Nochevieja, Año Nuevo, Víspera y Día de Reyes, Candelaria, víspera de Santa Águeda y Carnaval²⁸. Como ya hemos mencionado, es rara la postulación que no se vea acompañada de las siguientes acciones: cantar y rondar. Los protagonistas de muchas de las cuestaciones invernales, cantadas y en forma de ronda, han sido los chicos jóvenes o mozos (Etxebarria&Kamiruaga, 2022, 83)²⁹. En concreto, el uso de palos o varas (*makila*) para golpear el suelo rítmicamente ha sido muy común, como indica Antxón Aguirre (1992).

2.2.1.2. Adviento y Navidad

Claude Gaignebet (1974) expuso cómo de acuerdo con el antiguo calendario agrícola el año se organizaba en períodos de 40 días, equivalentes a un ciclo lunar y medio. En efecto, comenzando a contar en el solsticio de invierno (23 de diciembre), nos toparemos con que cada ciclo de 40 días coincide con una festividad del calendario tradicional. Gaignebet también señaló que las fiestas cristianas se fijaron sobre estos momentos señalados del antiguo calendario agrícola. En el siglo IV, bajo el mandato del papa Liberio, las autoridades cristianas fijaron la actual fecha de la Navidad (25 diciembre) sobre los cultos paganos del solsticio de invierno en los que se celebraba la fiesta del sol que renace (Botte, 1963). En el hemisferio norte, pasado el solsticio de invierno los días comienzan a alargarse y el sol va ganando terreno. La fecha del nacimiento de Jesús, incierta hasta entonces, se definió queriendo establecer un paralelismo con el renacer solar y buscando reconducir los cultos ya existentes.

La época anterior a la Navidad coincide así con los días más oscuros del año y con el relajo en las labores del campo. Jimeno Jurío (2009) describe cómo éste era tiempo de colaciones, aguinaldos, visitas y presentes. Las antiguas saturnales romanas, celebradas en los días anteriores al solsticio –del 17 al 23 de diciembre–, contemplaban acciones similares.

En los siglos IV y V, el Adviento cristiano (del latín, *adventus*, venida o llegada) empezó a instalarse en Hispania y en Galia como el período de espera y preparación al nacimiento de Jesús. Las fechas y su duración fueron variando (Bernal, 1997, 214), hasta circunscribirse a los 4 domingos anteriores a la Navidad en el ámbito católico; la liturgia se intensifica y se focaliza en el Nacimiento del 17 al 24 de diciembre (Bernal, 1997, 215).

En la Edad Media, la Navidad se caracterizaba también por la animada Misa del Gallo o Vigilia de Navidad, que se celebraba la Nochebuena (24 de diciembre) a medianoche. Hoy en día se suelen celebrar misas de vísperas al anochecer en la mayoría de los pueblos. A su vez, los villancicos y los pesebres han sido elementos navideños que han contado con un importante arraigo, tanto a nivel público como privado.

28 Para más detalles, consultese Larrinaga (2022).

29 Este dato se ve corroborado por los testimonios orales de Muxika e Iurreta, que recogemos en ulteriores capítulos.

2.2.1.3. Connotaciones actuales de la Navidad

Hoy día la Navidad en el País Vasco tiene como protagonista al carbonero Olentzero. Esta figura, especialmente radicada en algunas comarcas de Navarra y de Gipuzkoa³⁰, fue promovida por el movimiento de las *ikastolas*³¹ y se extendió así por las zonas urbanas de Bizkaia y demás territorios, especialmente a partir de 1970. En Gernika y en Lekeitio, por ejemplo, los primeros desfiles del Olentzero se llevaron a cabo alrededor de 1976.

Xabier Alberdi y Xabier Etxabe (2008) relatan la transformación del Olentzero en Zarautz (Gipuzkoa); dicho testimonio coincide a grandes rasgos con el devenir de este personaje en el resto del país. El carbonero bebedor y comilón que según algunas canciones traía la Buena Nueva (el nacimiento de Jesús) se convirtió en un personaje reivindicativo —símbolo vasco nacional adoptado por las *ikastolas*, y al mismo tiempo utilizado en los desfiles de Navidad a favor de los presos políticos—, para finalmente transformarse en el querido y respetable portador “laico” o “pagano” de los regalos del día de Navidad (*Eguberri*, “día nuevo” en euskera, o también *Natibitate*, para las personas mayores entrevistadas).

Fue habitual que un sector de la sociedad dejara de celebrar la venida de los Reyes Magos, por considerarla una fiesta “foránea” pese a su arraigo en el país, y se adoptara el Olentzero como alternativa vasca (Alberdi&Etxabe, 2008, 232). Además, las últimas décadas hemos sido testigos de la creación de Mari Domingi, la compañera de Olentzero³². En el siguiente capítulo describiremos cómo la consolidación de estos personajes ha encontrado diversos acoplos y coexiste actualmente con las prácticas natalicias que estudiamos.

2.3. Marco geográfico

2.3.1. País Vasco occidental: Bizkaia

Nuestra investigación se limita a la parte occidental del País Vasco, concretamente, a tres comarcas del territorio histórico de Bizkaia: Lea-Artibai, Durangaldea y Busturialdea. En todas ellas se habla el dialecto occidental —*mendebaldeko euskalkia*; también conocido coloquialmente como vizcaíno o *bizkaiera*—, con sus subdialectos y variantes locales. Entre los pueblos de nuestro estudio, se distingue el habla de Lekeitio por sus características diferenciadas. Cabe destacar que en todas las localidades estudiadas la comunidad lingüística vasca es mayoritaria.

³⁰ Para profundizar en cuestiones etimológicas y en las creencias asociadas a este personaje mítico, ver Satrustegui (1988).

³¹ Las *ikastolas* son escuelas que tienen como objetivo transmitir el euskera y un currículum cultural vasco. Se fundaron en el franquismo, principalmente en ciudades y pueblos medianos, y existen todavía hoy, algunas integradas en la red pública y otras en modalidad concertada. Ver Glosario.

³² Araolaza, O. (9/12/2013). Mari Domingi ez! Queer-Olentzero bai! Dantzan. <https://dantzan.eus/kidea/oier/mari-domingi-ez-eskerrikasko>.



Mapa político de Bizkaia. 2015. Wikimedia Commons.

2.3.1.1. Breve panorámica histórica

En tiempos prerromanos, la tribu de los caristios poblaban las tierras de la actual Bizkaia central. Posteriormente, el apelativo *vascón* (inicialmente utilizado para el pueblo originario del Pirineo occidental) se extendió y pasó a designar a los caristios, así como a otros grupos de la zona. Según Ascensión Pastor y Beatriz Salaverri, “una postura bastante aceptada es la de que se identificó el término “*vascón*” con vascohablante, incluyéndose así en esta denominación a los pueblos en los que se extendió el uso de esta lengua, probablemente no con exclusividad” (2012, 23).

Edad Media y Moderna

En torno al siglo XI, Bizkaia se configuró como condado al servicio de los reyes de Pamplona. Tras un período oscilante entre la monarquía navarra y la castellana, el territorio pasó a estar bajo el influjo de Castilla a comienzos del siglo XIII (García de Cortázar & Montero, 1994, 30). En los siglos XIII y XIV se conformó el Señorío de Vizcaya y se establecieron los límites geográficos del territorio. Pese a su incorporación a la corona de Castilla, se conservaron los fueros vizcaínos y el sistema político propio (Pastor y Salaverri, 2012, 33).



Tras jurar los Fueros del Señorío de Vizcaya, el rey Fernando el Católico recibe la pleitesía de las Juntas Generales, reunidas en Guernica junto al Árbol, el 30 de julio de 1476. (Francisco de Mendieta y Retes). Wikimedia Commons.

Entre las instituciones unitarias del Señorío estaban las Juntas Generales de Vizcaya, que se reunían en Gernika. Estas asambleas, documentadas desde 1307 pero presumiblemente anteriores, acogían a los representantes de las diversas anteiglesias, de las villas, de las Encartaciones y de la Merindad de Durango (García de Cortázar&Montero, 1994, 92). Los Fueros de Vizcaya funcionaron como leyes fundamentales del Señorío; se redactaron por completo por primera vez en 1452 (en el texto apodado *Fuero Viejo*). García de Cortázar y Montero lo definen de la siguiente manera:

La palabra «fkuero» tiene dos sentidos diferentes: en uno de ellos, el fkuero implica un origen consuetudinario, y se identifica con los usos y costumbres, que se recogen y fijan en una norma escrita; es pues una costumbre elevada a norma con valor de ley por el reconocimiento de su efectividad. En el otro sentido de la palabra, los fkueros son normas y privilegios concedidos por el rey, que regirán, desde su promulgación, en la población que expresamente los recibe. [...] En el Señorío de Vizcaya existieron las dos formas de fkuero. (García de Cortázar&Montero, 1994, 75)

En los siglos XIV y XV, la crisis económica y social culminó en las guerras entre los nobles feudales (banderizos o parientes mayores). Pastor y Salaverri mencionan a las familias de los Butrón y los Múgica en el bando Oñacino, y a los Abendaño y los Salazar en el Gamboíno (2012, 47). Estas contiendas se sofocaron durante el reinado de los Reyes Católicos, probablemente gracias a la colaboración entre las villas, los campesinos y los hidalgos de las hermandades. En el *Fuero Nuevo* de 1526 se estableció la «hidalguía universal», que igualó jurídicamente a hidalgos y labradores (Cortázar&Montero, 1994, 68).

En el ámbito económico, en Bizkaia destacaban la agricultura, la ganadería, la explotación forestal, la del hierro, la pesca y el comercio. No obstante, a partir del siglo XVIII diversos motivos propiciaron una nueva recesión económica:

La producción agrícola llegó a un techo cuya superación sería inviable manteniendo los modos productivos tradicionales; las medidas adoptadas por el Estado en su búsqueda de una unidad de mercado aho-

garon el comercio vasco, que se enfrentaba también con la desaparición de los circuitos comerciales; por último, la implantación en Inglaterra de la revolución industrial resultó decisiva en el inicio de la crisis definitiva de las ferrerías vascas. (García de Cortázar&Montero, 1994, 153)

Los conflictos bélicos de finales del siglo XVIII y del XIX (la invasión francesa, las guerras carlistas) agravaron considerablemente la crisis. Tras finalizar la tercera guerra carlista, la ley del 21 de julio de 1876, impulsada por Antonio Cánovas del Castillo, abolió el régimen foral, convirtiendo las juntas y diputaciones en órganos provinciales. En 1878 se estableció el primer acuerdo fiscal conocido como Concierto Económico entre el estado y las provincias.

Siglos XIX y XX

El nacionalismo vasco nació a finales del siglo XIX en Bilbao, ciudad que padecía de un caótico crecimiento poblacional debido a la industrialización. Sabino Arana, considerado como padre del movimiento, vio en la inmigración un grave peligro para la identidad cultural vasca e hizo una férrea defensa de su pureza y sus virtudes, predicando la ruptura con España y apoyando la independencia vasca como opción política.

El Partido Nacionalista Vasco (PNV), fundado en 1895, se presentó como un movimiento nacionalista que aunaba catolicismo y etnicidad (Itzaina, 2007, 78). Convivió con otras agrupaciones políticas como el Partido Socialista o las organizaciones carlistas. “Dichas organizaciones, al contar con locales de partido como las Casas del Pueblo, batzokis, Círculos... contaron con una capacidad de penetración social desconocida para otras organizaciones políticas del momento” (Táriz, 1998, 212).

A comienzos del siglo XX, también la prensa íntegramente en euskera dio sus primeros pasos: se fundaron las revistas *Euskalzale* (1897-1899) e *Ibaizabal* (1902-1903). El PNV contaba con su propio diario, *Euzkadi* (1913-1937). En 1918 nacieron la Academia de la Lengua Vasca (*Euskaltzaindia*) y la Sociedad de Estudios Vascos (*Eusko Ikaskuntza*).

Durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la actividad nacionalista se vio considerablemente limitada. No obstante, el clero joven de Bizkaia, abundante y vascófono, “se había desenganchado del carlismo, y se aproximaba al nacionalismo vasco, del que se convertiría en principal difusor” (García de Cortázar&Montero, 1994, 290).

Durante la II. República, los locales del PNV (*batzokiak, euzko etxeak*) volvieron a abrir sus puertas y retomaron sus actividades: charlas, grupos de danza, teatro, corales, montañerismo (*mendiagoizaleak*)... “Todavía está por estudiar la importancia que para el desarrollo del nacionalismo vasco tuvieron —especialmente en la zona rural de Vizcaya— dichos *batzokis* como centros de sociabilidad y de atracción lúdica” (Táriz, 1998, 215). Oier Araolaza señala, a modo de ejemplo, que la serie de danzas *Dantzari-dantza* del Duranguesado —conocida popularmente fuera de su zona como *ezpata-dantza* (baile de espadas)— se difundió por toda Bizkaia, Gipuzkoa, y parte de Araba y Navarra a través de los grupos nacionalistas organizados y de los *batzokis* (Araolaza, 2020, 364). En el *Aberri Eguna* (día de la patria) de 1932 y 1933 se celebraron alardes de danzantes en Bilbao y Donostia, con más de 2000 participantes en cada convocatoria (Táriz, 1998, 220).



Actuación multitudinaria de *dantzaris* en Atotxa (Donostia). 1933. (Kutxa Fototeka)

En el plano eclesiástico, durante siglos Bizkaia había formado parte de la diócesis de Calahorra. La fundación de la diócesis de Vitoria en 1861 agrupó por primera vez los territorios de Bizkaia, Araba y Gipuzkoa bajo la misma jurisdicción. Según Juan Manuel González, el agrupamiento respondió en parte a un deseo de las diputaciones vascas de “reafirmar su identidad compartida y su singularidad foral” (2013, 312).

La Guerra Civil española y el Franquismo truncaron la articulación del país, y la clausura del Seminario de Vitoria se saldó con los fusilamientos de 14 sacerdotes vascos a manos de los franquistas (García de Cortazar&Montero, 1994, 324). Al llegar al poder, el dictador Francisco Franco derogó el Concierto Económico en Bizkaia y Gipuzkoa, a las que calificó de “provincias traidoras”. A partir de ese momento, el régimen franquista prohibió toda actividad política o cultural que pudiera resultar subversiva, y ejerció una dura represión contra la sociedad que de una u otra forma se había opuesto o se había negado a colaborar con el levantamiento, incluyendo parte de la clerecía vasca³³.

En 1949, la diócesis de Vitoria fue dividida, dando lugar a las sedes de Vitoria, Bilbao y San Sebastián. Según González, “las autoridades políticas trataron de debilitar cualquier institución que pudiese alentar al nacionalismo” (2013, 318).

Vitoria y Bilbao fueron adscritas a la archidiócesis de Burgos, con la que las diócesis vascas tenían muy poco en común. La de San Sebastián se adscribió a la archidiócesis de Pamplona creada también al efecto, a la que también se agregaron la de Jaca y la de Logroño. (Lezaun, 1996, 17)

33 Anabella Barroso habla de un tercio de la población clerical castigado, que ascendía a unos 750 eclesiásticos (2001, 88).

A finales de la década de 1950, nació ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*) en el seno del PNV, como movimiento de resistencia contra la dictadura. En 1960, 339 clérigos vascos firmaron una carta de denuncia social y política; en los años siguientes se sucedieron reivindicaciones nacionalistas y obreristas, encierros y otras acciones (Barroso, 2001). Según González, “este activismo fue alentado por el impacto del Concilio Vaticano II en el catolicismo español” (2013, 318).

Xabier Itçaina señala la dualidad según la cual la iglesia católica fue a la vez el sustento principal del régimen franquista y su oponente más estructurado (2007, 116). El mismo autor expone que la crisis de legitimidad afectó tanto al régimen como a las instituciones eclesiásticas:

L’Église sert à la fois de courroie de transmission du régime et d’espace de relative liberté pour toute organisation n’émanant pas directement de l’État. Dès lors, crise de légitimité du régime et crise de légitimité des institutions ecclésiales fusionnent : l’ensemble de l’édifice institutionnel issu de la guerre civile est contesté. (Itçaina, 2007, 124)

En el tardofranquismo, la movilización en torno a nuevos valores políticos y la secularización de la sociedad se hicieron cada vez más palpables:

Con respecto a la parte peninsular, en 1970 se sigue aun describiendo una sociedad donde el catolicismo tiene todavía gran importancia; pero una serie de índices señalan una situación de pérdida progresiva de significación. No sólo disminuye el número de practicantes, que es muy escaso en las zonas obreras, especialmente en Vizcaya, sino que, lo que es probablemente más significativo, disminuye el número de sacerdotes y religiosos. (López, 1976, 187)

Como apunta Emilio López, el significante nacional cambió de la religión a la lengua-cultura (1976, 184). Itçaina explica que el nacionalismo se liberó de la tutela religiosa y se declaró secularizado, dando lugar a una ruptura más brutal que en otros lugares, y provocando posiciones menos negociables (2007, 115). No obstante, el mismo investigador advierte que la regresión numérica de los devotos y religiosos no trajo consigo automáticamente la desaparición de los efectos culturales del catolicismo:

Le recul institutionnel de l’Église catholique n’élime pas les effets culturels d’une socialisation religieuse, et bon nombre d’objectivations et d’institutionnalisations culturelles, économiques ou politiques basques peuvent être relues comme des traductions de valeurs, de croyances et de savoir-faire partiellement acquis au sein de l’institution catholique. (Itçaina, 2007, 33)

La búsqueda consciente de una identidad cultural vasca, negada y reprimida hasta entonces, eclosionó tras la muerte de Franco (1975), dando lugar a innumerables iniciativas sociales, políticas y artísticas en clave de reconstrucción nacional. En la década de 1980, la juventud puso en marcha numerosos proyectos autogestionados, de cariz ecologista, antimilitarista, feminista, pro-amnistía, etc., en medio de una difícil coyuntura política y económica:

Los ochenta fueron una época de crisis, reestructuración económica y luchas obreras, con cierre de empresas —especialmente navales, siderúrgicas y de maquinaria eléctrica— y sangrantes tasas de paro. En una atmósfera política especialmente convulsa y de desconfianza hacia la Transición, se sucedían los atentados de ETA y de los grupos paramilitares GAL. La intensa presencia policial, paradójicamente, no impidió que desde finales de los 70 proliferaran las drogas ilegales, especialmente la heroína, que causó estragos entre la juventud. El urbanismo caótico, el déficit de servicios públicos y los problemas ecológicos completaban la imagen del momento. Ciudades industriales como Erreenteria, Irun, Mondragón, Bilbao, Vitoria-Gasteiz o Pamplona actuaron como puntos neurálgicos. Gran parte de la juventud de estas ciudades eran hijos de trabajadores emigrados de otras partes del estado y fruto del *baby boom* de los 60. (Navarro, 2004, 268)

Con el cambio de década, en los 1990 el euskera volvió a recuperar un lugar central:

[...] se funda el periódico *Euskaldunon Egunkaria*, se da el llamado ‘boom’ del bertsolarismo, se crea la cadena de radio pública juvenil *Euskadi Gaztea*, nace *Euskararen Gizarte Erakundeen Kontseilua* (*Kontseilua*) y el consiguiente acuerdo estratégico *Bai Euskarari*, progresó la implantación de la enseñanza en euskera en las universidades, los planes de euskera en el ámbito laboral... La normalización de la lengua parece convertirse en un objetivo social común. (Navarro, 2024, 273)

El cese de la actividad armada de ETA en 2011 y su disolución en 2018 trajeron consigo un relajamiento de la movilización política y social en el País Vasco. Jon Sarasua hablaba de la ilusión de normalidad política y lingüística (2012, 22), así como Amelia Valcárcel se refería al “espejismo de igualdad” (2008). No obstante, los años 2022 y 2023 volvemos a presenciar un marcado auge de huelgas y movilizaciones importantes en defensa sistema público de salud³⁴ y de enseñanza³⁵, a favor de un sistema de cuidados público y comunitario³⁶, de la normalización del euskera³⁷, etc.

2.3.2. Presentación de los pueblos y barrios

2.3.2.1. Lekeitio

Entre las cimas de Otoio y Lumentza³⁸ se extiende la villa marinera de Lekeitio. El río Lea, que junto al Artibai da nombre a la comarca (Lea-Artibai), desemboca en el Cantábrico y marca la frontera con la vecina localidad de Mendexa. La playa de Isuntza (al oeste) y la de Karraspio (al este), con la pequeña isla de Garraitz en frente³⁹, configuran la silueta de esta localidad costera. En materia de infraestructura, Lea-Artibai es la única comarca de Bizkaia que no dispone de instalaciones ferroviarias ni de un acceso a la autopista A-8, que une Bilbao y Donostia.

Lekeitio cuenta con 7.150 habitantes censados (2022). Su densidad poblacional se sitúa en 3.929 hab/km², pero aumenta considerablemente en el período estival a causa de la llegada masiva de veraneantes. En el verano de 2021, la oficina de turismo contabilizó la afluencia de 13.000 personas; antes de la pandemia de la Covid-19 llegaron a registrar 17.000 visitantes⁴⁰. Según fuentes periodísticas, en 2022 las segundas viviendas y los apartamentos de uso turístico conformaban

34 (25/2/2023). Protestas en las capitales vascas contra el “desmantelamiento” de Osakidetza. *El Diario*. https://www.eldiario.es/euskadi/protestas-capitales-vascas-desmantelamiento-osakidetza-sanidad-publica-tesoro_1_9984493.html.

35 (20/10/2023). Grebak sektore publikoan. *Berria*. https://www.berria.eus/ekonomia/grebak-sektore-publikoan_1343706_102.html.

36 (17/10/2023). El movimiento feminista vasco convoca una huelga para reivindicar los cuidados. *Público*. <https://www.publico.es/mujer/movimiento-feminista-vasco-convoca-huelga-reivindicar-cuidados.html>.

37 Jauregi, E. (11/4/2023). 70.000 lagun bildu dira Bilbon, euskararen kontrako “oldarraldi judiziala” salatzeko. *EITB Media*. <https://www.eitb.eus/eu/albisteak/gizartea/osoa/9347734/euskararen-kontrako-eskuhartze-judiziala-salatzeko-manifestazioa-bilbon-kontseiluak-deitura-2023-azaroak-4/>.

38 Esta última también se conoce como *Kalbarixo* (Calvario).

39 También llamada San Nicolás por haber albergado una ermita y convento franciscano del mismo nombre.

40 Artíme, M. (5/10/2021). Lekeitio recibe un 45% más de turistas este verano. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/costa/lekeitio-recibe-turistas-20211006222401-nt.html>.

el 42% del parque de viviendas de la localidad⁴¹.

Los datos recogidos por el Instituto Vasco de Estadística (Eustat) en 2022 apuntan a un predominio del sector de los servicios (89,2%), seguido por la construcción (5,2%) y la industria (3,1%). En la actualidad, las actividades económicas ligadas al primer sector, entre las que se incluye la pesca, se encuentran en último lugar (2,5%). No obstante, la pesca, la industria asociada a ella (conserveras) y la producción de madera fueron actividades centrales en la primera mitad del siglo XX. A partir de los años 1970, la ubicación geográfica privilegiada de otros puertos (Bermeo, Ondarroa) y las estrategias económicas del Gobierno Vasco —que se decantó por centralizar las lonjas de compraventa en dichos puertos— propiciaron el declive de este sector en Lekeitio. En la misma década, el Mercado Común y las normativas europeas, que restringieron y acotaron las zonas de faenar, no hicieron más que acelerar este receso.

En el ámbito educativo, Lekeitio cuenta con centros públicos (CEIP-IES Lekeitio) y privados concertados (CPEIPS Resurrección M. de Azkue Ikastola) que ofrecen formación hasta Bachillerato. Las escuelas reciben alumnado de los pueblos colindantes de menor tamaño que no cuentan con una oferta formativa de secundaria.

La localidad acoge diversas instituciones y formaciones musicales, como la escuela de música Musikaia, la banda de música Lekitto, el grupo de txistularis y dulzaineros Itxaropena, la Estudiantina Aratuste Alai, la charanga Aittitta Makurra, el grupo de timbales Tratu Tala, el grupo de danzas Etorkizuna, así como varias corales.

En 2021, el 83,6% de los habitantes eran euskaldunes. La población nacida en el extranjero gira en torno al 9,8% (Eustat, 2022). Destacan los habitantes de origen sudamericano⁴², y la creciente comunidad senegalesa, también numerosa en la cercana villa pesquera de Ondarroa, empleada mayormente en los puertos y en la compraventa de artículos.

Historia, urbanismo, fiestas

Pese a la presente importancia del turismo y del sector de los servicios, en Lekeitio tanto el trazado urbano como el calendario festivo están estrechamente ligados al pasado pesquero. Fundada en 1325 por María Díaz de Haro (Señora de Vizcaya), en la Edad Media la villa ya contaba con dos barrios claramente diferenciados: Uriarte (el Campillo, lugar de la antigua nobleza y los comerciantes adinerados) y Arranegi⁴³ (barrio comercial y pesquero).

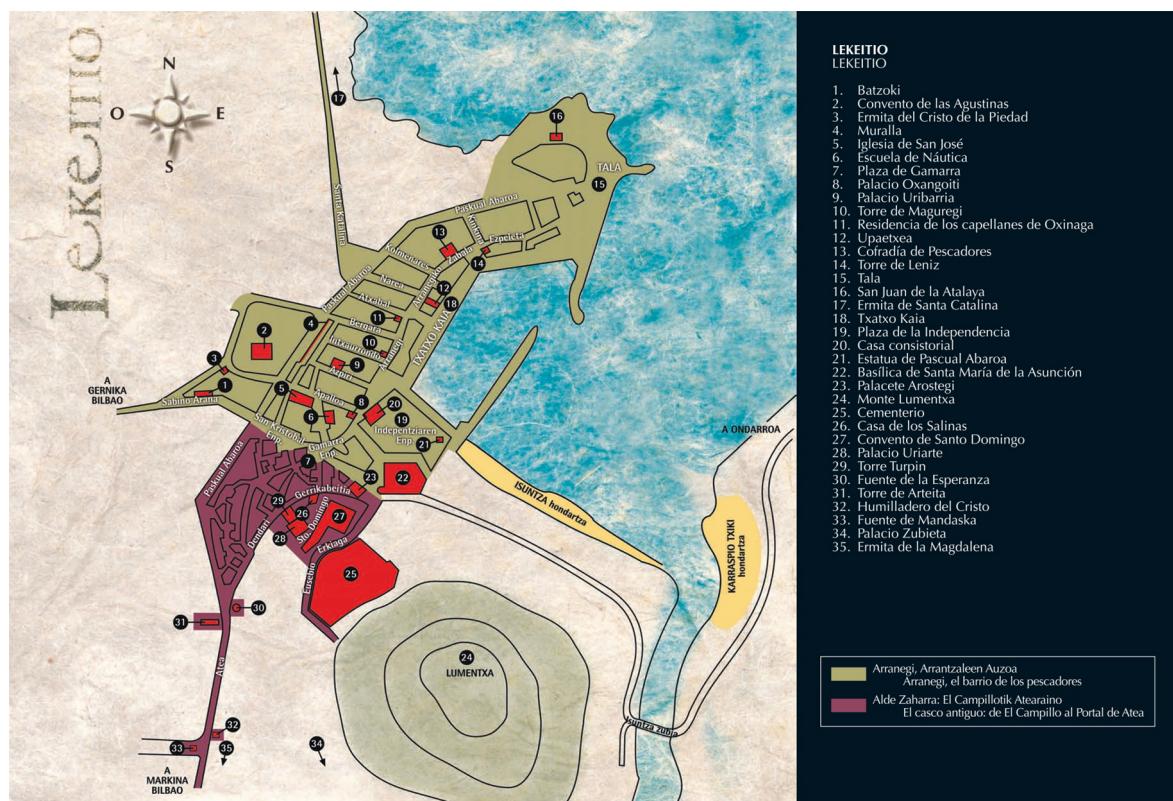
En la zona alta y señorial de Uriarte se encuentran actualmente el cementerio, el convento de las monjas dominicas de clausura, y casas señoriales como la de los Salinas, el palacio Uriarte, la Torre Turpin, la de Arteita o el palacete Arostegi.

⁴¹ Artíme, M. (29/03/2022). El 42% de las casas de Lekeitio son segundas residencias, una tasa que triplica a la de la zona. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/bizkaia/costa/casas-lekeitio-segundas-20220330221114-nt.html>.

⁴² (s.f.). Lekeitioko migrazio mugimenduak. *Lekeitioko kultur eta natur ondareak*. https://lekeitiodare.eus/122_migrazio_mu-gimenduak.html.

⁴³ A lo largo de todo el trabajo, en el caso de los topónimos en euskera nos decantaremos por la grafía vasca: así, escribimos Arranegi (en vez de Arranegui), Gernika (y no Guernica), etcétera.

Por otra parte, la imponente basílica gótica de Santa María de la Asunción (*Andre Mariaren Jasokundea o Andra Mari*) se sitúa ya en el comienzo de la zona marinera de Arranegi. El ayuntamiento o Casa Consistorial se erige en la adyacente plaza de la Independencia. El muelle (*Txatxo kaia*), el rompeolas (*Tala*) y la ermita de San Juan de la Atalaya (*San Juan Talako*) se suman a la lista de emplazamientos importantes del lugar. El barrio de Arranegi también aloja el *batzoki* (sede del Partido Nacionalista Vasco), la ermita del Cristo de la Piedad (coloquialmente llamada *Aitxa Piel*), la iglesia jesuita de San José, la Cofradía de San Pedro, así como diversos palacios y torres (Leniz, Likona, Upaetxea, Maguregi...). La muralla de la villa incluyó inicialmente la primera zona, pero se amplió más tarde para proteger también a la población de Arranegi, a la vez que este barrio adquiría importancia como centro económico (Eguíluz, 2014, 670).



División de barrios y lista de los principales monumentos de Lekeitio. (Diputación de Bizkaia).

Miren Eguíluz Romero, en su estudio sobre la fiesta barroca en algunas villas vizcaínas, constataba lo siguiente en lo tocante a Lekeitio:

Cada zona tendrá asignadas unas fiestas determinadas y no otras, de acuerdo al interés de las instituciones y poderosos que se involucran en las mismas. El Jueves Santo y Corpus, propias del Ayuntamiento y los linajes locales, en Uriarte y las calles de tránsito comunes; San Pedro, patrón de los pescadores y de la cofradía de su nombre en la villa, en Arranegi. (Eguíluz, 2014, 669)

Hoy en día la Semana Santa y el Corpus han dejado de ser fiestas importantes en la localidad. Por el contrario, San Pedro (29 de junio) y San Antolín (2 de septiembre) se han consolidado.

do como momentos festivos señalados del calendario⁴⁴. La fiesta de San Pedro, históricamente asociada al barrio pesquero, acoge hoy diferentes rituales, como la procesión, la *Kilin kala*, la *Kaxarranka* y la *Eguzki dantza*:

La *kilin-kala*, o “guiño del santo al agua”, se realiza durante la procesión que va desde la iglesia de Santa María hasta el puerto y consiste en un rito en el que miembros de la Cofradía de Pescadores balancean la figura del santo inclinándola hacia el agua, mientras los asistentes se mantienen en vilo ante la posibilidad de una accidental caída. Esta tradición [...] tiene como objetivo solicitar la bendición del patrón para una buena temporada de pesca.

Posteriormente se realiza el baile tradicional de la *Kaxarranka*, [...] en la que un danzante, vestido de frac con pañuelo rojo al cuello, baila sobre un arca sostenida por 8 arrantzales (pescadores en euskera), llevando en una mano la chistera y en la otra un banderín con las llaves de San Pedro bordadas. El baile se interpreta en distintos puntos del pueblo mientras se recorren sus calles: primero, debajo del arco de San Pedro en el puerto, después delante del presidente de la Cofradía y, finalmente, en la plaza del Ayuntamiento.

La *kaxarranka* destaca por ser una tradición que se remonta al siglo XV. En su origen, se trataba de una ceremonia en la que se trasladaba el arca con los bienes y documentos de la Cofradía de Pescadores desde la casa del mayordomo saliente a la del mayordomo entrante, encargado a partir de ese momento de vigilar y repartir las ganancias del año y cuidar los documentos. En la actualidad, este arca se conserva en la Cofradía y los arrantzales continúan bailando esta danza tradicional lekeitiarra para homenajear a su patrón.

Actualmente, junto a la *kaxarranka* se realiza la *Eguzki Dantza*, una soka dantza o aurresku dirigido por mujeres. Se trata de otra danza tradicional de esta zona que antiguamente tenía lugar al amanecer, a mediodía y al anochecer del día de San Juan (coincidiendo con el solsticio de verano) de ahí su nombre de danza al sol (*eguzki*)⁴⁵.

Otro acto conmemorativo que se lleva a cabo el día de San Pedro es la salida de las *dei eittekoak* (*dei egitekoak*, llamadoras o avisadoras). Aunque se trate de un oficio femenino ya desaparecido, en los años 1990 algunas antiguas avisadoras decidieron recordar esta profesión mediante una pequeña recreación teatral anual por las calles de Arranegi. Hasta la llegada del teléfono en torno a 1950-1960, estas mujeres eran las encargadas de llamar a los marinos al trabajo, entonando avisos característicos en el barrio pesquero de madrugada. También se encargaban de aprovisionar las embarcaciones antes de las salidas a la mar. Normalmente la profesión se solía transmitir en familia; las llamadoras solían ser esposas o parientes de los patrones.

⁴⁴ Para una información detallada acerca de estas y otras fiestas de Lekeitio, recomendamos consultar el trabajo de Dueñas e Irigoién (1997).

⁴⁵ (s.f.) Kaxarranka y Kilin-kala en Lekeitio. *Disfruta Bizkaia*. <https://www.disfrutabizkaia.com/que-hacer/kaxarranka-lekeitio/>.



Kilin-kala y Kaxarranka. Lekeitio, 29/06/1996. Emilio Xabier Dueñas.



Eguzki dantza. Lekeitio, 29/6/2019. (Dantzanet).

A finales del verano, las fiestas de San Antolín se conocen especialmente por el multitudinario *Antzar Eguna* (día de gansos), que se suele celebrar el 5 de septiembre:

En su origen, se trataba de una competición en la que únicamente podían participar los arrantzales (marineros) [...].

El *día de gansos* en el puerto de Lekeitio se cuelga una maroma (soga) que cruza la ría de extremo a extremo, con un ganso atado por las patas colgando en su centro. Uno de los extremos de la maroma permanece fijo pero, en el muelle contrario, ésta pasa por un poste y el extremo es agarrado por varios tiradores que irán alzando o aflojando la maroma y sumergiéndola en el agua a medida que los participantes agarran el ganso.

Las cuadrillas participantes, vestidos de mahón con sus camisas azules y el pañuelo de cuadros, navegan hasta situarse bajo el ganso para uno a uno agarrar el cuello del ganso y lanzarse al agua. La competición consiste en aguantar colgado el mayor tiempo posible, ganando la competición quien consiga más alzadas y se lleve consigo la cabeza del ganso⁴⁶.

46 (s.f.) Día de gansos – Lekeitio. *Disfruta Bizkaia*. <https://www.disfrutabizkaia.com/que-hacer/antzar-eguna-gansos-lekeitio/>.

En cuanto a la Navidad, el desfile del Olentzero se llevó a cabo por primera vez en 1976, impulsado por el movimiento social cercano a la ikastola local; actualmente se realiza la tarde del 23 de diciembre. El Olentzero coincide en el día, no así en la hora, con el grupo del *batzoki* que ronda cantando los *marijesusak*, desde el año 1986 aproximadamente. La cabalgata de los Reyes Magos, en cambio, desfila el 5 de enero.



1976. Primer desfile del Olentzero en Lekeitio. (Lea-Artibai eta Mutrikuko Hitza).

2.3.2.2. Ea

Ea es un extenso municipio costero de 850 habitantes (2022) situado en la comarca de Busturialdea; la capital comarcal, Gernika, está a 15 minutos por carretera. La modesta densidad poblacional (60,9 hab/km²) es palpable en invierno, pero en temporada alta, al igual que en Lekeitio, suele haber mucho movimiento cuando los veraneantes ocupan gran parte de las viviendas.

Desde mediados del siglo XX, el descenso demográfico es constante. Actualmente, el centro de educación infantil Loradi (en el casco urbano) y el centro de infantil y primaria Haizeder (ubicado en el barrio de Natxitua) ofrecen únicamente la primera etapa de escolarización.

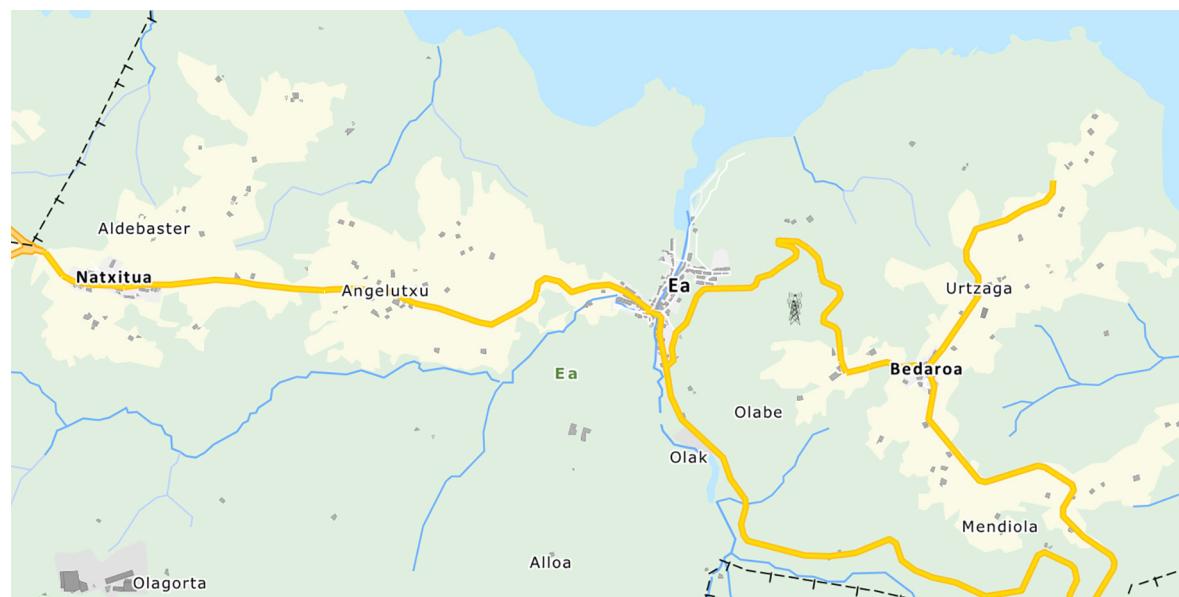
Según datos de Eustat (2020), el VAB total del municipio se divide en servicios (61,7%), industria y energía (28,1%), construcción (5,4%), y por último agricultura, ganadería y pesca (4,7%). Los entrevistados señalan los trabajos estacionales, así como la escasa oferta de trabajo en la localidad. En el ámbito lingüístico, en 2022 el 81,3% de la población era euskaldún, y el 11,1% de los habitantes había nacido fuera del país.

Historia, urbanismo, fiestas

El puerto y el asentamiento pesquero ya existían en el siglo XVI, pero en 1884 las anteiglesias de Natxitua y Bedarona se juntaron para fundar el municipio. La ría da cuenta de esta separación, y divide el casco urbano en dos, dejando la parroquia de Santa María de Jesús al este (Bedarona) y la de San Juan Bautista al oeste (Natxitua). Los cuatro puentes que unen ambas orillas y la pequeña playa que se forma en la desembocadura caracterizan la localidad. La calle mayor, en

el centro urbano, alberga una pequeña pero vistosa capilla con un Cristo en la cruz, conocido como *Kurtziotxu*. En la calle Jesús se encuentra la residencia de ancianos *Lagun Etxea*.

El ayuntamiento se sitúa en la misma plaza de San Juan, que también da nombre a las fiestas patronales del solsticio de verano. En diciembre, el calendario local está marcado por el *abendu*: se realiza un novenario infantil del 15 de diciembre a la mañana del 24, dinamizado por dos mujeres adultas del lugar, y una ronda de adultos informal por los bares el 23 de diciembre a medianoche. En 2008, el ayuntamiento colocó unas placas en el suelo, a lo largo del recorrido de la ronda, donde se pueden leer las coplas.



Cartografía básica de Ea. (Eusko Jaurlaritza, CC BY 3.0 DEED).

2.3.2.3. Gernika-Lumo

Gernika-Lumo tiene alrededor de 16.610 habitantes (2022) y es la capital de la comarca de Busturialdea. Se encuentra a orillas del río Oka, que en su desembocadura da paso a la reserva de la biosfera de Urdaibai. La villa tiene una carga simbólica importante por diversos motivos. Allí se ubican las Juntas Generales de Bizkaia y el Árbol de Gernika, el roble bajo el que las autoridades del territorio histórico se reunían y juraban lealtad a los Fueros. Además, Gernika es conocida porque fue bombardeada por la Legión Cóndor durante la Guerra Civil española, el 26 de abril de 1937, y Pablo Picasso pintó el famoso cuadro que lleva el nombre de la localidad. Actualmente, la villa es un emblema de la autonomía, la paz y la memoria histórica. La toma de posesión del Lehendakari (presidente de la Comunidad Autónoma Vasca) y del Diputado General de Bizkaia se celebran aún hoy frente al árbol.



Árbol de Gernika y La Tribuna. Casa de Juntas de Gernika. 2011.
(Roberto Chamoso, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0 ES).

Al ser la capital comarcal, Gernika acoge la mayor parte de los servicios de la zona (sanitarios, educativos, sociales, comercio, etc.). También cuenta con diversos atractivos turísticos; contabilizó más de 38.000 visitantes en 2022⁴⁷, entre los que destacan los numerosos peregrinos del Camino de Santiago o los turistas que viajan en grupos organizados. Pese al peso del sector de servicios (80%), también la industria y energía (12,1%) y la construcción (7,5%) son relevantes; por el contrario, el primer sector es residual (0,4%).

El municipio dispone de centros educativos públicos (CEIP Allende Salazar, IES Gernika) y privados (CPEIPS San Fidel Ikastola, CPEIPS Seber Altube Ikastola, CPEIPS Sta. María Del Socorro-Mertzede Ikastetxea) que ofrecen formación hasta secundaria y bachiller, además de ciclos formativos de grado medio y superior. En el conservatorio Julia Foruria se puede cursar el grado medio de música, así como el bachiller musical. La escuela de música pública Segundo Olaeta imparte enseñanzas de música no regladas. Otros grupos y asociaciones culturales importantes son Elai-Alai dantza taldea, Iparragirre Rock Elkartea, Urdaibai Kantagunea, las corales Andra Mari y Gaudeamus, Eskola Kristo y Gernikako Marijesiak (esta última formada

⁴⁷ (23/09/2022). Gernika-Lumo prevé un 20% más de visitantes para 2022. *Gernika-Lumo. Noticias.* <https://www.gernika-lumo.eus/es-ES/Noticias/Paginas/20220923-balance-turismo-2022.aspx>.

por los protagonistas de nuestro estudio). El centro de investigación Gernika Gogoratuz y el grupo Gernikazarra Historia Taldea trabajan en el ámbito de la investigación y la difusión de la memoria histórica.

El conocimiento del euskera es algo más bajo que en los pueblos circundantes (68,26% en 2021); a su vez, la tasa de población nacida en el extranjero es mayor que la del resto de pueblos de nuestro estudio (13,30% en 2022).

Historia, urbanismo, fiestas

Gernika recibió la Carta Puebla y el título de villa en 1366 de la mano del Conde Don Tello, entonces Señor de Bizkaia; se separó así de la anteiglesia de Lumo, de la que hasta entonces formó parte. Con la fundación se instauró el mercado semanal, que se sigue celebrando hasta hoy.

En la Edad Media los representantes de las localidades vizcaínas se reunían para discutir y acordar decisiones relativas a las leyes locales (Fueros) en un robledal adyacente a una ermita. Esta ermita pasó a ser la Iglesia Juradera de Nuestra Señora Santa María la Antigua, convertida en la actual Casa de Juntas (sede del parlamento foral de Bizkaia, construida entre 1827-1833). El Árbol de Gernika, con varias replantaciones a lo largo de la historia, sería el sucesor del mencionado robledal. A mediados del siglo XIX, el poeta y músico Jose Maria Iparragirre dio a conocer el himno *Gernikako Arbola*, subversivo en aquella época y conocido hasta estos días. El intérprete tiene un monumento en su honor en una zona céntrica peatonal de Gernika, en el punto donde confluyen las calles Adolfo Urioste y Pablo Picasso.

El régimen foral fue abolido en 1876, y las Juntas no volvieron a funcionar hasta pasada la Dictadura franquista.

En 1882 se volvieron a unir Gernika y Lumo para formar una sola localidad. Con la llegada del ferrocarril (1888) y la canalización de la ría (1903), se abrieron nuevas fábricas de armas y talleres de diferentes gremios. En las décadas siguientes, diversos acontecimientos determinarían la actual distribución de la villa. En abril de 1937, el ya citado ataque aéreo ordenado por el bando sublevado contra la República arrasó con la mayoría de los edificios del casco urbano, provocando centenares de muertos y desplazados. No fueron destruidas las fábricas de armas, ni el puente de Errenteria; se salvaron también la Casa de Juntas y la iglesia parroquial de Santa María. No obstante, las tropas nacionales destruyeron los archivos municipales y eclesiásticos nada más tomar el pueblo, pocos días después del bombardeo.



Estatua dedicada a Jose Maria Iparragirre en Gernika 2017.
(Wikimedia Commons, CCO 1.0 Universal)

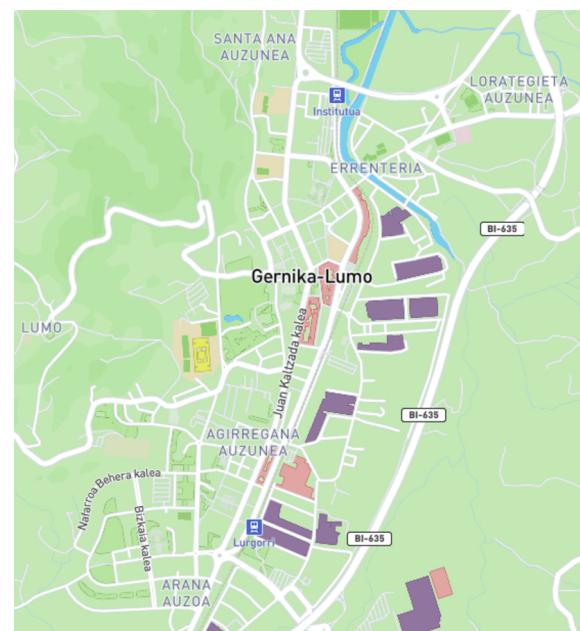


Vista aérea de Gernika tras el bombardeo 1937. (Wikimedia Commons).

En 1997, en el 70 aniversario del bombardeo, se colocó una reproducción en tamaño real (3,5 m x 7,8 m) del *Guernica* de Pablo Picasso en la céntrica calle Allendesalazar. Un escrito en la parte inferior del mural de azulejos reza “*Guernica*” *Gernikara* (“El *Guernica* a Gernika”), pidiendo que la obra original —actualmente expuesta en el Museo Reina Sofía de Madrid— se exhiba en el pueblo al que fue dedicada.

Entre los edificios significativos de la localidad encontramos el frontón Jai Alai, las viejas escuelas, el ayuntamiento y el Museo de la Paz, la residencia Calzada, el convento de las monjas clarisas, la iglesia de Santa Clara, la de la Merced o la antigua fábrica de armas Astra, convertida en un centro social y cultural auto-gestionado que lleva el mismo nombre⁴⁸.

En la actualidad Gernika-Lumo está conformada por diversos barrios. En los años 1980-90 se celebraron referéndums relativos a las anexiones de barrios y municipios: los habitantes de Errerteria decidieron unirse a Gernika-Lumo, aunque históricamente hubieran formado parte del municipio de Ajangiz. Al contrario, Arratzua decidió pasar a ser una localidad independiente.



Mapa de Gernika-Lumo. (Ayuntamiento de Gernika-Lumo)

⁴⁸ En el siguiente capítulo describiremos cómo la ocupación de Astra la madrugada del 24 de diciembre de 2005 confluyó puntualmente con la ronda.

Lumo está en lo alto de una colina, 1 km a pie del centro de Gernika; es fácilmente reconocible por la silueta de la Iglesia de San Pedro. Otros barrios incluyen Lurgorri o Zallo (al sur del casco urbano), con la moderna parroquia de San Francisco, y más allá la ermita de Santa Lucía; al noroeste hallamos la barriada de Santa Ana (ampliada en las décadas de 1950-1960), y cruzando la ría al noreste la antes mencionada Erreenteria, con la barriada obrera Lorategieta (construida en los años 70).

En el calendario de Gernika, la feria ganadera del primer lunes de octubre y sobre todo la agrícola del último lunes de octubre son ocasiones festivas que acogen a centenares de visitantes. El programa suele incluir puestos y actividades deportivas y culturales. En Navidad, el novenario de los *marijesiak* toma las calles desde la madrugada del 16 de diciembre al mediodía del 24; la organización corre a cargo de la asociación Gernikako Marijesiak. El recibimiento a Olentzero (y actualmente también a su compañera Mari Domingi) se celebra la tarde del 24 de diciembre desde la década de los 1970. Los Reyes Magos llegan en tren a la villa y recorren las calles el 5 de enero. En abril se celebra la conmemoración del bombardeo, por la que se han solido llevar a cabo diversos espectáculos. Las fiestas patronales (Andra Mari y San Roque) se celebran a mediados de agosto.

2.3.2.4. Muxika

Tomando la carretera BI-635 desde Gernika hacia el sur y sin salir de la comarca de Busturialdea, llegamos a Muxika. Se trata de un municipio extenso (4.953 ha.), conformado por pequeños núcleos de casas y caseríos dispersados entre las cimas de los montes Oiz y Bizkargi. En 2022 se contabilizaron 1.478 habitantes —84,5% de los cuales euskaldunes—, pero la densidad poblacional es mínima (29,8 hab/km²).

Según datos de Eustat de 2020, la industria y la energía (53%) encabezan el VAB de la localidad, seguidas por los servicios (33,8%), el primer sector (8,5%) y, por último, la construcción (4,7%). Estos datos se deben a la presencia de varios polígonos industriales, en los que encontramos, entre otras, empresas de transformación de maderas y corcho como Ebaki XXI.

En materia de infraestructura, la línea Bilbao-Bermeo de EuskoTren pasa por el barrio de Zugastieta y por el de Kurtzero. Este último barrio funciona como centro de servicios; allí encontramos el CEIP Urretxindorra, la biblioteca, la ludoteca y el frontón. El ayuntamiento y la iglesia de San Vicente se sitúan en la zona alta de Ugarte.

Historia, urbanismo, fiestas

La casa Torre de Muxika, cercana a la ermita de San Roman (siglo XII), data del medioevo y da su nombre a la localidad. Gorozika e Ibarruri fueron municipios independientes hasta su anexión a Muxika en 1966. Esto explica que conserven una identidad diferenciada a pesar de ser barrios en la actualidad, y estén organizados a su vez en vecindarios con nombre propio.

En lo que consideraríamos el centro de Muxika, entre los numerosos barrios⁴⁹, destacan especialmente Kurtzero y Ariatza. Este último barrio ha sido cuna de varias familias de *bertsolaris*

⁴⁹ El ayuntamiento enumera los siguientes: Amona, Ariatza, Astellarra, Barandika, Kurtzero, Landotz, Ordorika, Pozueta, San Roman, Txakale, Untxigoiti, Ugarte, Ugarte goikoa, Usparitza, Zabale, Zilloniz. (Fuente: <https://www.muxikakoudala.eus/es-ES/informacion-cultural/Barrios/>, consultado en 24/10/2023).

(repentistas), entre los que destacan las sagas de los Enbeita y los Lopategi. Ariatza actualmente alberga la ermita del Santo Cristo o *Santa kurtze* (siglo XIX). La casa cural adosada tiene un *txoko* (sociedad gastronómica) en la planta baja. El barrio también cuenta con un local de actividades. La ronda de los *marijesiak* en Ariatza se organiza por iniciativa vecinal; empieza el 23 de diciembre sobre las 22:00 y se prolonga hasta la madrugada, visitando diferentes caseríos y barriadas.

En Ibarruri tenemos las zonas de Ajuria, Berroja, Burdaria, Izabal, Maume, Muniketa, Oka, Ormaetxe, Unda y Zugastieta. En el centro (*Elexalde*) se hallan la ermita gótica de San Pedro y San Pablo, y la iglesia Andra Mari (reconstruida en la década de 1930 tras la quema de la anterior), el frontón y el *txoko*. Es remarcable la presencia del grupo de la escuela de danza Baso-Txoritxu, en una zona que no ha dejado de perder población desde los años 1950. Ibarruri cuenta con su propia ronda del *abendu*, dinamizada de forma autónoma por los miembros del coro de la iglesia. Realizan la salida el 23 de diciembre sobre las 17:00 de la tarde y rondan por los diferentes vecindarios hasta la hora de cenar.

2.3.2.5. Iurreta

Dejando el monte Oiz al norte y entrando en la comarca de Durangaldea, llegamos a la localidad de Iurreta, situada a orillas del río Ibaizabal. Con 1.885 hectáreas de superficie, este municipio alberga dos realidades diferenciadas: por un lado, el casco urbano, aledaño a la villa de Durango y, por otra parte, las cofradías o barrios rurales. El casco está urbanizado y acoge la mayor parte de la población, mientras que las cofradías constan de caseríos más o menos diseminados y ermitas.

Iurreta cuenta con 3.636 habitantes (2022) —50,14% de los cuales son vascófonos—, y tiene una densidad poblacional de 192,89 hab/km². No obstante, estos datos no están diferenciados por barrios; presumiblemente, la densidad poblacional es menor y el porcentaje de conocimiento del euskera es mayor en los barrios rurales.

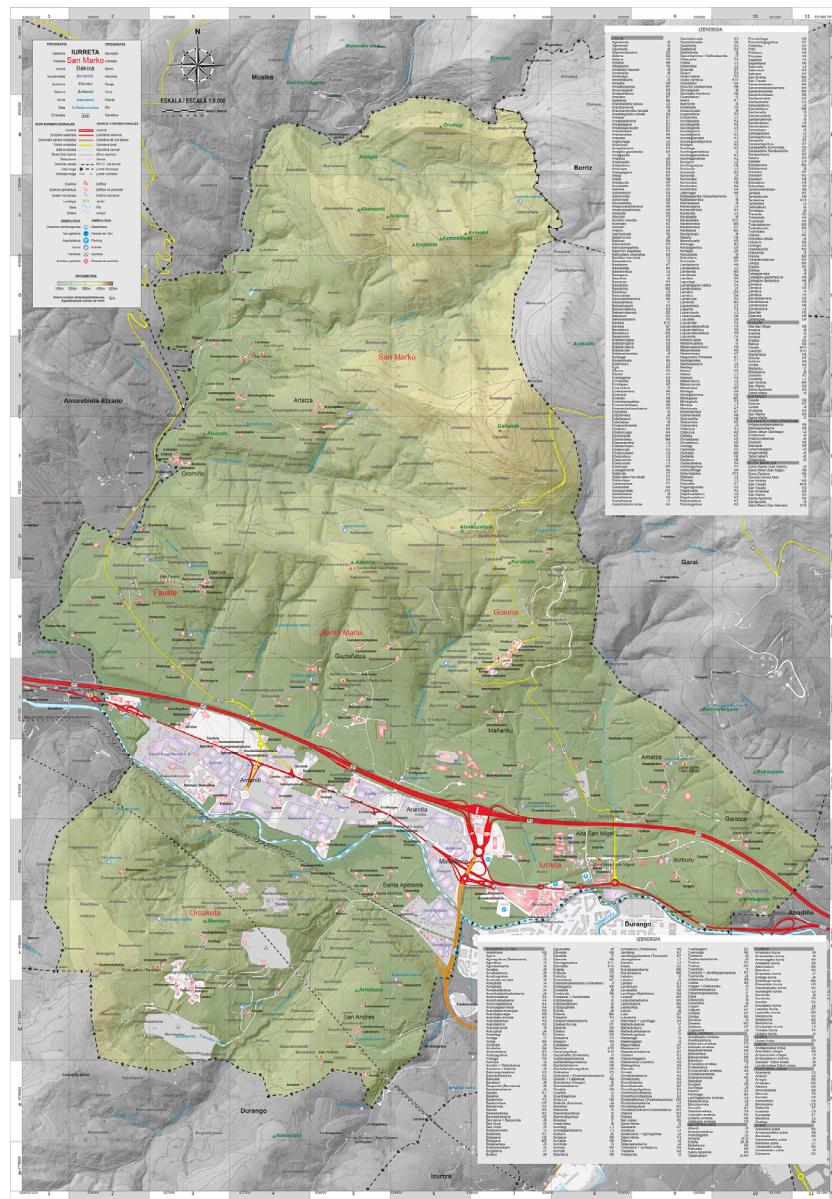
Como en Muxika, en Iurreta la industria y la energía tienen un peso considerable (46,5% del VAB, en 2020); alrededor de una docena de empresas grandes (la papelera Smurfit Kappa, Cafés Baqué, la siderúrgica Furesa...) y un tejido de empresas medianas y pequeñas están establecidas en sus terrenos. Los servicios (48,8%) principalmente se concentran en el casco urbano. La construcción (4,4%) y el primer sector (0,2%) juegan un papel menor.

El municipio cuenta con centros de educación públicos para todos los ciclos, incluida la formación profesional (CEIP Maiztegi, EIC Etorkizuna, IES Juan Orobiogoitia, CIFP Iurreta).

Historia, urbanismo, fiestas

En la Edad Media, Iurreta fue una anteiglesia perteneciente a la Merindad de Durango. Los representantes de las anteiglesias se reunían en la Junta de Gerediaga. Según el ordenamiento foral, los barrios de Iurreta se organizaban políticamente en cofradías: Iurreta, San Marko, San Fausto, Santa Marina (*Santa Maña*), Goiuria y Orozketa. En 1858 las cofradías adquirieron responsabilidades administrativas, y desde entonces la gestión de los montes comunales se hace a nivel local. Actualmente, las cofradías comprenden diferentes barrios: Iurreta (Aita San Miguel,

Amatza, Arandia, Garaizar, Iturburu, Mallabiena), San Marko (Artatza, Oromiño⁵⁰), San Fausto (Fauste, Bakixa), Goiuria (Mañariku), Orozketa (Orozketa, San Andres, Santa Apolonia).



Mapa de Iurreta y sus cofradías. (Geo.Euskadi)

En 1926, durante la dictadura de Primo de Rivera, la villa de Durango anexionó la anteiglesia de Iurreta. La desanexión se trató en 1989 y el municipio recuperó su independencia en 1990.

La iglesia de San Miguel, ubicada en la plaza con el mismo nombre, es la unión de una torre campanario barroca del siglo XVIII y el cuerpo de la iglesia neoclásico del XIX. En la misma

⁵⁰ Según Kristina Mardaras (25/05/2022), el barrio de Oromiño está dividido administrativamente en 3 municipios: Iurreta, Amorebieta-Etxano y Muxika (Gorozika); la escuela y la ermita funcionaban como centro en su día. Hoy, es el ayuntamiento de Iurreta quien proporciona los servicios de correos, limpieza, salud, etc.

plaza se encuentra el palacio Goikola, donde se ubica actualmente el ayuntamiento.

Las fiestas de Oromiño son el 25 de abril, en honor a San Marcos. Las fiestas patronales de Iurreta se celebran en torno al 29 de septiembre, en honor a San Miguel; después de misa se realiza la vistosa *Dantzari-dantza*. Desde 1982, el segundo fin de semana de septiembre se organiza el día de las cofradías (*Kofradien eguna*) en el prado de Laixiar. Hay dos grupos que organizan las rondas del *abendu*: uno que sale en el barrio de Oromiño (empezando la tarde del 23 de diciembre), y otro que recorre el resto de las cofradías y el casco urbano (el mismo día desde por la mañana, hasta el anochecer).

2.3.2.6. Ibarrangelu

En la costa de la comarca de Busturialdea, el municipio de Ibarrangelu se extiende a lo largo de 1.426 hectáreas (2022). La localidad es conocida y visitada especialmente por sus playas Laida y Laga, esta última, pegada al cabo Ogoño. Cuenta con tan solo 696 habitantes –de los cuales 79,5% son euskaldunes–. El VAB de la localidad se basa principalmente en los servicios (89,3%), seguido muy de lejos por el primer sector (4,3%), la industria (3,6%) y la construcción (2,9%). Consta de numerosos barrios⁵¹, pero el centro del municipio se sitúa en Elexalde. Allí se levanta la imponente iglesia de San Andrés (s. XVI), con su bóveda de madera tallada y policromada. La iglesia y el ayuntamiento forman una pequeña plaza; allí se erige un busto dedicado al sacerdote Don Domingo Zuluaga, que como veremos más adelante jugó un papel importante en la transmisión de los *marijesiak*.



Busto dedicado a Don Domingo Zuluaga, en frente de la iglesia de San Andrés, en Ibarrangelu. (Foto de la A.).

⁵¹ Arboliz, Akorda, Antzora, Andikone, Durukiz, Elexalde, Gametxo, Gendika, Ibaeta, Bolueta, Iturrioz, Tremoia, Iruskieta, Garteiz, Allike, Ibinaga, Laga, Laida, Lastarri y Merru. Hasta 1832, la vecina localidad de Elantxobe fue un barrio más de Ibarrangelu.

Las principales fiestas de Ibarrangelu son el Corpus y San Andrés (30 de noviembre). La ronda de los *marijesiak* parte la tarde del 24 de diciembre, recorre algunos caseríos y vuelve a la plaza para acoger la llegada de Olentzero y Mari Domingi.



Ibarrangelu, Bizkaia. 2012. (Mikel Arrazola, CC BY 3.0 es)

2.3.3. Recapitulación

La población de los municipios de nuestro estudio varía entre los menos de 700 habitantes de Ibarrangelu y los cerca de los 17.000 de Gernika-Lumo. La población total de los 6 municipios supone menos de un 3% de la población de Bizkaia. Su densidad es muy dispar, con municipios como Lekeitio, que tienen la octava máxima densidad de los aproximadamente 200 municipios de la CAPV (Comunidad Autónoma del País Vasco), y municipios como Muxika, con una densidad de población 10 veces menor que la de la CAPV. Sin embargo, si atendemos a la densidad comarcal, el territorio de los *marijesiak* puede considerarse de densidad medio-alta. Como ya hemos descrito, la mayor parte de los servicios se concentran en Gernika, Lekeitio y Durango (colindante con Iurreta).

La población de 65 años o más supone un porcentaje claramente mayor en la CAPV que en España y que en la UE-27, y todavía es algo superior en Bizkaia. Entre los municipios estudiados, si bien Muxika tiene una población algo menos envejecida, la mayoría se sitúa en torno a los altos índices de la CAPV y Bizkaia. Sobresalen por sus altas tasas de envejecimiento en Lekeitio y, sobre todo, la pequeña localidad de Ea (donde justamente se celebra la novena infantil). Como veremos más adelante, las actividades culturales como el *abendu* son vistas por algunos actores como actividades importantes para combatir el envejecimiento y la despoblación.

Los importantes flujos de inmigración procedente de España a la CAPV se redujeron notablemente tras la caída del franquismo y la aparición de las crisis energéticas en los años 70. Recientemente, prácticamente con la llegada del nuevo milenio, los flujos migratorios procedentes del resto de España son sustituidos por los procedentes del extranjero. A pesar de su fuerte crecimiento en los últimos años, el porcentaje de población nacida en el extranjero de la CAPV no alcanza aún a los existentes en la UE-27 y sobre todo en España. En el caso de los 6 municipios de los *marijesiak*, salvo en Gernika-Lumo, las tasas de inmigrantes extranjeros se sitúan por debajo de la media de la CAPV.

El porcentaje de población vascoparlante supone el 43% en la CAPV y el 38% en Bizkaia, provincia en la que en las comarcas de la margen izquierda del río Nervión la presencia del euskera ha sido históricamente marginal. No obstante, los municipios donde los *marijesiak* están en activo se sitúan en las comarcas vizcaínas más vascoparlantes. Más aún, 4 de las localidades estudiadas muestran porcentajes de conocimiento del euskera superiores o próximos al 80%.

El nivel de PIB per cápita (PIBpc) de la CAPV supera claramente al de España y ligeramente al de la UE-27. Este es un indicador que puede resultar engañoso para niveles territoriales inferiores, dado que a nivel municipal es más alto el porcentaje de la población que vive en un municipio (contabilizándose en el denominador del PIBpc) y trabaja en otro (no contabilizándose esa actividad en el numerador del municipio en que vive, sino en el de otro municipio). Eso es lo que explica los elevadísimos PIBpc de Iurreta y Muxika (en los que las empresas industriales en ellos ubicados atraen trabajadores de otros municipios) y los muy bajos de Lekeitio e Ibarrangelu (en los que la actividad industrial es mínima). Si atendemos, sin embargo, al indicador de la renta personal disponible se observa que, en general, la renta personal de los municipios estudiados se sitúa al nivel de la CAPV; y que precisamente, los municipios con menor PIBpc (Lekeitio e Ibarrangelu) son precisamente los que mayor nivel de renta personal disponible presentan. En suma, el nivel de renta medio de los municipios del abendu se sitúa en torno al de la CAPV, que cabe calificarlo como un nivel de renta alto con relación a España, y equivalente al existente en la media de la UE-27.

La CAPV presenta una economía bastante desarrollada que se caracteriza por su especialización relativa en el sector industrial y la escasa actividad en el sector primario. Bizkaia, como fruto de la gran reconversión sufrida desde los años 70 del siglo anterior, presenta tasas inferiores a las de la CAPV en el sector industrial. Dentro de los 6 municipios hay tres que han mantenido un peso del empleo industrial claramente por encima del de la media de la CAPV: Ea, Iurreta y Muxika. Hay tres municipios que presentan porcentajes de empleo en servicios superiores a las de la CAPV: Gernika-Lumo, Lekeitio e Ibarrangelu. En cuanto al sector primario, su actividad es más destacada en los de menor tamaño (Ibarrangelu, Ea y Muxika).

3. Dimensión histórica

En el caso de los saberes musicales difundidos oralmente, nos resulta casi imposible realizar una datación histórica precisa, ya que no se trata de objetos materiales o fechables (como supongamos, una partitura, un cuadro, o un vestigio arqueológico), sino de hechos y realidades inmateriales y efímeros. Aunque el folclorismo haya traído consigo una visión museística de la música y especialmente de las canciones⁵², no debemos olvidar que una práctica musical no es aquello que se ha recogido por escrito, sino una acción momentánea que se ha dado en unas condiciones concretas. Incluso una práctica musical que cíclicamente persiste en el tiempo responde a funciones diferentes según la época, y es remodelada por los participantes cada vez. Cuando hablamos de música u oralidad, este carácter inmaterial nos exige ser prudentes, especialmente a la hora de tratar del supuesto origen, de la difusión y de la continuidad de algunas prácticas.

Aunque el enfoque de nuestro trabajo sea principalmente etnográfico y musical —y por tanto la búsqueda de nuevas fuentes históricas y su estudio queden fuera del marco de esta investigación—, presentaremos y comentaremos datos relacionados con el posible contexto de creación de algunas de las coplas de los *marijesiak*. Para ello, comentaremos la primera impresión conocida, y la contextualizaremos en el panorama de prácticas navideñas de la época post-tridentina. A continuación, aludiremos a las hipótesis formuladas por varios autores, y aportaremos una relación de prácticas similares de otros países. Por último, expondremos la historia reciente del *abendu* en las diferentes localidades, aportando información relativa a los siglos XIX y XX, y atendiendo especialmente a los momentos, medios, espacios, y agentes de difusión de las prácticas. Conformaremos esta última parte valiéndonos tanto de documentación escrita como oral.

Lamentablemente, las consultas en archivos históricos se han visto dificultadas por la destrucción de gran parte de la documentación en la Guerra Civil, como es el caso de Gernika. No obstante, los archivos municipales y eclesiásticos que sí se han conservado (AHEB⁵³-BEHA, Archivo Histórico Municipal de Durango) han sido parcialmente consultados. Baste decir que nuestra aportación en este campo ha sido limitada, por lo que todavía queda por hacer un riguroso trabajo histórico y musicológico que podría aportar nuevos datos y ayudaría a esclarecer cuestiones que desconocemos o que han sido objeto de elucubraciones hasta la fecha.

3.1. Indicios sobre el contexto de creación de las coplas

A lo largo de toda su historia la iglesia se ha valido de las artes —en especial, plásticas y escénicas— para evangelizar y difundir su doctrina. En los últimos siglos del medievo tomaron especial importancia el uso de las lenguas vernáculas y el control de la fiesta. El teatro —con sus componentes imprescindibles, el gesto, la música y el canto— ocupó un papel central en ocasiones como la Navidad, la Semana Santa y el Corpus.

Aunque el contexto histórico de creación de las coplas del *abendu* está por dilucidar, es lógico pensar que su creación —en euskera *vizcaíno*, y en forma de copla— perseguía el fin de cristianizar a su audiencia e implicarla en el culto.

⁵² Nos hemos referido al folclorismo y a los cancioneros en el primer capítulo de este trabajo.

⁵³ Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia.

3.1.1. Primera impresión conocida de las coplas por Zubia y Lezamiz

No sabemos a ciencia cierta cuándo se crearon las coplas que se cantan en los *marijesiak*, ni tenemos datos fehacientes sobre su autoría. Sin embargo, podríamos hacer una datación *post quem* con unos versos que guardan un considerable parecido con ellas. Se publicaron en México en 1699 en la obra *Vida del apostol Santiago el Mayor*⁵⁴, firmada por el sacerdote durangués Jose Lezamiz⁵⁵ (Durango, 1654 – México, 1708), quien fuera cura en la Catedral de México. En este libro, Lezamiz copió algunos fragmentos de la *Doctrina christiana en Bazquence* (1691) publicada en San Sebastián 8 años antes por Nikolas Araoz-Zubia⁵⁶ (Durango, 1647 – 1694), compatriota y también licenciado de Santa María de Uribarri (Durango).

De Lezamiz sabemos que dejó su villa natal aproximadamente a la edad de 10 años, y marchó a Santiago de Compostela donde residió hasta 1678; este año puso rumbo a México con el religioso gallego Francisco Aguiar Seijas (Zulaika, 2020, 164). En 1681 se instaló en Ciudad de México, mismo año en el que se fundó la Hermandad de Aránzazu. Josu Zulaika (2020) hipotetiza que la presencia de esta Hermandad contribuyó a agrupar a los vasconavarros en Ciudad de México y “reafirmar su identidad y el aprecio por su lengua materna,”, lo que podría explicar la abundancia de testimonios escritos en euskera en dicha zona.

Reunidos bajo la común advocación a la Virgen de Aránzazu, los vascos de la capital conformaban un grupo bastante homogéneo de personas que es probable que, al menos en determinadas circunstancias, se relacionasen entre sí utilizando su lengua materna, el euskera. Eso cabe pensar si nos atenemos a las muestras que de esta lengua conservamos en aquella ciudad y en aquellas fechas. Así, en el año 1685 la insigne poetisa sor Juana Inés de la Cruz hizo protagonista de uno de sus villancicos a la Virgen de Aránzazu, insertando en su composición diversas expresiones pertenecientes a la denominada poesía galante vizcaína que pudo comunicarle algún vasco residente como ella en Ciudad de México. En la misma ciudad y solo un año después, el alavés Juan Luzuriaga, comisario general de la orden franciscana en Nueva España —la Cofradía tenía su sede en el convento de los franciscanos—, publicó el *Paranympho celeste*, obra dedicada a la Virgen de Aránzazu y que contiene diversos fragmentos en euskera. En 1693 y 1699, un miembro de la Cofradía, el navarro José Elizalde, remitió a su hermana desde la capital novohispana dos cartas escritas en vasco. Finalmente, también en 1699 el vizcaíno José Lezamis, cura de la Catedral Metropolitana, publicó en México una obra en la que, además de ocuparse de la Virgen de Aránzazu, reprodujo parcialmente un catecismo escrito en euskera en 1691. (Zulaika, 2020, 133)

Vemos que Zulaika enmarca el libro de Lezamiz en una escena *novohispana* concreta. Como recoge Joseba Sarrionandia en un estudio inédito⁵⁷, la obra relata las vidas del apóstol Santiago y del obispo Francisco Aguiar (1632 – 1698); además, se dedica a ensalzar la antigüedad y grandeza de España y Bizkaia, propone etimologías relacionadas con el vascuence, trata de cuestiones relativas a las anteiglesias vizcaínas... Pero es en la última parte del libro donde reproduce algunos pasajes de la doctrina de Zubia. Los presenta de la siguiente manera:

⁵⁴ El título completo es *Vida del apostol Santiago el mayor, vno de los tres mas amados y familiares de JesuChristo, vnico y singular Patron de España con algunas antiguedades y excelencias de España, especialmente de Viscaya*. La impresión corrió a cargo de Doña María de Benavides.

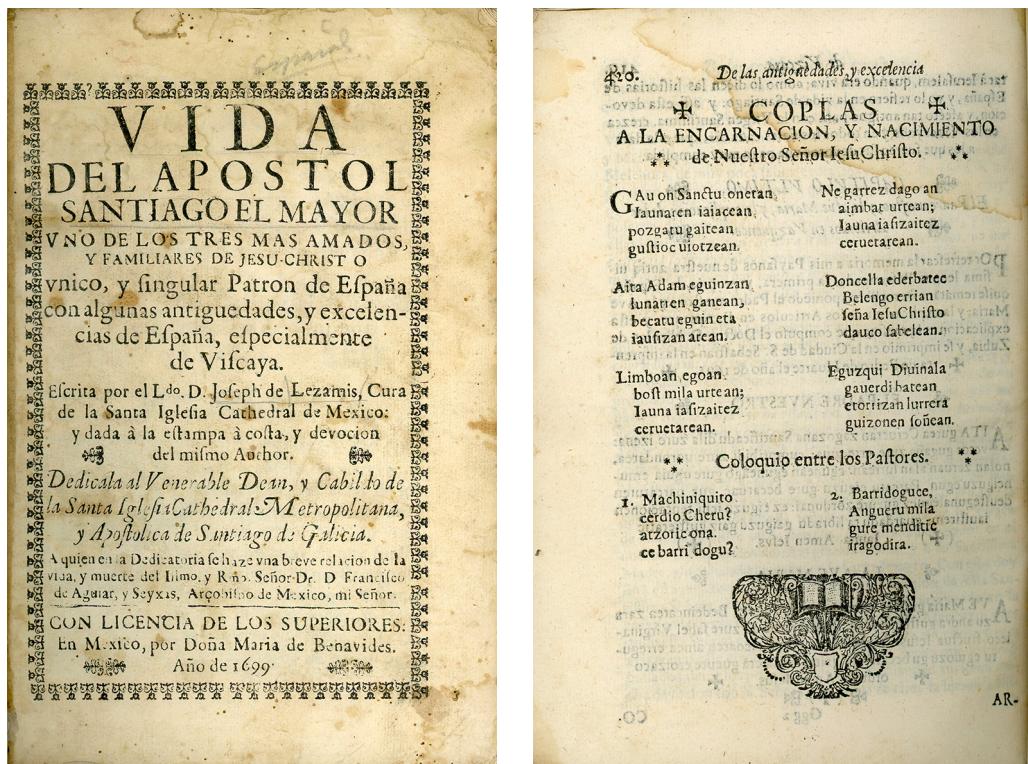
⁵⁵ Firma su obra como *Joseph de Lezamis*.

⁵⁶ Figura en los registros como *Nikolas Araos Çubia Çavala*.

⁵⁷ Sarrionandia, J. (2022). *NIKOLAS ZUBIA (1647-1694) & JOSE LEZAMIZ (1654-1708). Marijesien aitzindariak*. [manuscrito inédito]

Por refrescar la memoria de mis Paysanos de nuestra antiquísima lengua Bascongada, la primera, y la propia de España quise rematar este mi libro, poniendo el Padrenuestro, y la Ave María; y la explicación de los Articulos en Bazcuence: y esta explicación es la misma que compuso el Doctor D. Nicolás de Zubia, y se imprimió en la Ciudad de S. Sebastián en la imprenta de Pedro de Huarte el año de 1691. (Lezamis, 1699, 419)

Por tanto, junto a otros fragmentos de la doctrina de Zubia, Lezamiz reprodujo las *Coplas a la Encarnación y Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo* que mostraremos a continuación. Como ya hemos anticipado, las primeras seis coplas coinciden métrica y textualmente con algunas de las que se cantan en los *marijesiak* en la actualidad, exceptuando pequeñas variaciones⁵⁸. No obstante, obsérvese que Zubia-Lezamiz no recogen ningún estribillo —a diferencia de los cantos interpretados hoy día, que cuentan con un estribillo, sin excepción—. Estas coplas van seguidas de otras dos que llevan por título *Coloquio entre los Pastores*, de las que no conocemos analogías en el corpus de coplas actual, y que apuntarían a una posible teatralización. Ésta es la documentación escrita más antigua con la que contamos hasta la fecha. Tendremos que esperar hasta finales del siglo XIX para encontrar documentación escrita textualmente relacionada con los *marijesiak*⁵⁹.



Reproducción de la portada del libro de Lezamiz, y la página que contiene las coplas en cuestión. 1699.
(Gernikako Marijesiak⁶⁰)

58 La transcripción y el estudio de los textos se encuentra en el capítulo 6.

59 Hemos dado cuenta de ello en el apartado *Estado de la cuestión*, en el primer capítulo de este trabajo.

60 Un ejemplar se puede consultar en el Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

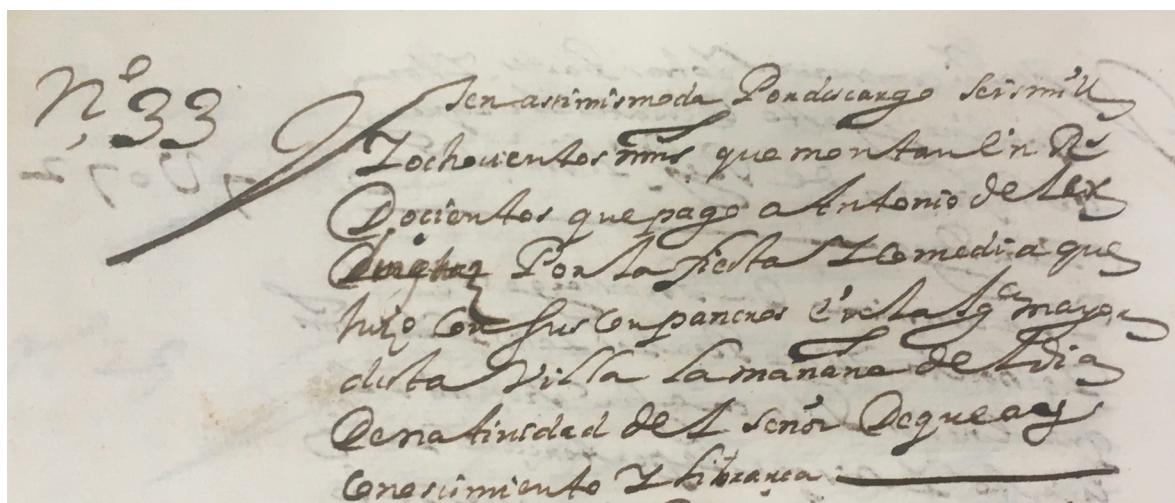
3.1.2. Teatro religioso y villancicos

A partir de los siglos XIV-XV, la creación artística religiosa en lengua vernácula florece en la península ibérica. Destacan el teatro religioso (dramas litúrgicos, misterios y milagros, representaciones, autos sacramentales, comedias a lo *divino*) y los villancicos, entre otros géneros.

El célebre lingüista Koldo Mitxelena comentaba que el teatro litúrgico existiría en el País Vasco peninsular durante el siglo XVI, pero “debió desaparecer con el mayor rigor y austereidad de la Iglesia después de Trento”⁶¹ (1988, 31). El voluminoso trabajo doctoral de Miren Aintzane Eguíluz Romero respalda esta sospecha. La investigadora señala las villas como único escenario posible para las fiestas barrocas en el Señorío de Vizcaya (2012, 12). La autora desestima el estudio de la villa de Gernika, por falta de documentación histórica. Sin embargo, documenta la centralidad festiva de las representaciones teatrales en Durango:

Más que en cualquier otro lugar del Señorío, más que en Valmaseda, e incluso más que en Bilbao, en Durango el teatro domina todo el panorama festivo barroco. Frente a otras poblaciones donde los elementos procesionales, militares o decorativos son los que predominan en la fiesta del periodo, en Durango, en un momento de crisis aguda, el teatro se sobrepone a todas las dificultades (una iglesia aún no terminada y ya arruinada, una cofradía de San Martín hundida, unas arcas municipales en claro déficit...) para ser vencido solo por la racionalidad del Siglo de las Luces. (Eguíluz, 2012, 624)

En el siglo XVII, Eguíluz acredita representaciones la mañana de Navidad en 1634 y 1661 (2012, 625). En nuestras consultas en el Archivo Histórico Municipal de Durango, en 1634 encontramos efectivamente menciones a una comedia la mañana de Natividad del Señor:



Pasaje donde se menciona la comedia. Libro de cuentas nº 5, 1634, 103v. (Archivo Histórico Municipal de Durango)

Junto a la noticia aparece el nombre de Antonio de Landaeta, quien en 1655 figura como “clérigo presbítero de la villa” y a partir de 1658 es el encargado de enseñar la doctrina “en lengua

⁶¹ Naturalmente, Mitxelena se refiere al Concilio de Trento, que se desarrolló en la ciudad italiana del mismo nombre entre 1545 y 1563.

vascongada". En 1652, se compone, estudia y representa otra comedia el día de Navidad para celebrar la victoria del Rey en la guerra de Cataluña⁶².

No obstante, como Eguíluz señala, el Corpus será la ocasión más recurrente para las representaciones teatrales:

Estas obras, sin embargo, no pueden competir en importancia y perdurabilidad con las realizadas con motivo del Corpus: el auto sacramental del día del Corpus y la comedia representada el día siguiente o, en algunas ocasiones, el día de la octava. (Eguíluz, 2012, 625)

Los actores de las comedias solían ser vecinos de la villa, según la misma autora, ya que el Señorío de Vizcaya quedaba fuera de las rutas de las compañías teatrales ambulantes (2012, 626). En la primera mitad del siglo XVII los papeles protagonistas corrían a cargo de los estudiantes "de prima y grado" —quienes recibían elogios por sus interpretaciones—, pero en la segunda mitad del siglo, con su marcha a las universidades, los sacerdotes pidieron licencia para poder actuar; los papeles secundarios y el coro siguieron en manos de vecinos (Eguíluz, 2012, 645). Los monjes del convento de San Agustín y después los licenciados de la iglesia de Santa María eran los encargados de escribir las obras (2012, 525).

Zubia y Lezamiz (nacidos en 1647 y 1654, respectivamente) presumiblemente conocerían este ambiente teatral de Durango, y quizás participarían del mismo en los últimos años antes de su ocaso. Esto es más probable en el caso de Zubia, quien murió en 1694 en Durango (tres años después de publicar su *Doctrina*).

No obstante, la popularidad del teatro no estuvo libre de impedimentos. Las prohibiciones derivadas del Concilio de Trento sacaron las obras de la iglesia al pórtico con soportales de Santa María, que ya cumplía con las funciones de cementerio, plaza y mercado de la villa (Eguíluz, 2012, 645). Asimismo, varios sacerdotes fueron encausados por participar en las comedias. Eguíluz expone así las razones del declive del teatro en Durango, que en la primera mitad del siglo XVIII desaparece por completo:

Obligado a prescindir de la Cofradía de San Martín por el excesivo coste de su mediación, el ayuntamiento asumirá el peso total de la realización de las fiestas y sus gastos. Es evidente que un desembolso tan fuerte en comedias, danzas, refrescos para artistas y regimiento, toros, fuegos artificiales, etc., no podría ser mantenido por mucho tiempo. A este hecho, además, se hubo de sumar la decisión final del obispo de Calahorra en 1672 que prohibía a los sacerdotes de la villa la participación en el teatro, obligándolos a acudir ante el tribunal eclesiástico de Calahorra por haber formado parte del reparto de ese año. Frente a este panorama el ayuntamiento se plantea en 1674 si debe realizar la fiesta de ese año. Aunque la celebración se lleva a cabo finalmente, el Corpus ya no será igual. [...]

Recordemos que en 1676 los vecinos se ofrecían a hacerse cargo del teatro si el regimiento se responsabilizaba de los toros y "sus torreadores": a partir de este momento los toros ocuparán el puesto de prestigio dejado por el teatro. (Eguíluz, 2012, 650)

En el caso de Lekeitio, según Eguíluz las representaciones teatrales estuvieron ligadas a la presencia de los jesuitas. El colegio ignaciano se instaló en la villa en 1688, y la autora documenta el

62 Libro de actas nº8, 1652, 406v.

pago de tablados para la primera comedia en 1697 (Eguíluz, 2012, 523). Estos pagos se repiten en 1699, 1706, 1708, 1745, pero la última mención a las comedias data de 1765, un año antes de que la corona española expulse a los miembros de la orden (Eguíluz, 2012, 524). Vicente de Urquiza, quien estudió las visitas pastorales en los libros de cuentas de la parroquia de Lekeitio (1999), recoge menciones al *Santo Concilio* y a la aplicación de sus directrices a partir de 1549, como la siguiente norma en 1550: “que en las Misas nuevas no se hagan juegos feos, ni torpes, ni cantares, bailes ni sermones profanos, ni bailen los clérigos en ellos” (1999, 12). Asimismo, Maite Arana (1999) aporta noticias referentes a un auto en Jueves Santo:

1.576, promovido para Obispo el Ilustrísimo Señor don Juan Ochoa de Salazar, (1.578-1.587). 6 de mayo de 1.577, visita la parroquia el Doctor Ibañez, Canónigo de la Iglesia Catedral de Calahorra, Comisionado de los Ilustres Señores Dean y Cabildo de la dicha iglesia Catedral, sede vacante. [...] 4º. Sobre representación de autos sacramentales: informado que los Jueves de la Cena, suelen representar la pasión de Nuestro Señor a las noches personas que no convienen y suele resultar algunos inconvenientes, mandó que de aquí en adelante no representen al dicho tiempo la pasión y si la representan sea de manera que el Vicario de la Villa vea lo que representan y que se haga la tal representación con mucho recato y honestidad, so pena de excomunión y suspensión respective. (Arana, 1999, 11)

Por tanto, presumiblemente se realizarían representaciones más o menos teatralizadas también antes de la llegada de los Jesuitas.

En lo que a obras teatrales escritas íntegras se refiere, la primera en euskera que conocemos es más bien tardía; concretamente, del siglo XVIII. Se trata del *Acto para la Nochebuena* de Pedro Ignacio de Barrutia (Aramaio, 1682 – Arrasate, 1759). Según Joseba Andoni Lakarra, la pieza debería situarse en la tradición del teatro religioso románico europeo (Knörr et al., 1983, 57), entre otras cosas, por el uso de diversos *topoi*. Mitxelena plantea la pregunta de si esta obra sería un caso aislado, o una muestra de las piezas teatrales que se pudieron representar en la época (Michelena, 1988, 32).

La próxima obra conocida es *Gavon-sariac*, firmada por *Sor Luisa*, pseudónimo utilizado por Francisco Xabier María de Munibe, conde de Peñaflorida, fundador de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País en 1764. El título completo de la obra⁶³ indica que se trataba de canciones⁶⁴ que habían de ser cantadas en Navidad en la iglesia de Azkoitia en el año 1762. Munibe firmó también otra “ópera cómica” en castellano y euskera llamada *El borracho burlado*⁶⁵, que no tiene una temática navideña.

En lo relativo al villancico, primeramente, aclararemos brevemente la variación de significado a la que se ha visto sujeto el término en las diferentes épocas:

On the one hand, villancico is used to refer to compositions identified by formal traits —particularly the

⁶³ *Gavon-sariac edo aurtenko gavonetan Azcoytiko Eleiza Nagusian cantatuco ciran Gavon cantac edo otsaldiak. Puer natus est nobis, Venite adoremus. Azcoitia, 1762.*

⁶⁴ El autor utiliza los términos *gavon canta* y *otsaldi*, que significarían *canción de Navidad* y *cantada/tonada*, según la Academia de la Lengua Vasca. La obra cuenta con tres partes (tres *otsaldi*), que contienen una tonadilla y una seguidilla (parte primera), un aria, un recitado y una arieta (segunda), y una *Artzai kanta* o canción de pastores (tercera y última parte).

⁶⁵ Para consultar los textos de Barrutia y Munibe, ver Aresti (1965).

combination of *estribillo* and *coplas*—disregarding poetic content, musical style and function; this formal meaning of villancico is dominant in the 15th and 16th centuries. On the other hand, villancico is used generically to denote all learned songs in the vernacular performed in a sacred context; this meaning is predominant from the late 16th to around the mid-19th century. (Knighton&Torrente, 2016, 3)

Probably from around the mid-19th century the word ‘villancico’ began to be used for popular Christmas songs, and this is the current meaning of the term. (Knighton&Torrente, 2016, 2).

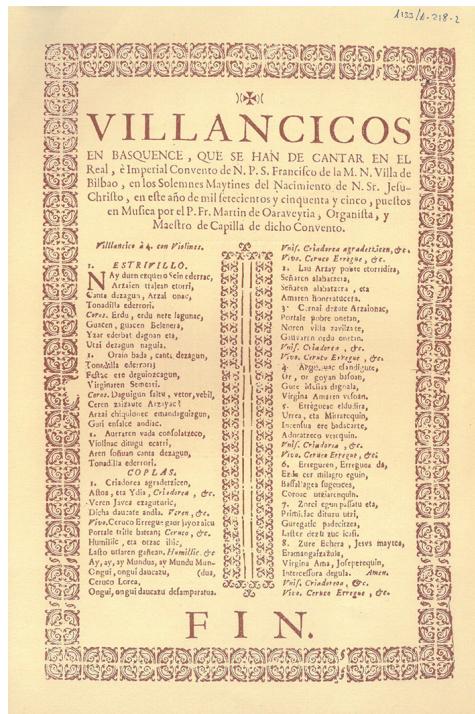
En euskera, la expresión *bilantziko* puede aludir a una canción popular, de tema navideño o no. Por ejemplo, en el Acto navideño de Barrutia antes mencionado, en la escena de la ofrenda de los pastores, el Gracioso exclama que tiene que cantar un *billanziko* a Jesús⁶⁶. Por otro lado, *billanziko* también se utiliza comúnmente para referirse a un tipo de danza, como ya aparecía en la obra del coreólogo guipuzcoano Juan Ignazio Iztueta⁶⁷ (1767-1845) y todavía se emplea en el repertorio de las *mutil dantzak* de Baztan (*bilantziko txiki*). En cualquier caso, de ahora en adelante nosotros utilizaremos el término *villancico* con la acepción generalizada a partir del siglo XIX, es decir, *canción popular navideña*; por tanto, funcionaría como sinónimo de *gabon-kanta*.

Lakarra (1982) atribuye su abundancia a partir del siglo XVIII a la costumbre de numerosos conventos, iglesias y catedrales en España de componerlos o encargarlos para Navidad. En nuestro territorio, los primeros que se conservan con texto y música aparecieron en Segura y en Aia (Gipuzkoa); son el *Tono al Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Cristo* (1705) y *Nork orain esan lezake*, presumiblemente de la misma época (Arana Martija, 2003b, 466).

Por mencionar algunos, Sebastián Antonio Gándara (1700 – 1780), sacerdote de Santa María de Gernika, compuso *gabon-kantak* en 1757, 1762 y 1764 (Ensúnza, 2013, 42). A su vez, Antonio Závala (2012) recogió ejemplares impresos en los siglos XVIII-XIX, destinados a ser cantados en diferentes iglesias de Bilbao. A continuación, reproducimos los que se cantaron en el convento de San Francisco de Bilbao durante los maitines de Navidad en 1755, “puestos en música por P. Fray Martín de Oaraveytia, organista y maestro de Capilla”:

66 *Mesede eske nagozu / Ez arren orain ukatu, / Jesukristori bear deusat / Billanziko bat kantadu.* (Knörr et al., 1983, 459).

67 *Billanzikoak ditu 2 zatitan 16 puntu. Zati obek biak dira zortziña puntukoak.* Es decir: el villancico tiene 16 puntos en 2 partes, cada una de 8 puntos (Iztueta, 1824, 118).



Pliego de villancicos del convento de San Francisco de Bilbao 1755. (Eresbil, Fondo Arana Martija, A133-A218)

3.1.3. Hipótesis

3.1.3.1. Manuel Lekuona

Lekuona sitúa los *marijesiak* en Gernika y alrededores, y en pocas palabras plantea la sospecha de que se difundieron desde el cercano convento franciscano de Bermeo (1956, 16), fundado en 1357 (Intxaustegi, 2017, 101). El autor puntualiza que muy probablemente las coplas hayan sido modificadas por otras manos (Lekuona, 1956, 22). De este modo, apunta a miembros de la orden franciscana como posibles autores o transmisores. Cabe destacar que Forua, anteiglesia colindante con Gernika, alojó otro convento franciscano que a partir de 1719 acogió la comunidad de religiosos de la isla de Izaro, cercana a Bermeo (Intxaustegi, 2017, 103). Asimismo, Gernika cuenta con un convento de las Clarisas desde 1619, establecido sobre un beaterio desde 1422⁶⁸.

Knighton y Torrente señalan que la orden franciscana y su contraparte femenina (las Clarisas) promovieron especialmente el uso de canciones religiosas en lengua vernácula para la adoración cristiana (2016, 8-9). En el siglo XV, mencionan a fray Ambrosio Montesino y fray Íñigo de Mendoza como referentes. Pepe Rey advierte que ambos utilizaron el recurso del *contrafactum*, que consiste en cambiar la letra de una pieza vocal; así, transformaban un texto profano en religioso⁶⁹ (2016, 45).

68 Iglesia de Santa Clara Gernika-Lumo. <http://iglesiasdebizkaia.com/iglesia-de-santa-clara-gernika-lumo/>. (Consultado el 12/07/2024).

69 El uso de melodías profanas en repertorios religiosos —y viceversa— ha sido una práctica muy común; Emilio Ros-Fábregas apuntaba a las *laude spirituali* italianas que se acompañaban de la inscripción “cantasi come...”, que encontraban su correlativo en las cortes españolas como “se canta a tono de...” (Ros-Fábregas, 1993, 39).

En última instancia, Lekuona aporta referencias muy genéricas sin datos que las vinculen concretamente con los *marijesiak* modernos. Sus suposiciones son prudentemente presentadas como tales, pero no aporta datos ni documentos que apoyen dicha hipótesis. Lo único que podemos constatar por ahora es que ni Nicolas Zubia, ni Jose Lezamiz pertenecían a dicha orden.

3.1.3.2. Jose Antonio Arana Martija

En su empeño personal por dilucidar “a qué género literario pertenecen los Marijeses” (Arana, 1979, 33), siguiendo la estela de Manuel Lekuona, Arana Martija formula constataciones relativas al contexto de creación (el presunto *origen*), apoyándose indistintamente en el análisis formal de las prácticas actuales o en otras fuentes escritas paralelas. De esta forma, en la disyuntiva entre el villancico, el romance y el teatro religioso, se decanta por el tercero, basándose en varios indicios que comentaremos y rebatiremos a continuación.

En primer lugar, menciona el gesto de genuflexión ante los altares que los cantores realizan en algunos pueblos durante la ronda:

Sería difícil comprender este gesto si no tuviera relación con la liturgia de dentro del templo, de donde sale a la calle el teatro religioso, o quizás con las procesiones del Corpus Christi al aire libre con las que en cierto modo está también relacionado el Auto Sacramental. Nadie, en efecto, se arrodilla al pasar delante de una iglesia si no se lo exige un rito litúrgico o una acción teatral que, desaparecida la representación, perdura como iceberg no derretido en la costumbre del pueblo. (Arana, 1979b, 37)

En segundo lugar, apunta a la progresión argumental y melódica de algunos pueblos, que se ajustaría a la posible estructura de una representación teatral:

Esta estructura musical de los Marijeses corresponde a una obra teatral en dos actos y un epílogo, hablando en terminología actual. ¿Cuál sería el contenido escénico de estas tres partes? La primera se iniciaría con el saludo ritual a la Eucaristía, como hemos visto y continuaría con el anuncio del Nacimiento y las estrofas referentes a lo que podríamos encuadrar dentro del Antiguo Testamento o preparación del misterio de la Redención. Transcurre este acto desde Adán hasta la Anunciación del Angel a María. El segundo acto, con una segunda melodía, cuenta ya el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, las escenas de Herodes, y el anuncio a los pastores. El epílogo, con una tercera melodía, es la fiesta de los pastores y la despedida de los actores. (Arana, 1979d, 38)

Acto seguido, el autor argumenta que la duración de la ronda actual en Gernika respetaría la duración de la obra teatral *originaria*:

La duración de la obra sería de hora y media, aproximadamente. Este espacio de tiempo era tradicionalmente respetado hasta hace unos quince años en la ronda nocturna guerniquesa. El crecimiento del espacio urbano hacía que la ronda tuviera que ampliar su recorrido para hacer llegar a todos los rincones de la villa su mensaje. Sin embargo, era éste un detalle que no se dejaba de observar: la ronda seguía durando hora y media y se organizaban diversos itinerarios para respetar la duración de la interpretación. Recuerdo que José Meaza, el solista de aquellos años, se negaba a cantar durante más tiempo, alegando que siempre se había cantado hora y media cada noche. ¿Puede tener relación esta estricta observancia del tiempo con la duración real de la pieza teatral? (Arana, 1979d, 38)

En este punto, es inexcusable pretender armonizar un hipotético pasado (el hecho de que la presunta obra durara hora y media) con una interpretación libre de una realidad presente (la resistencia de un solista a alargar la ronda). De hecho, en las entrevistas realizadas durante nuestro trabajo de campo afloraba una respuesta bastante más terrenal: que en la época tratada por

Arana-Martija, la duración de la ronda se veía condicionada por los horarios de trabajo de los cantores y la necesidad de ajustarse a ellos.

No pudiendo pasar por alto el carácter novenario de la ronda de Gernika que frecuentemente toma como ejemplo, Arana-Martija conjetura lo siguiente:

Con el tiempo este respeto al texto escénico original fue perdiendo vigencia y, aun respetando las melodías de los dos actos, se fueron mezclando las estrofas de ambos para dar indistintamente durante cada una de las ocho noches estrofas de los dos. Así se llegó a dar en cada noche el contenido de los dos actos como si fueran uno solo aplicando en las cuatro primeras la melodía del primero y en las cuatro últimas la del segundo acto. (Arana, 1979d, 38)

La postura de este estudioso se podría resumir de esta manera:

Con lo dicho creo poder afirmar que los Marijeses de Gernika constituyen un resto de una pieza teatral que con el tiempo fue perdiendo su primitiva factura escénica para convertirse en una ronda callejera. [...] El teatro ha pasado a la calle en forma de coplas que se cantan en diversos lugares del País con motivo del Nacimiento del Señor. (Arana, 1979d, 39)

Como contexto general, Arana narra que en el Concilio de Trento (1545-1563) se reguló severamente la liturgia dentro de los templos; en sus palabras, los actores de la Contrarreforma persiguieron el teatro religioso y lo sacaron de las iglesias (2003, 73). Según Arana, los *marijeses* nacieron fuera de la iglesia, en forma de representación teatral o Misterio.

El académico se apoya en una cita de Resurrección María de Azkue que dice lo siguiente:

Poco más de un siglo hace que se ha introducido en nuestros templos el canto en idioma no litúrgico. Aun las canciones más piadosas y tiernas, como *Ai Jesus ona*, *Kalean gora-bera*, etc., se han cantado en reuniones domésticas. Las primeras que resonaron en recinto sagrado fueron los villancicos. (Azkue, 1925/1990, 835)

Según Arana, en los siglos XVIII y XIX se daría un “relajamiento de la observancia de las normas litúrgicas”, lo que permitiría a los villancicos proliferar en las capillas musicales de las principales iglesias (1979a, 35). No obstante, el autor menciona la encíclica *Annus qui* de Benedicto XIV (1749) y otras normas posteriores dictadas por las autoridades eclesiásticas españolas que insisten en desterrar villancicos, representaciones y farsas de las iglesias (Arana, 2003, 74).

Si nos detenemos a analizar los postulados, vemos que el autor primeramente da por supuesto que las resoluciones restrictivas del Concilio de Trento imposibilitaron que existiera ningún tipo de representación teatral dentro de las iglesias. No obstante, existen ejemplos de representaciones de este tipo en otras regiones latinas que se realizan en el interior de la iglesia, como comentaremos en el subapartado *Prácticas navideñas similares en la actualidad*. Seguidamente, comenta que, pese a existir reiterados dictámenes restrictivos en torno a los villancicos dentro de los templos, estos cantos se siguen componiendo e interpretando hasta bien entrado el siglo XIX.

Por un lado, como el mismo Arana demuestra, el hecho de que se decrete una prohibición no conlleva que el objeto de ésta desaparezca por completo. Por añadidura, la constancia de una prohibición se podría y se suele tomar en estudios históricos como indicio —que no prueba, como advierte Jaime Moll (1975)— de la existencia o de la persistencia de lo perseguido.

Con todo, la inclusión en la doctrina de Zubia de las coplas a la encarnación y al nacimiento —que presumiblemente serían cantadas— y su reproducción de la mano de Lezamiz en México no apuntarían a una posible proscripción por parte de estos clérigos, sino todo lo contrario.

Si las coplas formaron parte de una representación teatral, y si ésta se realizaba en uno u otro lugar, es un hecho que no queda demostrado a fecha de hoy. Pese a lo estimulante y factible de las hipótesis de Arana Martija, carece de una base documental sólida que respalte sus argumentos. Gran parte de los autores posteriores han reproducido o se han hecho eco del postulado del teatro religioso, pero sin apoyarlo ni desestimarlo por completo.

Jabier Kalzakorta precisaba que los *marijesiak* son las únicas series de coplas que pese a interpretarse en postulaciones no incluyen *nota-s*, menciones o dedicatorias a los dadores (2003, 116), ni peticiones de aguinaldo —a excepción de una copla que se canta en una de las tres melodías—, lo que según el autor apoyaría la hipótesis teatral de Arana Martija.

Arana Martija también formuló la sospecha de que los *marijesiak* de Larrabetzu, publicados en el *Anuario de Eusko Folklore* (1922, 62-70), provendrían de la torre Urdaibai de Gernika. El abuelo de Ricardo Zallo Gastelua, Juan Martin Gastelu, se habrían mudado de Gernika a Larrabetzu y así se habrían difundido los cantos (Arana, 2003, 95). Los pasajes en euskera guipuzcoano de las letras de Larrabetzu podrían ser obra de algún fraile franciscano alojado en el convento de Forua, a escasos 200 metros de la torre Urdaibai (Arana, 2003, 99). Esta hipótesis tampoco está respaldada por documentos. Curiosamente, volvemos a encontrar una mención a la orden franciscana; esta vez referida a Forua, sede más cercana a Gernika que Bermeo, citada por Lekuona seguramente por ser de fundación anterior.

En definitiva, Arana se esfuerza por vincular los *marijesiak* con géneros y situaciones existentes en los rituales católicos algunos siglos atrás, pero no aporta documentos históricos ni datos sólidos, excepto las evidentes coincidencias con el texto de Zubia-Lezamiz.

3.2. Prácticas navideñas similares en la actualidad

A continuación, ofreceremos una panorámica de algunas prácticas navideñas del mundo católico que tienen puntos en común con los *marijesiak*. Sin intención de realizar un estudio exhaustivo ni comparado, dadas las dimensiones de los fenómenos tratados y su complejidad, nos limitaremos a hacer un repaso del contexto católico navideño devocional para aportar referencias que ayuden a situar las prácticas de nuestra investigación en un marco más amplio. El estudio de las posibles conexiones o similitudes transfronterizas constituirá una línea de investigación interesante en el futuro.

En líneas generales, y aunque es complejo establecer límites y diferenciar claramente unos géneros de otros, las prácticas que presentamos a continuación podrían agruparse de la siguiente manera: las representaciones teatrales (Sibilas, pastoradas, autos de Navidad y de reyes), las novenas y los *goigs* y *caramelles*.

De los dramas litúrgicos medievales derivan las tradiciones orales teatrales como el *cant de la Sibilla*, que se interpreta en Mallorca y en la ciudad de L'Alguer (Cerdeña) la noche del 24 de diciembre, anunciando la llegada del Mesías y del Juicio Final (argumento del *Ordo propheta-*

rum)⁷⁰. Se trata de uno de los escasos ejemplos de representaciones que se han seguido realizando dentro de los templos⁷¹, pese a las prohibiciones del Concilio de Trento.

En el caso de las *pastoradas* (*pastorelas*, *pasturets*), el argumento teatral se centra en la adoración de los pastores a Jesús (tema central del drama litúrgico del *Officium pastorum*). Como bien matizan Benítez y Latas, el término *pastoral* puede referirse a una “representación navideña litúrgica”, pero puede dar lugar a equívocos, pues también tiene otras acepciones más genéricas (“pieza dramática de carácter bucólico, religiosa o profana”), o específicamente locales –como las *pastorales* o tragedias hagiográficas de la región pirenaica vascofrancesa de Zuberoa– (2022, 29-30).

En todo el Pirineo catalán, gascón y aragonés se han representado pastoradas. Benítez y Latas defienden que el modelo del *officium pastorum* navideño en Aragón precede a las pastoradas aragonesas de otras temáticas, y señalan al “aprovechamiento de textos literarios pertenecientes a piezas sobre el nacimiento de Jesús en las pastoradas aragonesas no navideñas” (2022, 38). Aunque la *pastorada* aragonesa no alude necesariamente a la Navidad, es según los autores heredera del *officium pastorum*:

En el caso de Aragón, el *officium pastorum* navideño está documentado desde antiguo. La primera manifestación se halla en un prosario-tropario de la catedral de Huesca de los siglos XI o XII (Young, 1914). Por otro lado, en la noche de Navidad de 1487, tuvo lugar en la iglesia de san Salvador de Zaragoza una representación teatral de la «Nativitat de nuestro Redentor en la noche de Nadal» ante los Reyes Católicos y los infantes Juan e Isabel (Quadrado, 1844: 266). También, en la Nochebuena de 1571, se realizó una función teatral en la catedral de Huesca de tales características (Arco, 1920: 263-264). En esta tradición de teatro navideño aragonés, las primeras muestras de que algunas de tales representaciones adoptaban una forma cercana al llamado *dance aragonés* son del siglo XVII. Al respecto, resulta significativo el villancico «Vna tropa de pastores», que se cantó en Calatayud en la noche de Navidad de 1670 y cuyo argumento muestra la celebración de dicha festividad mediante un *dance dialogado* de pastores. [...] las coplas del villancico se corresponden con los dichos de la *pastorada* aragonesa. (Benítez&Latas, 2022, 33)

Por tanto, “no hay duda de que en el siglo XVII se representaban ya dances o bailes dialogados, protagonizados por pastores, sobre el tema navideño en Aragón” (Benítez&Latas, 2022, 35).

En las Islas Baleares y en Cataluña, las representaciones actualmente conocidas como *pastorets* y *pastorells* proliferaron entre los siglos XIX y XX, pese a estar documentadas textualmente desde el siglo XVI⁷². En el caso de la Pastorada leonesa, contamos solamente con los testimonios transmitidos de forma oral. Según Joaquín Díaz y José Luis Alonso Ponga, las pastoradas o corderadas en Castilla y León eran tradicionalmente interpretadas por los pastores de la zona (2019/1983, 20), por lo general en Nochebuena, en torno a la misa del gallo, y en la iglesia (Trapero, 1981, 24).

⁷⁰ Para más detalles, consultar Ayats (2006) y Carrero&Gómez (2015).

⁷¹ Otro caso conocido es el de *La Vespra o Misteri d'Elx*, que no comentaremos aquí por no tratarse de una representación ligada a la Navidad. Para más información se puede consultar Pacheco (2014).

⁷² Soler Bonet, J. M. (consultado el 18/02/2024). *Història dels Pastorets de Catalunya*. <https://www.pastoretsdecatalunya.cat/historia/>.

En el País Vasco, la *Adoración de los pastores* de Labastida (Álava), con sus danzas y cantos, data al menos del siglo XVI-XVII (González, 1991, 221). También eran similares las *Pastorelas* u *Ofrecimientos* de Villacañas (Toledo) y Valdeganga (Albacete), así como la *Pastorela* de Palomero, en la provincia de Cáceres (Grande, 2015, 180).

En Italia, la obra teatral del pastor Gelindo se ha representado mayormente en el centro-norte del país. Su correspondiente meridional, la *Cantata dei pastori* napolitana, fue compuesta en 1698 por el jesuita Andrea Perrucci (Palermo, 1651 – Napoli, 1704), y llevaba por título *Il Vero Lume tra l'Ombre, ovvero la Spelonca Arricchita per la Nascita del Verbo Umanato* (Morelli, 2014, 31). Hoy en día, en el campo del teatro popular navideño, también es reseñable la *Pasturali* de Licata en la provincia de Agrigento (Sicilia).

Pasando a los Autos de Navidad, en Extremadura es conocido el de la *Cofradía del Niño Dios* de Galisteo (Grande, 2015, 180). En Castilla-La Mancha, aún se recuerda el Auto de Navidad de Marjaliza (González, 1991, 86-87). En Andalucía, se representan Autos de Reyes conocidos como *Coloquios* en El Viso y Alcaracejos (Córdoba); “los textos [...] proceden básicamente del libro *Infancia de Jesucristo; poema dramático dividido en doce coloquios*, de Gaspar Fernández de Avila, del que en El Viso se conservan dos ejemplares, uno sin fecha y otro datado en Carmona en 1868” (Medina, 1991, 35). Los autos de Reyes canarios (de Gáldar, Agüimes, Tejina y Santa Cruz de la Palma) parecen compartir la misma fuente de Fernández Avila (Trapero, 1991b, 72).

Como indicamos al comienzo de este capítulo, asignar una autoría concreta a una determinada obra musical o poética en este período histórico puede ser altamente problemático; sabemos que muchas músicas circularon oralmente antes de ser escritas, y fueron además constantemente remodeladas por actores de diferentes estratos sociales. En este sentido, Trapero señala que los célebres dramaturgos que firmaron autos, misterios, églogas, farsas, diálogos y representaciones de tipo religioso de los siglos XV y XVI (Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente) adaptaron y recrearon con su particular genio formas dramáticas preexistentes (1981, 10). Según el mismo autor, la proliferación desmesurada del teatro religioso en el siglo XVI sería impensable sin que hubiera antecedentes teatrales orales, como sucede en el caso de la épica (el romancero) y la lírica (la poesía popular) (Trapero, 1981, 9).

Por otro lado, las novenas o novenarios —prácticas devocionales que se desarrollan a lo largo de 9 días— funcionan como anuncio o preparación a una fiesta o acontecimiento. Pueden estar dedicadas a Dios, a la Virgen o a un Santo, así como a la muerte (novenarios de difuntos). Las novenas toman múltiples formas (misa, representaciones teatralizadas, rondas, oraciones privadas). En el período del Adviento que precede a la Navidad, las Antífonas mayores o septenarios (interpretados del 17 al 23 de diciembre) han desempeñado una función similar a la de las novenas.

En algunos casos con el transcurso del tiempo el formato de la novena se ha simplificado, pasando a celebrarse en un triduo (3 días)⁷³, en una sola jornada o en días señalados.

⁷³ Este es el caso de Ibarrangelu, una de las localidades de nuestro estudio.

Este es el caso de los *Ranchos de Pascua* de Lanzarote, en concreto, los de Teguise y San Bartolomé (Trapero, 1991b, 73). Cabe destacar que en el pasado los Ranchos conformaban un ciclo y una de sus partes tuvo carácter de novenario:

Hasta que la memoria llega, el Rancho de Pascua de San Bartolomé celebraba la Navidad empezando «el día siguiente de Santa Lucía», es decir, el 14 de diciembre, para acabar el día de Reyes. Antes de la Nochebuena el Rancho cantaba y celebraba las «nueve misas de la luz». Antes del alba el pueblo entero acudía fervoroso a la iglesia y allí el Rancho cantaba durante la misa y desde el coro la parte correspondiente del día. [...] Para el día de Nochebuena el Rancho bajaba del coro y cantaba al Niño recién nacido alrededor del altar. Y volvían a hacerlo el día de Navidad, el de Año Nuevo y el de Reyes. [...] Hoy ya se ha perdido la costumbre de las misas de la luz y el Rancho de San Bartolomé actúa sólo en los días festivos de la Navidad, pero las memorias de sus principales «depositarios» siguen recordando los textos y las músicas que se cantaban antes a lo largo de todo el ciclo. (Trapero, 1992, 1)

Asimismo, cabe mencionar las Misas de Gozos, que en Murcia corren a cargo de los *auroros*⁷⁴ en localidades como Santomera⁷⁵ —donde realizan una novena del 15 al 23 de diciembre, a las 7 de la mañana— o en Abarán —donde se canta durante 7 días, del 17 al 23, a las 7:30—. Encontramos *misas de gozos* también en Andalucía (Chirivel, Valle del Almanzora, Albox, Beníñar, Alhama de Almería, Íllar...); en Madeira y Porto Santo, toman el nombre de Misas do Parto (Ayats, 2023, 196).

De forma semejante, en Colombia y en Ecuador se celebra la Novena de Aguinaldo. Benavides y Unigarro (2017) apuntan al fraile franciscano Fernando de Jesús Larrea y Dávalos (Quito, 1700 – Cali, 1773) como autor de la obra originaria *Novena para el Aguinaldo*, probablemente escrita alrededor de 1725 pero publicada en Santafé de Bogotá en 1784 (2017, 13). Los autores documentan cómo la iniciativa de Doña María Clemencia de Caycedo de fundar el Convento-Monasterio de La Enseñanza en Santafé contribuyó a difundir la Novena del padre Larrea (Benavides&Unigarro, 2017, 124). Asimismo, a comienzos del siglo XX la madre María Ignacia Samper compuso una nueva versión, la *Novena del Niño Dios*⁷⁶, que sigue siendo el texto de referencia en Colombia en la actualidad. Los investigadores apuntan a la radiodifusión en la segunda mitad del siglo XX como factor importante en la expansión de la Novena. En ambos países la práctica se celebra colectivamente en diversos espacios: hogares, iglesias, juntas, organizaciones y empresas (Benavides&Unigarro, 2017, 252).

En México, el novenario de Las Posadas de San José y la Virgen y su parecido con los *marijesiak* han sido reseñados someramente por Juan de Irigoyen⁷⁷. En Femés (Lanzarote, Canarias) también se celebran unas Posadas similares. Daniel Rementeria (2013) aporta los siguientes datos sobre las prácticas mexicanas:

⁷⁴ Los *auroros* o cantores del rosario de la aurora están muy presentes en regiones como Andalucía, Murcia, Valencia o Navarra; interpretan cantos religiosos en diversas fiestas (entre las que se encuentran Adviento y Navidad), tanto dentro como fuera de la iglesia, a menudo acompañándose de instrumentos (Jimeno, 2020, 21).

⁷⁵ El grupo de Santomera expone que estas misas se celebran desde el año 1738. <https://cuadrillaaurorossantomera.blogspot.com/p/historia-de-las-misas-de-gozo-y-el.html>.

⁷⁶ Samper debió de incluir la traducción al español de “seis de las siete antífonas mayores que se cantaban en latín desde el 17 hasta el 23 de diciembre en el Oficio de las Vísperas” (Benavides&Unigarro, 2017, 184). Estas antífonas también se conocen como *Antífonas de Adviento* o *Antífonas de la O*, por empezarse a cantar con dicha vocal.

⁷⁷ Artículo *La Navidad hogareña en La Gaceta del Norte* (25/12/1952).

Como ha ocurrido con otras tantas prácticas que han derivado en fiestas populares, las Posadas son un novenario prenavideño que introdujeron en México los misioneros europeos a mediados del siglo XVI, a la que se le han agregado gran cantidad de elementos indígenas, subsistiendo así con un fuerte carácter sincrético. Durante nueve días y en procesiones nocturnas de una hora y media (y que en muchos casos se realizan a la misma hora que los Marijeses, a las 4 de la noche) se representa el viaje que, según el texto bíblico, la Virgen y San José realizaron desde Nazaret hasta Belén y una vez llegados estos allí su búsqueda de alojamiento, pidiendo posada de casa en casa. [...]

Estas tradiciones siguen escenificándose en muchas ciudades, pueblos y rancherías de todo México (Oaxaca, Xochimilco, Michoacan, Celaya, Axochiapan, Queretaro, Puerto Vallarta, Tocuaro, Patzcuaro, Ihuatzio). [...] En muchas poblaciones presentan la Pastorela como preámbulo a la Posada. En algunas de ellas las Posadas se celebran en las calles previamente adornadas con hilos de heno y faroles. La procesión es encabezada por las imágenes de los peregrinos (José y María) llevados sobre una tabla, aunque en algunos lugares prefieren sustituir estas imágenes de barro por personas de la misma población que los represente. La gente acompaña a los peregrinos con velas o faroles encendidos cantando letanías, hasta llegar a la puerta donde se pide la posada. Las personas que están afuera cantan los versos con los que piden posada. Esta solicitud es rechazada dos o tres veces, obligando a los peregrinos a llamar a otras puertas, hasta que finalmente en una de ellas, les es concedido el alojamiento. Al terminar los cánticos se abre la puerta, se encienden las luces y comienza la fiesta que consiste en romper piñatas, comer fruta como jícamas, tejocotes o caña y tomar ponche al que a veces le ponen su "piquetito" de Brandy o de Ron. (Rementería, 2013, 169-170)

Pese a no tratar el repertorio navideño⁷⁸, la tesis doctoral de Antonio Ruiz Caballero (2021) atestigua cómo los cantos a varias partes de Cuaresma y Semana Santa en Santa María de Ostula (Méjico) se introdujeron mediante el clero durante los siglos de la conquista europea. Las prácticas arraigaron en la comunidad local para conformar un manifestación híbrida y genuina, que no obstante guarda un parecido reseñable con las prácticas musicales análogas que han pervivido en Europa. En un futuro será necesario realizar estudios similares que aborden las conexiones transatlánticas también en el caso del repertorio navideño.

Volviendo al continente europeo y pasando al caso de las rondas o cuestaciones navideñas cantadas, Renato Morelli (2014) las vincula con las *laudi a travestimento spirituale* así como con las obras de teatro religioso impulsadas por la Contrarreforma católica post-tridentina. Señala fuentes documentales de los siglos XVII y XVIII, respectivamente –la recopilación de cantos de Don Giovanni Battista Michi (1651 – 1690) y la *Cantata* del reverendo Giuseppe Maria Isotta (1732 – 1794) – que incluyen textos coincidentes con las tradiciones navideñas contemporáneas como la *Stella, I tre re o el Gelindo*.

In particolare cinque testi del Michi (*Dolce felice notte*, *L'unico figlio dell'eterno padre*, *Angeli correte subito*, *Oggi è nato un bel bambino*, *Verbum caro*) provengono, più o meno letteralmente, dalle più importanti raccolte di laudi a travestimento spirituale, dunque dal laboratorio controriformistico al di qua delle Alpi. (Morelli, 2014, 25)

Asimismo, apunta a los *cantastorie* (canta-historias ambulantes) y a los sacerdotes como difusores de estos cantos, aportando biografías y epístolas de algunos de estos últimos como prueba del papel que jugaron.

⁷⁸ Menciona por encima las misas de aguinaldo, loas, gozos, letrillas, caminatas, alabados, misterios y posadas (Ruiz, 2021, 21 y 35), citando la obra *Panorama de la música tradicional de Méjico* (1956) de Vicente T. Mendoza.

En los estudios de Morelli, encontramos ejemplos contrapuestos en cuanto a la organización y la participación: en Palù (Veneto), los cantores conforman un grupo cerrado (*gli Stellari*), quienes ensayan a modo de *schola cantorum*, y se encargan de que los cantos se realicen de manera adecuada; en Fierozzo (Trentino), el grupo es abierto, no existen encargados ni ensayos, y la ejecución suele ser espontánea y desordenada.

Otras tradiciones de cuestaciones navideñas italianas toman el nombre de *pasquella* o *befanata* (en el centro y norte). En Cerdeña, el canto de postulación *Sos tres res* o *Li Tre Re* forma parte del repertorio tradicional de Castelsardo, Bonnanaro y Thiesi.

En Sicilia, el término novena se emplea en Navidad para referirse a las novenas litúrgicas, así como a las interpretadas por cantores y agrupaciones instrumentales (*zampognari* o intérpretes de cornamusa, pequeñas bandas predominantemente de vientos, etc.). Al igual que en el *abendu*, la colecta se realiza durante el último día del ciclo (Garofalo, 1990; Giordano, 2019). En la isla, la novena más antigua de autor conocido es el *Viaggiu dulurusu di Maria Santissima e lu Patriarca S. Giuseppi. Canzunetti siciliani di Binidittu Annuleru di la città di Murriali, divisi in 9 jorna pri la nuvena di lu Santu Natali di Gesù Bambinu*, firmada por Binidittu Annuleru (pseudónimo de Antonino Diliberto, sacerdote de Monreale). Esta obra se imprimió regularmente y de forma continuada a partir de la mitad del siglo XVIII (Garofalo, 1990, 9). Garofalo destaca que hasta bien entrado el siglo XX fueron los *cantastorie ciegos*⁷⁹ (conocidos como *gli orbi*) quienes difundieron los cantos de las diferentes novenas que narran el viaje a Belén (1990, 5). El mismo autor también atestigua la iniciativa de los Jesuitas de Palermo, que ya en 1661 fundaron la congregación de la Inmaculada Concepción, con el objetivo instruir a los invidentes y que estos dieran a conocer los cantos religiosos en dialecto a la población (1990, 9).

Hans Moser (1935/1985) recogió menciones a los cantores de la estrella (*Sternsingern*) en el territorio alpino germanófono y alrededores a partir de 1550. Entre otros, cita el impulso de los Jesuitas, cuyos estudiantes llevan a cabo la ronda en 1568 en Laufen (Baviera, Alemania). El autor señala que la conexión entre la ronda de la estrella y las escuelas es frecuente (Moser, 1935/1985, 70). Al parecer, la costumbre se extendió hasta el norte de Alemania y Dinamarca en el siglo XVII, y se abrió paulatinamente a otros colectivos: además de maestros, estudiantes, muchachos y peones, en el siglo XVII participan soldados desertores, jornaleros desempleados y trabajadores del hierro (Moser, 1935/1985, 71). Se suceden peleas, allanamientos y muertes; las rondas decaen o vuelven a formas más disciplinadas en los casos en los que se restringen a las cofradías gremiales (los barqueros de Laufen, los tejedores de lino de Freising, los canteros en Au bei München).

Por último, los *goigs* (gozos) —composiciones poéticas en catalán dedicadas a la Virgen, a Dios o a un santo— se sitúan en el ámbito del canto devocional y han estado vinculados a misas, novenas y procesiones (Ayats, 2010b, 78). En el contexto navideño, destacan las *caramelles de Nadal* se interpretan durante la *nit de Matines* (Misa del Gallo o Nochebuena) en las parroquias de las Islas Pitiusas (Ibiza y Formentera). Se estructuran en tres partes: “els gojos de Maria —o

79 Segundo Giuseppe Giordano, éstos se acompañaban con el violín o con el bajo de tres cuerdas, más tarde sustituido por la guitarra (Giordano, 2019, 115).

caramelles pròpiament dites—, els gojos i l'offeriment” (Escandell, 2016, 15). Los textos de la segunda y tercera parte suelen ser relativamente contemporáneos, mientras que las *caramelles* iniciales —que tratan de los episodios relevantes de la vida de la Virgen María— forman parte del repertorio de *goigs* que se extiende más allá de los territorios de la antigua Corona de Aragón, concretamente, en tres continentes y en unas diez lenguas (Ayats, 2023).

3.3. Historia reciente del *abendu*

3.3.1. Momentos, espacios, medios y agentes de difusión

La transmisión o difusión de los *marijesiak* ha sido facilitada por diferentes agentes, en diversos momentos y espacios, de forma oral (mediante la interpretación y recepción directa, *in situ*, simultánea), así como mediada (escrita, grabada).

En el siguiente apartado, nos centraremos en los siglos XIX-XX y ofreceremos un informe relativo a la difusión de los cantos en cada localidad. Después recogeremos los aspectos más relevantes en un texto conclusivo general.

3.3.1.1. Lekeitio

El 22 de diciembre de 1898, el lekeitiarra R. M. Azkue (bajo el seudónimo *Vascofilo*) publicó una crónica de la ronda de Lekeitio en el semanario *Euskalzale* —dirigido por él mismo—. El artículo llevaba por título *Ekandu edo oitura eder bat* (Una bella costumbre), y decía así (traducido por la Autora):

En la hermosa villa de Lekeitio desde antiguo la noche de Nochebuena grupos de 6-7 van de casa en casa, procurando recibir algo. Entre ellas una suele tener la voz más bella y suele ser la que canta el solo: las otras llevan el coro. Para ello tocan la puerta *dran dran* y dicen “cantar o rezar”. Y los hogareños desde dentro responden “cantar” o “rezar” o “ni lo uno ni lo otro” o “lo uno y lo otro”. Si se les da la segunda o la tercera respuesta, no hay cantos; pero sino he aquí los bonitos versos que cantan. (*Euskalzale*, 22/12/1898, T. de la A.)

En este artículo, originalmente escrito en euskera, Azkue no especifica el género de las cantoras. En cambio, sí lo hace en el Cancionero: en el apartado *Canciones de ronda*, después de presentar la nº 965 titulada *Maria Jesus* (1922, 1118-1120) menciona las florituras de las *piadosas rondistas*.

Según recuerdan haber visto las entrevistadas de mayor edad, en la primera mitad del siglo XX pequeños grupos solían cantar por la parte vieja de la villa en torno al día de Nochebuena⁸⁰. Realizaban varias paradas (en panaderías, tiendas, casas, bares, etc.) y cantaban con el objetivo de recibir una recompensa (principalmente en alimentos: pan, chorizo...)⁸¹. No recuerdan que fueran rondas organizadas, sino más bien iniciativas espontáneas de gente humilde, frecuen-

⁸⁰ Mila Robles cuenta que apenas andaban en Goiko kalea (actualmente Dendari kalea), pero sí behean (c/ Beheko kale). También menciona los alrededores de la calle Atxabal, en el barrio marinero Arranegi, donde ella vivía (11/03/2022).

⁸¹ Las entrevistadas usan los términos *eskea* (petición o postulación) o *karidadea* (caridad). Alguna vez alguien que no estaba bien de la cabeza les tiró un balde de agua; otra vez les dieron 500 pesetas (entrevistas a Mila Robles el 25/07/2021 y 11/03/2022).

tes por esas fechas⁸². El cancionero de R. M. Azkue y las fuentes orales coinciden en que las intérpretes eran mujeres⁸³. No está claro si salían a la luz del día o al anochecer. Las coplas en cuestión se conocían como *mari(a)jesusak* o *abendukuak*. No sabemos a ciencia cierta si en dichas cuestiones se cantaban solo éstas u otras canciones también.

Las entrevistadas comentan que en su infancia el canto no sólo acompañaba las actividades festivas, sino muchas de las labores cotidianas. Estas coplas se difundían a través de diversos espacios de transmisión. El primero era la calle, en la que recuerdan haber visto a las mujeres cantar y pedir limosna en la posguerra. Otro lugar de aprendizaje eran las conserveras de pescado de la zona⁸⁴, donde narran haber cantado mucho y haberse divertido, a la vez que trabajaban duro⁸⁵. En la *kabana*⁸⁶ empleaban mayoritariamente a mujeres, y se cantaba de todo⁸⁷ y con ganas, entre otros cantos, los *mariajesusak*. Los jefes, frecuentemente hombres, lejos de reñirlas las animaban a cantar, y a veces se unían a ellas.

Cese de las postulaciones

Pasada la posguerra, presumiblemente a mediados del siglo XX, los cantos se siguieron interpretando y transmitiendo en los encuentros familiares en algunos hogares, pero parece que se abandonó la costumbre de cantar los *mariajesusak* y pedir el aguinaldo en la calle.

Lo mismo sucedió con otras tradiciones de la villa: según las entrevistadas, por la misma época desaparecieron las llamadas de las *dei eittekuak*⁸⁸, con la paulatina aparición de los teléfonos. No obstante, las entrevistadas deducen que las llamadoras no eran las mismas que cantaban los *mariajesusak*⁸⁹, ya que las primeras solían ser parientes o cercanas a los patrones de las embarcaciones, y contaban con una situación económica relativamente cómoda, al contrario de las que mendigaban.

82 Mila Robles recuerda cómo dos hermanas, Marixa y Antolina, al no tener nada para cenar, decidieron pedir limosna al vicario, ofreciéndole cantar los *mariajesusak* o rezar. Las postulantes esperaban que el vicario pidiera el rezo, pero no fue así. El caso era, que ellas no se sabían la canción, por lo que propusieron “¿Señor, le importaría que le cantásemos una de regatas?”. Se debieron de reír mucho (11/03/2022).

83 Los hombres tenían la costumbre de cantar en los bares al anochecer, pero al parecer no *mariajesusak*, sino otro tipo de canciones.

84 Algunas de ellas eran Garavilla, Erkiaga (*Erga*), Ortiz y Parodi.

85 Este ambiente de trabajo, principalmente femenino, se describe muy bien en el trabajo de Goikoetxea & Izagirre (2015).

86 *Kabana*: Fábrica de conservas de pescado. Ver Glosario.

87 Tangos, boleros, habaneras, canciones antiguas, de Navidad, canciones nuevas que contaban historias locales... Mila también conoce canciones nacionalistas vascas, socialistas... que aprendió en ese ambiente. Jone Goitia recuerda que una tal Asun cantaba *Els Segadors* (06/09/2021). Tampoco se le olvidan las canciones franquistas que les obligaron a aprender en la escuela. Eli Akarregi comenta: “Éstas han cantado todo el abanico, izquierda, derecha...” (12/03/2022).

88 Mujeres encargadas de aprovisionar las embarcaciones y de recorrer las calles llamando a los marinos a embarcarse de madrugada, entre otras tareas. Ver Glosario.

89 De hecho, las llamadoras han sido figuras cercanas al grupo del *batzoki* que actualmente ronda: desempeñaron este oficio la abuela (Katalin), la madre (Juana) y la hermana de María Luisa Leturia (1937), quizás también su tía Felipa; la madre, la tía y la hermana mayor de Jone (1943) y Elvi Goitia Urkiaga (1941).

Recuperación o riproposta

Centros educativos

En la década de 1980 diversos grupos decidieron reinterpretar estos cantos. Parece que la primera propuesta surgió de la *ikastola*⁹⁰, en torno a 1984. El *bertsolari*⁹¹ de Muxika Jon Lopategi trabajaba para la federación de *ikastolas*, dinamizando formaciones acerca del *bertsolarismo*⁹². Visitó la *ikastola* de Lekeitio (Azkue Ikastola) y trataron el tema de los *marijesiak*; por aquel entonces, Lopategi traía 4 coplas con la melodía de Muxika⁹³. Poco después, el entonces profesor —y durante muchos años director— Jose Antonio Aranburu Natxi mandó a sus alumnos preguntar en casa si conocían alguna variante local de estos cantos. Según Aranburu, el objetivo era trabajar el *bertsolarismo* a través de estas coplas, así como recuperar elementos que conformaran una identidad propia, con el fin último de integrarlos en el currículum escolar vasco⁹⁴. En un primer intento, los padres y madres de los alumnos dijeron no conocer nada. Sin embargo, al pedir que preguntaran a familiares de mayor edad, recogieron 3 versiones diferentes: una de Lekeitio⁹⁵, otra de Ea⁹⁶ y otra de Gizaburuaga⁹⁷ ([EJEMPLO AUDIO](#)). Lamentablemente, no conservan grabaciones de esa época, pero trabajaron las tres melodías. En Lekeitio se recogieron 11 coplas.

Desde 1984 hasta hoy, alumnos de diferentes edades de la *ikastola* han seguido reinterpretando los *mariajesusak*, en actos de tipologías diversas. Primero fueron jóvenes de 13-14 años, en las mañanas del 21, 22 y 23 de diciembre. Poco a poco han ido incluyéndolos de manera transversal, a través de las clases de música, y enseñando las coplas a los alumnos de educación primaria. A los pocos años, unos profesores de la escuela pública acudieron a la *ikastola* interesados por esta costumbre, y éstos les facilitaron la información pertinente; interpretan los cantos, manteniendo el estribillo pero con las coplas modificadas, hasta la actualidad.

En cuanto a la interpretación musical, Natxi comenta que la versión que ellos recogieron era más veloz que la de las mujeres del *batzoki*⁹⁸, que era más libre⁹⁹. Los primeros años, los adultos Julian Barainka y Esther Kortazar hacían de solistas; otras veces fueron los alumnos. Llevaban un ritmo marcado, porque según según el profesor de música Manu Ziluaga manejar a los niños *ad libitum* es difícil.

90 Ver Glosario. *Ikastola*.

91 Ver Glosario. *Bertsolari*.

92 Ver Glosario. *Bertsolarismo*.

93 Jose Antonio Aranburu Natxi (26/06/2022) recuerda dos, de nueva creación y temática política: *Hor dator Olentzero heldu dira gabonak / Zorionak guztioi, andre ta gizonak. Maria Jesus, Jesus Mari Jose. // Kartzelan preso edo desterruan daudenak / gabonetan guztiak izan ditzagun denak / Maria Jesus...* (Ahí viene Olentzero, han llegado las Navidades / Felicidades a todos, mujeres y hombres; Los que están presos en la cárcel o en el exilio / tengámoslos todos en Navidad) (T. de la A.).

94 Entrevista personal el 26/06/2022.

95 Natxi recuerda que las alumnas fueron Idoia Almike y Ana Gomez Etxabe, ambas relacionadas con el barrio Arranegi.

96 Traída por Agurtzane Barainka.

97 Recogida por Koldobike Mendiguren.

98 El diccionario de la RAE define *batzoki* como “sede social del Partido Nacionalista Vasco en una localidad”. Ver Glosario.

99 Primero Manu Ziluaga y después Natxi Aranburu utilizan la expresión *ad libitum* para referirse a ellas y compararlas con la versión de Gernika (entrevistas 26/06/2022).

Hace dos años han incluido unas nuevas coplas¹⁰⁰, para secularizar la práctica desprendiéndola de sus connotaciones religiosas e intentar asociar el contenido al Olentzero y al solsticio de invierno. Los días de las actuaciones han variado, porque se han ido adecuando al calendario escolar. Se han hecho rondas y actuaciones de tipo concierto también.

El grupo de mujeres del *batzoki*

Por otro lado, está el grupo ligado al *batzoki*, mayoritariamente formado por mujeres, muchas de avanzada edad. Según cuentan, la motivación para organizar una ronda y cantar los *mariajesusak* nació de una escisión en el seno del PNV. En torno al año 1986, numerosos militantes abandonaron el PNV¹⁰¹; en Lekeitio, pasaron de ser 1000 socios a aproximadamente 200. Eli Akarregi y su *kuadrilla* se quedaron en EGI¹⁰², y animaron a las mayores (su madre Mila Robles y otras) a recuperar estos cantos, en forma de ronda.

Algunas de las mujeres de mayor edad¹⁰³ conocían la melodía y algunas coplas de memoria, por haberlas conocido en los espacios mencionados anteriormente. Mila Robles también mantenía un vivo recuerdo de los cantos, pero además contaba con un papel mecanografiado en casa; no sabe a ciencia cierta si se lo dio el cura Don Antonio Zamora tiempo atrás. Imaginan que antaño se cantarían más coplas, pero decidieron fijar unas para su interpretación. Al escuchar los cantos repropuestos, el resto de las mujeres del grupo manifestó que aquella música coincidía con su recuerdo, avalando así la veracidad de la propuesta (esto se hizo por *unanimidad*, según Eli Akarregi¹⁰⁴). En 1986, el primer año en que rondaron, el ya fallecido estudioso Rufo Atxurra (1911-2002) debió de emocionarse al reconocer los cantos debajo de su casa; al parecer, le recordaron la manera de cantar de su difunta madre.

Algunos años antes, en 1977, el *batzoki* recuperó la representación costumbrista de una boda vasca (*euskal ezkontza*)¹⁰⁵. Así, las primeras rondas de los *mariajesusak*, las participantes se vistieron con la vestimenta de la boda. Hoy visten de calle, a excepción de toquillas o mantones y *txapelas*. La ronda se realiza sobre las 20:00 partiendo desde el *batzoki*. En los últimos años, debido a la bajada en el número de las participantes originales —por motivos de salud o defunciones—, invitan a hombres cercanos al grupo a participar, por lo que el grupo es mixto.

¹⁰⁰ Oles egiten gabiltz / kalez kale kantuan / Ikastolatik gatoz / ohi danez abenduan. // Badator Olentzero / heldu dira Gabonak / bereizketarik gabe / guztioi zorionak. // Gure mezularia / deitzen da Olentzero / herrira ekartzen dau / zoriona urtero. // Mendietatik dator / gure itsas ertzera / urtero euskaldunok / euskaraz berotzera. // Elkartasun, poz eta / ametsen zakukada / banatzeko herrira / eta ikastolara. // Ezinka larri edo / justuan dabiltzanak / gabonetan gogoan / izan ditzagun danak. // Zoriondu ta zaindu / dezagun ingurua / gure etxe, herri ta / bizi garen mundua. // Hauxe da zuentzako / daukagun oparia / ikastola nahiz herri / bizi ta kantaria. (coplas) Oles Aroa, Olentzaroa, Oles Aroa. (Estríbillo)

¹⁰¹ PNV: Partido Nacionalista Vasco. Ver Glosario.

¹⁰² EGI: Juventudes del PNV. Ver Glosario.

¹⁰³ María Ángeles Uscola Chacartegui (nacida en 1910), y su amiga Margari Zugadi Iturraspe, de la misma edad.

¹⁰⁴ Entrevista realizada el 12/03/2022.

¹⁰⁵ Los detalles sobre los antecedentes a la recuperación y una amplia documentación fotográfica se pueden consultar en Goiogana (2001).

Otros grupos

Según los profesores de la ikastola entrevistados, en la década de 1980 una *kuadrilla*¹⁰⁶ de hombres de la sociedad gastronómica¹⁰⁷ y recreativa Tramana¹⁰⁸ precedió al grupo de mujeres del batzoki. Natxi facilitó los versos a uno de los socios, que por aquel entonces era profesor en la ikastola. No obstante, el acto no debió de tener continuidad.

Recientemente, la asociación cultural Zaletxuak organizó un taller de canto en el que también se estudiaron los *mariajesusak*. En los últimos años este grupo también ha rondado el 23 de diciembre, e incluye estas coplas en su repertorio.

3.3.1.2. Ea

En los cancioneros y fuentes escritas, como el Anuario de Eusko Folklore, no aparecen menciones al *abendu* de Ea¹⁰⁹. No obstante, según fuentes orales, la novena infantil del *abendu* ya se realizaba durante la primera mitad del siglo XX. Los entrevistados señalan que antaño los niños cantores eran siempre chicos, y de edad más avanzada que en la actualidad. Ahora como antes, cantan caminando, acompañándose rítmicamente con palos. El día de Nochebuena, el solista también toca una campanita.

Primeros impulsores religiosos

En una primera época, parece que algunos de los organizadores fueron cercanos a la iglesia. Jose Santi Agirre (nacido en 1937) contaba que, según su padre, fue Gervasio Landeta¹¹⁰ quien inventó el *abendu* (Madarieta, 2008, 43). Fuese o no quien introdujo la práctica en la localidad, dicho sacerdote acompañaba a los niños en los ensayos (Madarieta, 2008, 97). Diferentes entrevistados¹¹¹ también mencionan a Martina Endeiza, de mote *Martina Lapiko*¹¹², quien elegía a los cantores y se encargaba de la repartición¹¹³.

Más tarde, el sacerdote Pedro Atutxa (del valle de Arratia) tomó el relevo; era melómano e impulsó coros, la enseñanza del txistu y la formación profesional¹¹⁴. En los años 1950-1960, la

¹⁰⁶ *Kuadrilla*. Ver Glosario.

¹⁰⁷ Sociedad gastronómica: espacio privado, compartido normalmente entre *kuadrillas*, que suele contar con una cocina comunitaria. *Txoko*. Ver Glosario.

¹⁰⁸ Tramana es el nombre local que se le da a la raya (pescado).

¹⁰⁹ Ver el *Estado de la cuestión* de este trabajo.

¹¹⁰ Sabemos poco sobre este hombre; Madarieta menciona que era *bertsolari* y melómano, autor de la canción *San Antonioren Deiak*, conocida localmente. En el estudio de la genealogía del escritor Julio Cortázar, encontramos estos datos relacionados: “Gervasio de Landeta Cortazar (Ea, P. San Juan, b. 1877). A comienzos del siglo XX, en 1915, vivía Gervasio, que era sacerdote, en Ea, con su madre Martina, ya viuda, y con su hermana Filomena, soltera.” Según la misma fuente, la madre de Gervasio (Martina Josefa de Cortazar, nacida en 1837) y la hermana (Martina Amalia de Landeta Cortazar, nacida en 1872) compartían nombre.

¹¹¹ Ella organizaba el *abendu* en la época de Jose Santi Agirre y también en la de su hijo.

¹¹² Martina no debía de tener ninguna filiación con la iglesia; su padre era cartero y se llamaba Boni (*Aitxe Boni*).

¹¹³ De dinero, nueces, higos silvestres (*pikobasak*)...

¹¹⁴ Entrevista con Jose Santi Agirre, Mari Loli Gorroño y Maite Landa (09/04/2022).

organización corrió a cargo del cura gipuzcoano Don Cecilio Agirre y su hermana Carmen; repartían a los niños las coplas escritas a mano, como recuerdan Sabin Garitaonandia, Jose Fundazuri y Juan Antonio Bermeosolo (Madarieta, 2008, 97). Juan Cruz Madarieta puntualiza que Don Cecilio les enseñó a leer y escribir en euskera, en pleno franquismo¹¹⁵.

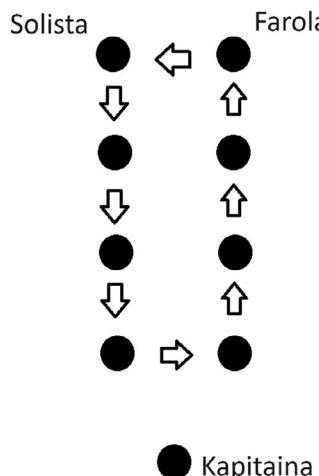
La iniciativa en manos de adultos seglares

En la década de 1960, Don Cecilio se marchó y llegó el padre Patxi (*Aitxe Patxi*). Juan Cruz Madarieta recuerda a Enrike Gonzalo de *capitán*¹¹⁶ en esta época. Según Maite Landa, el padre Patxi no mostró gran afición por esta tradición, y consecuentemente en los años posteriores, a partir de 1970, fueron diversos adultos seglares de la localidad los que se ocuparon de organizar los ensayos del grupo infantil y de acompañar a los niños, sobre todo en la ronda del 24. Han desempeñado este papel, entre otros, Benito Lopez de Abetxuko, su hermano Jon Lopez de Abetxuko, Juan Cruz Madarieta y Jose Ignazio Longa (Madarieta, 2008, 97). Jose Sabin Basterretxea (nacido en 1955) recuerda los ensayos en casa, y apunta a Karmelo Landa de capitán. En cualquier caso, algunos de los *abendu mutilak* (niños del abendu) de la época recuerdan rondar prácticamente solos; seguramente por el oficio de marinos de algunos de los mencionados. Jose Ignazio Longa, *Josin*, también era marino y tuvo que ir a la mar en 1983 o 1984; fue por ello por lo que pidió a su mujer Mari Loli Gorroño (nacida el 1951) y a Maite Landa (1943) que se encargaran del grupo aquel año. Desde entonces —hace ya 40 años—, son ellas las que contactan con los padres, convocan los ensayos en casa de Maite y se ocupan de la organización general de la novena.

Al menos a partir de la década de 1940, el grupo lo conformaban 9 chicos. Rondaban colocados en dos filas, y se iban turnando para hacer la parte solista —siendo ésta la condición indispensable para la repartición del dinero, al término de la novena—. Presumiblemente rotarían cada día en el sentido contrario a las agujas del reloj, de manera que el solista y el farolero fueran siempre en primera fila. El capitán (*kapitxana*) solía ser el más mayor o experimentado, y dirigía al resto; se colocaba en la parte trasera. Algunos comentan que hacía de solista el último día, y también que abría la copla *Sakramentu* durante toda la novena (Madarieta, 2008, 51). Asimismo, mencionan que esta figura se ocupaba de la parte disciplinante: controlaba la asistencia y comportamiento del resto, de manera que se quitaba parte de la colecta a los participantes que faltaban algún día, no respetaban el orden, no cantaban como es debido, etc. (Madarieta, 2008, 49).

¹¹⁵ Mesa redonda *Kontau ala erreza* realizada en Ea el 22/12/2023.

¹¹⁶ El capitán (*kapitxana*) era el chico más veterano del grupo, que dirigía al resto (como desarrollaremos más adelante).



Posición de los *abendu mutilak*. Ilustración basada en: Madarieta, 2008, 48.

Possiblemente la organización fuera cambiando, porque los testimonios difieren según la década (Madarieta, 2008, 49). Parece que en los 1980 el grupo dejó de ser de 9, dejaron de turnarse para hacer de solista, y desapareció la figura del capitán. Hoy en día, se mantiene la posición en filas de dos, paralelas, y el grupo se forma con el número de niños disponible. La inclusión de las niñas se dio en torno a 1988-1989, bajo el mando de Mari Loli y Maite, por no contar con suficientes niños para formar el grupo.

El recorrido de los primeros 8 días comprende el núcleo urbano (San Juan). A partir de 1970, se incluyó el núcleo de casas conocido como Altxikar —donde prevalecen las segundas viviendas—. En 1951 se fundó Lagun Etxea, la residencia de ancianos; aunque en un principio los niños cantaban la copla *Sakramentu* en frente de la institución (por la existencia de una pequeña capilla en el interior), a partir del año 2000 decidieron entrar al comedor a diario para cantar con los residentes.

En las décadas de 1940 y 1950 la ronda ya subía al barrio Bedaroa la mañana del 24 de diciembre a realizar la cuestación. Los participantes recuerdan subir muy temprano y a pie, entre zarzas y maleza, sin conocer bien el camino¹¹⁷. Actualmente, quedan más tarde —sobre las 8:30— y tras darle 3 vueltas al casco del pueblo, suben a Bedaroa en coche. Cuando se construyó el hotel en Natxitua, el recorrido se amplió a este barrio también. Puntualmente han visitado el barrio Angelutxu, cuando ha coincidido que algún vecino o familiar de los niños cantores vivía allí. La mañana del 24, antiguamente preguntaban “*kantau edo erreza?*¹¹⁸” (¿cantamos o rezamos?) al llegar a las casas, para pedir permiso para cantar. Asimismo, se ofrecía la pequeña figurita del Cristo en la cruz (el *pastikun, Pax te cum*) a los vecinos que la quisieran besar ([EJEMPLO AU-DIOVISUAL](#)). Estas dos convenciones han caído en desuso en los últimos años.

¹¹⁷ Mesa redonda *Kontau ala erreza?* realizada en Ea el 22/12/2023.

¹¹⁸ El título del libro publicado por el ayuntamiento de Ea dedicado al *abendu* incluye esta misma frase, *Kantau edo erreza?*

3.3.1.3. Gernika

La ronda de los *marijesiak* en Gernika está bien documentada desde inicios del siglo XX. Jose Antonio Arana Martija y posteriormente historiadores locales se han ocupado de recoger información relativa a los participantes de las diferentes épocas, por lo que hoy contamos con los datos necesarios para conformar una radiografía de los actores que han impulsado e interpretado esta costumbre en la villa en diferentes momentos del siglo XX.

Épocas y participantes

Para conformar este apartado nos hemos servido principalmente de las publicaciones de Vicente Del Palacio (1996, 1997, 2000), de la tesis de Rementeria (2013) y de las entrevistas realizadas a diferentes actores¹¹⁹.

Anastasio Bidaguren Auzotxu (solista entre ? -1912)

Auzotxu fue solista desde fecha desconocida hasta 1912. Vivió en el asilo Calzada y vendió rifas. En su tiempo, formaban parte del coro Emeterio Candina (1849-1912) —txistulari—, Guillermo Meaza (1864-1917) —sastre y atabalero—, Domingo Zaldunbide Txaparro (1860-1919) —zapatero y guitarrista aficionado— y Angel Clemencot Enbute (1861-1919) —también zapatero y guitarrista—, junto a otros dos miembros apodados Txanko y Pisparro.

Zaldunbide y Clemencot cantaban en Santa Cecilia, Marijesiak y Santa Ágeda. El grupo estuvo inmortalizado en un mural situado en la Sociedad de Gernika, destruido a causa del bombardeo.

Daniel Ibarzabal Estebanillo (solista entre 1913-1937)

Ibarzabal trabajó en Jypsa-Dalia, fue pregonero y tocó el trombón en la banda de música municipal. Lo acompañaban Bernardo Omaetxebarria *Kataprax* —clarinetista en la banda y txistulari—, Esteban Ormaetxea, Castor Bilbao y Eugenio Zautua.

Parece ser que entre 1915-1918, las fábricas armeras de Gernika intensificaron su actividad a causa de la Guerra Mundial¹²⁰, por lo que los cantores —que trabajaban en las mismas— no podían asumir el novenario. En esta coyuntura, 15 estudiantes cubrieron su puesto durante tres años. Terminada la guerra, algunos de ellos se unieron al quinteto de Estebanillo.

El diario nacionalista *Euzkadi* publica crónicas ensalzando la ronda a partir de 1916. En 1917 (20 de diciembre) menciona los nombres de 9 hombres jóvenes¹²¹, *trabajadores y estudiantes*, y algunos pueblos vecinos en los que salen al anochecer (Busturia, Lumo, Ajangiz y otros). En 1918 (23 de

¹¹⁹ Agradecemos especialmente la aportación de Juan Antonio Sagredo, miembro veterano del grupo y archivero histórico.

¹²⁰ El periódico nacionalista *Euzkadi* recogía este dato el 23/12/1916, en el artículo *Egunekua. Marijesiak Gernika'n*. El cronista Pixparro, marijes no identificado, menciona un montón de mozos que durante 9 días sobre las 4-5 cantan canciones hermosas para recordar que las Navidades se acercan, provocando un dulce escalofrío a los que están en la cama, sobre todo a los niños. Asimismo, el artículo menciona los pueblos vecinos donde también se canta de noche.

¹²¹ “Txaparroa”, Retes, Urtiaga, Txarron, Arrien, Endika (desconocen el apellido), Arostegi, Olejua y Kalle (sic) (Lopez de Larruzea, 2019b, 52).

diciembre), en la misma línea, menciona 5 jóvenes¹²²; también publica las dos primeras series de coplas¹²³, declaradamente corregidas por cantarse en euskera *motollo*¹²⁴.

Se suceden los artículos en años siguientes. El 25 de diciembre de 1923, leemos lo siguiente en el apartado *Información Regional. Vizcaya*:

[Después de dar cuenta del temporal] Sin embargo, un nutrido grupo, que había engrosado con el que durante nueve días ha recorrido de madrugada nuestras calles, ha entonado los Marijeses (cantos de Navidad). [...] El aurreku de la mañana se vió bastante concurrido; pero gracias mil al estado atmosférico, no hemos tenido que soportar luego las canciones y berridos a que otros años se nos condenaba. (Lopez de Larruzea, 2019b, 53)

El 16 de diciembre de 1927, el periódico habla de la participación del *amigo Estebanillo* como solista. La última referencia es del 25 de diciembre de 1936¹²⁵, cuando se publican dos coplas de la serie Bart Belenen (*Nazaretako templuan dago y Korraletako ardijak*); el cronista Ibon habla en este caso también del euskera mezclado/confuso de las coplas (*euskera nastuban*) (Lopez de Larruzea, 2019b, 53).

En 1937 muere Estebanillo en el refugio antiaéreo de Andra Mari, en el actual cruce entre Barrenkale y Barrenkale barrena. Según Juan Antonio Sagredo¹²⁶, la ronda se dejó de realizar durante 3 años, hasta que el próximo grupo tomó el relevo¹²⁷.

José Meaza Walter (solista entre 1940-1960)

Meaza, caracterizado por su voz fina y su gabardina, fue atabalero de la banda de txistularis, y trombonista en la banda municipal; trabajó como pintor en Talleres de Guernica. Junto a él rondaban Juan Martin Meaza —fiscorno y trompeta en la banda, y obrero de La Industrial Vizcaína S.A.—, Antonio Urkidi *Markinatxu* —trombonista de la banda y empleado en Astra—, José Madariaga Sangroniz Arbola —también trombonista y regente del entonces Bar Iruña—, Doroteo Pertika —bombardino y obrero de La Industrial Vizcaína y Talleres de Guernica—, Antonio Egia —miembro de la Coral Santa Cecilia y del Otxote Bogamazua, saxo tenor en la banda, txistulari—, Jose Antonio Aldana —empleado en Malta e Idurgo, y participante de los coros de Santa Águeda—, Juan Jose Agirre Uribe *Elorrio* —trabajador de Talleres de Guernica que tras un período en Sigma (Elgoibar) vuelve a Gernika en su jubilación—, Isaac Ipiña y Jesús María Agirreamalloa.

Cabe destacar la importancia de algunas figuras que apoyaron la ronda de una u otra manera en la posguerra. Del Palacio menciona que fue el abogado Nicolás Anitua quien animó al grupo

¹²² Zautua, Gabiola, Ibaizabal (sic), Ormaetxea y Urtiaga (Lopez de Larruzea, 2019b, 52).

¹²³ Estas son coincidentes con las hojas publicadas por la imprenta Egurrola en torno a la década de 1920. Trataremos del tema en profundidad en el capítulo 6.

¹²⁴ El término despectivo *motollo* (o *mordoilo*) se refería a palabras de origen latino, consideradas inadecuadas por el purismo lingüístico de Sabino Arana y sus seguidores. Ver Glosario.

¹²⁵ El diario dejó de publicarse en 1937, a causa de la Guerra Civil.

¹²⁶ Sagredo es un veterano en el grupo, y es conocido como el archivero de los *marijesiak*.

¹²⁷ Amagoia Lopez de Larruzea menciona fuentes orales que afirman que la ronda no cesó tras el bombardeo.

a retomar la ronda, y les ofrecía comida y bebida cada vez que pasaban por su casa. También es de esta época el agradecimiento a Gotzon Bengoa Clemencot *Karrak*, quien vivía en Goienkale y solía dejar una botella de coñac en la ventana para los cantores; hoy en día todavía se grita su mote al pasar por esta calle.

Asimismo, en la posguerra, la panadería Labakoa, a cargo de Agustín Irazabal, empezó a ofrecer pan durante los nueve días de los *marijesiak* a su paso por la tahona. Los cantores, por su parte, solían ofrecerles un traguito del licor que los bares les habían proporcionado. Según fuentes orales, los *marijeses* permitían a Irazabal hacer de solista y cantar la copla *Larrainetako ardiak bere* —copla proveniente del arreglo coral de S. Altube— el día de Nochebuena. El paso diario por Labakoa se ha mantenido hasta el cierre de la empresa en 2022. Asimismo, Adolfo Urrutia *Reverendo* y Joni Aldecocea invitaban al grupo a una cena en la Taberna Vasca. El empresario liberal-conservador Rufino Unceta también apreciaba a los *marijesiak* y hacía una contribución importante al grupo el día de la cuestación.

Jose Antonio Oar (solista entre 1960-1969)

Oar comenzó como corista en la época de Meaza, y después siguió como solista¹²⁸. Perteneció al coro de tiples de la Parroquia, a la coral Santa Cecilia y posteriormente a la Coral Andra Mari. Tocó el clarinete en la banda municipal y el silbote en la banda de txistularis. Trabajó en la empresa Malta. Lo acompañaron Pertika, Egia, Aldana y Elorrio (del período anterior), así como Enrique Salegi Allende, Jesús Celaya *Txakarro*, Oscar Alvarez Quintana —también empleado en Malta—, Sixto Gorrindo —original de Cascante, obrero en Idurgo e intérprete trombón y bombardino en la banda—, y Alberto Zubiaurre —barítono de la Coral Santa Cecilia, miembro del coro parroquial y del Otxote Bogamazua, así como presidente de la coral Andra Mari—. En 1963, Zubiaurre consiguió una subvención del ayuntamiento y así organizaron una chocolatada en el Paseo el último día.

Don Ricardo Zallo, quien fundó la Coral Santa Cecilia en torno a 1954, fue nombrado director del instituto de enseñanza media en la década de 1960. Al parecer, en torno a 1968 —según Denis Azkarate— el cura se propuso que sus estudiantes sustituyeran a los *marijesiak* cantando al anochecer en unos puntos concretos de la villa, y pidió una subvención al ayuntamiento para ello. Los *marijesiak* oficiales se opusieron. Al final los planes de Zallo no se pudieron llevar a cabo y el grupo tradicional siguió con las rondas.

En 1967, María Concepción Unceta y José Antonio Arana acordaron grabar a la formación tradicional. Por consiguiente, la grabación más antigua con la que contamos data de este año. Se realizó en el chalé de los Unceta —donde se sitúa actualmente la Escuela de Música Segundo Olaeta— y está comentada por Arana Martija.

En la posguerra toda la cultura giraba alrededor de la Iglesia, que funcionaba como blindaje. El historiador José Ángel Etxaniz *Txato*¹²⁹ señala que los diferentes grupos de *marijesiak* hasta

¹²⁸ Juanan Sagredo comenta que probablemente la mayoría de los solistas se introdujeron en el grupo primeramente como coristas, hasta interiorizar los cantos.

¹²⁹ Entrevista personal el 27/01/2024.

la renovación de los 1970 contaron con miembros cercanos al tradicionalismo carlista (Zautua, Ibarzabal, Arbola, Aldana, Salegi, Gorrindo...). El grupo de Adoración Nocturna solía acompañar a los cantores la madrugada del sábado al domingo. Otras figuras de ideología más nacionalista (Meaza, Markinatxu, Arana, Zubiaurre) igualmente participaban de —o eran cercanos a— Acción Católica.

En cualquier caso, la mayoría de los cantores eran miembros de la banda de música y de las diferentes corales, y trabajaban como obreros en las fábricas de la zona. Los grupos eran relativamente cerrados, la repartición de la postulación recaía salvo excepciones en los mismos participantes, y el solista oficial realizaba toda la novena: solo lo sustituirían si surgiera algún imprevisto y no pudiera asistir.

En la hoja parroquial *Brisas Guerniquesas*, un artículo firmado por un tal Servus criticaba en 1957 la participación de alguna mujer en la ronda:

Creo interpretar el deseo de todos los guerniqueses al decir que esta santa costumbre no solo no debe desaparecer sino al contrario debe afianzarse más y más, nutriendo el grupo con nuevos y entusiastas elementos. Pero al mismo tiempo no puedo menos de manifestar el disgusto y la pena de muchos, al ver que algún año atrás, entre las voces graves de los hombres, se han oído voces femeninas que no dicen bien con la gravedad siempre conocida hasta aquí. Sería una lástima que al introducir nuevas formas, viniera a tierra una de las costumbres más clásicas de Guernica. (Servus, 1957)

Según Juan Antonio Sagredo¹³⁰, una parroquiana llamada Rosarito Uribarrena quiso cantar en los *marijesiak* en torno a la década de 1960, pero *no le dejaron*; pese a la vaguedad de las fechas, quizás la revista se refiriera a este incidente.

Década de 1970

En la década de 1970 se dio un nuevo relevo generacional y el grupo creció considerablemente. El quinteto de Oar se fue retirando, y entraron estudiantes y jóvenes trabajadores que revitalizaron el grupo¹³¹. Algunos solistas de esta etapa fueron Juan Miguel Urigüen *Ennio*, Gerardo Candina, Javier Obieta *Javi Santa*, Fernando Senz, Juan Carlos Bilbao *Míster* y principalmente José Antonio Uriarte *Itxaso*.

En esta época, lo recaudado en la ronda del 24 de diciembre dejó de ser para los miembros del grupo, y pasó a destinarse a otras causas (principalmente caritativas y político-sociales). A partir de esta década, Iacobalceta (1994) y Rementería (2013) hablaron de una politización y resignificación de la práctica. Algunos entrevistados conjeturan que el *aurresku* (danza ceremonial) y el canto *Gernikako Arbola* interpretados en el Pasileku al final de la segunda ronda se pudieron introducir en esta década; no obstante, encontramos una pequeña mención al *aurresku* la mañana de Nochebuena en el diario *Euzkadi* el 25/12/1923¹³².

¹³⁰ Entrevista realizada el 21/06/2024.

¹³¹ Para una relación de participantes de estas décadas, ver Del Palacio (2000, 42, 46).

¹³² Ver la sección dedicada a la época de Daniel Ibarzabal *Estebanillo*, en este mismo capítulo.

Décadas de 1980-2000

En 1979 Denis Azkarate tomó el relevo de Itxaso, quien por trabajo debía viajar a menudo. Azkarate comenzó a cantar las coplas en orden y terminó la ronda en la puerta posterior de la parroquia de Andra Mari, en vez de en la escalinata (Del Palacio, 2000, 44).

En los años 80 se diseñaron tres recorridos (Lurgorri, Erreenteria, Tiloak) que se alternaban para visitar todas las barriadas de Gernika a lo largo de la novena; el centro histórico se cubría diariamente. En 1987 se instauró la chocolatada del último día, entre la primera y la segunda ronda. En 1988 el ayuntamiento bautizó la plaza colindante al local de ensayos de la coral Andra Mari como *Marijesiak plaza*.

Azkarate era pescatero y varias personas cubrían el papel de solista junto a él: Fernando Astoreka (desde 1984), Iñaki Olano (desde 1987) y Joan Aldamizetxebarria (desde 1995).

Si en la década de 1970 la participación de las mujeres era mínima durante el novenario —a excepción de algunas, como Mila Obieta Katxi, María Belén Bartolomé o Florita Sarduy—, ésta fue creciendo poco a poco a partir de los 1980: primero en el último día, después también en las rondas nocturnas, hasta generalizarse a en las décadas siguientes.

A partir del año 2000

En torno al año 2002, algunos miembros del grupo decidieron crear una asociación con intención de beneficiarse de diversas subvenciones, asegurarse contra accidentes, etc. La decisión se llevó a la asamblea después de la constitución legal, y esto causó conflictos. El grupo se redujo por la marcha de algunos miembros que estaban en desacuerdo. Poco a poco, el número de participantes se ha ido recuperando, especialmente con la llegada de un nuevo perfil: las personas jubiladas.

A partir de 1997, empezó un proceso de revisión de las coplas; se propuso una versión ampliada y corregida en 2008, con 44 coplas recopiladas de diferentes fuentes escritas, reordenadas con intención cronológica, obra de Amagoia Lopez de Larruzea aprobada por Jose Antonio Arana.

En esta etapa se rejuvenece la plantilla de solistas, que hoy supera en número a cualquier época precedente. En 2003 se estrena como solista Iñaki Gonzalez. En 2018, Ane Miren Arejita prueba en la panadería Labakoa, invitada por Denis Azkarate; será la primera mujer solista. En 2019 se les suma Alex Uriarte. En 2023 Garazi Urzaa prueba por primera vez. Todavía interpretan la parte solista Denis Azkarate, Fernando Astoreka e Itxaso (padre de Alex Uriarte). Se distribuyen los días según la disponibilidad los participantes, ya que Iñaki Gonzalez y Ane Miren Arejita viven en el extranjero por trabajo.

Autoridades

Sebero Altube (Arrasate, 1879 – Gernika, 1963) llegó a Gernika en 1902. Creó y dirigió la Banda Municipal de Música y el Orfeón Gernika de voces graves. Arregló los cantos de los *marijesiak* para 4 voces¹³³ y presentó la composición al concurso de las Fiestas Euskaras de Bergara (1905).

¹³³ Esta versión está aparentemente perdida, y solo se conoce el arreglo a 3 voces realizado por Ricardo Zallo en la década de 1950 (Larruzea, 2019a, 60).

En 1922 se celebró el Tercer Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos en Gernika, y Altube estrenó otra versión para 6 voces y un tenor solista¹³⁴, que los diversos coros de la villa siguen interpretando. También preparó un arreglo para piano.

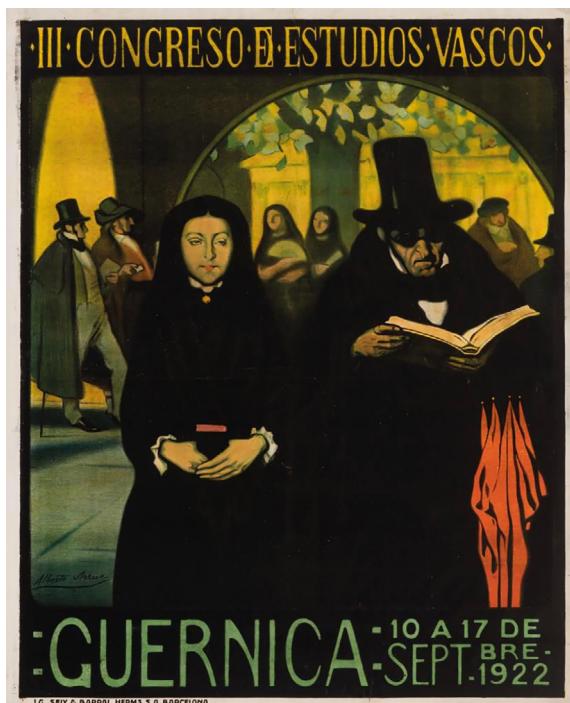
Dejó la dirección de la banda en 1916, y pasó a ser gerente de la fábrica de armas Alkartasuna. Militante del PNV, fue alcalde de Gernika entre 1931-1935. En 1920 entró a formar parte de la Academia de la Lengua Vasca; según Arana Martija (2003, 77), Altube propuso la versión actual del estribillo de la segunda melodía de la novena (*Jesukristo, adoratzen zaitugu, Jesukristo*), que antes presumiblemente se cantaría en castellano (“Ay, qué bonito el niño Jesucristo”). Altube mantuvo relación con Resurrección Mª Azkue, y al parecer el músico le proporcionó material musical para su cancionero. Se exilió a Argentina 1936 y después vivió en Pau (Francia).

Segundo Olaeta (Gernika, 1896 – 1971) tomó el testigo de Altube como director de la Banda Municipal y de la Academia de música. En torno al año 1927 fundó el grupo de danzas Elai-Alai. En 1930 estrenó en el Teatro Buenos Aires de Bilbao una obra donde incluyó una representación en escena de los Marijesiak¹³⁵. Los músicos de la banda, entre los que se encontraban algunos marijeses como Estebanillo, acompañaban las escenas. Tras la guerra, siguieron representando los cuadros en el exilio; llegaron a cantar los *marijesiak* en las Navidades de 1938 en la emisora Radio PTT Nord de París. Posteriormente creó el proyecto Ballets Olaeta.

Jose Antonio Arana Martija (1931 – 2011), musicólogo y académico de la lengua, ha sido ya mencionado reiteradamente a lo largo de este trabajo en calidad de investigador. Formó parte de la junta parroquial de Santa María, y fundó la coral Andra Mari oficialmente en 1978. Siguió al grupo de cerca y fue una autoridad indudable para el grupo hasta su muerte.

3.3.1.4. Muxika

Sabemos por testimonios orales que en los años 1950 se realizaban rondas de *marijesiak* en diversos barrios de la actual Muxika¹³⁶. El *bertsolari* Jon Enbeita (Muxika, 1950) recuerda grupos



Cartel del Tercer Congreso de Estudios Vascos en Gernika 1922. (Arte Ederren Museoa, Bilbao)

¹³⁴ Según una crónica del diario *Euzkadi*, la obra se estrenó el 11/09/1922 con gran éxito.

¹³⁵ Del Palacio, 1996, 40.

¹³⁶ La madre del solista Iñigo Alberdi Sardui, nacida en 1936, también reconoce las rondas como algo de su tiempo (11/12/2022), por lo que posiblemente también se llevaban a cabo con anterioridad.

de chicos y hombres —una decena de personas; cree que siempre las mismas— que visitaban su caserío (Ormaetxe) y otros, la noche del 23 de diciembre, hasta la madrugada¹³⁷. Recuerda un solista y un grupo que respondía con el estribillo *a dos voces*; cantaban unas 10 coplas —según Enbeita, sin un orden preestablecido—, golpeando el suelo con un palo cada uno, con un ritmo constante que mantenían en las tres melodías. También llevaban algún farol. No recuerda que los cantores pidieran explícitamente, pero sí que los caseros solían ofrecerles algo de comer.

Ripostas

En décadas posteriores, Ariatza y Gorozika han tenido un grupo de rondistas cada una, pero ha habido gran traspaso de participantes entre uno y otro grupo; los entrevistados mencionan la importante presencia de *bertsolaris*. En la década de 1970, Jon Enbeita volvió del seminario de Arantzazu y se incorporó a la ronda de Gorozika. El organizador era Pablo Irazabal; participaban el padre de Jon, las familias Lopategi, Sardui, los asistentes a la *bertso eskola*... Y además de las coplas de los *marijessiak* cantaban otros villancicos¹³⁸ e improvisaban bertsos¹³⁹, en cualquiera de las tres melodías del lugar.

Iñigo Alberdi (Muxika, 1970) comenta que, en 1980-1990, cuando era adolescente, él y otros amigos seguían a los mayores en Ariatza. Los solistas siempre eran hombres: Ireneo Ajuriagogeaskoa, Jon Enbeita, Deonoro Sardui, Roberto Uriarte, Iñaki y Tomas Urkiza... En la década de 1980 ya había personas de ambos性 en el grupo. Hoy en día, se mantiene esta ronda. No se realizan ensayos. Iñigo Alberdi se ocupa de impulsar la convocatoria, pese a vivir en Madrid. En 2022 ha entrado un solista joven (Gorka), y junto a él, los hijos de la *kuadrilla* de Alberdi participan en la ronda.

Si en Ariatza y Gorozika la organización de las rondas en la segunda mitad del siglo XX ha corrido a cargo de los vecinos y no parece que haya habido impulso por parte de la iglesia, en Ibarruri —como Gorozika, anteiglesia independiente hasta su anexión a Muxika en 1965— cabe destacar el papel del sacerdote Txomin Artetxe, natural de Artea (valle de Arratia, Bizkaia). Estudió en Laguardia y en el Seminario de Vitoria. Trasladado de Apatamonasterio a Ibarruri alrededor de 1960 como represalia por firmar un documento de protesta público junto a decenas de sacerdotes¹⁴⁰, instruyó a los niños y niñas del pueblo —muy numerosos por aquel entonces— en catequesis, canto, *txistu*, danza, montañerismo... Artetxe organizó la ronda del *abendu*, donde los niños inicialmente cantaban a una sola voz¹⁴¹. Peru Bilbao recuerda haber aprendido las coplas *Maria Jose* con este cura, así como la canción *Abendu poza*.

¹³⁷ Entrevista con Jon Enbeita (14/07/2022).

¹³⁸ Enbeita menciona *Urtiak daun egunik ospetsuena*, y otra que dice *Jeremiasek dio, ala Isaiasek / jaioko dala Jesus dio Mikeasek / Hau entzun ebanean Txomin dendarizek / hartu ta zorrozturik bere artaziek / Egiteko sein honi, jazteko osoa / urrutti biatzera apain-duteko / Daigun ta daigun kantu te dantzan, / sein eder honen etorreran*.

¹³⁹ En una ocasión, al llegar una casa, empezar a cantar y ver que apagaban las luces para hacerse los dormidos, el padre de Enbeita cantó: *Asko dok horratino gure suertia, gu etorri ezkerro argiak etxotia* (Mira que tenemos suerte; nada más llegar nosotros apagan las luces). Y otra que tiene presente y recita riéndose: *San Jose bera har zan, justizia behar zan, Espiritu Santuaren atrebentzia lar zan* (Toma a San José [dirigiéndose a una mujer, presumiblemente Marí], hacía falta justicia, el atrevimiento del Espíritu Santo fue demasiado). Estas coplas no han sido recogidas, *aidian doaz* (se las lleva el aire), en palabras de Enbeita.

¹⁴⁰ Nos hemos referido a este documento en el Capítulo 2 de este trabajo; para profundizar más, ver Etxaniz (2007).

¹⁴¹ Peru Bilbao (16/12/2022).

Los entrevistados tienen noticia de un tal Anizeto (*Anis*)¹⁴², natural del barrio Maume, pero afincado en la casa Orrospongo camino a Ajuria (*Adxudxa*), que en torno a 1950 cantaba el *abendu* solo, y se acompañaba con un palo con cascabeles. El hombre debía de recorrer los caseríos durante varios días, cantando para pagarse la renta. Al cantar *Zeruetan, Amen* (Amén en los cielos), se solía arrodillar. Varias personas cuentan con humor que alargaba los cantos del *abendu* hasta la víspera de Santa Ageda, para seguir postulando. Según comenta Jose Luis Undabeitia, el cura Artetxe repropuso los cantos porque Anis ya había dejado de salir de ronda.

Al parecer, el grupo de Txomin dejó de realizar las rondas en algún momento¹⁴³. En torno a 1990, motivados por las necesidades económicas de la iglesia, el coro de la parroquia –formado por los niños que en su día rondaron con Artetxe– retomó la costumbre; en este período, en vez de rondar todo el día, empezaron a quedar a las 17 de la tarde, por conveniencia de los participantes. En este segundo periodo también, introdujeron otros villancicos y versos, arreglados a varias partes. No obstante, no conocen partitura alguna; aprendieron los cantos de oído y las fotocopias solo contienen los textos.

En Ibarruri mantienen este repertorio hasta la actualidad: primero, cantan 5 coplas del abendu (*Abendu Santu honetan*); según Peru Bilbao, fue Txomin Artetxe quien escribió la segunda voz del estribillo. Asimismo, cantan bertsos de Kepa Enbeita *Urretxindorra*, titulados *Urtiak daun egunik ospetsuena* y publicados en la revista Euzkadi el 21/12/1930; también interpretan otra serie –del mismo estilo, pero de autoría desconocida– que lleva por título *Abendu poza*. A su vez, interpretan villancicos como *Horra Mari Domingi, Olentzero y Haur eder baten bila*, este último en una versión coral de Luis Urteaga (1882-1960), titulada *Aur eder*, que se publicó en el periódico El Pueblo Vasco el 25/12/1932. Por último, dos de las *Diez Melodías Vascas* (1941) arregladas por Jesús Guridi: *Aritz adarrean* (nº 2, *amorosa*) y *Asiko naiz* (nº 7, de ronda). Cabe destacar que algunos de estos cantos se pueden encontrar en los recopilatorios de canciones de Navidad del Seminario de San Sebastián –en el librito de 1956, encontramos *Orra Mari Domingi* (p.19), *Olentzero* (p.22), *Asiko naiz* (p. 25), etc.–.

Los cantos se han solidado interpretar a capela; mencionan haber llevado palos, pero no abundan como en otros grupos, ni los golpean al cantar (cosa que Anis sí debía de hacer). Desde hace 3-4 años dos jóvenes *trikitilaris* amenizan los paseos entre caseríos.

Txmin estuvo presente hasta alrededor de 2014; murió en 2017. Jose Luis Undabeitia (1947) y Peru Bilbao (1955) cogieron el relevo organizativo. Utilizan las mismas fotocopias; Artetxe les dijo que quien preparó la lista de canciones fue un sacerdote llamado Bonifacio, que predicaba en Ajuria.

¹⁴² No hemos podido saber más de esta persona. Jose Luis Undabeitia recuerda que vino a su casa cuando él tenía alrededor de 6 años (entrevista 27/12/2022). Peru Bilbao lo conoció, pero no cantando (16/12/2022). Debía de tener un hermano, Jenaro, que bailaba muy bien.

¹⁴³ El cese pudo tener que ver con la ausencia de Artetxe, por estar encarcelado en Zamora y posteriormente en Basauri, y después con las circunstancias vitales y laborales de los participantes.

3.3.1.5. Iurreta

Los entrevistados de mayor edad (Jose Jabier Abasolo *Tiliño*, nacido en 1946, y Kristina Mardaras, nacida en 1948)¹⁴⁴ relatan que, en torno al día de Navidad, bien entrada la noche, pequeños grupos de hombres solteros (entre 2 y 8 personas) venían a cantar a su caserío, acompañados de palos y otros instrumentos —acordeón, harmónica...—. Según cuentan, los postulantes empleaban el dinero recaudado en hacer una comida o una juerga.

Recuperación o riproposta

Fue el cura Juanito Gallastegi (Durango, 1933), quien a su llegada a Iurreta alrededor de 1956 —después de una formación de 12 años en el seminario jesuita de Comillas (Cantabria)— animó a los jóvenes a recuperar la práctica de rondar cantando el *abendu*. Los protagonistas aseguran que debió de haber unos años de parón sin rondas, ya que el sacerdote los incitó a salir porque los grupos anteriores habían cesado¹⁴⁵. Gallastegi no les proporcionó las coplas él mismo, sino que animó a *Tiliño* y a otros a preguntar a los mayores del pueblo para recopilar los textos y la música¹⁴⁶. Aunque en un principio solo salieron chicos, pronto la convocatoria se amplió a las chicas también.

Inicialmente, el dinero recaudado se destinó a comprar *txistus*¹⁴⁷, que Gallastegi posteriormente les enseñó a tocar. Más adelante, la colecta se ha destinado a diversas causas populares: comprar vestidos para los danzantes del pueblo, apoyar al comité de fiestas, a la *ikastola*, a los trabajadores en paro tras la quiebra de la empresa ferretera Hijos de Mendizabal...

Hasta su partida en 1964, Juanito impulsó numerosas iniciativas populares (danzas, música, euskera...)¹⁴⁸. El sacerdote también enseñó a los niños una versión a varias voces para rondar la víspera de Santa Águeda (4 de febrero)¹⁴⁹. También aprendieron otros villancicos¹⁵⁰, que intercalaban con el *abendu*.

Tras la partida de Gallastegi, en torno a 1968, los participantes fijaron una lista de 24 coplas; conocen otras que se han solidado cantar también, aunque hoy en día no las incluyan. Eran los años de creación de la *ikastola*, de los programas de alfabetización en euskera de adultos, y muchas otras iniciativas populares. Por esas fechas, decidieron cantar exclusivamente las coplas del

¹⁴⁴ Jose Jabier Abasolo Uribe *Tiliño* (1946), natural del barrio Gaztañatza de Iurreta, recuerda que a medianoche solían venir Santi Unzueta y Urrutia (este último al acordeón); Kristina Mardaras (1948), de Oromiño, dice que venían de localidades cercanas como Ibarruri (*Ganoste* para ellos; literalmente, tras la cima), Euba y Bernagoitía. Ambos se refieren a las décadas de 1940 y 1950.

¹⁴⁵ Kristina Mardaras comenta que, en su barrio, Oromiño, no hubo parón y siguió habiendo rondas (25/05/2022).

¹⁴⁶ Entrevista con Juanito Gallastegi, 22/12/2023.

¹⁴⁷ *Txistu*. Flauta de tres agujeros en la parte baja. Ver Glosario.

¹⁴⁸ También estuvo activo en Arrate Irratia.

¹⁴⁹ Dicen conocer 3 cantos diferentes de Santa Águeda, *Zorion etxe hontako denoi* (aprendida con Juanito), otro que lleva la misma melodía de la conocida *Egun da Santimamiña* (melodía carlista, según Aldekoa), y una tercera melodía.

¹⁵⁰ Antton Mari Aldekoa Otalora Zamalloa (1951), nacido en el caserío Barrundia, recuerda el villancico *Haur eder baten bila*, y las coplas *Da bai Belenen* tomadas de los *marijesiak* de Gernika, entre otras canciones.

*abendu*¹⁵¹ en las rondas.

En las primeras décadas interpretaban una sola voz, acompañados con palos e instrumentos —acordeón grande o pequeño, harmónica, *txistu*, etc.—. Al contar con bertsolaris en el grupo (Justo Alberdi, Kristina Mardaras, Juan Mari Areitio, y posteriormente Eneko Abasolo *Abarkas*), a veces han dedicado coplas improvisadas a los vecinos del caserío visitado¹⁵²; sin embargo, puntualizan que, hasta donde ellos saben, en el pasado esto no era costumbre. Las segundas voces las han solidado realizar mujeres, como la propia Kristina, y posteriormente otras jóvenes participantes, de forma espontánea¹⁵³, con el objetivo de cantar más cómodas. Anton Mari Aldekoa comenta que las que realizan esta segunda voz son especialmente las que se han formado en la escuela de música¹⁵⁴.

En los primeros años de la riproposta llevaban *kaikus*¹⁵⁵ verdes o azules, y se vestían de *baserritarra*s¹⁵⁶. Hoy en día visten de calle, con *txapela*¹⁵⁷, y pañuelo a cuadros o con el símbolo de Iurreta. Recuerdan que antiguamente alguno llevaba el pañuelo de cuadros blanco y azul.

Los entrevistados recuerdan la ronda con Juanito el 23 de diciembre; hoy en día, la siguen realizando el mismo día, pero existen dos grupos: uno se limita a Oromiño, y otro recorre el resto de las cofradías de Iurreta. Los organizadores de esta última ronda se hacen llamar *Abenduko lagunak*¹⁵⁸; los jóvenes que en su día empezaron a rondar con Juanito Gallastegi están hoy jubilados, pero continúan participando e impulsando la costumbre; sus familiares y gente cercana han tomado el relevo en parte.

Como novedad, utilizan coches para desplazarse por los extensos barrios de la localidad. El recorrido no es fijo, aunque sigue un orden general. En Iurreta, intentan visitar todas las cofradías, y especialmente las casas donde saben que se les espera. Las modificaciones se realizan en función del tiempo y de las ausencias de los vecinos.

En Oromiño todavía alternan el *abendu* y otros villancicos (*Hator hator, Egun alaia gaur gabon...*), para evitar que los niños se aburran. Destinan lo recaudado al comité de fiestas y a una cena.

En cuanto a la forma responsorial, en Oromiño no hay solistas; a veces alternan para descansar o dar protagonismo (“¡Ahora los hombres solos! ¡Ahora las mujeres!”), pero quien sepa las coplas

¹⁵¹ Sin otros sucedáneos ni canciones más *ilustradas* (Anton Mari Aldekoa, 12/09/2022).

¹⁵² Justo y Kristina mencionan el caserío Trazola, el último que visitan antes de retirarse al *txoko* o sociedad; allí, la anciana Karmen suele pedir que le canten *bertsos*; y no es difícil, porque la misma estructura del canto alterna copla y estribillo, y la gente no tiene más que responder “Maria Jose”. Justo añade que la acústica del pórtico, en forma de arco, es muy buena (25/05/2022).

¹⁵³ Kristina y Justo comentan que en Santa Ageda las dos voces están fijadas y son interpretadas por un grupo más numeroso; en el *abendu* las segundas voces las hacen sólo una o dos personas.

¹⁵⁴ Entrevista con Anton Mari Aldekoa (12/09/2022).

¹⁵⁵ *Kaiku*. Ver Glosario.

¹⁵⁶ *Baserritarra*. Vecinos y habitantes de caseríos. Ver Glosario.

¹⁵⁷ *Txapela*. Ver Glosario.

¹⁵⁸ Amigos/as del *abendu*.

las puede cantar de comienzo a fin. En ambos grupos, el acompañamiento instrumental suele estar presente (*trikitixa*¹⁵⁹, *pandero*¹⁶⁰, *txaramelak*, guitarra...), y no se limita.

El abendu en la escuela

Kristina Mardaras recuerda que llegó a la escuela de Iurreta en 1982¹⁶¹; trabajaron las coplas anualmente con los alumnos de diferentes edades: los más pequeños aprendían 2 coplas, los mayores otras 2... En vez de aprenderse 24, reducían la historia a 12. Antes de Navidad interpretaban el *abendu* y otros villancicos en la plaza Aita San Migel, en frente de la iglesia y del ayuntamiento. Desde entonces se siguen enseñando el *abendu* y las coplas de Eguren Zuri¹⁶².

3.3.1.6. Ibarrangelu

En las dos primeras décadas del siglo XX, Don Vitor Gonzalez de Txabarri debió de montar un grupo de jóvenes *dantzaris*¹⁶³ en el pueblo; presumiblemente también aprendieron canciones, pero contamos con escasa información al respecto. La iniciativa se truncó con la guerra de 1914.

En la posguerra, desde finales de 1949, el sacerdote Domingo Zuluaga (Ibarrangelu, 1914 – 2010) fue una figura clave en la vida cultural de la localidad. Koro Hormaetxea (nacida en 1943) duda de que los *marijesiak* se conocieran en el pueblo antes de la llegada del clérigo. Mertxe Gorostia-Gaia (nacida en 1938) comenta que su madre sí conocía algunas coplas, por cantar en el coro con Don Galo¹⁶⁴. Ambas se refieren a los cantos como *gabon kantak* (canciones de Navidad) o *billanzikuek* (villancicos); comentan que únicamente Don Domingo utilizaba el término *kebonikuek*¹⁶⁵. En cualquier caso, con anterioridad a Don Domingo, recuerdan las rondas cantadas por Santa Águeda, pero no en Navidad¹⁶⁶.

Zuluaga estudió en Castillo-Elejabeitia (actual Artea, en Arratia) y en el Seminario de Vitoria. En el seminario mayor formó parte del grupo Kardaberaz, donde unos 20 alumnos profundizaban con Manuel Lekuona en cuestiones relacionadas con el euskera; se ocupaban de recoger costumbres y publicaban una revista. Pasada la guerra —y habiendo visto Gernika bombardeada con sus propios ojos—, Zuluaga finalizó sus estudios en 1940. Tras unos años como cura en Iurreta y en Durango, fue destinado a su Ibarrangelu natal en 1949. No lo nombrarían párroco hasta 1970. Pronto fundó el grupo de danzas Berriotxoa en el barrio de Akorda y el grupo llamado Lorea en Ibarrangelu, que sigue en funcionamiento hasta hoy. Zuluaga invitó a *dantzaris*

¹⁵⁹ *Trikitixa*: pequeño acordeón de sistema diatónico-mixto. Ver Glosario.

¹⁶⁰ *Pandero*: membranófono con un aro de madera con chapas metálicas y un parche de cuero tensado; también llamado pandereta. Ver Glosario.

¹⁶¹ La *ikastola* se publicó y se fusionó con la escuela pública.

¹⁶² *Eguen Zuri*. Jueves de Lardero o Carnaval. Ver Glosario.

¹⁶³ *Dantzari*. Ver Glosario.

¹⁶⁴ No sabemos si se puede referir a alguna versión coral de los *marijesiak*, o a haber escuchado las coplas de alguien que acudía al coro.

¹⁶⁵ Actualmente los impulsores dicen *marijesiak* o *gabon kantak*.

¹⁶⁶ Mertxe Gorostiaga recuerda las visitas de los monaguillos, que cantaban *Salve Virgen Pura, Salve Virgen Madre* (14/10/2022).

del Duranguesado para que enseñaran las danzas de su comarca en Ibarrangelu; también trajo al *txistulari* lekeitiarra Alberto Akarregi y posteriormente montó una academia de txistu él mismo; por último, encargó a su paisana Ignazia Urizar que instruyera a las chicas en los cantos y toques de la pandereta. Diversos entrevistados comentan que Zuluaga copió la idea de la ronda del *abendu* de Iurreta, del mismo modo que trajo los bailes. No obstante, los cantos de Ibarrangelu constan de 3 melodías, mientras que en Iurreta se canta una sola; además, guardan similitudes con el *abendu* de Ea también, por lo que sería erróneo establecer un solo paralelismo. Sabemos por las entrevistas consultadas en el archivo Ahotsak¹⁶⁷, que Zuluaga tenía una relación amistosa con el sacerdote de Ea Don Cecilio Agirre.

Los primeros años, el grupo de Zuluaga realizó una novena infantil de Navidad, parecida a la de Ea. Mertxe relata que niños y niñas y partían desde Boluta y Arbolixe, en grupos separados, hasta llegar a la iglesia; el último día rondaban desde Subarrixu y portaban una figura del Niño Jesús¹⁶⁸. Cantaban diversas canciones navideñas¹⁶⁹, en grupo y sin solistas; aprendieron a capela, de oído y sin papeles. Las coplas debían cantarse en orden y de memoria. Distinguen entre los cantos de Navidad que cantaban al aire libre con Don Domingo (en euskera) y los que interpretaban dentro de la iglesia con el párroco Don Jose Merikaetxebarria (en castellano).

En una segunda época, Koro Hormaetxea recuerda que la ronda se redujo a 3 días, con los mismos grupos diferenciados por sexos el 22 y el 23, y una ronda conjunta el 24. La víspera de Navidad se encontraban en Lastarri, camino a Laga, y cantaban y bailaban una jota titulada *Ibarrangeluko umiak* (Los/as niños/as de Ibarrangelu). También rezaban y cantaban a todos los marinos. Cree recordar que tocaban dos campanitas con alguno de los cantos; llevaban pandereñas y palos también. Al igual que en Ea, preguntaban *kantau edo erreza* (¿cantamos o rezamos?) tanto en las rondas de Santa Águeda como en Navidad. Manu Ziluaga (nacido en 1957) recuerda que rondaban colocados en dos filas¹⁷⁰.

Al parecer, la actividad del grupo cesó en torno a 1960. Zuluaga recibió varias denuncias y las autoridades de la época le impusieron poner el nombre *Flechas y Pelayos* a su grupo; éste se negó y dadas las presiones decidió disolver la agrupación¹⁷¹. El grupo Lorea arrancó de nuevo en torno a 1969-1970, cuando Koro Hormaetxea volvió al pueblo y montó junto a Don Domingo las extraescolares diarias: inglés, euskera, música (*txistu*, canto, solfeo), danza... Koro trabajaba en la *ikastola* de Gernika durante el día y por las tardes dinamizaba estas actividades, incluidas las rondas de Navidad. En 1974 dejó la *ikastola* para pasarse a las Carmelitas, y por el cambio de horario tuvo que poner las clases de danza los sábados; como consecuencia, muchos niños dejaron de acudir. Por ese motivo, las actividades dejaron de impartirse en 1975.

¹⁶⁷ Ref. del documento consultado: IBG/003. <https://ahotsak.eus/ibarrangelu/hizlariak/domingo-zuluaga-uribarrena/>.

¹⁶⁸ Ésta solía estar en casa de Don Domingo, pero está actualmente perdida.

¹⁶⁹ Gorostiaga recuerda los siguientes pasajes: *Kristauak entzun, kristauak aitu, laster gure Jesus jaioko jaku; Gau zoragarria lur eta zeruan, agertuko jaku hogetalauean*. También la conocida *Hator hator*.

¹⁷⁰ Entrevista realizada el 14/10/2022.

¹⁷¹ Libro *Ibarrangelu kantu eta kontu* (2009), p.21.

Tras este cese, en torno a 1995-1997, Begoña Ziluaga (nacida en 1955) y otros recuperaron la ronda de Navidad, pero con el Olentzero. Le consta que en años previos unas mujeres habían rondado con la figura del Niño Jesús, pero no tuvo continuidad. El grupo de Bego introdujo y potenció el Olentzero en la zona; hasta entonces, solo se celebraban los reyes; comentan que seguramente tomaron la idea de Olentzero de Gernika¹⁷². Cantaban *Dringilin dron, Hator hator, Olentzero joan zaigu...* Paulatinamente también empezaron a ensayar los *marijesiak*, según comentan, quizás después de la publicación del libro de Domingo Zuluaga en 2009.

Hoy el grupo de danza, dirigido por Olaia Laka, se ocupa de ensayar los cantos con los niños. La ronda se limita a la tarde del 24 de diciembre, parte del centro a las 16:30 y termina en la iglesia sobre las 18:00, para la llegada del Olentzero y Mari Domingi.

3.3.2. Recapitulación

Por un lado, advertimos la centralidad del incentivo económico en el caso de los primeros postulantes documentados: Anis en Ibarruri, Auzotxu en Gernika, los jóvenes de Ariatza e Iurreta, o las mujeres cantoras en Lekeitio.

En una fase consiguiente, aparecen nuevas motivaciones, y el objetivo de la ronda y de la cuestación pasa a ser colectivo, más que personal¹⁷³. Destaca el papel crucial que desempeñaron algunos clérigos vascos¹⁷⁴ en el desarrollo de la vida cultural del pasado siglo en las zonas estudiadas. Valiéndose de su autoridad y del amparo que les ofrecía la Iglesia católica —pieza clave en el primer tercio del siglo XX y también durante el régimen franquista—, pusieron en marcha e impulsaron diferentes prácticas ligadas a la cultura vasca: impartieron enseñanzas de lengua, danza y música, entre las que incluyeron las rondas y cantos de Navidad. Los curas, independientemente de su inclinación o ideología, fueron agentes determinantes en la vertebración de la vida comunitaria de los pueblos, y condicionaron enormemente la educación de las generaciones más jóvenes.

Sin obviar la tendencia meramente tradicionalista y conservadora de algunos clérigos, muchas otras figuras mencionadas tenían un perfil declaradamente nacionalista; algunos de ellos llegaron a ser perseguidos o castigados durante la dictadura franquista. Sabemos que el paso de varios de ellos por el Seminario de Vitoria, donde fueron alumnos de los estudiosos Jose Miguel Barandiaran y Manuel Lekuona, dejó una impronta en su personalidad e influyó en su labor posterior. Siguiendo la estela de sus profesores, estos y otros sacerdotes actuaron como recopiladores, archiveros y difusores de numerosas expresiones culturales. No obstante, también modificaron lo recogido: cambiaron y añadieron textos, partes vocales, etc. Se trataba más de una activación nacional a partir de la cultura, que de una recuperación historicista o patrimonialista. Los clérigos operaban en un contexto donde convivían el purismo lingüístico impulsado por el nacionalismo vasco, la inclinación hacia el modelo del canto gregoriano posterior a la encíclica *Motu proprio*

¹⁷² Entrevista realizada el 14/10/2022.

¹⁷³ Trataremos de las motivaciones de los actores en profundidad en el capítulo 5.

¹⁷⁴ A lo largo del capítulo hemos mencionado a Gervasio Landeta, Pedro Atutxa y Cecilio Aguirre (Ea); Domingo Zuluaga (Ibarrangelu), Juanito Gallastegi (Iurreta), Txomin Artetxe (Ibarruri) y Antonio Zamora (Lekeitio), entre otros.

(1903) del papa Pío X y el impulso que el nacionalismo musical le dio a la música coral. Asimismo, formaron una red formal o informal entre ellos, para colaborar, compartir opiniones e intercambiar materiales. Si bien nuestra investigación no nos ha aportado documentos suficientes para poder demostrar dichos influjos⁷⁵, el estudio de los archivos personales de estos sacerdotes (epístolas, bibliotecas, etc.) indudablemente arrojaría más luz sobre este punto. Por último, no hay que menospreciar el empuje que puntualmente podrían haber supuesto los concursos y muestras relacionados con las Fiestas Euskaras y los Congresos de Estudios Vascos.

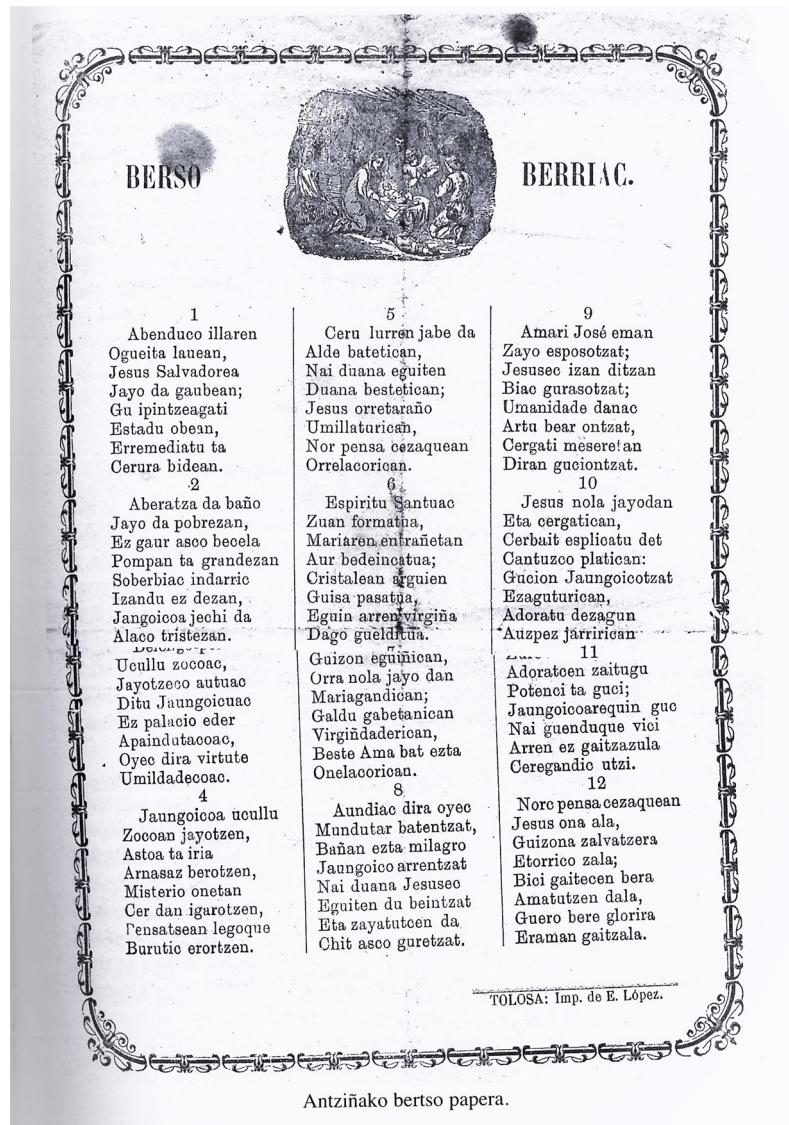
Si los sacerdotes condujeron las rondas en la mayoría de los pueblos —quizás exceptuando Gernika, Lekeitio y Ariatza, hasta donde hemos recabado información— en este primer período del primer tercio del siglo XX y durante el Franquismo—, posteriormente han sido agentes seculares los que han jugado —y juegan todavía hoy— un papel vital en la dinamización de estas prácticas. Especialmente a partir de 1970, cuando la secularización de la sociedad vasca empezó a hacerse palpable, diferentes personas tomaron el relevo y se ocuparon de la transmisión y ejecución de las rondas. En Gernika tenemos a Jose Antonio Arana Martija como estudioso referente, así como a diferentes jóvenes de *kuadrillas* y militantes de grupos políticos como actores; en Lekeitio integrantes del *batzoki* o de la *ikastola*; en Iurreta, exalumnos del sacerdote Juanito Gallastegi envueltos en la creación de la *ikastola* y en otros movimientos político-culturales; en Ibarrangelu, primeramente a la ayudante de Zuluaga y organista Koro Hormaetxea, y después exalumnos suyos cercanos a movimientos políticos abertzales y participantes de las *ikastolas*; en Ea, excantores y personas cercanas a ellos; en Ibarruri, exalumnos del sacerdote Txomin Artetxe y miembros del coro parroquial. Estos agentes han llevado los cantos a nuevos espacios (*ikastola*, *batzoki*, *txokos*⁷⁶ o espacios vecinales, locales corales...), donde la transmisión se ha revitalizado. Como remarca Xabier Itçaina (2007), la influencia de la cultura católica (con su sistema de creencias, valores y prácticas) impregna a los actores también en las situaciones secularizadas posteriores a 1970. Como veremos en el capítulo 5, los protagonistas actuales toman como ejemplo el carácter comprometido, idealista y activista de los mencionados sacerdotes. En los capítulos siguientes trataremos las resignificaciones y transformaciones acaecidas en este segundo período.

En cuanto a los medios de difusión en papel, cabría mencionar los cancioneros, los periódicos y las revistas con apartados dedicados al folklore, los *bertso paperak* (hojas volantes) y folletos de las imprentas locales, los manuscritos y hojas mecanografiadas, y recientemente las publicaciones de los grupos que rondan. Destaca la colección de *bertsos* de los siglos XIX-XX para postulaciones navideñas editada por Antonio Zavala⁷⁷ (2008), ya que da cuenta de la enorme difusión de las coplas del *abendu*. Parte de los textos que se cantan en la actualidad fueron copiados y/o reelaborados por imprentas de Irun, Tolosa, Durango y Gernika; también aparecieron en las revistas *Bertsolariya*, *Euskal Esnalea*, *Eusko-Folklore*, *Argia* y *Príncipe de Viana* (Zavala, 2008, 178). En estas versiones, las coplas (de 4 versos) se agrupan por pares y conforman estructuras de 8 versos (*zortziko txikia*).

⁷⁵ Sabemos de la relación entre don Cecilio Agirre (Ea) y Domingo Zuluaga (Ibarrangelu) por la entrevista que Nerea Goiria, del proyecto *Ahotsak*, le realizó en 2010.

⁷⁶ *Txoko*. Sociedad gastronómica o espacio colectivo. Ver Glosario.

⁷⁷ Zavala fue un recopilador y divulgador del *bertsolarismo* y de la poesía oral vasca.



Berso berriac [Versos nuevos]. Hoja volante impresa por E. López (Tolosa, Gipuzkoa) presumiblemente entre 1840-1877.
(Zavala, 2008, 125)

Asimismo, tampoco hay que olvidar las publicaciones de los Seminarios. Encontramos dos coplas de los *marijesiak* en la colección de cantos de Navidad del Seminario Diocesano de San Sebastián en 1965:

22 Abenduko illaren - Camino de Belén

A - ben - du - ko i - lla - ren, o - gei - ta lau - e. an gu -
ziok nai gen - du - e - na i - ri - tsi gen - du - an, gu - ziok nai gen - du - e - na i -
ri - tsi gen - du - an.

2. Gabeko amabialak
 Jo duten orduan,
 Jaio da Jesus ona
 Abere artean.

Nació, nació pastores
 Jesús que es nuestro Bien.
 Vayamos presurosos
 Camino de Belén.

bis bis

Abenduko illaren. Canción del recopilatorio Canciones populares de Navidad de 1965 editado por el Seminario de San Sebastián, p. 16. (Fondo Arana, Eresbil)

Sería un error pensar que estas fuentes son meros archivos, sin mayor repercusión. Al contrario, tenemos constancia de que han sido consultadas por los mencionados agentes en las diferentes épocas, y cuentan a menudo con una mayor legitimidad que los testimonios orales, a causa de los prejuicios derivados del folklorismo mencionados en capítulos anteriores.

Tampoco hay que desestimar el papel de las radios populares —Arrate¹⁷⁸, en Bizkaia, Segura y Loiola en Gipuzkoa— en la difusión de estos cantos. Actualmente, los medios de comunicación del país (EITB) así como los provinciales o locales (Hitz, El Correo, Aldaba, Anboto, etc.) dan más o menos cobertura a las rondas y atestiguan su presencia anualmente.

La comarca gipuzkoana de Goierri parece haber conocido una serie de coplas del *abendu* llamada *Hogeita laugarrena*. Rufino Iraola (Zaldibia, 1945 – 2019) comenta haber rondado de mozo en Nochebuena cantando dicha serie; Agustina Aierbe Goikoetxea (Idiazabal, 1923 – 2017) corrobora la versión de Iraola y canta las coplas con una tonada diferente a las otras recogidas en Bizkaia¹⁷⁹.

¹⁷⁸ En el Duranguesado, el sacerdote Juanito Gallastegi dirigió un espacio de divulgación titulado *Oiztik Anbotora* en la emisora Arrate Irratia, donde informaban sobre costumbres y manifestaciones culturales de la zona.

¹⁷⁹ Parte de la entrevista que le realizó Itziar Pildain el 19/12/2011 se puede escuchar en *Ahotsak* (<https://ahotsak.eus/idiazabal/pasarteak/idi-o1o-o36/>, consultado el 12/02/2024).

4. Descripción etnográfica

En el presente apartado ofreceremos descripciones etnográficas de las situaciones musicales estudiadas, concretamente, de los ensayos y rondas, así como de otros encuentros formales e informales. Para conformar el capítulo, nos hemos valido de nuestra experiencia observadora y participativa en el campo durante diversas actividades: reuniones preparativas, ensayos, rondas y otros momentos relacionados. A su vez, hemos visionado las filmaciones realizadas por nuestro equipo¹⁸⁰.

4.1. Cuadro esquemático de los grupos

La siguiente tabla recoge de forma esquemática algunas características de los grupos de ronda estudiados, a fin de orientar al lector durante la lectura de las descripciones etnográficas siguientes.

Grupo	Comarca	Día(s) de ronda	Horario	Perfil de los participantes	Acomp. Instr.	Melodías
Lekeitio	Lea-Artibai	23/12	Anochecer	Adultos, mayores	A capela	1
Ibarrangelu	Busturialdea	24/12	Tarde	Adultos y niños	(Trikitixa al caminar)	3
Ariatza (Muxika)	Busturialdea	23/12	Noche	Adultos, jóvenes	Palos	3
Ibarruri (Muxika)	Busturialdea	23/12	Tarde	Adultos, mayores, algún joven	(Trikitixa al caminar)	1
Iurreta	Durangaldea	23/12	Jornada	Adultos, jóvenes	Palos, trikitixa, pandero y otros	1
Oromiño (Iurreta)	Durangaldea	23/12	Tarde	Adultos y niños	Palos, trikitixa, pandero y otros	1
Ea	Busturialdea	15- 24/12	Anochecer (novena) + mañana (24)	Niños	Palos, campanilla (24)	3
Gernika	Busturialdea	16- 24/12	Madrugada (novena) + mañana (24)	Adultos, mayores, jóvenes	A capela	3

¹⁸⁰ El equipo de grabación fue subcontratado bajo la dirección de la investigadora en los cursos 2021/22 y 2022/23 gracias a una subvención para documentar el patrimonio cultural inmaterial del Gobierno Vasco.

4.2. Presentación de los modelos

Describiremos los diferentes casos o grupos estudiados agrupados por modelos. El criterio de agrupación responde a una de nuestras preguntas de investigación: *¿qué lugar ocupan las prácticas estudiadas en el calendario festivo de cada comunidad?*

En efecto, la importancia de las rondas en la agenda local difiere notablemente de un municipio a otro. Distinguimos, en primer lugar, el novenario de Gernika (modelo 1), que ocupa un lugar central y simbólico que trasciende el plano local. Las rondas están arraigadas en la villa, y la novena es un evento conocido y esperado por muchos vecinos. La afluencia es considerable durante los 9 días —unos 80 participantes entre semana, y más de 100 en vísperas de festivo—. La cobertura de los medios es considerable: en los últimos años, la radio vasca nacional Euskadi Irratia ha abierto el noticiero de la mañana el 16 de diciembre retransmitiendo un extracto de la primera ronda. Además, los periódicos provinciales y la prensa local anuncian y cubren el evento. El grupo también goza de reconocimiento institucional: en 1989, el ayuntamiento nombró la plaza cercana al local de ensayos con el nombre del grupo. Asimismo, el consistorio cada año coloca luces navideñas con el claro perfil de los *marijesiak*, arrodillados ante la iglesia Santa María. Sin duda, esta tradición se sitúa en una posición destacada en el calendario festivo de Gernika.



Luces navideñas y placa de la plaza de los Marijesiak. (Gernikako Marijesiak)

Por otro lado, el novenario infantil de Ea cuenta con un protagonismo local indiscutible, que sin embargo no parece trascender las fronteras del propio municipio (modelo 2). La existencia de una ronda de adultos, que replica los cantos la medianoche del 23 de diciembre, apunta a una vinculación afectuosa de los habitantes con la práctica. En el plano institucional, las encargadas del *abendu* infantil se lamentan de la falta de apoyo por parte del ayuntamiento actual; en contraste, en legislaturas pasadas —concretamente, en 2008— la alcaldía, entonces a cargo de Asier Madarieta, impulsó una publicación sobre el *abendu* y colocó unas placas metálicas con los textos de las coplas a lo largo del recorrido del casco urbano. Aunque la continuidad de la costumbre dependa enormemente de la dedicación de las responsables actuales, y un relevo en este sentido parezca incierto, ciertamente el *abendu* en Ea ha involucrado gran parte de las familias de la localidad a lo largo del siglo XX.



Placa metálica con una copla del *abendu*. Ronda de adultos frente al bar Txangurru 2022. (Zazpi T'erdi)

En tercer lugar, podríamos agrupar los casos de Iurreta, Oromiño, Ibarruri, Ariatza e Ibarrange¹⁸¹, en los que la ronda es una actividad comunitaria que reúne a los vecinos a lo largo del año, pero presumiblemente no la ocasión anual más destacada (modelo 3). Aparentemente existen otros rituales más relevantes: las danzas u otros actos de las fiestas patronales, el encuentro del día de las cofradías, las rondas de Santa Águeda, etc. En este sentido, el *abendu* no parece gozar de la condición de tradición símbolo, pero tampoco se trata de una práctica marginal. Las visitas, las cuestaciones, los convites y comidas funcionan como actos de convivialidad y contribuyen a reforzar el tejido social. Las rondas de este modelo se realizan principalmente por caseríos o pequeños núcleos de casas, aunque también recorren los centros urbanos en caso de que existan.



Vecinas de Oromiño charlan y se ponen al día durante la ronda 23/12/2022. (Zazpi T'erdi)

¹⁸¹ Recordemos que Iurreta y Oromiño forman parte del mismo municipio (Iurreta), así como Ibarruri y Ariatza (ambos barrios de Muxika). Mencionamos cada caso separadamente para destacar que cuentan con una ronda cada uno. Para aclaraciones geográficas, consultese el Capítulo 2 de este trabajo.

Por último, la ronda de los *marijesusak* de Lekeitio dista mucho de tener un lugar distinguido en el calendario, pudiéndose hablar de una posición casi periférica o marginal (modelo 4). Por un lado, hay eventos festivos anuales mucho más señalados que gozan de una aceptación general, como el *Antzar Eguna* celebrado con ocasión de las fiestas patronales en honor a San Antolín, o la *Eguzki dantza* y la *Kaxarranka* realizadas actualmente el día de San Pedro, por nombrar algunos¹⁸². Pero incluso en el período navideño, el 23 de diciembre se concentran varios eventos entre los que predomina la bajada de Olentzero y Mari Domingi desde el monte Lumentza, a las 18:00 de la tarde, a la que asisten multitud de niños y familias. A su término, sobre las 20:00, parte la ronda de los *marijesusak* organizada por el *batzoki* y llevada a cabo en la actualidad principalmente por una veintena de vecinos de sensibilidad cercana al PNV. Esta es la única localidad en la que actualmente no se realiza una cuestación. El repertorio musical asociado al Olentzero es hoy de conocimiento común y se transmite en los centros escolares de todo el país; en cambio, los *marijesusak* son poco conocidos, incluso a nivel local. Este hecho se ve corroborado por mi propia experiencia al comienzo de la presente investigación, cuando acudí a varios músicos del lugar —miembros de la Estudiantina y de la banda— en busca de información acerca de los cantos y de la ronda: desconocían el día y la hora de la salida, y no me supieron decir el nombre de ninguna participante. Finalmente pude dar con las cantoras preguntando en la sacristía de la basílica, un domingo después de misa. Para completar la imagen, recordemos que en la *ikastola* Azkue recuperaron los cantos por cuenta propia y los han interpretado en sus eventos navideños escolares hasta la actualidad; las cantoras del *batzoki* se lamentan de que lo hicieron *sin consultar con ellas*. Recientemente el texto de la *ikastola* ha sido modificado para desprenderse de sus connotaciones religiosas, como hemos relatado en el capítulo 3.

4.3. Modelo 1: Gernika

Los eventos oficiales relacionados con los *marijesiak* de Gernika normalmente incluyen una reunión organizativa, uno o dos ensayos, una novena y una cena posterior. Los rondistas comparten un grupo de WhatsApp —que en abril de 2024 cuenta con 104 personas—; suele estar activo desde finales de noviembre hasta enero. El resto del año, los administradores —pertenecientes al grupo motor— bloquean el foro de manera que solo ellos puedan enviar notificaciones. También hay una lista de correo electrónico desde donde mandan las convocatorias a las rondas y los datos etnográficos recogidos en cada ronda a diario mientras dura la novena.

4.3.1. Reunión organizativa

El último viernes de noviembre se suele convocar una reunión abierta a todo el público para tratar de las rondas y de los temas organizativos relacionados. El grupo motor que dinamiza los *marijesiak* en Gernika hace un llamamiento a través de carteles, correo electrónico, redes sociales y prensa. En 2021, por las restricciones derivadas de la Covid19, el acto se celebra en el auditorio del centro Elai Alai, gestionado por la Casa de Cultura. A partir de 2022, las reuniones y ensayos vuelven a celebrarse en el local de ensayos de la coral Andra Mari, como es costumbre.

¹⁸² Para más información, se puede consultar el Capítulo 2 del presente trabajo.

2021 MARIJESIAK

BATZARRA
ZEMENDIAK= azaroak 26 barikua
ORDUA: 19:00etan LEKUA: Elai Alai aretoa

GERNIKAKO MARIJESIAK

2021eko BATZARRA

ZEMENDIA/azaroaren 26an barikua
Arratsaldeko 19:00etan

ELAI ALAI aretoa

1.- 2021eko bakarlarriak.
2.- 2021eko entsaioak.
3.- 2021eko Marijiesien errondak.
4.- Eginbeharrekoak:
Baimenak (udala + ertzaintza).
Abenduaren 24koa antolatu.
Diru batuketa eta diruzaina.
Piruloak

5.- Besteak
Durango Azokan postua eta txandak.
EMAUKUNDEaren txostenia & Zirgari sariak (?).
Itziar N. ikertzailearen tesia bidean.

ad libitum

Gernikako Marijesiak elkartea Foru plaza, 2 Kultura Etxea-48300 Gernika-Lumo-94 6270201-Fax: 946255060 - marijesiak@marijesiak.eus - www.marijesiak.eus

Cartel y orden del día de la reunión organizativa de 2021. (Gernikako Marijesiak)

El solista veterano Denis Azkarate suele dinamizar las juntas, que se realizan íntegramente en euskera, con alguna intervención de Iñaki Uribarrena —encargado del diseño de las rondas y de la recogida de datos—. En esta reunión se suele hablar de los solistas del año y de su repartición de las rondas. Actualmente, Iñaki González y Ane Miren Arejita viven en el extranjero, por lo que se reparten los días en base a su disponibilidad. Las ausencias por motivos laborales no son un hecho reciente, sino que ya sucedían en décadas anteriores; Jose Antonio Uriarte y Fernando Astoreka han tenido que viajar para sus respectivas empresas, Denis Azkarate tenía que ir a abastecerse de pescado a Ondarroa o abrir la pescadería, etc.

En la reunión organizativa también se presentan los recorridos que se seguirán en las rondas *gross modo*¹⁸³. A su vez, se proponen posibles beneficiarios para la recaudación del grupo: en 2022 destinaron la colecta a *Etorkizuna Musikatan* —Proyecto de cultura inclusiva con infancia y adolescencia— y en 2023 a *Arnasa* —Asociación Vizcaína de Fibrosis quística—. Igualmente, se proponen fechas y restaurantes para la cena post-novena.

Los dinamizadores procuran repartir algunos trabajos, por ejemplo, quiénes llevarán los chalecos y los *pirulos* —las antorchas luminosas para dirigir el tráfico—, o quién se ocupará de crear contenido para las redes sociales. Los desayunos posteriores a las rondas también parecen estar adjudicados, pero este tema no se explicita en este foro. Normalmente, estos puntos se terminan de concretar en

¹⁸³ Recordemos que las rondas recorren Lurgorri, Errenteria y Tiloak alternadamente durante los nueve días, para que ninguna zona de Gernika quede sin rondar.

los ensayos. Los días de los ensayos también se proponen y establecen en esta reunión.

En 2021, el grupo motor anunció que Gernikako Marijesiak había sido uno de los tres casos en Bizkaia elegidos por EMAKUNDE (Instituto Vasco de la Mujer) para ilustrar la participación de las mujeres en las fiestas locales¹⁸⁴. Amagoia Lopez de Larruzea, miembro de la directiva, también sugirió la idea de que podrían presentarse a los premios de igualdad Zirgari, promovidos por la Diputación de Bizkaia y la banca BBK. Asimismo, se comunicó que el documental publicado por el grupo en 2019 estará a la venta y se presentará el 8 de diciembre del mismo año en Durangoko Azoka —feria cultural que se celebra anualmente en Durango—.

En la misma reunión, presenté mi proyecto de investigación y consulté si los presentes aprobarían que las rondas fueran filmadas. Ya había mencionado la cuestión con anterioridad al grupo motor, al que contacté por email algunos meses antes, y se mostró positivo. Les propuse tomar algo para conocernos antes de ir a la reunión, y me citaron en la pastelería Ares. En la sala no hubo oposición aparente ante mi propuesta; cabe decir que el grupo ya contaba con una experiencia de grabación reciente —la de su propio documental, publicado en 2019— y con un seguimiento mediático más o menos frecuente. Algunos asistentes se limitaron a preguntarme por mi procedencia y por mi interés, a lo que yo respondí que a pesar de ser de Donostia —por lo tanto, de otra provincia—, trabajo en un centro de documentación de música tradicional (Soinuenea). Añadí que en 2019 acudí con unas amigas a la novena de Gernika una madrugada y quedé fascinada; en 2020 las restricciones de movilidad me impidieron acercarme a Bizkaia, y este año finalmente se daban las condiciones para poder seguir las rondas de cerca. Los que me preguntaron parecieron quedarse satisfechos con la respuesta.

A veces en estas reuniones afloran desacuerdos y se discute acerca de temas de actualidad. En 2022, el último viernes cayó en 25 de noviembre, y la reunión se retrasó media hora para no coincidir con las movilizaciones del Día Internacional para Eliminar la Violencia contra la Mujer. Uno de los puntos a tratar fue que la panadería Labakoa —que ha proporcionado pan a los cantores diariamente desde la posguerra— había cerrado sus puertas. Urgía buscar otra panadería que proporcionara pan para el desayuno, y se propuso Zubialde, en el barrio Errenteria. Un miembro del grupo desvió ligeramente la conversación y planteó parar simbólicamente enfrente de Labakoa durante la ronda, para dar las gracias por tantos años. Denis, el solista veterano, respondió que ya no había nadie allí, que la parada de la Cruz Roja no está lejos y que las rondas se están alargando mucho. El hombre que propuso la parada insistió en votar a mano alzada, pero la votación no se llegó a realizar. El grupo motor cerró la cuestión sugiriendo que podían cantar alguna copla parados ante la panadería cerrada, pero sin detenerse demasiado.

En 2023, la misma persona que planteó parar en Labakoa, propuso que esta pausa se haga de forma fija a partir de ahora, *para darle al local el lugar que se merece en la historia*. Un miembro del grupo motor, implicado en investigaciones de memoria histórica, se mostró contrario e insinuó que no deberían ensalzar tanto la empresa, ya que la familia que llevó la panadería en la posguerra era favorable al régimen (franquista). Los presentes murmuraron mostrando extra-

¹⁸⁴ (2021). *Estrategias para la participación de las mujeres en las fiestas locales de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Emakunde.

ñezza e incomprendión, visiblemente confundidos. El proponente sugirió votar, pero al final el dinamizador de la reunión zanjó la cuestión dejando la realización de la parada en manos de la voluntad de cada solista —utilizó la expresión *ad libitum*, fórmula recurrente entre los *marijesiak* de Gernika en este tipo de ocasiones—.

Otra iniciativa planteada por el mismo *marij* fue organizar unas visitas de madrugada a las residencias de ancianos Calzada y Torrezuri, que se podrían acordar con las directivas de los centros. En resumen, proponía que las empleadas de los centros estuvieran avisadas de antemano, y levantaran a los usuarios y los acercaran a las ventanas para escuchar las rondas. En vísperas de una huelga general feminista convocada en el País Vasco para el 30 de noviembre a favor del derecho colectivo al cuidado, varios miembros del grupo se mostraron en contra, alegando que de noche suele haber menos trabajadoras que de día en las residencias, y que levantar a los residentes a las 4:30 de la mañana supondría una carga añadida y esfuerzo innecesario. Un miembro del grupo motor, en plan conciliador, propuso acudir a cantar a las residencias por la tarde durante la novena, con lo que los asistentes parecieron estar conformes.

En la reunión de 2023, como novedad, el grupo motor hace por primera vez¹⁸⁵ un llamamiento abierto para que quien quiera hacer de solista se proponga. Varias personas miran a una chica joven, Garazi Urzaa, y su hermano la empuja con el codo.

Observamos que la dirección del grupo gestiona en gran medida el desarrollo de los encuentros, así como las cuestiones económicas, organizativas y comunicativas. La afirmación de Rementeria de que “el funcionamiento es asambleario y todas las decisiones se toman por votación a mano alzada” (2013, 139) no parece coincidir con la realidad hoy¹⁸⁶. Una frase que hemos escuchado un par de veces en estas juntas puede resumir de alguna manera la actitud generalizada de los asistentes: “zuk gura dozun moduen” (como quieras), que delegan gran parte de las decisiones en esta pequeña directiva que asume las responsabilidades.

Otras dos cuestiones tratadas en 2023 son la fiesta del 18 aniversario del centro autogestionado Astra, que celebrará el día de su okupación el mismo 24 de diciembre¹⁸⁷. Los miembros de Astra han contactado con los *marijesiak* para coordinar los eventos de la mañana del día de Nochebuena, que se celebrarán alrededor de la fuente de Mercurio, donde también concluye la última ronda. Los asistentes no ven mayor problema si se acuerdan y respetan unos horarios que no condicionen los *marijesiak*.

Por último, por la situación política de *impasse* en la alcaldía de Gernika-Lumo¹⁸⁸, el grupo toda-

¹⁸⁵ Al parecer, ninguno de los solistas en funciones en la actualidad ha empezado a desempeñar este papel proponiéndose a sí mismo, sino que al menos en el caso de todos los solistas jóvenes (Iñaki González, Alex Uriarte, Ane Miren Arejita), ha sido el solista veterano Denis el que les ha propuesto salir en conversaciones privadas, no de forma pública.

¹⁸⁶ Volveremos a tratar este tema en el Capítulo 5.

¹⁸⁷ Es significativo, y quizás una muestra más del arraigo de los *marijesiak* en Gernika, que varios de los jóvenes que okuparon la antigua fábrica lo hicieron después de participar en un tramo de la ronda de madrugada; en cierto modo, los *marijesiak* les sirvieron para pasar desapercibidos y excusarse en casa por la salida tan temprana.

¹⁸⁸ Ferreras, B. (4/10/2023). Gorroño no dejará la alcaldía de Gernika al no tener garantizado que le sustituirá su hermano. *El Diario*. https://www.eldiario.es/euskadi/gorrono-no-dejara-alcaldia-gernika-no-garantizado-le-sustituirra-hermano_1_10568379.html

vía no sabe a ciencia cierta cuándo, ni si recibirán la subvención del ayuntamiento que financia parcialmente la cena posterior a las fiestas. Denis comenta que algún año, debido a un retraso, Iñaki Uribarrena y él tuvieron que adelantar el dinero.

4.3.2. Ensayos

Antes de las rondas se suelen hacer uno o dos ensayos de alrededor de una hora, normalmente al anochecer y en días entre semana. En 2021 se celebró un solo ensayo, en un local de la iglesia conocido como Gizarte Etxea; sus dimensiones facilitaban que los cantores mantuvieran las distancias de seguridad aconsejadas por las autoridades para evitar contagios de la Covid19. Pello e Iñaki me acompañaron para grabar el acto. Antes de empezar el ensayo, volví a presentar mi investigación doctoral y pedí permiso para filmar; los asistentes llevaban mascarillas y no se mostraron molestos ante la petición.



Dos fotogramas del ensayo de 2021 en el local Gizarte Etxea. (Zazpi T'erdi)

Como hemos mencionado anteriormente, los ensayos suelen servir para terminar de decidir o cerrar asuntos organizativos que han quedado pendientes en la primera reunión. En el plano musical, los ensayos son el momento de repasar y afianzar los cantos. Tanto en 2021 como en años posteriores (2022, 2023), notamos que el solista veterano y una miembro del grupo motor con estudios musicales reglados tienden a corregir a los participantes aspectos del canto que ellos consideran erróneos: critican los portamientos que la mayoría de los cantores realizan en la primera melodía (en concreto, en una vocal del tercer verso de la copla¹⁸⁹); piden que las “k”-s de final de frase se pronuncien claramente, que las notas finales se alarguen en vez de cortarlas bruscamente (especialmente en la segunda melodía¹⁹⁰)... También se hace hincapié en que la tercera melodía no tome demasiada velocidad; la palabra más repetida es *astiro* (despacio). La renovación de las letras por parte del grupo motor en 2008 también trajo consigo algunos cambios de palabras (*dabela>dabena, ipini>imini, formatu>formadu...*) que todavía son objeto de corrección por parte de la directiva.

¹⁸⁹ A continuación señalamos el lugar del portamento en negrita y subrayado: *Abendu santu honetan / Kristoren jaiotzian / Kontentuaren handiz / Guztioik poz gaitiian / Maria Jose, / Jesus Maria.*

¹⁹⁰ Los finales cortados y marcados se escuchan principalmente en el estribillo, al entonar *Jesukristo*. El solista Denis Azkarrate repite con frecuencia que *Jesucristo no está muriendo, sino que está por nacer, por lo que no tenemos que crucificarlo; al contrario, hay que alargar esa “o” final (Jesukristoooo) y endulzarla.*

Otro problema suele surgir con la prosodia de las coplas de inclusión reciente¹⁹¹, que no se han transmitido por tradición oral; éstas son fácilmente detectables, ya que cuando toca cantarlas percibimos dudas y una mayor variabilidad en el canto. Es frecuente que tanto el coro como los solistas vacilen al entonar, y el grupo pierda empaque sonoro.

Observamos que algunas indecisiones se repiten año tras año sin llegar a solventarse por completo. A modo de ejemplo, en un ensayo de 2023 el grupo se detuvo más de 20 minutos en la copla número 34; anotamos problemas con la misma copla en 2021 y 2022. Pese a resultarle nueva al oído, se entonó prácticamente sin dudas y con relativa naturalidad con la segunda tonada (*Jesukristo*), pero no así con la primera (*Maria Jose*): se probaron diferentes soluciones melismáticas propuestas por el solista dinamizador, para finalmente adoptar la sugerida por algunos bajos del grupo.

Copla nº 34 (según el orden actual)	Soluciones melismáticas propuestas con la primera melodía	Solución melismática unánime con la segunda melodía
Herodes koitadua burladu zaitue, erregiak joan dira zeu ikusi bage.	Herodes koitadua burladu zaitue, erregiak joan dira zeu ikuusii baage / ze-u ikusii baage, ze-eu iikusi baage, <i>Maria Jose, Jesus Maria.</i>	Herodes koitadua burladu zaitue, erregiak joan dira zeu iikusii baage <i>Jesukristo, adoratzen zaitugu, Jesukristo.</i>

En el ensayo de 2023, los solistas Denis Azkarate, Jose Antonio Uriarte *Itxaso* y Fernando Astorreka están acompañados de Garazi Urzaa, una chica joven que prueba la parte de solista. Se van turnando para cantar las coplas, mientras el coro responde. Garazi toma su parte en un tono cercano al de los demás solistas, en una tesitura muy grave. Denis también invita a otro hombre, Victor, miembro de una coral, a probar; pese a proyectar la voz de manera eficaz, no parece familiarizado con las letras y entona las coplas de manera muy aproximada, fallando notablemente en los aspectos prosódicos.

En este mismo ensayo, Amagoia, que en cierto modo cumple con las funciones de encargada musical del grupo, ha invitado a las mujeres a que realicen la parte del bajo en una tesitura cómoda para ellas, es decir, en una octava más aguda que la de los hombres; excepto alguna mujer, ninguna más se ha unido a la invitación. Al final del ensayo, la estudiosa nos ha llamado a los

¹⁹¹ Relatábamos este cambio en el capítulo 3, y profundizaremos en su recepción en el capítulo 5.

solistas presentes y a mí; congregados alrededor del piano, nos ha tocado las dos partes vocales, conjuntamente, para ilustrar movimiento de las voces. Después, ha interpretado al piano las voces *incorrectas* del bajo, calificándolas de *motzak* (feas, de poco gusto), y ha recalcado varias veces cómo se han de cantar las líneas correctas.

En un ensayo realizado en la iglesia Santa María en 2022, el grupo motor pidió a los bajos y a las personas interesadas en aprender la voz del bajo que se quedaran un poco más al terminar. Se quedaron 3 bajos habituales, 2 jóvenes solistas y un amigo de uno de ellos. Empezaron a cantar la parte del bajo solos, y desentonaron y pararon varias veces. Amagoia les dijo que no lo estaban haciendo bien, aparentemente preocupada, a lo que un bajo respondió que era difícil cantar sin la referencia de la voz principal. Tres personas se acercaron para hacer la primera voz, y entonces los bajos realizaron su voz sin problema. En la tercera melodía —que se canta solamente el 24 de diciembre—, la parte del bajo no parecía muy definida. Amagoia me repetía “*bajo gitxi dauz*” (hay pocos bajos) con preocupación. Percibimos que los ensayos sirven para identificar algunos problemas, pero quizás no sean suficientes para solventarlos.

4.3.3. Novena

4.3.3.1. Caso ejemplar

La novena en Gernika arranca la madrugada del 16 de diciembre y concluye el 24 (Nochebuena). Las primeras 4 madrugadas se entona la primera tonada (*Maria Jose*), y las 5 siguientes la segunda (*Jesukristo*). Recordemos que los recorridos se diseñan para cubrir todas las zonas de Gernika a lo largo de la novena; el centro se recorre diariamente, pero Santa Luzia-Lurgorri, Errenerria y Tiloak se visitan de forma alterna. El 24 se realizan otras dos rondas, además de la nocturna; una breve a las 7:00 y otra después de la misa de las 9:00, que abarca todos los barrios y dura hasta alrededor de las 14:00-15:00. En éstas se añade a las dos anteriores la tercera tonada con su propia serie de coplas (conocida como *Baibelenak o Da Bart Belenen*).

Acudimos a la primera ronda de 2021, la madrugada del 16 de diciembre, jueves, con el equipo de grabación al completo (Luca, Pello, David e Iñaki). Nada más salir del hostal Akelarre (C/ Barrenkale, en pleno centro histórico), escuchamos a un solista —presumiblemente Denis— hacer vocalizaciones en una calle cercana. El ambiente es frío y nebuloso. Nos dirigimos a los arcos del paseo (*Pasileku*) a paso ligero. Al llegar, ya hay una docena de personas reunidas. Son las 3:50. Mis compañeros se apuran para colocarles los micros a los solistas; hoy es el turno de Denis Azkarate y Alex Uriarte. Va llegando más gente; se saludan y hacen bromas respecto al abrigo de color amarillo canario de Irantzu, preguntándole por qué no se lo ha puesto hoy.



Llegada de la gente al Pasileku. (Zazpi T'erdi)

A falta de pocos minutos para las 4, caminamos en tropa hacia la portada trasera de la iglesia Andra Mari —la que queda en frente del altar mayor—, donde nos esperan el resto de *marijeses*. Cuesta arriba Denis saluda al párroco, y comenta algo con Alex; los solistas seguramente estén acordando en qué momento relevarse. Antes de empezar la ronda, Denis se gira y comunica al grupo que tienen que cantar con las mascarillas en su sitio, *sí o sí*, y que hay que mantener las distancias. Añade que solo 10-12 personas entrarán a Labakoa (la panadería), y que los acompañarán las cámaras. “*Bale? Da beste barik. Egun on danori!*” (¡Vale? Y sin más. Buenos días a todos). Alguien del grupo grita: “*telefonoak amateu!*” (¡apagad los teléfonos!).



Momentos previos al comienzo de la ronda, en la portada trasera de la iglesia. (Zazpi T'erdi)

Denis se adelanta un par de metros, y consulta la nota inicial (un Sol#) en un diapasón circular. Después se arrodilla ante la puerta de la iglesia; el grupo lo imita en la genuflexión, y algunos hombres —no todos— se quitan las gorras y *txapelas*. El solista se santigua, y acto seguido en-

tona los primeros dos versos de la copla *Sakramentu*. Tras un escaso segundo de silencio, el coro responde con dos versos más —completando la copla— a la vez que se levantan, para después cantar el estribillo (*Maria Jose, Jesus Maria*) ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

Solista	<i>Sakramentu Santu Jauna zelebradu zanian</i>
Coro	<i>izena imini eutsen Jesus Salvadoria Maria Jose, Jesus Maria.</i>

Con la segunda copla (*Abendu santu honetan*), el solista echa a andar hacia la calle Allendesalazar. El grupo lo sigue a distancia de unos dos metros. Desde el mismo comienzo de la ronda, escuchamos claramente dos partes melódicas; la mayoría de los presentes interpreta la parte más aguda, la primera voz o principal, mientras que el bajo es realizado por alrededor de media docena de personas. Advertimos que la mayoría de los bajos caminan juntos; prácticamente conforman un cinturón en mitad del coro.

El solista consulta un librito con las coplas en varias ocasiones, seguramente para asegurarse de seguir el orden correctamente. En el coro vemos varias personas con los libritos, alguna de ellas con una pequeña linterna. Otros miran las letras en el móvil, que tiene la ventaja de tener la luz incorporada.



Participantes de la ronda consultando las letras en los libritos y en el móvil. (Zazpi T'erdi)

El grupo canta la séptima copla (*Eztator gizonetatik*), y al llegar al convento de Santa Klara, nos volvemos a arrodillar para cantar *Sakramentu*.



Marijesiak arrodillados para cantar Sakramentu frente al convento de Santa Klara. (Zazpi T'erdi)

Después, nos alejamos por la calle Zearreta sin cantar, seguramente por ser un tramo sin viviendas. Los asistentes aprovechan para charlar. Esta pausa del canto se repetirá más tarde en otro trayecto. Otros días comprobamos que sucede igual en otras zonas como, por ejemplo, alrededor del paseo de los Tilos (c/ Carlos Gangoiti), donde el espacio abierto no ayuda a la sonoridad del canto, que se pierde enseguida.

Tras el tramo silencioso, al llegar a una calle más ancha el grupo se para y el solista vuelve a interpretar *Abendu santu honetan* (copla nº 2); no obstante, al terminarla no sigue con la tercera copla de la lista, sino que entona *Behar zala bialdu* (copla nº 8), continuando donde lo había dejado antes de la pausa. Seguimos con la ronda, y se suceden las coplas de la serie. En el cruce de Mestikabaso con Fray Martin Murua, nos volvemos a arrodillar para cantar *Sakramentu* en frente de la residencia de las Hijas de San José (las Josefinas). Después, Denis canta *Abendu santu honetan*, segida de *Idigi dira zeruko* (nº 19); vuelve así a retomar el orden. La genuflexión se realizará en otros puntos de la villa, siempre que haya un sagrario¹⁹²; durante esta ronda, volveremos a arrodillarnos en la iglesia de San Franzisko y en la residencia Calzada, que cuenta con una capilla.

De vez en cuando, los solistas deciden realizar algunas paradas a modo de dedicatoria. Por ejemplo, es común parar frente a la vivienda del ya fallecido Jose Antonio Oar, antiguo solista del grupo. Su viuda (Arantza) y la hermana de ésta (Maria Luisa) suelen salir al balcón para recibir al grupo. Hoy Denis les canta *Astoak arrantzia* e *Idigi dira zeruko*. Otras coplas, como *Dontzella galantori* y *Agur ba dontzellia* sirven como saludo y despedida. En ocasiones, *Nor eta nor bizi da / etxetxu zahar horretan* (¿Quién vive en esa casita vieja?) también suele usarse a modo de dedicatoria. Alguna vez algún solista también ha utilizado *Hara hor etxetxu zahar bat / uriaren akabuan* (he allí

¹⁹² Por ejemplo, la iglesia de Santa Klara, anexa al convento del mismo nombre, se desacralizó en 2023, por lo que en las rondas del mismo año no nos hemos arrodillado enfrente.

una casita vieja, en los confines de la villa), cuando la ronda recorría la periferia del municipio.



Hermanas Arantza y María Luisa Barrenetxea Ibarra. (Zazpi T'erdi)

Poco después, hacemos la primera parada de *avituallamiento* en la iglesia de San Francisco. Algunos de los asistentes han traído vasos de plástico, termos de café y chocolate, y ofrecen bebida caliente alrededor. Otros traen caramelos o pastas. Uno de los bajos nos invita a un trago; lleva una botella de alcohol, cubierta con papel. Tampoco es infrecuente ver alguna bota de vino. Estas paradas para reponer fuerzas están planificadas; haremos otra en la calle Juan Calzada, en el punto conocido como Gurutze Gorria (Cruz Roja).



Un *marijés* sirve un trago a otro en la parada de San Francisco. (Zazpi T'erdi)

En general, los solistas parecen tener carta blanca para realizar las paradas de dedicatoria que vean convenientes, y para coger pequeños atajos que modifiquen ligeramente el recorrido. No obstante, vemos que Denis toma el rol de dar indicaciones y marcar a los solistas más jóvenes, especialmente en las rondas compartidas con ellos.

Después de los parones, por lo general Denis volverá a tomar el tono con el diapasón antes de empezar a cantar. Saliendo de la iglesia de San Francisco, el solista coge un atajo y cruza por unos soportales que dan a la c/ Nafarroa Behera. Allí, se detiene y canta una copla sin caminar, mientras espera que el grupo baje las escaleras. En la zona de Lurgorri encontramos lugares similares a este que ofrecen una acústica envolvente; en otras rondas hemos observado a varios solistas pararse ligeramente en los soportales del barrio Arana y de la plaza San Kristobal.



Soportales adyacentes a la iglesia de San Francisco, en el barrio Arana, y circundantes a la plaza San Kristobal. (Zazpi T'erdi)

Más allá de la respuesta sonora de los espacios, y tal y como percibimos en los ensayos, hay coplas en las que la respuesta del coro no suena muy contundente; por ejemplo, las que empiezan por *Urten eizu eguzkia*, *Arkangel San Gabriel*, o *Herodesek esan eutsen*. Deducimos que éstas serán las de inclusión reciente, y que los participantes no las tendrán tan interiorizadas. Además, es el primer día de la novena, y todavía los textos están por refrescar.

Saliendo de la rotonda que da al barrio Arana y entrando en la c/ Iparragirre, unos vecinos bajan una bolsa de la compra con una linterna de colores desde un balcón. El solista recoge el obsequio y les dedica una copla, para después seguir con la ronda. Posteriormente, Denis nos aclara que es la casa de Jon Carrillo, profesor de saxofón suyo y de Iñaki Uribarrena; la bolsa contiene vino y pastas. Hará una docena de años que la reciben de regalo.



Momento en el que bajan la bolsa con las botellas de licor desde un balcón, y copla de agradecimiento. (Zazpi T'erdi)

El relevo entre solistas se da en la calle Artekale, junto al ayuntamiento. Denis canta la copla *Astoak arrantzia*, y durante la respuesta del coro busca a Alex con la mirada, que se abre paso a través de las primeras filas. Vemos cómo Denis le ofrece el diapasón a Alex, y éste lo rechaza. El joven solista continúa con *Median egozala*, siguiendo el orden correlativo.



Barrenkale vacía de madrugada, y el cruce con la c/ Andra Maria en el que se detiene la ronda. (Zazpi T'erdi)

Otra calle con acústica reverberante es Barrenkale ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). Todos los días se realiza una parada simbólica en el cruce con la c/ Andra Maria, para recordar al solista Daniel Ibarzabal *Estebanillo*, que murió durante el bombardeo en un refugio que estaba situado en el lugar. Algunos solistas suelen cantar la copla *Nor eta nor bizi da*, antes mencionada, que sirve como dedicatoria general. Según comentan¹⁹³, ésta antiguamente se dedicaba a Bonifacio Sangroniz, persona cercana al grupo que vivió allí. Alex interpreta *Hotzaren negarrez dago*, *Linboan egoan deiez y Adan formadu zan*, antes de reanudar el paso. Llegados a este punto, deducimos que hay cierta libertad en la elección de las coplas en las paradas, mientras que al caminar se procura seguir un orden correlativo.

También la parada de la panadería Labakoa sirve para *repostar*, en cierto modo, ya que algunos cantores entran a cantar y a recoger una bolsa de pan, mientras el resto espera fuera. En 2021 presenciaremos las últimas visitas al local, que anunciará su cierre en 2022. Antes de entrar con las cámaras, oímos a Denis comentar: “*Irantzu, bi edo hiru neska, bi edo hiru neska*” (Irantzu, dos o tres chicas), dando a entender que conviene que la imagen que filmemos sea mixta.



Imágenes tomadas con el objetivo empañado en el interior de Labakoa. (Zazpi T'erdi)

¹⁹³ Hemos podido contrastar esta información con Juan Antonio Sagredo, veterano *marij* y archivero (21/06/2024).

A la salida de Labakoa, Alex sigue dirigiendo la ronda. Percibimos que de copla en copla va subiendo el tono; empieza en torno a Sol, pero pocos minutos más tarde ya parte de Sib. Escuchamos cómo Denis, que suele cantar la voz principal, se pasa al bajo, por no llegar cómodamente a las notas más agudas. Alex mantiene el tono (Sib-Si), y al cabo de unos minutos notamos que algunos bajos y tenores dejan de cantar; ahora escuchamos y reconocemos claramente las voces de las mujeres. También escuchamos bajos que realizan otro contorno melódico, que se limita a intercalar dos notas, la quinta de dominante por debajo y la tónica:

Ma-ri-a	Jo-se	Je-sus	Ma-ri-a
V-I-I	V-I	V-I	V-V-I

Un cantor del grupo se acerca al solista para decirle que ha subido demasiado y que esto supone un problema para algunos del grupo ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).



Juan Antonio Sagredo aborda a Alex para señalarle que ha subido el tono demasiado. (Zazpi T'erdi)

No obstante, Alex mantiene el tono; más tarde nos comentará que los nervios le impidieron regularlo. Poco después, el solista realiza una pequeña parada junto al Intersport de la c/ Urkieta, y canta la copla *Nor eta nor bizi da*. Al terminar, saluda a un conocido en una ventana y echa a andar; más tarde nos comentará allí vive el que ha sido su casero, Ander, con Ainhoa, y que pronto se mudarán. Este es otro ejemplo de parada que funciona como dedicatoria. A lo largo de la ronda, vemos cómo varios vecinos se asoman a las ventanas, saludan con la mano, suben las persianas o encienden y apagan las luces en señal de escucha.

Durante todo el recorrido, unos *marijeses* con chaleco reflectante y linternas de tráfico lumínicas (*pirulos*) velan por la seguridad del grupo y controlan que el tráfico circule sin perturbar la ronda.



Vecinos en las ventanas, y *marijes* encargado del tráfico en 2023. El nombre impreso en el chaleco recuerda a Ander Gorriño, *marijes* que desempeñaba ese papel, fallecido en abril del mismo año. (Zazpi T'erdi, Gernikako Marijesiak)

Paulatinamente, el tono del solista irá bajando, pues partirá prácticamente de la última nota que le dé el coro. Así, terminaremos la ronda en torno a un Sol#, con los bajos haciendo su dibujo melódico usual.

Cuando enfilamos la c/ Goienkalea, identificamos un gesto que mientras la ronda recorría el centro solo hemos podido percibir vagamente: los miembros del grupo alargan el brazo en diagonal hacia abajo, para indicar a los que vienen detrás que tengan cuidado con los pivotes del suelo. En esta misma calle, en la apertura que da a la iglesia Andra Mari, escuchamos cómo después del primer verso alguien del grupo grita “*Karrak!*”. Más tarde averiguamos que éste era el mote de Gotzon Bengoa Clemencot, un vecino que antiguamente vivía allí y solía dejar una botella de coñac a los cantores; algunos entrevistados nos comentan que antaño se gritaba más bien un “*krrrrrrrrr*”, y no “*karrak*” al completo.

La ronda concluye al comienzo de Goienkalea, al lado de la puerta de entrada a la sacristía. Hoy, Alex Uriarte canta la última copla de pleitesía, que dice lo siguiente: *Hemen esan badogu / berbarik deungaro / Eleiz Ama Santiarri / parka eske naiago* (Si hemos dicho aquí alguna mala palabra, pido perdón a la Santa Madre Iglesia). Hemos sabido que es una copla de inclusión reciente, recuperada del librito de Garratza de 1919. En rondas posteriores y hasta 2023, se ha implantado la costumbre de que los solistas que han realizado la ronda (sean 2 o 3) entonen esta copla juntos, homofónicamente. La madrugada del 21/12/2021 escuchamos otra novedad que no nos consta que se haya vuelto a repartir, y es que Iñaki Gonzalez en este punto añade una segunda voz a la parte solista, cantando el segundo verso una tercera por encima de la voz solista principal, interpretada por Denis y Fernando ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). La filóloga y encargada musical Amagoia Lopez de Larruzea se nos acerca poco después; desaprueba esa parte vocal adicional, y recalca que eso no es habitual ni tradicional.



Denis, Iñaki y Fernando cantan la copla *Hemen esan badogu*, que cierra la ronda. (Zazpi Terdi)

Al terminar, alguien del coro o Denis suele gritar: *Eta goaz? o Bagoiaz? o Daroaguz?* (¿Llevamos?), a lo que el grupo responde con el número de noches que llevan rondadas, para después añadir *Eta falta dire?* (¿Y faltan?), y el número de días que faltan para completar la novena. Son las 6 de la mañana, y la mayoría de los asistentes se dirigen a casa o a preparar sus quehaceres del día. Una quincena de cantores vuelve al Pasileku para desayunar juntos en los arcos opuestos a donde nos hemos reunido antes de la ronda. Allí desayunamos pan (cortesía de Labakoa, y desde 2022 de Zubialde), tortilla, dulces... Algún día, hemos llegado a probar unos deliciosos chipirones en su tinta. Tras charlar un rato, el grupo se dispersa.



Prentsa oharra (2021/02)

Marijesiak 2021 Gernika-Lumo

A.1) Abenduaren 16an: eguna (SANTA LUZIA-LURGORRI).

Andra Maria eleiza - Allendesalazar - Santa Klara - Zearreta - Frai Martin Murua - Iturriondo - Iturriondo plaza - San Jose auzunea - San Frantzisko - Mestikabaso (goitik) - Urremendi (goitik) - Lurgorri - Araba - Gipuzkoa - Arana auzoa - Rotonda - Iparragirre - Gurutze Gorria - Juan Calzada - Alondegia - Industria - Picasso - Merkurioa - Artekalea - San Juan - Barrenkalea - Andra Maria - Domingo Alegria plaza - 8 de Enero - Adolfo Urioste - Iparragirre - Loizaga - J.A. Agirre plaza - Don Tello - (Labakoa okindegia) - San Roque - Domingo Bernaola - San Juan - San Juan ibarra - Urkieta - Carlos Gangoiti - Txorraburu - Pedro Elejalde - San Juan - Goienkalea (Andra Maria eleiza).

Bakarlariak: Denis AZKARATE EIZAGIRRE eta Alex URIARTE ATXIKALLENDE. 162 kopla gitxi gora behera.

Parte hartz dabe: 71 pertsona. (38 gizonetakoak - 33 andrazkoak).
2:02' emon dogu erronda egiten - 4:00etatik - 6:02ra.
5 graduko temperatura. (behelainoa/zarrazoia)



Nota de prensa del grupo motor y recorrido geolocalizado del día 16/12/23. (Gernikako Marijesiak)

Después de cada ronda, Iñaki Uribarrena se ocupa de mandar por email una nota de prensa que incluye el recorrido realizado, los nombres de los solistas, el número de coplas cantadas, el número de personas —desglosados en hombres y mujeres—, la duración de la ronda, y apuntes relativos al tiempo —temperatura y ambiente—. Amagoia Lopez de Larruzea suele realizar fotos y también suele controlar —con ayuda de un diapasón— los tonos que toman los solistas.

4.3.3.2. Observaciones complementarias

En el marco de nuestra investigación, hemos tenido la oportunidad de asistir a numerosas rondas entre 2021 y 2024. A continuación, describiremos otras situaciones que hemos presenciado durante las novenas de estos años.

El 21/12/2021 la ronda transcurría por los Tilos, donde se visitó la casa del solista Jose Antonio Uriarte *Itxaso*. El cantor salió al balcón y cantó un par de coplas, pero modificó ligeramente la primera —la misma que hemos reseñado en el apartado sobre los ensayos—, cantando *Herodes koittadue / zakutik emontzue*¹⁹⁴ (Pobre Herodes / te han dado por saco). Se escuchó un murmullo en el coro, que respondió dubitativo con la segunda mitad de la copla, inalterada. Esta anécdota fue muy comentada, ya que no es la primera vez que Itxaso cambia las letras, tirando de su inventiva al no acordarse de cómo sigue el verso. Acto seguido, canta *Gasparrek intsentsua / Meltxorrek urria*; el grupo responde *Baltasarrek eroian*, aunque escuchamos que algunos pronuncian *eroeban*¹⁹⁵. Es todavía común la coexistencia de versiones textuales similares (*dabena/dabela, ipini/imini, jakon/jaken*), anteriores y posteriores a las correcciones de 2008.

A modo de despedida, Fernando vuelve a hacer de solista; entona *Agur ba dontzellia* (Adiós, pues, doncella), a lo que Itxaso responde bromista con un saludo de mano amanerado.



Marijesiak debajo del balcón de Itxaso. (Zazpi T'erdi)

¹⁹⁴ Debería ser *burladu zaitue* (te han burlado).

¹⁹⁵ *Eroian* y *eroeban* son dos formas dialectales para decir llevaba y llevó.

El cambio más célebre de Itxaso fue en la copla *Corrían los pastores* (nº 24), la única que se canta en castellano, que sigue con el verso *dejando al ganado*. Al no recordar esta segunda parte, Itxaso cantó *Corrían los pastores / a la orillita del río*, idea que al parecer rescató de una canción. También en ese caso, el coro respondió la segunda mitad de la copla. Desde entonces, alguna vez su hijo Alex Uriarte, también solista, ha cantado la versión fruto de la confusión de su padre, en homenaje a él.

Con respecto a esta copla en castellano, al cantarla con la melodía *Maria Jose*, la letra del estribillo se mantiene, pero en la tonada *Jeskuristo*, el estribillo pasa a ser *Ay, qué bonito es el niño Jesucristo*, en vez de *Adoratzen zaitugu, Jesukristo*. En las rondas hemos percibido que es frecuente que en el coro haya algún despistado que responde con el estribillo en euskera.

En el plano sonoro, cuando las rondas son especialmente numerosas y el grupo camina relativamente disperso, se crean retardos en el canto; es decir, que los cantores de la parte trasera no van a la par con los de la parte delantera. Este hecho se ve acentuado al doblar varias esquinas, o cuando algunos participantes situados en el medio del grupo no cantan.

En cuanto al canto a varias partes, en ciertos casos escuchamos cómo los bajos realizan dibujos melódicos diferentes a los de los ensayos. Esto sucede más perceptiblemente cuando intuimos que están incómodos o inseguros con la tesitura, como hemos podido observar en alguna ronda con Alex o Ane Miren de solista.

Nochebuena

El 24 de diciembre, al terminar la ronda nocturna, el grupo sirve un suculento desayuno (*torti-mortxi*) —con chocolate, tortilla, pastas, pan...— para reponer fuerzas antes de la ronda breve de las 7:00.



Torti-mortxi posterior a la ronda nocturna del 24 de diciembre. (Gernikako Marijesiak)

Acto seguido, uno o varios *dantzaris* (bailarines) bailan el *aurresku* de cara a la plaza y al grupo; después se canta el himno *Gernikako Arbola*. Los acompañan los *txistularis* de la localidad ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

En la ronda de las 7 —que parte de en frente del museo Euskal Herria—, se incluye la tercera tonada, y salen también los *txistularis*, que no acompañan a los *marijesiak* en su actuación sino

que tocan una diana al uso por el pueblo. La vuelta dura en torno a media hora, y al final de esta, en el Pasileku, escuchamos un final a varias partes de tipo coral, realizado a modo de bis por algunos de los cantores del grupo ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). Es una imitación cómica del final de la partitura de Sebero Altube, adaptada por Ricardo Zallo. Esta interpretación no parece agradar a todos los miembros del grupo, pero ya se ha instalado como broma de cierre. De alguna manera, el gesto parece dar a entender que a partir de este momento la solemnidad de las rondas nocturnas puede ser relativizada en lo que queda de novena —excepto, claro está, en la misa—. En el tiempo libre que queda hasta la misa, algunos cantores recorren los bares del centro histórico, en la que ellos llaman *la ronda de los Goyas*⁹⁶.

En la misa de las 9:00, el grupo se coloca al fondo de la iglesia Andra Mari —antaño lo hacían en los bancos delanteros—. Los solistas se van turnando para cantar una muestra de las tres melodías que conforman la novena. La ceremonia suele contar con una gran afluencia. El cura hace una especial mención a los *marijesiak*, y les da las gracias por su trabajo. Al terminar, los *marijesiak* se sacan una foto grupal en las escaleras de la iglesia, y otra de los solistas.



Marijesiak en misa y foto grupal en el exterior de la iglesia. (Gernikako Marijesiak)



Solistas oficiales de 2023. (Zazpi T'erdi)

⁹⁶ En entrevistas informales, algunas personas me decían que para escuchar el verdadero sonido de los *marijesiak* antiguos, este momento era el más idóneo. Describiremos esta ronda en breve, en el apartado *Otras situaciones anuales informales*.

En la ronda posterior a la misa, la de recaudación, escuchamos unas coplas *extraoficiales*¹⁹⁷ cantadas con la tercera tonada, que no están recogidas en los libritos, pero son bien conocidas para los participantes. Las primeras dos son populares y relativamente antiguas, y la tercera parece haberse creado en el ambiente altamente politizado y reivindicativo de la década de 1970:

Hor goiko landetan	Hor goian Juaniko	Hor goian Frantzia
eperrak dabiltz kantetan	hemen behean Periko	Hor behean Espaina
Errigoitiko alkatiari	eta bien bitartean dago	eta bien bitartean dago
Kaka eintziela praketan.	Martzelino Polanko.	Gora Euskadi Askatuta.

Participación de las mujeres

Un último tema reseñable es el de la participación de las mujeres. Por un lado, constatamos que a pesar de que el grupo está formado por hombres y mujeres, prácticamente a medias, el timbre y el sonido de la ronda en general son graves y se identifican con las voces masculinas. A excepción de una o dos cantoras del coro que discretamente realizan la parte del bajo en una octava aguda, el resto interpretan la voz principal en una tesitura grave. En un par de rondas, yo misma probé a cantar en una tesitura más aguda donde me encontrara más cómoda; el resultado fue que enseguida me sentí *fuerza de lugar*.

El canon sonoro se puso en cuestión con la llegada de la primera solista mujer, Ane Miren Arejita, a partir de 2019. Ane Miren ha estudiado canto lírico y canta con su impostación y en tesitura de soprano. Cuando hizo la primera prueba en la panadería Labakoa, en 2018, de improviso, invitada por el solista veterano Denis Azkarate, tomó un tono similar al de Denis (en aquel caso, un Si, en la tonada *Jesukristo*), en una octava más grave a la que ella acostumbra ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En años posteriores, buscando adecuarse a su tesitura habitual, probó otros tonos más agudos (por ejemplo, en la tonada *Jesukristo*, parte de un Mib, más alto que el Si del resto de los solistas). En las rondas hemos podido observar que el grupo a menudo parece descolocado y dubitativo en las respuestas ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En estos casos, puntualmente percibimos más la presencia de las mujeres, que, por ejemplo, pasan a hacer la parte del bajo en una octava aguda. También escuchamos que algunos bajos callan u optan por entonar las soluciones melódicas alternativas (V-I) que hemos mencionado anteriormente ([EJEMPLO AUDIO](#)).

En 2023, también la joven Garazi Urzaa se animó a cantar en algunos tramos de la ronda de recaudación. En el ensayo, la solista se adecuó al tono y a la tesitura masculina (entorno a Sol en la primera tonada, y Sib en las otras dos), lo que asegura la respuesta del coro, pero le dificulta conseguir potencia, volumen y brillo. En la ronda del mediodía del 24 de diciembre, partió la primera tonada de un Do, y la respuesta del coro era confusa ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#))¹⁹⁸. Otra mujer de mediana edad, Edurne Barrena, ha cantado alguna que otra copla de solista en

¹⁹⁷ Trataremos de ellas en el capítulo 6, dedicado a los aspectos formales de los cantos.

¹⁹⁸ En el ejemplo audiovisual, vemos como el solista veterano Denis procura darle otro tono.

momentos puntuales de la ronda, sea caminando, sea desde su ventana, en la ronda a plena luz del día del 24. En este último caso, toma un Mib (con la primera tonada); su emisión vocal es natural y consigue proyectar la voz, pero la respuesta del grupo es más débil que de costumbre ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

Se trata de estrategias adoptadas por mujeres con experiencias y formaciones diferentes. A fecha de hoy, el grupo no ha realizado ningún trabajo para acoplar los tonos de los solistas y del coro; los participantes suelen comentar que el problema se encauzará *naturalmente*.

Más allá de la cuestión del canon sonoro y los tonos, también es reseñable que en una parada de avituallamiento alguien del grupo se acercara a Ane Miren para advertirle de que sus zapatos de tacón se escuchaban mucho durante la ronda. Igualmente escuchamos críticas en el grupo, porque cantó las coplas *Sakramentu y Hemen esan badogu* en momentos en los que no correspondía.

4.3.4. Otras situaciones anuales informales

Además de las convocatorias oficiales, los *marijesiak* de Gernika se caracterizan también por otros encuentros informales. Alguna de estas citas congrega a la mayor parte de los miembros del grupo, por ejemplo, en la cena de después de las rondas, financiada parcialmente por el ayuntamiento, y parcialmente con la aportación de cada *marijes* (10€). Las cenas se suelen anunciar en las reuniones y en el grupo de WhatsApp. En ningún momento planteamos filmarlas, por tratarse de un espacio más íntimo que las rondas. Por el mismo motivo descarté ir en 2022, ya que todavía me sentía como una *recién llegada* en el grupo. Un año después, en 2023, tenía una mayor sensación de inclusión, y durante la novena varios miembros del grupo me animaron a ir. Después de recibir la invitación personal de los organizadores, finalmente me apunté a la cita en el restaurante Boliña Zaharra. Los comensales formaron pequeños grupos por afinidades; en ambiente distendido, se valoraron las rondas pasadas y comentaron temas candentes relacionados con éstas. Como los propios *marijesiak*, me pareció que esta cena era un contexto importante de diálogo intergeneracional. En la cena se cantaron los *marijesiak*, y vimos una espontánea primera prueba pública de Garazi como solista. La respuesta del grupo fue buena, pero también hubo comentarios desfavorables al respecto; no obstante, como ya hemos adelantado, más tarde, en la novena de finales del 2023, la joven se animó a hacer de solista en la última ronda de Nochebuena.

Al final de la cena, una veintena de personas de diferentes edades salimos de fiesta y seguimos cantando, bailando y tratando de temas que considerábamos importantes. Para mí supuso un evento importante a la hora de conocer a la gente del grupo más personalmente.

Al igual que la juerga posterior a la cena, también hay otras citas informales (pero fijas) que reúnen solo a una parte del grupo. Cabe mencionar la *ronda de los Goyas*, y el poteo de la tarde de Nochebuena. Ambos eventos se repiten año tras año y juntan a una veintena de *marijeses*. La *ronda de los Goyas* toma el nombre de las bebidas (de la marca Goya) que han solido tomar los participantes. Se realiza al finalizar la segunda ronda de Nochebuena —la breve de las 7—, hasta el comienzo de la misa. Algunos cantores se retiran a casa, pero otros recorren los bares del casco viejo cantando los *marijesiak*; no cantan en la calle, sino en cafés y tabernas. Habíamos oído hablar de esta convocatoria no oficial en años anteriores, y en 2023 nos sumamos al grupo. En esta cita podemos escuchar a antiguos solistas, como Iñaki Olano, y a cantores de larga trayectoria junto a jóvenes del grupo.

En el poteo posterior a la finalización de la novena el día de Nochebuena, un pequeño grupo de *marijeses* recorre los bares —c/ Juan Calzada, Industria y alrededores—, cantando diferentes canciones dedicadas a los presentes y a los camareros, que les ofrecen las bebidas. Reina el cachondeo y se cantan los cantos de la novena, a veces en serio, pero frecuentemente cambiando letras, con toques de parodia, dinámicas cómicas, imposturas líricas de la voz, etc. En cierto modo, estos contextos ofrecen un contrapunto despreocupado frente a la notable (aunque relativa) solemnidad de las rondas oficiales.

Por último, los funerales de algún miembro del grupo han sido también ocasiones en las que los *marijesiak* se han reunido para cantar después de la ceremonia religiosa. Las coplas que se cantaron a Ander Gorriño, fallecido el 28/4/2023, se escogieron por su lirismo, y por no tener fuertes connotaciones navideñas: *Idigi dira zeruko*, *Nabegadua izan zan*, *Eguzkia zelan daguan* (con la tonada Maria Jose), *Billozik bazagoz bere*, *Agur ba dontzellia* (tonada Jesukristo), y *Jesus Dibino gabaren hotza* (tonada Da bart Belenen).

4.4. Modelo 2: Ea

4.4.1. Ensayo

Es 2021, sábado, 11 de diciembre. A falta de 4 días para el comienzo de la novena, el grupo de niños y niñas¹⁹⁹ de Ea, guiado por Maite y Mari Loli, se reúne por octava vez para ensayar los cantos del *abendu*. La cita es en casa de Maite, en el *txoko*²⁰⁰ que tiene en la planta baja, sobre las 19:00 de la tarde. Esta vez he venido con Pello y David, que se encargarán de filmar la sesión; llegamos media hora antes para poner la cámara y los micros a punto. Charlamos distendidamente con Maite y Mari Loli, hasta que los niños empiezan a llegar. A la hora fijada han llegado unos 6, aunque había unos 8-9 convocados. De uno no tienen noticia, otro ha tenido un contacto con un positivo de COVID... Todos llevamos mascarillas. Una de las niñas pide por favor una copia de las letras a Maite. Las encargadas deciden dar comienzo al ensayo.

Los niños se colocan en forma de U de espaldas a una pared. Antes de que empiecen a cantar aprovecho para presentarme y comentarles que grabamos para mi proyecto de investigación; me bajo la mascarilla unos segundos y sonrío, para que me puedan ver la cara. Peio, de 9 años, pregunta para qué sirve ese *aparato* (señalando el micrófono); Maite le responde que para tomar bien sus voces. Más tarde pregunta si lo que filmamos saldrá en televisión, a lo que respondo negativamente entre risas.

¹⁹⁹ Explicitamos la presencia de ambos sexos al comienzo, ya que, como hemos relatado en el capítulo 3, en el pasado la ronda infantil fue exclusivamente masculina. Hecha esta aclaración, a partir de ahora cuando hablemos de *ninos* en este apartado el término incluirá ambos sexos.

²⁰⁰ *Txoko*. Ver Glosario. Literalmente “rincón”. Puede tener dos acepciones, referentes a un espacio que sirve como punto de encuentro para invitados, normalmente con un comedor, o alternativamente, una sociedad gastronómica.



Los cantores se disponen en una U en el ensayo realizado en el txoko de Maite Landa. (Zazpi Terdi)

Maite da la orden para que empiecen a cantar. Garazi (13 años) interpretará la parte solista del primer canto (*Abendu*). Antes de empezar a cantar, arranca con el acompañamiento rítmico: marca dos compases iniciales, golpeando el suelo con la *makila*²⁰¹ en la parte fuerte. El resto no llevan palos en esta ocasión, aunque los llevarán en la ronda. Tras dar los dos golpes, la solista parte con los primeros dos versos de la copla en anacrusa, acomodando su canto al ritmo de los golpes de palo; el grupo entra en el tercer verso, cantando a una sola parte, y al final de la copla añade el estribillo *Maria Jose, Jose Maria*. Siguiendo este esquema de pregunta y respuesta, se suceden 8 coplas en las que el grupo poco a poco va unificando la altura de tono y la entonación de la melodía. No obstante, no se llegará a dar una sensación de unidad sonora o empaque melódico, sino más bien un resultado heterofónico. En la octava copla, Aner (11 años y hermano de Garazi), colocado a su lado, toma el relevo; se pasan el palo el uno al otro sin dejar de golpear el suelo ni de cantar. Mientras cantan, llega Nora (8 años). Todos tienen el papel de las letras en la mano, pero lo miran poco, aparentemente solo cuando no se acuerdan de cómo sigue la copla. Interpretan las coplas en el orden en el que están en el papel.

Al término de la primera serie (las 12 coplas con la primera melodía), Maite pide a Peio que cante la copla *Sakramentu* “para descansar un poco”. Durante la ronda, los niños interpretan esta copla arrodillados en frente de los altares, en 3 puntos del pueblo, y en esta ocasión Maite y Mari Loli suelen asignar la parte solista a los niños más pequeños, para que se vayan familiarizando con la segunda melodía de la novena, y a su vez se impliquen y asuman una mayor responsabilidad. Esta vez todos se mantienen de pie mientras cantan *Sakramentu* —en la ronda se arrodillarán cada vez—. Peio comienza a cantar golpeando el palo con el suelo, pero enseguida Mari Loli le sujetó el brazo para indicarle que golpear el palo no procede en la primera parte de

²⁰¹ *Makila* significa “pal” (Ver Glosario). Se utiliza en genérico o refiriéndose a los palos empleados en el monte o en las rondas. En este texto utilizaremos el término castellano para facilitar la lectura.

esta copla; sí en la respuesta del coro. Repiten la copla 3 veces, como se hace durante la ronda, siempre en forma responorial.

Después, Itsaso, de 10 años, interpreta las 5 coplas del segundo canto de la novena (*Mendian*). La melodía nos es ya familiar, en cierto modo, porque la recién cantada *Sakramentu* es prácticamente una variante melódica de esta segunda tonada. Al terminar la serie, que dura la mitad de la anterior, Peru y Nora (de 7 y 8 años) la vuelven a interpretar, cantando la parte solista juntos, uno con el palo y otra con el papel. A partir de un momento, Peru lleva el palo a la contra. Al terminar, Maite le comenta que se ha adelantado un poquito con los golpes, pero que el resto estaba muy bien; los anima a repetir. Notamos que la precisión en la entonación es relativamente flexible y es tratada como un aspecto secundario; en cambio, el compás y el encaje entre los golpes y el canto, así como la interpretación de las coplas de memoria y en orden correlativo son cuestiones de mayor relevancia para las responsables del grupo.

A lo largo de todo el ensayo, Maite y Mari Loli dinamizan a los niños con cariño y cercanía; los llaman con apelativos como *laztana* (cariño), y los refuerzan positivamente cada vez (“¿crees que no te lo sabes de memoria, pero ves que lo haces muy bien? ¡ya te sale!”). Les indican que no se apoyen en la pared, que se saquen las manos de los bolsillos, o que levanten un poco la cabeza para proyectar más su voz. Ponen especial atención a corregir los golpes del palo mediante gestos cuando alguno se confunde. Ante los bostezos, las encargadas hacen alguna observación con humor.

Al finalizar la segunda serie (las 5 coplas con la segunda melodía), Beñat (de 10 años) interpreta *Sakramentu*. Maite canta el comienzo de la copla para darle un tono, que el niño replica sin problema. Después, los dos solistas iniciales interpretan la tercera serie de la novena (*Da bart Belenen*). Durante el canto, Garazi toca una campanita; su hermano Aner golpea el palo contra el suelo en el estribillo. Primero cantan todos juntos la copla entera; después cantan alternando la parte solista y la grupal, como lo hacen en la ronda; en este caso, el hermano lleva la campanita y la hermana golpea el palo. Tras la última copla, con el último golpe de palo, todos gritan a coro “ieu!²⁰²”.

Habiendo interpretado los tres cantos de la novena, Maite pregunta si se puede escuchar lo que hemos grabado. Pello le da unos cascos; parece que está satisfecha. Mientras Maite escucha, Peio —el mismo niño que al inicio del ensayo nos ha lanzado algunas preguntas curiosas— opina que el *abendu* es “aburrido de escuchar, pero no de cantar”.

202 En euskera los signos de exclamación e interrogación se colocan solo al final; respetaremos esta regla cuando el texto sea en este idioma.



Maite Landa escucha la grabación del mismo ensayo. (Zazpi T'erdi)

Acto seguido, repiten *Da bart Belenen*, con Itsaso de solista. Maite, que acaba de escuchar la grabación y opina que convendría cantar un poco más agudo, le indica que empiece con un “tono alto”; Mari Loli asiente. Maite entona el comienzo de la copla para que la niña tenga una referencia; Itsaso toma una nota medio tono más aguda que la de Maite.

En general, a no ser que Maite les de las notas iniciales, los solistas toman el tono que les viene cómodo, y el grupo se adapta paulatinamente al mismo. En ocasiones, al comienzo de la respuesta del grupo, alguien —normalmente uno de los más jóvenes— empieza haciendo otra parte paralela más aguda, que seguramente le sea más cómoda, pero pronto se integra con el resto. La solista más veterana hoy está afónica, por lo que ha avisado que tendría que tomar un tono conveniente para ella, considerablemente más grave al del resto.

Hacia el final del ensayo, Peio y Peru cantan *Abendu*. Maite comenta que esta primera serie suele ser la más complicada de interpretar tanto a nivel melódico como por el número de coplas (12), más que en las otras dos series. Por último, Nora canta *Sakramentu*. Nos percatamos de que las responsables se han ocupado de que todos los cantores desempeñen el papel de solista en algún momento del ensayo o de la ronda, aunque sea solo con la copla *Sakramentu*.

Al terminar el ensayo, Maite recuerda a los niños que al día siguiente (domingo) también han quedado a las 19:00. Después reparte unas magdalenas que les hemos traído de la pastelería Ares de Gernika. Los niños dan las gracias; alguno pregunta si se puede guardar el pastelillo para comerlo después. Según van saliendo, Maite nos enseña unas baldosas rotas en el suelo: son el resultado de los golpes de los niños en los ensayos de años anteriores.

4.4.2. Novena

4.4.2.1. Descripción de la ronda

Es miércoles, 15 de diciembre. Llegamos a Ea sobre las 19:00, para cenar con calma en el *bodegoie* (bar Aritza). Pello, David y Luca me acompañan a la cámara y al sonido. Hoy comienza la novena, el *abendu* de Ea, que recorrerá las calles del casco urbano a diario hasta el 23 de diciembre.

Después de cenar, sobre las 19:50, atravesamos el pueblo hasta llegar a la calle Kurtzia, que está prácticamente en penumbra. Es allí donde parte la ronda, a las 20:00 en punto. Los niños, Maiete y Mari Loli se reúnen a la altura del portal 3, cinco minutos antes de la salida. Según el día, también suelen estar presentes Juan Miguel Bilbao Willy o Jose Artetxe Merru; el primero es un profesor de la escuela naval jubilado, y el segundo trabaja de operario en el ayuntamiento. Sueñen llevar una linterna amarilla para dirigir a los coches que puedan aparecer durante la ronda.

Hoy el grupo está formado por 7 cantores. El tiempo es fresco y húmedo; los niños van vestidos con chamarras y plumíferos, *buffs* y gorros. Se colocan por parejas, formando dos hileras de 3, con una niña sola en la parte trasera. Todos llevan un palo en las manos; según sean zurdos o diestros, emplean una mano u otra para sujetarlo. En la primera fila, Peru lleva el farolito con su mano libre. A su izquierda, la solista de mayor edad se prepara para empezar a cantar.



La ronda parte en la calle Kurtzia. (Zazpi T'erdi)

La ronda arranca con la primera copla de la serie *Abendu*. Ésta primera melodía se interpretará los días impares (15, 17, 19, 21, 23), mientras que los pares (16, 18, 20, 22) se escuchará otra serie de coplas, *Median*, que lleva una segunda melodía.

La solista golpea el suelo con el palo dos veces, y después empieza a cantar. Interpreta los primeros dos versos y el grupo responde con los dos siguientes, seguidos del estribillo *Maria Jose, Jose Maria*. Golpean los palos marcando el compás. Con la segunda copla, el grupo echa a andar. Interpretan las coplas en el orden aprendido; esperan dos golpes de palo entre una copla y otra.

Suben la cuesta de Kurtzia, que converge en la calle Goiko Bidea, y emprenden el descenso hacia la plaza del ayuntamiento. Hasta aquí, los niños han ido prácticamente solos. En la plaza les espera un grupo de unas 20 personas; son sus familiares y algún vecino que se anima a seguir la ronda de cerca. Muchos de ellos graban la llegada del grupo con sus móviles.



Los cantores llegan a la plaza del ayuntamiento y giran hacia el pórtico de la iglesia de San Juan Bautista. (Zazpi T'erdi)

Al entrar a la plaza, los cantores giran para acceder al pequeño pórtico de la iglesia San Juan Bautista. En este lugar suele esperarles una pareja mayor; Jose Santi Agirre, marino retirado, reconocible por su gorra inglesa y su bastón, y su mujer Alicia Isasi. Jose Santi fue cantor del *abendu* de joven, y tiene la costumbre de acompañar al grupo a diario, cantando las respuestas a las coplas en un registro grave. Jose Santi y Ali serán, junto a los encargados antes mencionados, los adultos que diariamente seguirán la ronda de cerca, que responderán en las partes grupales, etc.

En el pórtico de San Juan, los niños, todavía colocados en dos hileras, se arrodillan, y Peru entona la copla *Sakramentu*, que repetirán 3 veces. Durante los primeros dos versos, no golpean el suelo con los palos, pero sí en las respuestas. Al terminar *Sakramentu*, se incorporan y Garazi comienza a cantar *Abendu* otra vez, partiendo con la primera copla. A continuación, toman *Kale Nagusia* (la calle mayor), seguidos por el público. El camino, relativamente estrecho, proporciona una acústica envolvente. Algunos de los niños aprovechan el paso por encima de las alcantarillas metálicas para golpearlas fuertemente con los palos. Se vuelven a detener frente al puente, ante la capilla del Cristo crucificado (*Kurtziotxu*), que está bien iluminada y rodeada de hortensias. Allí los niños se arrodillan otra vez para cantar *Sakramentu* tres veces. La luz y el encuadre de la escena resultan especialmente sugerentes. Se trata de uno de los momentos emblemáticos de la ronda; varios espectadores procuran acercarse al grupo para grabar el momento con sus móviles.



Los cantores cantan arrodillados en Kurtziotxu. (Zazpi T'erdi)

Seguidamente, los cantores se incorporan y avanzan por la calle Aritz. En la plazoleta adyacente al *bodegoie* donde hemos cenado, dan la vuelta e interrumpen la ronda. Los niños rompen filas, saludan a sus familiares y atraviesan el puente del frontón hasta llegar a la taberna Eskolondo. Tras una pequeña pausa, retoman la formación en un extremo de la calle Barria. Han aprovechado la parada para hacer el cambio de solista, que a partir de ahora será Aner, el hermano de Garazi.

El solista sigue la misma dinámica: marca dos compases con el palo, cantan la primera copla (*Abendu*) en el lugar, y al terminarla echa a andar. Tras unos cuantos metros, giran a la izquierda para subir la empinada calle Altxikar, que da nombre a un grupo de casas construidas en los años 1970; la mayor parte de los apartamentos son segundas viviendas y están vacíos en invierno. La mayoría de los espectadores se quedan esperando en la calle Barria, y solo unos pocos adultos acompañamos a los cantores. En la mitad de la pendiente, con la sexta copla, Mari Loli indica al solista que puede dejar de cantar. Los niños parecen acalorados y aliviados por el descanso; alguno se quita el gorro o se suelta la chamarra. Siguen su camino conversando entre ellos; giran a la derecha para acceder a la parte trasera de una casa con residentes habituales. Se detienen debajo de unos balcones y forman un círculo para cantar. Los dos hermanos arrancan con 3 coplas cada uno, en el orden establecido. Después de la sexta copla, dejan de cantar y se despiden de las vecinas. Regresan a la mitad de la cuesta Altxikar de forma desordenada, y vuelven a formar las filas allí. Maite y Mari Loli aprovechan para explicarles que hoy no entrarán a la residencia Lagun Etxea como han solidado hacer otros años. A causa de las medidas sanitarias inmediatamente posteriores a la pandemia de la Covid19, cantarán a los residentes desde el balcón, asomados a la ventana.



Los cantores retoman la formación después de cantar a las vecinas de Altxikar. (Zazpi T'erdi)

La ronda vuelve a partir de Altxikar y retoma la calle Barria, que se convierte en la calle Belén. Nos flanquean los pequeños pesebres iluminados de los vecinos que adornan las ventanas de las plantas bajas de las casas. En el bar Itsasondo, giramos a la izquierda para tomar la calle Jesús, y pasados unos metros nos volvemos a la derecha para entrar a la calle Portusolo, que conforma una placita rodeada de casas. Aquí, como en otros pocos puntos de la ronda, podemos ver a algún vecino en la ventana o en el balcón. A lo largo de la ronda, poco a poco otros niños pequeños se han ido colocando detrás de los cantores, velados por sus padres. Algunos de ellos también llevan palos e imitan al grupo.



Niños pequeños con palos que se van acoplando a la ronda. (Zazpi T'erdi)

Tras entrar y salir de la plazoleta Portusolo, vuelven a la calle Jesús para subir a la residencia de ancianos Lagun Etxea (Institución Benéfica Aboitz). Los cantores detienen la ronda; el público espera en la calle y los niños, las encargadas y nuestro equipo subimos la cuesta que da al centro. Colocados en el balcón que da al comedor, cantan 6 coplas a través de las ventanas. Algunos de los residentes tararean el estribillo. Maite y Mari Loli animan a los ancianos con gestos. Al terminar, se despiden agitando las manos y diciendo *hasta mañana*.



Residentes de Lagun Etxea y cantores situados en el balcón de entrada. (Zazpi T'erdi)

Al reanudar la ronda en la calle de Jesús, el solista golpea el palo a la contra, por lo que Maite interviene y se lo sujeta para corregir el gesto. Los cantores continúan el camino hasta la iglesia Santa María de Jesús —llamada popularmente de Jesús—. En el pórtico cubierto, se arrodillan y Peru procede a interpretar *Sakramentu*, tres veces.



Cantores interpretando *Sakramentu* en el pórtico de la iglesia Santa María de Jesús. (Zazpi T'erdi)

A continuación, los cantores toman la carretera en dirección a Lekeitio. Llegados a un punto de la calle Bidebarri, dan media vuelta y regresan al casco. La mayoría de los padres espera a la altura de la iglesia de Jesús. Tras cruzar el puente que da a la plaza del ayuntamiento, el grupo gira a la izquierda, para recorrer las angostas calles Donibane y Denda. En este pequeño trayec-

to el grupo prácticamente ronda solo, a excepción de sus encargados, algún curioso y los niños pequeños que los siguen acompañados de un adulto. El público se ha quedado en la plaza a sabiendas de que la ronda pronto concluirá allí.

Al final de la calle Denda, giran a la derecha para volver a la plaza Donibane, la plaza consistorial. Allí los acogen sus familiares y las personas que están tomando algo en la terraza del bar Txangurru. Terminan la serie de coplas manteniendo la formación. Se encienden las luces del ayuntamiento. Son las nueve en punto cuando la ronda se da por finalizada; los asistentes aplauden y se acercan para felicitar o saludar a los cantores. Maite recoge el farol y Mari Loli reparte caramelos. Las encargadas aprovechan para comentar la ronda y recordar alguna información para los días venideros a los niños. Cuando las familias se dispersan, Maite y Mari Loli entran al bar Txangurru, donde les espera siempre alguna amiga, con la madre de Mari Loli para tomar un vino. Insisten en invitarnos a tomar algo, como de costumbre. A sabiendas de que después, de madrugada, iremos a filmar la ronda de Gernika, Mari Loli, en un gesto afectuoso, me ofrece sus guantes de invierno, a lo que respondo muy agradecida.

4.4.2.2. Otras observaciones

La estructura de la ronda se repetirá cada anochecer hasta el 23 de diciembre, con la diferencia de que los días impares se escuchará la serie *Abendu* (la de hoy) y los pares interpretarán *Median* (la de mañana). Constatamos que en el caso de *Abendu*, la serie de coplas pocas veces se interpreta en su totalidad: la llegada a ciertos puntos (iglesias o capillas, puentes, pendientes pronunciadas...) permite que la serie se interrumpa. Tras las pausas, la ronda se vuelve a retomar desde el comienzo, por lo que la segunda mitad de la serie se interpreta y se escucha menos.

Durante la ronda, varios adultos se me han acercado a preguntarme por el motivo de la grabación, por lo que me he visto explicando los pormenores de mi investigación doctoral en varias ocasiones. La respuesta de los familiares y vecinos ha sido de sorpresa y entusiasmo; algunas madres han alabado el trabajo que se toman Maite y Mari Loli. También me han preguntado si después pondríamos las grabaciones a su disposición, a lo que he respondido afirmativamente.

El regente del bar Itsasondo, apodado *Faiko*, cuya hija Itsaso ronda actualmente, me ha abordado para informarme de que también existe un *abendu* de los adultos, que parte la medianoche del 23 de diciembre por las calles y bares del pueblo; me aconseja que vaya a verlo. Teníamos constancia de esta réplica adulta, porque la publicación del ayuntamiento de Ea de 2008 ya la mencionaba (*Nagusien abendua*; Abendu de adultos o mayores). Comentamos a Faiko que yo no podré asistir porque desgraciadamente el 23 de diciembre se solapan muchas rondas, pero un compañero vendrá a filmar para documentar esa ronda también. En resumen, la noche del 23 al 24 de diciembre, un grupo de adultos se reúne a medianoche y recorre el mismo recorrido de la ronda infantil, incluyendo la colocación en dos filas, la forma responsorial, los gestos rituales, los golpes de palos, etc. Al llegar a la plaza del ayuntamiento, interpretan el tercer canto, que en la novena infantil corresponde al 24 de diciembre. La convocatoria informal reúne numerosas personas de diferentes edades y sexos, muchas de las cuales han salido en la ronda cuando eran niños ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

4.4.3. 24 de diciembre

El *abendu* de Ea culmina en víspera de Navidad, con una jornada maratoniana dividida en dos partes: primero, las 3 vueltas al casco urbano a primera hora; después, la cuestación por los barrios Bedaroa y Natxitua, y la vuelta al centro.

A las 8:30 de la mañana, las responsables y 10 cantores se reúnen en la plaza del ayuntamiento. El grupo da 3 vueltas veloces al pueblo, en las que se interpretan las series *Abendu*, *Median* y *Abendu*, respectivamente. Hoy no se pararán ni cantarán *Sakramentu* en ningún momento. El recorrido consiste en una versión reducida de la ronda del novenario: se empieza y termina en la plaza Donibane, no se accede a Altxikar, ni a Portusolo, ni se toma la salida del pueblo por Bidebarri, ni se recorren las calles Donibane y Denda.

Sobre las 9:00, terminan con la primera parte y suben al barrio Bedaroa en coche. Allí empieza la cuestación por las casas y caseríos, donde se interpreta la última serie, *Da bart Belenen*. El solista interpreta la copla entera acompañándose con una campanita; el resto del grupo golpea los palos contra el suelo y canta solamente en el estribillo.



Los cantores interpretan *Da bart Belenen* en Bedaroa. De izquierda a derecha: Mikel (7 años), Subane (8), Peio (9), Beñat (10), Nora (8), Eukene (10), Aner (11), Peru (7), Garazi (13) e Itsaso (10). (Zazpi T'erdi)

Por lo general, se interpretan las 8 coplas en cada casa. Normalmente los cantores se colocan formando una línea, frente al hogar. Al terminar, con el último golpe de palos, el grupo grita “ieu!”. Acto seguido, los responsables del grupo se acercan a los vecinos para charlar con ellos y recibir la colecta (dinero) en la bolsa verde que llevan a tal efecto. Este año no traen el *pastikun* (“pax te cum”), la pequeña figurita de plata que representa a Cristo en la cruz, a causa de la pandemia de la Covid19; en el pasado, la imagen se ofrecía a los vecinos que quisieran besarla ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En 2022 y 2023, las encargadas han portado la figura por si acaso, pero comentan que ya solo alguna persona mayor pregunta por ella.



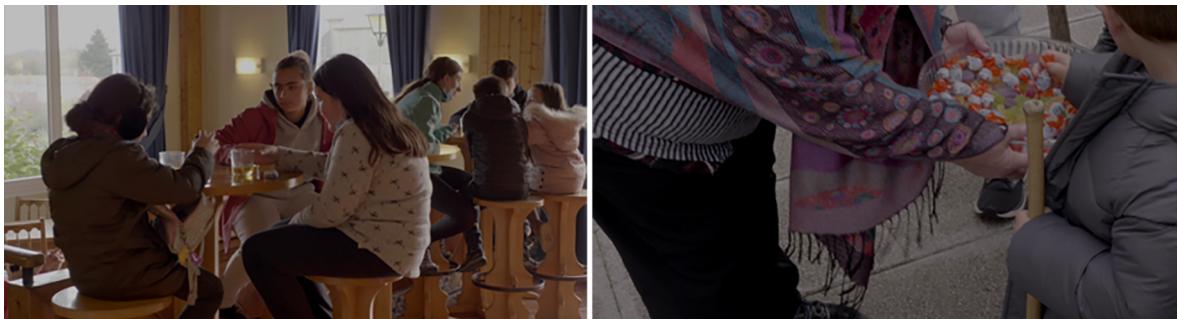
Pastikun de Ea. (Zazpi T'erdi)

Se recorren los caseríos en los que alguien espera al grupo. Los residentes frecuentemente preguntan por los niños (“¿y la niña del gorro, de quién es?”), en un intento por ubicarlos en alguna familia conocida. La distancia entre los caseríos se hace a pie, y los niños charlan y juegan entre ellos. Los palos, en particular, se tornan en instrumentos de juego muy preciosos.



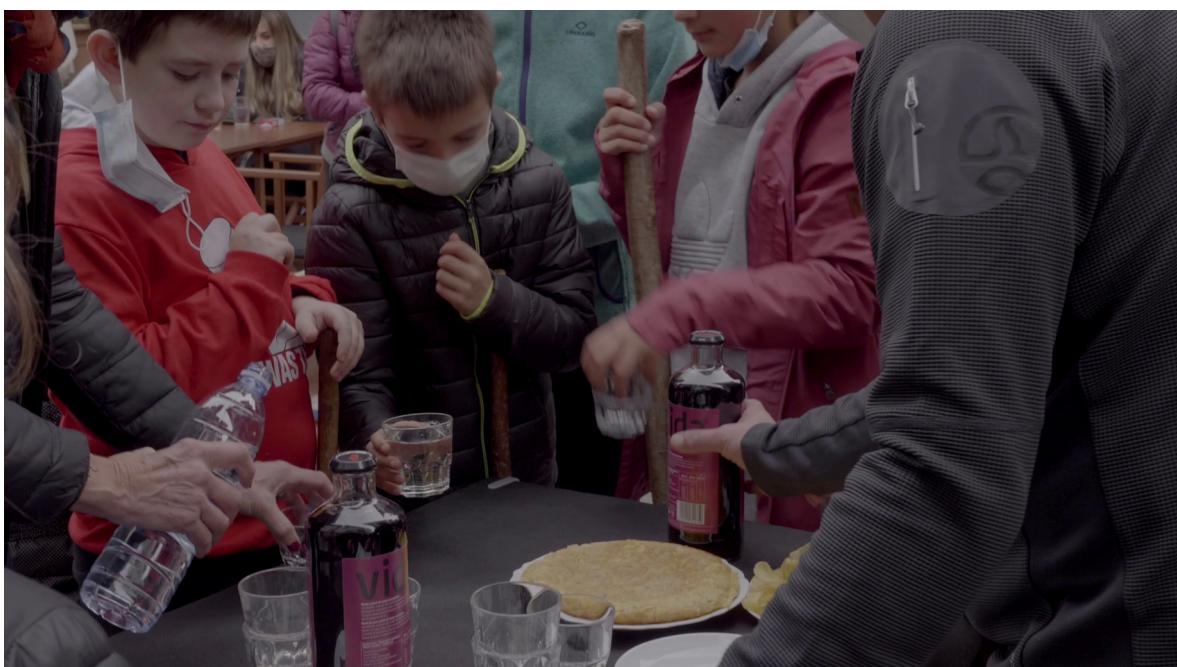
Los cantores descansan mientras Maite y Mari Loli saludan a los vecinos. (Zazpi T'erdi)

Después del núcleo de Bedaroa, el grupo se desplaza en coche a Natxitua. Los niños cantan en el centro del barrio, y el hotel Ermintxo ofrece un almuerzo (*hamaketako*) a cambio. El grupo descansa antes de afrontar la última etapa del día.



Los cantores hacen un almuerzo en Natxitua. (Zazpi T'erdi)

Después del refrigerio, la postulación continúa en el centro del pueblo, siempre interpretando el canto *Da bart Belenen*, que no se ha escuchado en el centro hasta el momento. Realizan unas 15 paradas (residencia Lagun Etxea, bar Itsasondo, *bodegoie...*).



Almuerzo en el bar Itsasondo. (Zazpi T'erdi)

A partir de mediodía, el pueblo está animado y la gente se para a escuchar y aplaude a los cantores. La ronda continúa hasta aproximadamente las dos y media del mediodía, por lo que al final los niños están visiblemente cansados. Concluyen la jornada en el puente de Bidebarria, reciben los últimos aplausos y vítores, y se reúnen con sus familias. La colecta se reparte entre los niños, para recompensarlos por su esfuerzo a lo largo de la novena.



Final de la ronda del 24 de diciembre. (Zazpi T'erdi)

4.5. Modelo 3: Iurreta, Oromiño, Ariatza, Ibarruri e Ibarrangelu

En primer lugar, describiremos la ronda de Iurreta, a modo ejemplar. Después, haremos un comentario general y relataremos varias situaciones observadas en el resto de los pueblos, para poner de relieve otros aspectos.

4.5.1. Caso ejemplar: Iurreta

El recorrido del grupo del *abendu* en Iurreta comprende las diferentes cofradías de la localidad²⁰³, a excepción de Oromiño, que cuenta con su propia ronda.

Los rondistas se dan cita el 23 de diciembre a las 10:00 de la mañana en la plaza Aita San Migel, a un costado de la iglesia parroquial que lleva el mismo nombre. Sopla viento sur y el ambiente es agradable. Pello, Iñigo y yo nos presentamos 10 minutos antes para preparar la filmación. A nuestra llegada, el alumnado de primaria la escuela de Iurreta está cantando canciones de Navidad en la misma plaza, acompañado por una profesora que toca un acordeón cromático. Los niños llevan palos, y la mayoría de ellos visten camiseta blanca y pañuelos blanquiazules a cuadros. Escuchamos cómo interpretan *Hator hator* y *Agur, eskerrik asko*. Anteriormente han cantado el *Abendu*, la canción de Olentzero y otras. En el capítulo 3 hemos expuesto cómo Kristina Mardaras introdujo el canto del *abendu* en el currículum de la ikastola en la década de 1980.

²⁰³ Para más información, ver capítulo 2.



Alumnos y alumnas de primaria de la escuela pública de Iurreta, cantando acompañados de una profesora. Al fondo se pueden ver algunos cantores de la ronda de nuestro estudio. (Zazpi T'erdi)

Tras grabar el final de la actuación escolar, nos acercamos al grupo de la ronda. Una veintena de personas de diferentes edades se disponen a repartirse en el mínimo número de coches posible, para subir a Orozketa, el barrio situado debajo de la cima del monte Mugarra. Varios de los participantes llevan pañuelos blanquiazules al cuello, algunos con el escudo de Iurreta; también hay quien lleva un pañuelo con el símbolo que reivindica el acercamiento de los presos políticos vascos. Algunos de los hombres visten txapela. Un par de jóvenes llevan una *trikitixa* (pequeño acordeón mixto), un pandero y unas *txaramelak* (tarrañuelas)²⁰⁴. Todos llevan un palo.

Aparcamos los coches al borde del camino y visitamos el primer caserío. La señora de la casa nos pide no cantar, ya que su hijo ha trabajado en el turno de noche y todavía duerme. Introduce el dinero en la bolsa de la cuestación y nos despedimos. Bajando una pendiente, Antton Mari nos sorprende diciendo que ahora toca la pausa del almuerzo (*hamaketako*); algunos hacen bromas al respecto. El lugar fijado para la parada es un pequeño merendero donde antiguamente había una ermita. Nos ofrecen vino y chorizo; los asistentes han traído sus bocadillos. Eneko Abasolo *Abarkas* aprovecha el momento para contar cuántas personas comerán en la sociedad a medio día; encargan la comida de un *catering* local llamado Piopio.

²⁰⁴ Ver Glosario.



Parada para el hamaiketako en el merendero. (Zazpi T'erdi)

Terminado el almuerzo, nos acercamos a pie al siguiente caserío. A nuestra llegada, un perro empieza a ladrar; continuará hasta que nos marchemos. Al ver un coche aparcado y la colada tendida, los organizadores suponen que los vecinos estarán dentro y saldrán. La *trikitixa* da la entrada, interpretando la melodía del estribillo, tras lo que todo el grupo canta el estribillo (*Maria Jose, Jesus Mariai Jose*). Dos chicos tocan el pandero y las txaramelas, respectivamente, y los cantores golpean los palos contra el suelo al ritmo del compás. Acto seguido, los solistas cantan las coplas enteras, y el resto responde cada vez con el estribillo. Esta vez, la parte solista es interpretada por 2-3 hombres de mediana y avanzada edad. Interpretan alrededor de 8 coplas cada vez (de las 13 que tienen recogidas en el papel de las letras), empezando siempre con *Abendu santu honetan*, seguida de *Hogetalaugarrena*, y terminando con *Hiru errege mago*, pero variando las coplas intermedias; eso sí, siempre las interpretan en el orden del papel. Después de la última copla gritan a coro “ieup!”.



Músicos y cantores en un caserío de Orozketa. (Zazpi T'erdi)

Al terminar, la bolsera se acerca a tocar el timbre varias veces y anuncia “Abendu”, pero nadie responde. Algunos del grupo se indignan y comentan que no es la primera vez, y que no deberían parar más en esa casa. Otras personas que duermen a la hora de la ronda o que saben que estarán ausentes suelen dejar su contribución económica en la puerta.



Bolsera tocando el timbre. (Zazpi T'erdi)

Nos acercamos en coche a otra casa, y algunos del grupo comentan que los músicos deberían colocarse al lado de los solistas, para que éstos afinen mejor; hasta entonces, los solistas daban un tono ligeramente más alto que el del instrumento. Con esta nueva disposición se unifica más la entonación.



Nueva disposición del grupo, con los músicos junto a los solistas Mikel y Eneko. (Zazpi T'erdi)

El vecino acoge a los rondistas con entusiasmo. Grita “*ederto!*” (¡magnífico!) cuando terminan, y ofrece pastas y bebida. Desea un feliz año a todos, introduce el dinero en la bolsa y les da las gracias por venir. También aprovecha para saludar y ponerse al día con un par de hombres mayores del grupo.



Vecino dando las gracias a la bolsera. (Zazpi T'erdi)

Cuando se camina de una casa a otra, los músicos tocan *martxas* para amenizar el camino. Visitamos una docena de caseríos de gran envergadura. En algunos conviven tres generaciones de una misma familia. En un par de ellos nos vuelven a ofrecer pastas y bebida.

A veces alguno del grupo se nos acerca y nos indica que los habitantes de la casa “no son de Iurreta, sino de Durango”, a lo que el vecino responde “pero llevo 15 años aquí”; estas puntualizaciones son frecuentes en Iurreta, donde hay un gran orgullo por ser oriundo del lugar. También es común que Antton Mari aproveche la llegada a un caserío para hacer apuntes sobre el origen de algún nombre o alguna genealogía. Paulatinamente vamos descubriendo los numerosos lazos de parentesco entre los rondistas.



Dos momentos de la ronda de Iurreta. (Zazpi T'erdi)

Llegados a una casa, los solistas principales, Eneko y Mikel, proponen que las chicas realicen la parte solista. Éstas se muestran dubitativas, pero acceden. Los hombres insisten en que yo me coloque junto a ellas; procuro resistirme, pero al final accedo también. Mikel se coloca detrás del grupo y va diciéndoles qué copla toca cada vez. Durante esta actuación, las chicas empiezan a realizar una segunda voz o parte, tanto en la copla como en el estribillo; a partir de este momento, esta segunda parte se interpretará a veces en las siguientes ejecuciones.



Grupo de mujeres realizando la parte solista. (Zazpi T'erdi)

Al final, alguno del grupo pide aplausos (“txalo!”). Saludan a los vecinos, y éstos le regalan unas cajas de *txakoli* (vino blanco) al grupo.



Vecina que charla con los rondistas. (Zazpi T'erdi)

Poco a poco, van llegando coches y se incorporan otras personas al grupo. Según van refrescando las letras, algunas empiezan a cantar las coplas también, ejecutando la parte solista, aunque con menos volumen que los solistas principales. En todo momento, siempre hay algunos participantes que sólo cantan en el estribillo.

Antes de comer, recorremos las cofradías de Orozketa y Goiuria. El fotógrafo oficial del grupo, Kintxo, recuerda que tienen que sacarse la tradicional foto de grupo.



Foto grupal de la ronda de Iurreta. (Zazpi T'erdi)

Sobre las 14:30 bajamos a una sociedad gastronómica a reponer fuerzas. Por la tarde recorremos el resto de las cofradías, en las que predominan los caseríos, y al anochecer bajaremos al casco urbano de Iurreta, donde se recogerá dinero en los bares y lanzado desde las ventanas o balcones.

4.5.2. Comentario general

4.5.2.1. Tipología de la ronda y participantes

Los horarios, los recorridos y la tipología de las rondas se han ido adaptando a las necesidades de los vecinos de cada localidad. En todos los pueblos y barrios utilizan vehículos para desplazarse a los caseríos, a excepción de Ibarrangelu, donde el recorrido actual es relativamente reducido y se mueven exclusivamente a pie. En Ariatza se mantiene la ronda nocturna el 23 de diciembre (aproximadamente de 21:00 a 2:00-3:00); en cambio, en Iurreta rondan a lo largo del día (10:00-21:00). En Oromiño empiezan sobre las 16:00 con los niños, y terminan a la hora de cenar, comiendo una sopa de ajo; siguen un programa parecido en Ibarruri, donde parten a las 17:00 y acaban cenando juntos en la sociedad. En Ibarrangelu salen el 24 de diciembre, y la ronda dura una hora y media, porque los participantes seguidamente asisten a la llegada de Olentzero y Mari Domingi, que se celebra a las 18:00 en la plaza.



Ronda nocturna en Ariatza, donde en 2022 se dio una gran presencia juvenil y masculina. (Zazpi T'erdi)

La participación infantil es numerosa en Oromiño e Ibarrangelu: muchos de los asistentes son padres y niños. En Ariatza, Iurreta e Ibarruri hay una notable presencia juvenil, pero los organizadores de la convocatoria siguen siendo adultos o mayores.



Un niño del grupo de Ibarrangelu recibe el dinero de una vecina. (Zazpi T'erdi)

Con respecto al género, los grupos están bastante equiparados por lo general. No obstante, en Ibarruri e Iurreta observamos la asistencia de chicas jóvenes, más que de chicos. En Ariatza ocurre lo contrario: sucede que en 2022 casi toda la ronda está formada por hombres, a excepción de una mujer adulta; la *kuadrilla* del solista consta de una docena de chicos. Al llegar a un caserío,

una vecina de unos 40 años, al dar la bienvenida al grupo con su hijo en brazos, comenta: “¿qué tenemos aquí, una sección de chicos? ¡Solo hombres! ¡Qué vergüenza!”. Sin duda, saber que nuestro equipo está filmando refuerza su incomodidad en este punto.



Momento de sorpresa y exclamación de una vecina por la falta de participación femenina en la ronda. Mientras tanto, la anciana saluda al organizador de la ronda, Iñigo Alberdi. (Zazpi T'erdi)

Las rondas comprenden visitas a familiares y conocidos; hay caseríos donde esperan la llegada de los rondistas, los obsequian con dinero y/o comida y bebida, o los invitan a pasar para calentarse o descansar. Son momentos para preguntar por los más jóvenes para situar su parentesco, y ponerse al día en temas de salud y trabajo, entre otras cosas.

4.5.2.2. Aspectos musicales

En Ibarrangelu y en Ibarruri, el repertorio de la ronda consta de otras canciones de Navidad, además del *abendu*. En la segunda localidad, según la edad y los gustos de los vecinos visitados, eligen una u otra pieza del repertorio —por lo general, la gente mayor suele conocer el *abendu* o los bertsos antiguos como los de Kepa Enbeita *Urretxindorra*; las familias con niños y jóvenes suelen preferir el *Olentzero*, *Hator hator* y otras canciones más difundidas en las escuelas—.

Los cantos se acompañan con instrumentos musicales en Iurreta y Oromiño; prevalecen la *trikitixa* y el pandero, pero el acompañamiento no está limitado, y también hemos visto guitarristas, acordeonistas, etc. En Ariatza, Ibarrangelu e Ibarruri, se canta exclusivamente a capela; en Ibarrangelu y en Ibarruri, las *trikitixas* solamente amenizan el camino entre los caseríos. En estos dos pueblos, los cantores no golpean el suelo con los palos; en Ariatza, Iurreta y Oromiño sí.

En Iurreta y en Oromiño, el tono del canto lo marca la afinación de la *trikitixa*; en el primer caso tocan en la tonalidad de Si bemol, y en el segundo en Sol. En el resto de los grupos, el tono se toma de manera intuitiva; en Ariatza es el solista el que lo da, en Ibarruri lo fija y anticipa el cantor que dirige al grupo, y en Ibarrangelu simplemente arrancan a cantar y enseguida se acomodian en un mismo tono.

Los cantos se interpretan actualmente a varias partes en Ibarruri, donde los miembros del coro de la iglesia mantienen los arreglos que en su día aprendieron con el cura Txomin Artetxe, así como en Iurreta y Oromiño, donde a veces alguien realiza una segunda parte optativa. En Ariatza e Ibarrangelu sabemos de la existencia de otras partes en el pasado, pero no las hemos escuchado en los últimos años. La forma responsorial y la alternancia entre solista(s) y coro se cumple principalmente en Ariatza. En Iurreta y Oromiño, no hay un número exacto de solistas, aunque este papel lo cumplen primordialmente 2-4 personas, los demás se pueden sumar si co-

nocen la copla. En Ibarruri, la alternancia es parecida: todo el que se sepa la copla canta —mayormente, suele tratarse de los miembros del coro y de la gente que ha asistido a los ensayos—; los demás se arreglan con el papel de las letras o entonan el estribillo. En Ibarrangelu no hay distinciones y todos cantan juntos; además, suelen llevar papeles con las letras y leer según cantan.

4.6. Modelo 4: Lekeitio

4.6.1. Ronda

El grupo del batzoki se reúne alrededor de las 19:00 en la sede del partido, situada en el primer piso de la calle Sabino Arana 4, en la entrada al centro neurálgico de la villa. El salón principal cuenta con varias mesas y sillas de madera maciza a los costados. La sala está adornada con una gran reproducción del Gernika de Picasso, retratos de cargos políticos del PNV y, desde 2021, también alberga una exposición fotográfica que se preparó con motivo del aniversario del batzoki. Hay numerosos paneles informativos, fotos de archivo, etc. En ambiente distendido, los asistentes aprovechan para saludarse y ponerse al corriente; no faltan las pastas y el *kinkirrakoia*²⁰⁵. Pello e Iñigo me acompañan en esta filmación.



Detalle de un panel de la exposición del *batzoki* de Lekeitio. (Zazpi T'erdi)

205 *Kinkirrakoia*: Vino dulce, mistela. Ver Glosario.

Una de las solistas, Eli Akarregi, participa en el desfile del Olentzero, y suele empalmar un evento con el otro. Por este motivo, viene vestida de *baserritarra*²⁰⁶; el resto del grupo, no obstante, va vestido de calle, a excepción de la toquilla de lana que algunas mujeres llevan en sus espaldas. Los hombres de mayor edad llevan *txapela*. Los participantes suman 16 en total; más tarde ascenderán a unos 25 durante la ronda.



El grupo de Lekeitio interpreta los *marijesusak* en la sala grande del *batzoki*. (Zazpi T'erdi)

El grupo no suele ensayar antes de esta fecha, por lo que interpretan el canto una vez en el *batzoki* antes de salir a realizar la ronda; las cantoras comentan con humor que “cuantas más calles, más ensayos”. Sobre las 20:00, se disponen en un círculo y Eli da la señal (*bat, bi, ta hiru*, “1, 2, 3”) para empezar con el estribillo: *Maria Jesus, Jesus Maria, Maria Jesus*. Su madre, Mila, parte con la voz solista e interpreta la primera copla entera (*Abendu santua da ta*), tras lo que el grupo responde con el estribillo. Continúan con un ritmo pausado y libre, alternando parte solista y coro. En la tercera y cuarta copla, Eli refuerza la parte solista junto a su madre, a quien le viene un poco de tos. En la quinta copla, solo Eli interpreta la parte solista. A partir de la sexta copla, Mila continúa de solista, hasta la décima (*Orain baguaz eta*, “ahora nos vamos”), que interpretan entera a coro.

Tras esta primera prueba, Eli recuerda el recorrido a los asistentes, y el grupo desciende en ascensor a las puertas del *batzoki*, donde empieza la ronda como tal. Eli vuelve a dar la entrada (1, 2, 3) tras lo que parten con el coro; después, interpreta la parte solista, tomando un tono notablemente más agudo. Interpretan las 10 coplas en orden correlativo. El coro esta vez responde a dos partes paralelas, a distancia de una tercera.

206 *Baserritarra*: agricultor/a o casero/a vasco. Vestirse de *baserritarra* se refiere a llevar el traje folklórico. Ver Glosario.

Rondistas a la puerta del *batzoki*. (Zazpi T'erdi)

El grupo se desplaza conversando distendidamente y sin orden hasta el cruce de las calles Zumatzeta y Paskual Abaroa. La zona está animada por el *poteo*²⁰⁷, al que el tiempo templado acompaña. Los cantores se colocan en un círculo en frente de una casita baja con un rótulo que dice URBIETA. En este punto, otras personas se acercan al grupo; entre otros, unas niñas, nietas de algunos participantes, que se colocan al lado de Mila, quien interpretará las coplas como solista. Las niñas van vestidas de *baserritarra*; posiblemente hayan asistido al desfile del Olentzero pocas horas antes. Colocadas en el círculo, participan en las respuestas, como el resto del grupo. Sonrientes y un poco avergonzadas, a veces miran a cámara como queriendo entender el motivo de la filmación. Al terminar la serie, saludan a los mayores y se marchan.



Mila interpreta la parte solista en el cruce de Zumatzeta. (Zazpi T'erdi)

²⁰⁷ *Poteo*: costumbre de socializar en *kuadrilla*, bebiendo y moviéndose de bar en bar. Ver Glosario.

A continuación, ascendemos al Campillo, a la parte señorial de la villa. Una visita obligatoria es el convento de Santo Domingo, la residencia de las monjas dominicas de clausura, en frente del palacio Uriarte. Al pasar un portón grande y acceder al vestíbulo que funciona como recibidor, dos miembros del grupo tocan el interfono para avisar de la llegada del grupo: *marijesixak, kantetan gatoz* (“marijesiak, venimos a cantar”). Responde una monja en castellano que parece no comprender el enunciado, tras lo que comentan “venimos a cantar, villancicos”, esta vez en castellano. Se escuchan risas en el grupo, y Eli menciona “*Campanas de Belén*” con humor. Mila realiza la parte solista; el sonido en el vestíbulo es verdaderamente envolvente. Al principio estamos prácticamente a oscuras. Ni ella ni Eli llevan ningún papel, pero Mila a veces aprovecha la parte responsorial para consultarle a su hija cual es la copla siguiente, para asegurarse de respetar el orden. En esta parada, no percibimos que nadie interprete una segunda parte o voz en la respuesta coral.



Vestíbulo de las monjas dominicas, antes y después de que enciendan la luz. (Zazpi T'erdi)

En la mitad de la serie, las monjas abren la puerta y encienden las luces. Aparece Sor María Pilar Anakabe (*Ama Pitxi*), una monja de Lekeitio muy conocida y querida por los asistentes. Saluda efusivamente a los presentes y lanza besos. Al terminar de cantar, la gente se acerca a saludar a las monjas, que preguntan por las novedades y muestran gran ilusión por la visita.



Ama Pitxi abriendo la puerta del convento. Rondistas saludando a las monjas. (Zazpi T'erdi)

Bajando del Campillo, el grupo camina hasta el comienzo de la calle Arranegi, donde el bullicio de los poteadores no proporciona un ambiente muy propicio para el canto. El grupo se detiene en un costado del ayuntamiento, en frente del hotel Oxangoiti, y comienza a cantar haciendo un manifiesto esfuerzo por hacerse oír por encima del ruido. Esta vez Eli realiza la parte solista; sostiene el papel de las letras en la mano por si acaso. Al terminar de cantar las 10 coplas, un

par de personas que han estado escuchando aplauden. Un responsable del bar Guzurmendi se acerca al grupo para regalarles castañas asadas.



Rondistas al comienzo de la calle Arranegi. (Zazpi T'erdi)

Continuando por la calle Arranegi, se detienen en la plaza del mismo nombre. Alejados del alboroto de las tabernas, el ambiente es tranquilo y recogido. Allí cantan todas las coplas, con Mila como solista, bajo la mirada de 3-4 vecinos. Llegados a este punto, hemos notado que las versiones de las dos solistas difieren textualmente en pequeños detalles; Mila, la solista de mayor edad, canta *dezagun* en la primera copla (verbo en gipuzcoano), mientras que su hija Eli dice *da-gigun* (verbo más cercano al dialecto local)²⁰⁸. En la octava copla, Eli canta *Hotzaren ikaraz bazagoz be, zu ez zara pobria* (“aunque temas al frío, tú no eres pobre”), a diferencia de Mila que canta *Hotzaren ikaraz badago be, zu ez zara pobria* (“aunque tema al frío, tú no eres pobre”), versión en la que la persona del verbo parece no concordar. Estas ligeras variaciones se deben a la mayor importancia que Eli otorga a la corrección de los textos. Con respecto al estilo vocal, la entonación de Mila es más grave de la de Eli, pero cuenta con una emisión más abierta, más ornamentada (con grupetos, portamentos etc.) y vibrada.

²⁰⁸ La solista más joven, sin embargo, no parece querer harmonizar el verbo *daukazun* (copla nº 5), también guipuzcoano.



Vecinos de Arranegi saludan a las cantoras. (Zazpi T'erdi)

El grupo decide seguir por la calle Ezpeleta hasta la casa de María Luisa Leturia, miembro del grupo que está enferma de cáncer. Leturia vive en la torre Leniz, de cara a *Sanpedropia*, la plazoleta de la cofradía donde está situada la figura de San Pedro. La llaman para que se asome a la ventana con su cuidadora. Le cantan toda la serie, y la saludan con emoción²⁰⁹.

Las últimas dos paradas de la ronda son el cruce del mercado, y la plaza de San Kristobal, conocida como *Eskolapia*. En este último punto, después de cantar los *marijesusak*, el grupo canta el villancico *Hator hator* para terminar.

209 María Luisa fallece el 23 de febrero de 2024.

5. Temas, discursos y prácticas

En este capítulo procuraremos interpretar las situaciones estudiadas para dar respuesta a las diferentes preguntas de nuestra investigación. En el plano metodológico, contrastamos las situaciones observadas (las prácticas) y los discursos de los diferentes actores. Así, hemos fundamentado el apartado eminentemente en la información recopilada a través del trabajo de campo (entrevistas y participación), complementada con documentación histórica publicada e inédita aportada a menudo por los propios actores. En algunos casos, aportaremos citas —extraídas de las entrevistas a los actores— seguidas de un comentario; en otros casos, las explicaciones precederán a la cita.

5.1. ¿Quién canta, quién escucha, y por qué?

Esta pregunta general puede asimismo articularse en estos otras interrogantes: *¿Cuáles son los motivos extramusicales que hacen posible la actividad musical? ¿Por qué ésta atrae a unos, mientras es rechazada por otros?*

5.1.1. Motivaciones de los participantes o simpatizantes

«Zenbat eta gitxian, gehixo geatzen jakun. Maltan hilabetic baino, hor bederatziz egunien gehixo irabazte zan». [Cuantos menos, más nos tocaba. Se ganaba más ahí en nueve días, que en un mes en Malta²¹⁰.] (Jesus Zelaia-Zugadi Txakarro, Gernika)²¹¹

«Birrikanak ze itxeban!» [¡Lo que hacía la necesidad!] (Gotzone Atxurra, Lekeitio)

En el capítulo 3, dedicado a la *Dimensión histórica*, anticipamos la centralidad de la motivación económica personal de los postulantes en la primera etapa documentada; sirven como ejemplos la figura de Anis en Ibarruri, Auzotxu en Gernika, los mozos de Ariatza e Iurreta, o las mujeres postulantes en Lekeitio. Hoy en día, el incentivo alimentario o económico individual parece haber perdido mucho peso. No obstante, las colectas de algunos de los grupos —especialmente los que hemos englobado en el modelo 3— son importantes, en la medida en que se destinan a iniciativas locales que revierten en la comunidad, como la organización de actividades, reparación de instalaciones y material, etc.

«Guk hauxe dekogu bakarrik». [Nosotros solo tenemos esto] (Maite Landa, Ea)

En general, son frecuentes las menciones a la comunidad, la importancia de los momentos festivos compartidos, y la voluntad de articular y fortalecer los lazos entre vecinos, especialmente en los núcleos poblacionales dispersos o que sufren de despoblación. Tanto el canto grupal como las actividades relacionadas con el mismo —preparativos, comidas, eventos posteriores organizados con el dinero de la colecta— son celebrados por los participantes y hacen que la participación valga la pena. Asimismo, en todos los casos estudiados, las rondas representan una oportunidad para establecer una relación directa entre los cantores y la audiencia, mediante visitas, gestos y dedicatorias, por un lado, y recibimientos, agradecimientos y obsequios, por el otro.

²¹⁰ Fábrica de cubiertos de Gernika.

²¹¹ Fuente: documental *Marijesiak 4:00* (2019).

«Ikustezunien zelan pizten daben etxeetako argixe, edo balkoira urteten direla... Eske bihotz barrura sartzen jatzu, eta jentientzako da oso espeziala, oso berezixe». [Cuando ves cómo encienden la luz en casa, o que salen al balcón... Es que te llega al corazón, y es muy especial para la gente.] (Ane Miren Arejita, Gernika)

«Itxaroten egoten dira!» [Suelen estar esperándonos!] (Justo Alberdi, Oromiño)

«Kantue lehenengo sentidu ein bizu, kantureko bizi ein bizu.» [El canto primero hay que sentirlo, para cantar hay que vivirlo.] (Jose Luis Undabeitia, Ibarruri)

«Azkenien musikak batzen dosku eta musikak pizten dosku barrutik sentimendu horrek.» [Al fin y al cabo es la música la que nos une y la que nos genera esos sentimientos dentro.] (Ane Miren Arejita, Gernika)

Muchas de las personas entrevistadas también aluden al disfrute de cantar en grupo, a la belleza de los textos, o a la emoción de la espera y de la escucha desde casa. En gran medida, es la participación musical la que despierta el interés de los cantores y oyentes. Así, la actividad musical adquiere un papel central, y representa a la comunidad, a la vez que la construye²¹². La participación es libre, y podríamos decir que se trata de prácticas inclusivas, que siguen la lógica de “cuantos más, mejor”²¹³. La forma de los cantos —que siempre constan de copla y estribillo fijo— favorece y prevé esa participación.

«Gure inguruan zeuden nagusi guztixen artean zan pertsona onena, ondo tratatzeotzun pertsona bakarra.» [De entre todos los adultos que teníamos alrededor era la persona más buena, la única que te trataba bien.] [refiriéndose al cura Domingo Zuluaga] (Manu Ziluaga, Ibarrangelu)

«Horretan izen zan itzela, itzela, gauzak e bueno, zeak antzinako gauzak barriztuten.» [En eso fue impresionante, impresionante, esto, renovando las cosas de antaño.] [refiriéndose al cura Txomin Agirre] (Jose Luis Undabeitia, Ibarruri)

«Eleziak asko emon dousku guri herri txikixetan.» [La iglesia nos ha dado mucho en los pueblos pequeños.] (Eli Akarregi, Lekeitio)

En el apartado histórico también recogímos la lógica evangelizante y educativa que seguramente movilizó a los impulsores de algunas de las rondas, como los sacerdotes de Ea, Ibarrangelu, Ibarruri o Iurreta, que enseñaron los cantos a niños y jóvenes. Además de los sentimientos de devoción cristiana, también el apego a la tradición jugó un papel importante, tanto en el caso de los curas como de los propios cantores en fases posteriores. Estos curas que estuvieron en activo en la segunda mitad del siglo XX (Domingo Zuluaga, Txomin Artetxe, Juanito Gallastegi) son

²¹² Recuperamos aquí el concepto de *sound group* de Blacking (Byron, 1995).

²¹³ Como señala Julio Guillén en su estudio sobre los Animeros de Caravaca, la participación se considera más importante que el resultado musical final (Guillén, 2019, 304).

recordados con cariño por los entrevistados, quienes los describen como *abertzaleak* (nacionalistas) y aseguran que si no fuera por ellos hoy ellos no conocerían estos cantos²¹⁴.

«Gernikan danak diraz ateos.» / «Gernikan danak diz ateuk.» [En Gernika todos son ateos.] (dos entrevistadas de diferentes pueblos)

«Kantau ala erreza ezagutu dugu Oromiñon ere. Orain ez dakit asmauko genun ere.» [(Lo de preguntar) “Cantar o rezar” lo hemos conocido también en Oromiño. Ahora no sé si acertaríamos (a rezar).] (Justo Alberdi, Oromiño)

Destacamos que la adhesión a la tradición a veces se ha dado en armonía con el sentir religioso, pero en la última mitad de siglo se da cada vez más a menudo disociada del mismo. Los actores entrevistados tienen a relativizar o resignificar las connotaciones religiosas de los textos y de la misma Navidad.

«Letrak badakigu zer esaten dauen eta gabon ohitura bat da, eta erlijiosoa, baina gabon ohitura bat edozer baino lehen». [Sabemos lo que dice la letra y es una costumbre navideña, y religiosa, pero una costumbre navideña, ante todo.] (Iñigo Alberdi, Ariatza)

«Gure etxien beti izen da Gabonetako hito bat.» [En nuestra casa siempre ha sido un hito de la Navidad] (Iñaki Gonzalez, Gernika)

«Nire etxeen gabonetako gauzak montatu izen dira 15ean, ze gabonak hasten dira marijiesiekin batera. [...] Eta horregaitik niretzat da gauza bat, nahiz eta momentu honetan aspaldittik ateo eta por supuesto ez dotena eleiza katolikoarekin ezer [...]. Baina ohitura modura jarraitutia gureko nekela.» [En mi casa las cosas de Navidad se han solidado montar el 15, porque las Navidades empiezan con los marijiesiak. [...] Y por eso para mí es una cosa, aunque en este momento sea ateo desde hace tiempo y por supuesto que no tengo nada con la iglesia católica [...]. Pero me gustaría que siguiera como costumbre.] (Iñaki Olano, Gernika)

Es común asociar los *marijiesiak* a la época navideña, pero entendida como período festivo caracterizado por el tiempo de ocio, las reuniones, los regalos, la alegría y la comensalía.

«Lelengo praka luziek abendue batzen joateko egin zizkidaten, eta eurixe suertau zan egun horretan. Eta e, “zu umetxue zara ondino eta ezin zara juen”. Da negar egin nuen». [Me hicieron los primeros pantalones largos para ir recoger el abendu, y casualmente llovío ese día. Y eh, “tú todavía eres niño y no puedes ir”. Y lloré.] (Antton Mari Aldekoa, Iurreta)

«Inizazio kontu bat zen, “hau nagosixen kontua da, zuek ez daukozue hamen zereinik”. [Era una cuestión de iniciación, “esto es cosa de mayores, aquí no tenéis nada que hacer.”] (Asier Madarieta, Ea)

«Nik uste umetan ez dozula oso ondo ulertzen. Ze umetan, kantuak baino gehixau da goizeko lauretan

²¹⁴ Peru Bilbao, 16/12/2022; Koro Hormaetxea, 14/10/2022.

kanpoan egotie. Ta horrek badeuko errebedia punto bat. Ta nik uste umetan horrek gehixau deitzen dotzula abestiak baino. [Yo creo que de joven no entiendes muy bien. De joven, es más el estar fuera a las 4 de la mañana que el canto. Y eso tiene un punto de rebeldía. Yo creo que de joven eso llama más que el cantar.] (Alex Uriarte, Gernika)

Las entrevistas también revelan que la ronda ha funcionado en ciertos casos como rito de paso de la niñez a la madurez. Las narraciones de “la primera vez” afloran en numerosas entrevistas como algo emocionante y anhelado, que aún hoy se rememora. La nocturnidad (el misterio), la ocupación colectiva de la calle (el empoderamiento) y la transgresión que ambas conllevan igualmente han suscitado la curiosidad de muchos participantes²¹⁵. En este sentido, introducirse en la ronda en *kuadrilla* ha sido notablemente común, por ejemplo, en Gernika²¹⁶ o en Ariatza. Asimismo, algunas personas guardan una relación familiar con los cantos: en algunos casos por haberlos escuchado cantar en casa, en otros por saber de algún pariente mayor que acude a la ronda.

«Danak ezagutzen gara, edo ezagunak edo familiakoak; beti batzen zara hurbiltasun bat dauelako, zeozeratik.» [Todos nos conocemos, o conocidos o familia; siempre te juntas porque hay una cercanía, por algo.] (Iñigo Alberdi, Ariatza)

Observamos ligazones familiares entre los participantes en prácticamente todas las rondas estudiadas. La introducción en la ronda, entendida como rito de paso, también ha solidado darse de la mano de algún pariente mayor, como hermanos, padres, etc.

«Geuri tokatzen jaku hartu dogun modura hurrengoari ixtia». [A nosotras nos toca dejarlo a los que vengan tal como lo hemos recibido.] (Gotzone Atxurra, Lekeitio)

«Ta batzuk kabreau eitten diez, “Zetako kantetan dou kalien? Ze gero jentiek jamonik be ez dau eitten!”. Bainak guk erakutsi ein bitzieu jentieri abendue kantetie zer dan». [Y algunos se cabrean, “¿Para qué cantamos en la calle? ¡Luego la gente ni siquiera hace caso!”. Pero tenemos que enseñarle a la gente lo que es cantar el *abendu*.] (Jose Jabier Abasolo Tiliño, Iurreta)

«Gu ez garenien, ez dakit. Txominek esate eban, “ba Jaungoikuak atonduko dau, ez da arduretu biher”. Bainak bai, nik badaukot ardurie». [Cuando nosotros no estemos, no sé. Txomin²¹⁷ decía, “Dios lo arreglará, no hay que preocuparse”. Pero sí, a mí me preocupa.] (Jose Luis Undabeitia, Ibarruri)

La mayoría de los participantes, si no todos, también asocian la realización de las rondas a la continuidad y la resiliencia de una identidad cultural vasca, por lo que es pertinente leer estas prácticas también (aunque no solo) en clave identitaria. Particularmente las personas de mayor edad que han conocido las rondas desde pequeños otorgan gran importancia a la transmisión y al mantenimiento de la costumbre, *tal y como les llegó a ellos*. Hemos escuchado con frecuencia

²¹⁵ Numerosos entrevistados de Gernika, que se incorporaron a la ronda a partir de los años 1970 siendo jóvenes, recalcan este aliciente.

²¹⁶ Tal y como expone Iacobalceta (1994).

²¹⁷ Txomin Artetxe, sacerdote de Ibarruri e impulsor de la ronda.

que antes de dejar la tradición morir, los ancianos volverán a rondar, así como que mientras vivamos, el abendu continuará.

«*Olentzero harrezkeroku da. Guk ez dogu ezagutu. Erregiek bai.*» [Olentzero es posterior. Nosotros no lo hemos conocido. Los reyes sí.] (Mila Robles, Lekeitio)

«*- Eta hemen egiten da hori, Olentzeroa? - Gure olentzero hori da, abendue!*» [- ¿Y aquí, se celebra el Olentzero? - Nuestro Olentzero es eso, ¡el abendu!] (Peru Bilbao, Ibarruri)

«*Marijesixen poztasune hori de, bizkaieraz eittie. Bizkaieraz ta geure euskerie.*» [La alegría de los marijesiak es esa, hacerlo en vizcaíno. En vizcaíno y nuestro euskera.] (Denis Azkarate, Gernika)

Algunos actores ven en estas prácticas un motivo de orgullo, de reafirmación de la identidad local. En un contexto festivo uniformizado por el currículum escolar y los medios de comunicación comunes, donde el Olentzero se presenta como folklore nacional, los actores reivindican su diferencia mediante estas prácticas que cuentan con una genealogía local y hablan en su propio dialecto. En el caso de Gernika, donde los *marijesiak* gozan de una notable carga simbólica y ocupan un lugar destacado en la agenda local, la participación en las rondas, sobre todo como solistas, dota a las personas involucradas de un prestigio y un reconocimiento especial.

«*Da gernikarra bazara bereizgarrixe. Eztait, Picasso kuadroa lez, bombardaketie lez, marijesixek diez hamengoa.*» [Si eres guerniqués, es algo singular. No sé, como el cuadro de Picasso, el bombardeo, los *marijesiak* son algo de aquí.] (Ane Miren Arejita, Gernika)



Marijesiak pasando frente al mural de azulejos que representa el Gernika de Picasso, en la c/Allendesalazar. (Gernikako Marijesiak)

5.1.2. Motivos de rechazo o desinterés

De la misma forma en que hemos procurado responder a la pregunta *¿quién canta, quién escucha y por qué?*, es igualmente interesante plantear el interrogante a la inversa, es decir: *¿quién no participa y por qué?*

En una sociedad manifiestamente secularizada como es la vasca en la actualidad²¹⁸, muchos entrevistados justifican su rechazo a las rondas alegando la naturaleza religiosa de los textos. Esto es palpable en el caso de Lekeitio, donde el equipo de la ikastola, en un intento por acercar el repertorio navideño a los valores actuales, ha resuelto la contradicción manteniendo la melodía, pero cambiando los textos de los *mariajesusak*. Las nuevas coplas mencionan la figura de Olentzero, la importancia de la solidaridad y de cuidar nuestro entorno.

En Ea y en Gernika, donde la mayoría de entrevistados consideran las rondas positivamente como *tradición local* (sin calificativos), aún algún encuestado —externo a los grupos— manifiesta no participar por la incomodidad que le supone corear dichos textos, la genuflexión frente a los sagrarios, etcétera. No obstante, observamos una tendencia de relajación en este aspecto; a modo de ejemplo, en Gernika en la actualidad la mayoría de los jóvenes participan de la misa de las 9:00 sin conflicto aparente, mientras en décadas precedentes era más frecuente que algunos cantores jóvenes no cantaran en la ceremonia y esperaran fuera de la iglesia²¹⁹. En Ea, la variada afluencia al *abendu* de adultos la medianoche del 23 de diciembre también demuestra un apego a los cantos, más allá de su apariencia cristiana. En ambos pueblos notamos que la resignificación de la práctica ha disuelto este rechazo en gran medida.

«Izen zan bolada bat apurtuteko gauzak, ez horretan bakarrik. Eta be bai ein zien gauza batzuk txarto, ez zan dana ein ondo». [Fue una época de romper con cosas, no sólo en este tema. Y también se hicieron algunas cosas mal, no todo se hizo bien.] (Begoña Ziluaga, Ibarrangelu)

En Ibarrangelu, la recuperación de la ronda en los años 1990 dio lugar a discusiones que todavía siguen en la actualidad; los impulsores se decantaron por cantar otras canciones navideñas (*Olentzero, Hator hator, Dringilin Dron*), consideradas más progresistas o menos religiosas. Aunque en un inicio suprimieron los *marijesiak*, después —según ellos, probablemente tras la publicación del libro del cura Domingo Zuluaga, en 2009— los volvieron a incluir. Sin embargo, ya no volvieron a rondar con la imagen del Niño Jesús, como lo habían hecho en la época de Zuluaga.

En Ea también nos mencionaron un menosprecio de *tipo clasista* hacia el *abendu* por parte de vecinos del pueblo que se relacionan con gente (no euskaldún) de Bilbao —la capital provincial—; considerarían las rondas como algo poco interesante y *pueblerino*.

La significación ideológica de los organizadores o de las rondas también funciona como repelente para algunas personas; el caso más significativo es el de la ronda de Lekeitio, que se recuperó por iniciativa de militantes y simpatizantes peneuvistas, sale del Batzoki (sede del PNV) y es publicitada a través de este. Por ende, solo personas cercanas a dicho partido participan en la práctica.

²¹⁸ Los capítulos 2 y 3 aportan información que ilustra el proceso de secularización de la segunda mitad del siglo XX.

²¹⁹ Fernando Astoreka, 25/3/2022.

«*Ez dira asanbladak, bilera informatiboak dira*. [No son asambleas, son reuniones informativas] (un *marijés* de Gernika)

Por último, también ha habido desacuerdos y enfados en el seno de los grupos, así como deserciones ocurridas como consecuencia. La década de los 2000 supone un antes y un después en la historia del grupo de Gernika: muchos miembros de los *marijesiak* abandonan las rondas por discrepar de la forma de proceder unilateral de una pequeña y autoproclamada directiva. Dicho grupo motor creó una asociación en 2002, es decir, registró al grupo legalmente para facilitar cuestiones de financiación, permisos, seguros, etc.; el conflicto estalló cuando comunicaron la medida al resto de *marijés*, que no habían refrendado ni consensuado dicho paso antes de que fuera ejecutado. Varios cantores —tanto solistas como miembros del coro— dejaron el grupo alegando falta de democracia interna; la mayoría de ellos no ha vuelto a acercarse a la ronda, y el grupo se ha ido recuperando poco a poco. Otros, en cambio, participan en la ronda, pero muestran su disidencia y desacuerdo de forma más o menos explícita.

5.2. ¿Qué nos dicen los actores a través de su discurso y a través de su práctica?

A fin de comprender qué significa esta música en cada comunidad, hemos comparado los discursos y las prácticas de los actores. Hemos prestado atención a las lecturas que éstos hacen de las actividades de las que participan, así como a su percepción de los cambios experimentados en la última mitad de siglo. Nos interesa especialmente qué imagen pretenden ofrecer los protagonistas a través de la actividad musical, y cuáles son los parámetros musicales que definen las prácticas según ellos.

5.2.1. Modelo 4: Lekeitio

Las protagonistas de Lekeitio contraponen lo popular a lo institucionalizado; por ejemplo, dicen no ensayar antes del día de la ronda, alegando que cuantas más calles, más ensayos²²⁰. Se jactan también de no pedir permiso al ayuntamiento para rondar ni pegar carteles anunciando el evento. Las cantoras del batzoki asumen implícitamente ser el grupo legítimo que continúa con la tradición en su pueblo; entre otras cosas, reivindican ser las únicas que mantienen la forma de cantar tradicional²²¹, como aspecto distintivo. A la hora de cantar, cogen el tono de forma intuitiva; Eli expone que *su madre no sabe lo que es un diapasón*:

«Guk... solistik markatzen dau erritmua, tonua eta dana. Diapasoia sekula bez! Nire amak ez daki zer dan diapasoi bat. Eta nik ez. Pentsa bez. Nik bai apurtxu bat solfeo gehio dakit. Nik egiten dot doinua nire koruaren arabera, ez badabez jarraituko... baina gitxi gorabehera amak eta biok daukagu tonu bardina.» [Nosotras... La solista marca el ritmo, el tono y todo. ¡El diapasón, nunca! Mi madre no sabe lo que es un diapasón. Y yo no. Ni pensarlo. Yo sí sé un poquito más de solfeo. Yo hago la melodía según mi coro, si no van a poder seguirme... pero más o menos mi madre y yo tenemos el mismo tono.] (Eli Akarregi, Lekeitio)

²²⁰ Mila Robles, 25/07/2021.

²²¹ *Nosotras cantamos como se cantaba antiguamente*, comentaba Eli Akarregi (29/07/2020).

En efecto, la solista de mayor edad (Mila) canta con una voz llena de cuerpo y bien apoyada (mecanismo 1)²²²; se vale frecuentemente del vibrato en las notas tenidas y realiza diversos ornamentos (apoyos, *glissandi*, grupetos). Su hija y también solista (Eli) comparte estas últimas características, no así la vocalidad, que en su caso es perceptiblemente diferente (mecanismo 2).

Frecuentemente, contraponen su estilo interpretativo al de los otros grupos de Lekeitio —e incluso a los grupos de otros pueblos, con los que han coincidido en los encuentros itinerantes a partir de 2008—. Ellas dicen cantar *dulcemente*, de forma *más libre*; en sus palabras, el resto de las rondas locales ha adaptado la melodía, canta más rítmicamente, o se acompañan con instrumentos. Los entrevistados de otras localidades, así como los docentes de la ikastola, coinciden en esta visión acerca del estilo característico de estas mujeres, que puntualmente ha sido definido como *ad libitum* —término que se popularizó entre los *Marijesiak* de Gernika, pero con connotaciones más amplias que trascienden la interpretación vocal, como veremos más adelante—. Según Manu Ziluaga, anterior profesor de música de la *ikastola*, optaron por dirigir a los estudiantes marcando un ritmo regular, porque de lo contrario sería muy difícil coordinarse como es debido²²³.

Las actoras del batzoki tampoco ven con buenos ojos la iniciativa de la *ikastola* de sustituir las coplas con otras de nueva creación y carácter profano. Supieron de la novedad a través de sus hijos, que estudian en la *ikastola*, y lamentan que los docentes del centro no hayan propiciado un diálogo integrador con su grupo. Cabe destacar que estas mujeres toman una postura reticente aún más vehemente con respecto a las tradiciones símbolo de su pueblo, como son la *Eguzki dantza* o la *Kaxarranka*²²⁴. Habiendo colaborado en la recuperación del aurresku de mujeres en torno a 1977, actualmente no comparten la forma en la que se interpretan las coreografías de ambos rituales²²⁵.

Asimismo, en el grupo de Lekeitio son conscientes de ser la única localidad en la que la costumbre de rondar cantando los *mariajesusak* era llevada a cabo por mujeres en el pasado. Atribuyen este protagonismo femenino a lo que no dudan en calificar de al *matriarcado de la costa*²²⁶, a las ausencias de los marinos en la mar y a la necesidad de salir delante de muchas mujeres, que trabajaban de criadas, niñeras, recadistas, asalariadas, en el contrabando o en lo que hiciera falta; más aún en el contexto de escasez y pobreza de la primera mitad del siglo XX²²⁷.

Pese a su manifiesta voluntad de continuidad, ellas mismas declaran, no sin cierta resignación, haber modificado algunos aspectos para poder seguir con la tradición. Uno de los cambios principales reside en que ahora el grupo no es exclusivamente femenino. Afirman que *estas*

²²² Para más detalles sobre los mecanismos vocales, véase el apartado 6.3.4. *Tonos y estilo vocal*.

²²³ Manu Ziluaga, 26/06/2022.

²²⁴ Para más detalle, sugerimos consultar el capítulo 2.

²²⁵ En la *Kaxarranka* se quejan de lo gimnástico de los pasos (de lo mucho que se levanta ahora la pierna, “como si fuera el Circo del Sol”, y de que el danzante cambiara el sentido de la vuelta; en la *Eguzki dantza*, de que las mujeres saquen a bailar a mujeres; para ellas, lo transgresor era que “ellas bailean al hombre”, porque sucede en poquísimos pueblos).

²²⁶ Eli Akarregi, 29/07/2020.

²²⁷ Eli Akarregi y Mila Robles, 11/03/2022.

*cosas no eran de hombres*²²⁸, pero según el grupo fue disminuyendo en número —principalmente debido al fallecimiento de las participantes— se vieron en la necesidad de contar con el apoyo de compañeros cercanos.

En cuanto al resto de cambios mencionados por las protagonistas, en el pasado las cantoras solían pedir alimentos, pero la agrupación del *batzoki* nunca ha hecho postulación. Hoy se visten de calle, con toquillas de lana; en 1986 y en los 2-3 años siguientes se vistieron con los trajes de la representación de la boda vasca —falda negra, parte superior blanca, y toquilla o mantón de Manila—, pero les suponía mucho más trabajo. Por otro lado, el día de la ronda antiguamente solía ser el 24, pero ahora salen después de la llegada del Olentzero, el 23 al anochecer²²⁹, porque el día de Nochebuena las comidas familiares frecuentemente corren a cargo de los participantes.

«*Fabrikan ta hasi ginanian biharrean, edadekoek Gabon bueltan gabon abestiak ere abesten zozten. Ta honek, marijesixak, be bai. Hori, eurak andrak e. Da guk, nahi ta nahiez ikasi. Zuzen ikasi genduan? Ondo ikasi genduan? Ba ikasi, halantxerik ein genduan.*

» [Cuando empezamos a trabajar en la fábrica, las mayores cantaban canciones navideñas en torno a Navidad. Y estas, *marijesiak*, también. Eso, ellas mujeres, e. Y nosotras, inevitablemente aprendimos. ¿Aprendimos correctamente? ¿Aprendimos bien? Aprender, aprendimos así.] (Mila Robles, Lekeitio)

Las coplas y la melodía se repropusieron en base a la memoria de las cantoras de mayor edad que habían aprendido los cantos en las conserveras de pescado. En el capítulo 4 hemos reseñado algunas pequeñas diferencias en los textos que cantan Mila y Eli²³⁰; la solista más anciana canta aquello que recuerda, y su hija procura *corregir* los textos buscando una coherencia dialectal y gramática. En este caso, Eli no ve problema en modificar los textos, ya que asume que la versión que su madre aprendió sería probablemente *errónea*.

En cuanto a la transmisión, muestran preocupación porque perciben que los jóvenes de sus familias no sienten la costumbre como propia, y la viven desde la obligación; esperan que sus hijos/as y sobrinos/as —quienes lo han conocido en casa— sigan con su ronda, pero los notan avergonzados de salir con ellas. Ellas, al contrario, salían junto a sus madres con orgullo²³¹.

Mila Robles, por su parte, comparte dos impresiones que sirven como paradigma de la fragilidad de las prácticas inmateriales: según ella, en su día no habría casa donde no se cantase este canto el día de Nochebuena²³², mientras que hoy la mayoría de la gente ni siquiera sabe que esto ha existido²³³.

Otro aspecto musical es el canto a varias partes. En las grabaciones más antiguas con las que contamos —una grabación de audio realizada en 1988 y una filmación del 2000, ambas realizadas por

²²⁸ Gotzone Atxurra, 29/07/2020.

²²⁹ Eli Akarregi, 11/03/2022.

²³⁰ Comentaremos las diferencias textuales en el capítulo 6.

²³¹ Eli Akarregi y Gotzone Atxurra, 29/07/2020.

²³² Mila Robles, 11/03/2022.

²³³ Mila Robles, 25/07/2021.

el folklorista Emilio Xabier Dueñas—, se pueden escuchar dos partes paralelas en el estribillo; la que se canta en la actualidad, y otra a distancia de una tercera paralela diatónica inferior. En la primera grabación, realizada en el ámbito de una entrevista a tres mujeres en Mendexa, la segunda voz parece limitarse solamente al primer *Maria Jesus*. En la segunda, en cambio, la segunda parte parece consolidada y se escucha nítidamente después de cada copla y durante todo el estribillo.

Cuando el grupo de Lekeitio grabó su actuación de los cantos en 2020 en el *batzoki*²³⁴, por no poderse realizar la ronda por las restricciones derivadas de la Covid19, no percibimos ninguna segunda voz; tampoco así en las grabaciones que un familiar de una cantora realizó en 2021. Queriendo saber si había algún motivo para suprimirla, pregunté sobre el tema en varias entrevistas. Cada vez me encontré con dificultades para hacer entender a las cantoras más mayores a qué me refería. Finalmente, en una entrevista conjunta con las solistas Mila y Eli (madre e hija), canté la segunda voz mientras ellas cantaban la principal; entonces me explicaron: *así lo hacíamos antes; Marije, Teo y Begoña Ansotegi, ellas hacían esa voz*. Comentaron que, simplemente, algunas habían muerto y por eso esta voz no se cantaba más. Al tratar del tema, noté cómo Eli recogía la expresión que yo acaba de emplear (*bigarren ahotsa*, segunda voz), y la utilizaba para reformular su respuesta, *ellas hacían la segunda voz*. Deduje por lo tanto que hasta entonces éste no había sido un parámetro musical definitorio o estructural del canto, sino algo optativo, un embellecedor opcional, actualmente en desuso y asociado además a ciertas personas. Cuál fue mi sorpresa cuando, en 2022 y 2023, pude escuchar que alguna de las cantoras interpretaba esta segunda parte. Seguramente mi interés por el canto a varias partes haría a alguna de ellas tomar conciencia de su existencia en el pasado y le asociara consiguientemente cierta importancia.

5.2.2. Modelo 3: Iurreta, Oromiño, Ariatza, Ibarruri e Ibarrangelu

En el modelo 3 hemos englobado los pueblos y barrios en los que las rondas navideñas no son el acto festivo más señalado del año. En Iurreta, por ejemplo, señalan que la tradición del *abendu* no es tan significativa como la *Dantzari dantza* de las fiestas patronales (San Miguel) o la ronda de Santa Águeda²³⁵. Se trata en cualquier caso de prácticas inclusivas, impulsadas por unos pocos actores que comparten una cercanía familiar o de amistad, y reúnen a los vecinos entorno a la actividad musical.

«Bai, ze dan-danak ez dute jakiten kanta, etorten dira kuadrilan egoteko eta hori, eta gero “Maria Jose” esaten dute gehienek.» [Sí, porque todos no suelen saber la canción, vienen para estar en cuadrilla y eso, y después la mayoría dicen “Maria Jose”.] (Kristina Mardaras, Oromiño)

«12 bat gara abestuten dogunak, baie etorko dire 30 bat, baie hoiek ez dabe abestuten, hoiek numeroa eitten etorten diez. Batzuk abue zabaldu bez. Horrek etorten die numerue eitten, multzue eitten. 12 joan biherrien, ba 30, edo 25.» [Los que cantamos somos 12, pero vendrán unos 30, pero esos no cantan, esos vienen a hacer bulto. Algunos ni abren la boca. Esos vienen a hacer número, a hacer bulto. En vez de ir 12, pues 30, o 25.] (Peru Bilbao, Ibarruri)

²³⁴ *Marijesiak - Lekeitio 2020*. Youtube https://youtu.be/-Ry3F2oZu7o?si=ZP_4N6Gi2z_rblfL.

²³⁵ Entrevista con Antton Mari Aldekoa, 12/9/2022.

Como en otras rondas, aquí también vemos diferentes niveles de implicación. Los impulsores suelen ser agentes culturales en el pueblo, involucrados en otras iniciativas —danzas, coros, euskera, etc.—. En el pasado, los curas jugaron un papel importante en la transmisión de los cantos en Ibarrangelu, Ibarruri e Iurreta, y son sus antiguos estudiantes los que hoy convocan las rondas. En Ariatza no parece haber habido ningún protagonista eclesiástico; aparentemente la ronda ha tenido continuidad a lo largo del siglo XX, y mantiene su nocturnidad. Los entrevistados guardan un grato recuerdo de los organizadores del pasado y de sus enseñanzas.

En algunos pueblos se suelen realizar ensayos antes del día de la ronda —en Iurreta, Ibarruri e Ibarrangelu, por ejemplo—, pero el resto de los entrevistados no los ven demasiado necesarios o no creen que en el caso de convocarlos tuvieran gran afluencia. Tampoco calientan ni entrenan la voz especialmente, a pesar de que algunas rondas se alargan durante horas.

«*Hiru etxetan abestu dogunien, ejerzizoa eindde dau.*» [Cuando hemos cantado en tres casas, ya hemos ejercitado.] (Peru Bilbao, Ibarruri)

Las rondas discurren mayormente por barrios y caseríos dispersos; en Ibarrangelu el recorrido se ha reducido para poderlo realizar a pie, mientras que en el resto de las localidades se sirven de coches para poder abarcar los diferentes núcleos de casas. En prácticamente todos los pueblos, las características de las rondas —horario, duración, recorridos, tipología de los participantes, acompañamiento instrumental— se han ido modificando en las diferentes épocas para resultar más cómodas a los participantes. Por poner un par de ejemplos, en Ibarrangelu la ronda se limita hoy a un solo día y dura hora y media como máximo, para que no afecte al horario de la venida de Olentzero y Mari Domingi (18:30) y al posterior poteo (en torno a las 19:00). En Oromiño empiezan a rondar por la tarde y ofrecen una chocolatada a los niños, participantes cada vez más numerosos.

«*Kantie 10 bider barik behin kantata, listo. Kantue ez deixela galdu, eta kalie bez. Don Domingok be egokitueban, ezta? 9 egunetik 3 egunera.*» [Cantando la canción una vez en vez de 10, listo. Que no se pierda el canto, y tampoco la canción. Don Domingo también lo adaptó ¿verdad? De 9 días a 3.] (Manu Ziluaga, Ibarrangelu)

En ninguna de las localidades cantan el repertorio completo en cada casa, porque consideran que la ronda se alargaría demasiado. En Ibarrangelu e Ibarruri, escogen 2-3 canciones navideñas de las 9 que tienen preparadas; en algunos caseríos cantan el *abendu*, y en otros no. En Ibarruri nos comentaron que intentan adecuar la canción a las personas del hogar, según la edad, cantan unas canciones u otras²³⁶; implícitamente entendimos que los ancianos suelen agradecer más el *abendu*, y los niños las canciones como *Olentzero* o *Horra Mari Domingi* que han aprendido en la escuela.

En Ariatza visitan alrededor de 60 casas en barriadas diferentes, y la ronda dura entre 6-7 horas. Esto los llevó a cantar 2 coplas en cada una de las tres melodías, de corrido, formando una *canción*²³⁷. En los años 1980-90 estas coplas iban variando de una casa a otra, para no estar cantando

²³⁶ Jose Luis Undabeitia, 27/12/2022.

²³⁷ Iñigo Alberdi, 11/12/2022.

lo mismo todo el rato; según Jon Enbeita, no conocían más de 20 coplas en total²³⁸. El orden no era fijo, pero era común empezar con las coplas *Abendu*, *Hogetalaugarrena* o *Gabeko hamabiak*. En las últimas décadas, como ya hemos anticipado, se han fijado seis, y siempre se cantan en un orden establecido.

En Oromiño también comentan que no suelen cantar las 24 coplas que han recogido en papel, sino unas 8-10, a veces alguna más en las casas que les han preparado un buen almuerzo; en la última casa se canta todo de arriba abajo²³⁹. Sucede igual en Iurreta, como hemos descrito en el capítulo 4. Cuando hicieron la recopilación escrita, procuraron darle un orden cronológico, aunque comentan que seguramente los rondistas de comienzos del siglo XX no seguirían un orden preestablecido, sino que cantarían la copla que les viniera a la cabeza. Cabe destacar que hoy la copla final difiere en Oromiño y en Iurreta; los primeros cantan la que según ellos los rondistas antiguos empleaban para cerrar la serie —que termina diciendo *Zeruetan Amen!* (Amén en los cielos)—; en Iurreta cantan la de los reyes, como hacían en la época de Juanito Gallastegi.

Las visitas son esperadas por algunos vecinos, aunque a veces también ninguneadas por unos pocos. Antiguamente, este tipo de actitudes se podían amonestar²⁴⁰; Jon Enbeita, de Muxika, recuerda como una vez su padre cantó la siguiente copla improvisada: *asko dok horratino gure suertia / gu etorri ezkero argiak etxotia!* [vaya suerte la nuestra, que se apaguen las luces al llegar nosotros]. Mila Robles, solista de Lekeitio, también recuerda haber improvisado una copla de agravio de niña²⁴¹, en una cuestación de Santa Águeda, cuando los dueños de la casa le dijeron que los del barrio Arranegi no eran bienvenidos allí. Hemos tenido noticias de la costumbre de improvisar coplas —en cualquiera de las melodías cantadas— tanto en Iurreta-Oromiño como en Ariatza, por la presencia de *bertsolaris* en estos pueblos. Según nos han contado, se trataba de coplas dedicadas a los vecinos con los que tenían confianza.

«*Tamalez bertsolaritzan aritzen zirenak jada ez dira etortzen, edo hobeto esateko, joaten garenok ez daukagu horrelako abilidaderik, ta azkenengo urteetan horrelakorik ez dogu egiten.*»
[Desgraciadamente los que andaban haciendo *bertsos* ya no vienen, o mejor dicho, los que vamos no tenemos habilidades de ese tipo, y en los últimos años no hacemos nada parecido.]
(Iñigo Alberdi, Ariatza)

La cuestación, los obsequios y los almuerzos ofrecidos son fundamentales en estas rondas, no por la ganancia económica en sí, sino por la importancia social que el mismo ritual conlleva. Un vecino de Muxika comentaba que *no se pide, sino que se da*²⁴². En Ibarrangelu nos comentaban que no rondan con la intención de pedir, pero en la mayoría de las casas les preguntan *nun dekotzue poltsi?* (¿dónde lleváis la bolsa?), por lo que siempre la llevan para quien quiera dar algo.

²³⁸ Jon Enbeita, 14/7/2022.

²³⁹ Kristina Mardaras, 25/5/2022.

²⁴⁰ Jabier Kalzakorta recoge la denominación *lixtorrak* (avispas) para este tipo de coplas (2003, 151).

²⁴¹ *Atien onduen harixxa / hamengo neska zer txarixxa* [La piedra al lado de la puerta / la chica de aquí qué cerda.], Mila Robles, 15/7/2021.

²⁴² Jon Enbeita, 14/7/2022.

«Inoz ez da egon lotuta ez elizagaz, ez udalagaz. Eneuke esan gura udalak ez deuzkula dirurik emoten, baizik eta gurago dot esatea ez daukola zerikusirik, independientea da.» [Nunca ha estado asociado a la iglesia, ni al ayuntamiento. No quisiera decir que el ayuntamiento no nos da dinero, sino que prefiero decir que no tiene nada que ver, que es independiente.] (Iñigo Alberdi, Ariatza)

Asimismo, la organización es autogestionada y las actividades no se convocan en nombre de ninguna asociación concreta —aunque a veces se firman con un nombre genérico, como *Abenduko lagunak* (Amigos/as del *abendu*), empleado en Iurreta—. Las rondas prácticamente no se publicitan ni mediatisan, más allá de un círculo local. En las Navidades de 2020 y 2021, afectadas por las restricciones de la Covid19, algunos pueblos optaron por no realizar ninguna actividad (Ariatza, Ibarrangelu, Ibarruri, Iurreta), mientras que en otros grabaron y montaron un vídeo con la participación de la gente del barrio (Oromiño).

«Guk beti kantatu izan dogu Oromiñon denok batera. Santa Agedan bai solista egon izan da, bakarlarria. Abenduan ein izan dogu deskansatzeko edo protagonismoa emateko. Hemen andrak bakarrik! Hemen gizonak bakarrik!» [Nosotros en Oromiño siempre hemos cantado juntos. En Santa Águeda sí ha habido solista. En el *abendu* lo hemos hecho para descansar o dar protagonismo. ¡Aquí sólo las mujeres! ¡Aquí sólo los hombres!] (Justo Alberdi, Oromiño)

«Guk ya badakigu, hasiera norbaitek emon ezkerro, ya badakigu.» [Nosotros ya nos lo sabemos, si alguien da el arranque, ya nos lo sabemos.] (Kristina Mardaras, Oromiño)

«- Eta taldean solistarik badago? - Ez, eske solistagaz abesteko kantuak ez diez honek.» [-¿Y hay algún solista en el grupo? -No, es que estos no son cantos para cantar con un solista.] (Peru Bilbao, Ibarruri)

El canto, que consta de la misma estructura —copla y estribillo— en todas las localidades, se interpreta de forma responsorial en Ariatza y en Iurreta. En Ariatza, un solista interpreta la copla entera y el coro responde con el estribillo —al igual que en Lekeitio—. Iñigo Alberdi comenta que el solista no necesariamente es el que tiene mejor voz, sino *el que tiene un buen equilibrio entre (suficiente) voz y (poca) vergüenza*²⁴³. En Iurreta, distinguimos 2-3 solistas y personas que entran en el estribillo, pero la parte solista no está restringida a unos pocos cantores, y según la ronda avanza y se refrescan las letras, la gente que interpreta la parte solista va aumentando. En Ibarruri, Ibarrangelu y Oromiño consideran que los cantos son *para cantarlos todos a una*; observamos que algunos cantores se valen de hojas de letras para recordar los textos.

En el plano musical, el canto es fuerte y rítmico, y se acompaña de golpes de palo regulares al suelo en Ariatza, Iurreta y Oromiño. En el caso de Ariatza, es trabajo del solista encajar las tres melodías —que constan de un ritmo interno diferente, como veremos en el capítulo 6— en un mismo pulso constante marcado por los palos. En Iurreta y Oromiño, los instrumentos musicales —frecuentemente *trikitixas*— y los palos marcan la marcha del canto.

²⁴³ Iñigo Alberdi, 11/12/2022.

«Inoz urteren baten oin dala 2 urte edo 3, trikitilarri bi bertokoak direnak harek be etorri zien, baie ezan ixen... guk ez dogu sekula erabili musikorik. Ba etorri ziren eta bueno. Badatoz eta ez da pasetan ezebez.» [Algún año, hace 2 o 3 años, dos *trikitilaris* que son de aquí vinieron también, pero no fue... aquí nunca hemos usado músicos. Pero vinieron y bueno. Vienen y no pasa nada.] (Peru Bilbao, Ibarruri)

En Ibarrangelu e Ibarruri normalmente cantan a capela, con un tempo regular y sin ningún tipo de acompañamiento. Aunque en general prevalezca el mecanismo 1 en las rondas de este modelo, en Ibarruri las cantoras ancianas pertenecientes al coro cantan con una impostación coral (mecanismo 2). Asimismo, notamos que en el estribillo el tiempo se ralentiza y se vuelve más pausado; es en ese momento cuando las voces se desdoblan según un arreglo que realizó en sacerdote Txomin Artetxe (ver capítulo 6). En el resto de los casos, el canto a varias partes se mueve por movimiento paralelo de sextas o terceras; es opcional y lo realizan algunos cantores por costumbre o por comodidad de tesitura. Al preguntar por la realización de voces, recibimos respuestas del tipo: *se hace sin pensarla, según el momento, según las ganas y las capacidades de cada uno*, etc. Los cantores de Ibarruri enfatizan que el cura Txomin insistía en cantar *suabe ta gozo* (suave y dulcemente), lo cual contrasta con la estética del resto de pueblos. En general los cantos están poco ornamentados, aunque en grabaciones de los 1980 podamos escuchar apoyaturas y grupetos en Ariatza, sistemáticamente en las notas largas. Excepto en las rondas acompañadas de instrumentos, en el resto de los grupos los tonos se cogen intuitivamente, de oído.

«Olatu horretan ibili gara. Gu horren seme-alabak gara. Orain hori nola garbitzen da? Nora joan behar dugu, jatorrira? Eta zein da jatorria?» [Anduvimos en esa ola. Nosotros somos hijos de eso. ¿Y ahora eso cómo se limpia? ¿A dónde tenemos que ir, al origen? ¿Y cuál es ese origen?] (Antton Mari Aldekoa, Iurreta)

«Bertso paperak Gipuzkoatik etorri dira, eta hortik geratu dira, det esatea, dezagun, bai. Badaude errepikatuak expresio batzuk, nik uste dut hortik dala. Bai ze jendea hemen zegon bertso paperak osorik kantatzen zituztenak buruz.» [Las hojas de *bertsos* han venido de Gipuzkoa, y de ahí ha quedado el decir *det, dezagun*, sí. Hay expresiones recurrentes, y yo creo que es por ahí. Sí porque aquí había gente que cantaba *bertsopaperak* enteras de memoria.] (Jon Enbeita, Muxika)

En lo relativo a los textos, al preguntar a los cantores acerca del lenguaje y del dialecto de las letras, varios protagonistas de Iurreta y Oromiño aclararon que entorno a los años 1970 procuraron acercar el lenguaje de las coplas al *euskara batua* (vasco estándar), entonces recién formulado; los mismos trabajaban por aquel entonces a favor de la alfabetización en *euskara batua*. Asimismo, en Muxika sacaron a relucir influencias e intencionalidades muy anteriores; por ejemplo, *bertsolaris* como Kepa Enbeita *Urretxindorra* (1878-1942) presumiblemente cambiaron algunas palabras (por ejemplo, proponiendo *jaretsi*, en vez de *logratu*) para acercarse a un euskera limpio (*euskara garbia*) como predicaba Sabino Arana a comienzos del siglo XX. Por otro lado, también era frecuente utilizar verbos en dialecto guipuzcoano (*det y dezagun*, en vez de *dot y da(g)igun*), por influencia de las hojas de *bertsos* escritos (*bertsopaperak*) provenientes de Gipuzkoa²⁴⁴.

244 Jon Enbeita, 14/7/2022.

5.2.3. Modelo 2: Ea

Los entrevistados en Ea nos recuerdan que en invierno no abundan las fechas festivas señaladas con arraigo. Olentzero no se ha festejado históricamente, los Reyes se celebraban pero sin cabalgata; Santa Águeda y el *abendu* han sido los únicos actos que se hacían en la calle²⁴⁵.

«Ez dogu kanbixa desdeluego guk ezebez.» [Nosotras desde luego no hemos cambiado nada.]
(Maite Landa, Ea)

En Ea, los parámetros definitorios de la ronda según sus impulsoras son la novena, su carácter infantil, los textos y las melodías. Maite y Mari Loli, encargadas de la ronda a partir de los 1980, declaran haber recibido sugerencias para cambiar las letras, a lo que ellas se han resistido siempre. Acogieron con entusiasmo la idea del exalcalde Asier Madarieta de publicar un monográfico acerca del *abendu* de Ea²⁴⁶, porque así las coplas, las tonadas y otros aspectos relativos a la ronda quedarían por escrito y *se mantendrían*. Sostienen que la formación en dos filas, el uso de los palos, el farolito, la campanita y el *pastikun* del último día (*pax te cum*, pequeño crucifijo) se conservan como antaño. Estos últimos tres objetos actualmente son custodiados por las encargadas, aunque el crucifijo anteriormente se guardara en la iglesia.

«Ez badau mutilik, ba neskak.» [Si no hay chicos, pues chicas.] (Maite Landa, Ea)

«Geuk dekogu danetarik.» [Nosotras tenemos de todo.] (Maite Landa, Ea)

En cambio, otros aspectos sí han sido modificados. El descenso demográfico del municipio y la *falta de materia prima* las ha llevado a aceptar todo tipo de voces —más y menos dotadas—, así como un rango de edad más amplio que en el pasado, empezando alrededor de los 7 años. Por el mismo motivo, las niñas empezaron a formar parte de la ronda ya para finales de la década de los 1980. La temprana edad de los cantores las ha llevado a retrasar la salida de Nochebuena a las 8:30, y a utilizar los coches para subir a Bedaroa y Natxitua. La visita a este segundo barrio es relativamente reciente, y se incluyó a petición del Hotel Ermintxo, que en esas fechas suele tener gente alojada y ofrece un almuerzo a los niños a cambio. De la misma forma, las visitas a la residencia de ancianos Lagun Etxea (fundada en 1951) se hacen a diario; hoy los cantores entran al recinto, mientras que antiguamente cantaban *Sakramentu* como en los templos y capillas. Cuando algún niño del grupo vive o tiene parientes en el barrio Angelutxu, también se procura modificar el recorrido para visitarlos.

«-Osea batzutan goiez apurtxu bet moldatzen. -Poztasune euki deixen eurek umiek, be bai eta jakin daiela kontutan eukin jakela.» [O sea a veces vamos adaptándonos un poco. -Para que se alegrén los niños, y también que sepan que se les ha tomado en cuenta.] (Mari Loli Gorroño y Maite Landa, Ea)

²⁴⁵ Asier Madarieta, 22/12/23.

²⁴⁶ Eako udala. (2008). *Kantau edo erreza: Eako Abendua*. Eako Udala.

La expresión que da título al libro, *kantau edo erreza* (¿cantamos o rezamos?), hace referencia a la consulta que antaño hacían los cantores en los caseríos durante la postulación de Nochebuena; desde hace varias décadas, se ha suprimido la opción del rezo. La figura de autoridad del capitán (*kapitzana*), desempeñada normalmente por el cantor más mayor, también desapareció.

Aunque desde una perspectiva externa escuchemos 3 melodías diferentes –distribuidas por días, como ya hemos explicado–, los actores conciben que los cantos (*kantuak*) del *abendu* son 4: “Abendu”, “Modian”, “Sakramentu” y “Da bart Belenen”. *Sakramentu* y *Modian* son variantes de la misma melodía, pero la primera no se canta caminando, sino sólo en las paradas en frente de los altares; puede que por esta función diferenciada la distingan del resto. Al contrario, en Gernika *Sakramentu* se considera como parte de la serie de coplas correspondiente.

En Ea los ensayos son importantes; pueden ascender a más de media docena, y de ellos depende la correcta ejecución de los cantos, ya que el grupo se renueva con mayor frecuencia que en el resto de las localidades, por la rotación de niños que van cumpliendo años. La dinamización de los ensayos corre a cargo de las encargadas, Maite y Mari Loli. La entonación es más o menos aproximativa y el foco de las responsables suele estar en la correcta interpretación de los textos y del acompañamiento rítmico con los palos o con la campanita. Suelen utilizar la copla *Sakramentu* para que los más pequeños del grupo vayan iniciándose poco a poco como solistas. Las organizadoras procuran que todos tomen este rol en algún momento de la novena. Los niños memorizan los textos y los cantan en orden correlativo. Alguna vez hemos visto alguna solista con una chuleta escrita en la mano, pero no es lo normal. Según algunos cantores entrevistados por Asier Madarieta, en los años 1960 los solistas no siempre cantaban las coplas en el orden establecido (2008, 95).

Como hemos descrito en el capítulo 4, la presencia en las rondas de parientes y hermanos pequeños de los cantores es un momento clave para la transmisión de los cantos. Los más pequeños llevan sus propios palos y replican los movimientos de los cantores oficiales, cosa que no sucedía en décadas pasadas. Vemos que la implicación de los padres y madres es crucial, ya que son ellos los que en gran medida empujan a los niños a participar activamente en la novena. La preocupación por la continuidad de la práctica es compartida.

Aunque la ronda de Ea históricamente haya estado formada por niños jóvenes, constatamos que antaño se trataba de cantores relativamente autónomos dirigidos por un joven más veterano (*el capitán*). El descenso en la edad de los participantes en las últimas 4 décadas y el cambio de perfil de las encargadas inevitablemente han traído consigo a una mayor infantilización de la práctica.

Las responsables no ven con buenos ojos la ronda de adultos (*Nagusien Abendua*) que sale la medianoche del 23 de diciembre y recorre el pueblo parando en varios bares, alegando que se trata de algo *nuevo*, y que cantan otras canciones además del *abendu*; consideran que la denominación *abendu* debería restringirse a la ronda infantil. Según Asier Madarieta, la ronda de adultos se remonta a los años 1960; Jose Santi Agirre (nacido en 1937) también mencionó que no era nueva. Madarieta tiene una postura positiva, alegando que es un momento de sociabilidad singular que consigue reunir a gente diferente.

«Ze hasi ziren eurek gabetan beste orri batzuk emoten letrak eta. -Nik beti dinot gabekue ez dala abendue. Hasi zen abenduko letrakin, baie gero ya ez diez abenduko letrak bakarrik. Ya kantetan dabe Mari domingi edo Hator hator, beste abesti batzuk. Orduen guretzako abendue benetan maite dogunek

abendue da bestie. Nik eurak hola gabaz nahi badabe edarto deritzat. -Guk bakarrik esan gendune da... -Gure abenduen ez dala kanbixaten letrarik.» [-Empezaron a repartir otras letras por las noches. -Yo siempre digo que lo nocturno no es el *abendu*. Empezó con letras del *abendu*, pero después ya no cantan solo las letras del *abendu*. Ya cantan *Mari Domingi* y *Hator hator*, otras canciones. Entonces para nosotros que queremos de verdad al *abendu*, el *abendu* es lo otro. Yo si quieren salir ellos de noche así me parece genial. -Nosotras solo decíamos que... -Que en nuestro *abendu* no se cambian las letras.] (Mari Loli Gorroño y Maite Landa, Ea)

«*Eta bai, juerga da, baina juerga era askotara ein leike. [...] ikusi dotez 100 pertzona, eta 100dik gora pertzona, binaka, makurtzen, fededunak ez direnak... [...] 100 pertsona batzeko edozein gauza dala oin, letxes! Bai bale, abadeak emoteoskun kopatxue, tabernak, txalet baten ere... ordun azkenean amaitxuten zendun janda, edanda... Zan momentu bat, niri asko gustaten jat. Herriko zure kuadrilakuak ez direnekaz egoteko. [...] Mozkortzeko mila modu daude baina aukeratu dogu herriko ohiturea jarraitutea!*» [Y sí, es una juerga, pero se puede hacer la juerga de muchas maneras. [...] He visto 100 personas, más de 100 personas, de dos en dos, arrodillándose, sin ser creyentes... [...] Hoy en día para reunir a 100 personas con cualquier cosa, ¡leches! Sí vale, el cura nos daba la copita, los bares, también en un chalé... entonces al final terminabas comido, bebido... Era un momento, a mí me gusta mucho. Para estar con los del pueblo que no son de tu *kuadrilla*. [...] Hay mil maneras de emborracharse, ¡pero hemos escogido seguir con la costumbre del pueblo!] (Asier Madarieta, Ea)

Maite y Mari Loli se lamentan también de que, al contrario que en épocas precedentes, no cuentan con la ayuda ni el empuje del ayuntamiento. Las rondas se *dan por hecho* y continúan por su empeño personal, y gracias a la necesaria implicación de padres y madres.

5.2.4. Modelo 1: Gernika

5.2.4.1. Patrimonialización de la tradición

Las primeras operaciones de patrimonialización de los *marijesiak* en Gernika pueden datarse ya a comienzos del siglo XX. Como trataremos en profundidad en el capítulo 6, tanto Sebero Altube como Segundo Olaeta llevaron a escena arreglos corales de los *marijesiak* –recordemos las Fiestas Euskaras en Bergara (1905), el Congreso de Estudios Vascos en Gernika (1922) y los espectáculos de la compañía de danzas Elai-Alai (a partir de 1930), mencionados en el capítulo 3–. Se trataba de intervenciones de índole purista que seleccionaban material popular y lo elaboraban con el objetivo de dignificarlo. Nos topamos con correcciones y retoques lingüísticos de este tipo en las diferentes recopilaciones de letras editadas o inéditas a lo largo del siglo XX (ver capítulo 6). Por lo demás, desconocemos hasta qué punto las composiciones y la presencia de estas figuras afectarían a los cantores tradicionales. En cualquier caso, sabemos que los *marijesiak* de la primera mitad del siglo tenían una estrecha relación con las asociaciones musicales de la villa.

«*Nire denboretan kantatzen ziren gitxi. Eta horrek ja buruz.*» [En mis tiempos se cantaban pocas (coplas). Y esas de memoria.] (Jose Antonio Uriarte Itxaso, Gernika)

Aunque las publicaciones y los manuscritos de coplas conocidos en Gernika a lo largo del siglo XX recogieran siempre más de una treintena de coplas, los testimonios orales aseguran que en

la calle no se cantaban más de una docena. Esto comenzó a cambiar en la década de los 1990 y se afianzó después de la propuesta renovada de letras de 2008, que compiló, corrigió y reordenó 44 coplas, basándose en diversas fuentes históricas. Las modificaciones fueron llevadas a cabo por el pequeño grupo motor que registró a los *marijesiak* de Gernika como asociación, avalados por el estudioso Jose Antonio Arana Martija. La institucionalización de la tradición se vio por lo tanto acompañada de una segunda operación patrimonialista, esta vez de carácter historicista.

El grupo motor ha querido cuidar y reforzar el aspecto ritual de los *marijesiak*. Por ejemplo, hace algunas décadas, después de la genuflexión, el grupo se levantaba y echaba a andar enseguida; hoy cantan una estrofa de pie y después siguen con la ronda. Tratan de resignificar y dotar de sentido cada elemento; *si no, vamos como quien va comiéndose un pastel*, comenta Denis Azkarate. A su vez, han recuperado una copla de pleitesía a la iglesia —publicada en 1919 en la recopilación de Garratza—, que actualmente se canta al término de cada ronda nocturna en la c/ Goienkalea, al lado de la puerta de la sacristía.

Los impulsores de los cambios admiten su intervención y afirman haberlo hecho con criterio y por aprecio hacia la tradición, *por el bien de los marijesiak*. Lo que supone poco cambio y es asumible para ellos, ha resultado demasiado, exigente o brusco para otros.

«*Badakit nik hori, ahozko tradizinoaren apur bat kontrako da, ezta? Sartza, hartu hemendik bat, handik bestea. Oinarrixe bertan egon da, eta estimazinoa ere. Eta letra batzuen gorabehera, ez da ezer handixe.*» [Yo ya sé que eso es un poco contrario a la tradición oral, ¿verdad? Meter una de aquí, otra de allá. Ha habido una base ahí, y también una estima. Y los cambios de algunas letras, no ha sido nada grande.] (Amagoia Lopez de Larruzea, Gernika)

«*Ez da bakarrik kopurue aldatu, ordenia aldatu, estrofa batzuri berba batzuk aldatu... Ya da, gauza gehixau. Ta nik ez dot pentzetan batek bez buruz jakingo dogunik danak.*» [No es sólo cambiar la cantidad, el orden, algunas palabras a unas estrofas... Ya son más cosas. Y no creo que ninguno de nosotros se las sepa todas de memoria.] (Fernando Astoreka, Gernika)

Todos los entrevistados, independientemente de su edad, dicen reconocer las coplas míticas o clásicas, *las de siempre*, que salen automáticamente, *como un padrenuestro*²⁴⁷. Las más nuevas —es decir, las que se han puesto en circulación en las rondas más recientemente— se consideran *más difíciles, a la hora de casar las sílabas con la música*, es decir, en sus aspectos prosódicos. En este sentido, los solistas se valen de su intuición, o bien siguen las indicaciones del solista y líder Denis Azkarate. En el capítulo 4 hemos relatado algunos intentos de encauzar estos problemas durante los ensayos.

En las entrevistas también se ha puesto de manifiesto la importancia que el grupo motor otorga a la correcta interpretación de los textos corregidos en 2008. Algunos cambios han buscado restituir la versión *precedente*. Por ejemplo, Arana Martija en los 1960 había promovido la sustitución de *bentana* por *leihu*, optando por el término menos románico y más cercano al *euskara batua* (estándar). No obstante, ambas palabras han sido usadas en la tradición oral en Bizkaia —*bentana* para referirse a las ventanas de las casas urbanas, y *leihu* para las ventanas estrechas de

247 Alex Uriarte, 25/2/2022.

los caseríos—, por lo que en 2008 volvieron a restaurar *bentana*. Otros cambios buscan acercarse a la grafía y dicción dialectal local. Año tras año, Amagoia ha explicado el porqué de los cambios y los aspectos a mejorar ante el grupo durante los ensayos.

«*Gauzak ondo ulertzen diranien hobeto kantetan direla pentzetan dot nik. Eta horrelako gauzeten ibili izan gara.*» [Yo creo que cuando las cosas se entienden bien se cantan mejor. Y en estas cosas hemos andado.] (Amagoia Lopez de Larruzea, Gernika)

Para algunos entrevistados, las pequeñas desviaciones o variantes textuales propias de cada solista marcan su idiosincrasia y son aceptables, siempre que el significado de la copla no se vea perjudicado.

«*Nik adibidez kantaten neban “billuzik bazagoz bere” ez billozik, eta Fernanek kantatzen eban “otzaran ikaraz dago” ez hotzaren, bakotxaren idiosinkrasia. Eta ondo dago keinu horrek.*» [Yo por ejemplo cantaba “billuzik bazagoz bere” (aunque estés desnudo) y no “billozik” (forma dialectal), y Fernan cantaba “otzaran ikaraz dago” (está asustado en la cuna) y no “hotzaren” (por el frío), la idiosincrasia de cada uno. Y están bien estos guiños.] (Iñaki Olano, Gernika)

5.2.4.2. Toma de decisiones y autoridades

El grupo que propuso y llevó a cabo los cambios contó con el apoyo de Arana Martija, estudioso y autoridad indiscutible en cuestión de los *marijesiak*. La autoría de las propuestas fue más obra de Amagoia que de Jose Antonio, pero éste dio su aval, sin el que la aceptación del grupo no habría sido la misma.

«*Ez dakit ze izango zan Arana Martija gabe proposatu balu Amagoiak.*» [No sé qué habría sido si Amagoia lo hubiera propuesto sin Arana Martija] (varios entrevistados de Gernika)

«*Antolatu eta apurren bat tiretzen dabilena da Denis, eta oin dala urte batzuk batute bai Iñaki eta Amagoiagaz, nik esango neke horiek direla gehixen tiretzen dabenak. Bainaz ez naben esango erreferente modure direla izen zena Jose Antonio.*» [El que organiza y tira un poco es Denis, y hace algunos años se sumaron Iñaki y Amagoia, yo diría que esos son los que más tiran. Pero no diría que como referentes son lo que fue Jose Antonio.] (Un *marije* de Gernika)

«*Nik, Joseantonioik esaten badau, nik amen esaten dot. Klaro. Bainaz honek esaten badidate gauza batzuk ya ipintten dot solfan.*» [Yo, si lo dice Jose Antonio, digo amén. Claro. Pero si éstos dicen algunas cosas, ya lo pongo en solfa.] (Un *marije* de Gernika)

«*Aber testugintzan Amagoiak dinona mezetara doa. Ze gehien aztertu dauena, dakixena bera da. Bera musikaria be bada. Eske Amagoian kriteria oso solidoa da, niretzat.*» [A ver, en el tema de los textos, lo que dice Amagoia va a misa. Porque la que más ha investigado, la que más sabe es ella. Ella también es músico. Es que el criterio de Amagoia es muy sólido, para mí.] (Un *marije* joven de Gernika)

El conflicto desencadenado a raíz de la creación de la asociación alrededor de 2002 —que un entrevistado llegó a calificar de *Concilio de Trento*— se señala a menudo como un *antes* y *un después*.

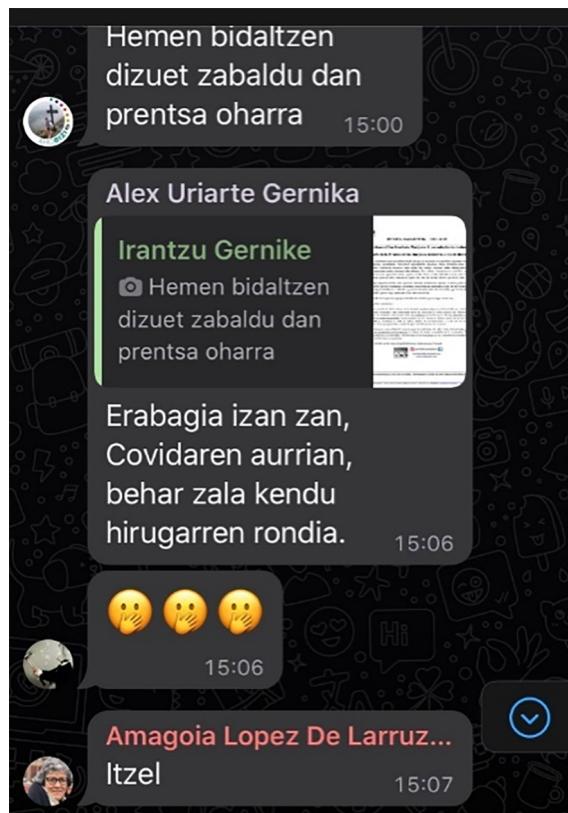
Para algunos, se trató de un *intento de apropiación*, que ha traído consigo una *crisis de autoridad*. Las posturas de oposición y discrepancia de algunos miembros longevos del grupo deben entenderse en este contexto, independientemente del tema tratado. En cambio, observamos que los jóvenes —que no han vivido las situaciones de conflicto en el pasado— aceptan en gran medida la autoridad del grupo motor.

«*-Denisek hartzen deu ardurie danana. Berak hartzen deuz pa lo bueno y pa lo malo. -Aber asanblea bat dau baine gauzek gehixau datoz goitxik behera, asanblea dau refrendatzeko.*» [-Denis asume toda la responsabilidad. La asume él *pa lo bueno y pa lo malo*. -A ver, hay una asamblea, pero las cosas vienen más de arriba abajo, la asamblea está para refrendar.] (Dos marijeses de Gernika)

5.2.4.3. La formalización y sus márgenes

Las coplas extraoficiales²⁴⁸ —jocosas y políticas— que se cantan en Nochebuena, cuando se introduce la tercera tonada, son generalmente aceptadas; no se han recogido por escrito en los libritos publicados por el grupo, pero sí en alguna hoja mecanografiada en décadas pasadas. La mayoría de los solistas optan por cantarlas; alguno decide no hacerlo durante las rondas²⁴⁹, aunque sí en ambientes más informales. Iñaki Gonzalez mencionaba que desde un convento le pidieron que no las cantara, petición a la que hizo caso omiso²⁵⁰.

A Alex le gustaría que la ocurrencia fruto del lapsus de su padre Itxaso (que convirtió *dejando al ganado en a la orillita del río*) se recuerde dentro de 20 años, tal y como se mantienen estas coplas extraoficiales²⁵¹; propone, entre risas, cantar esta variante siempre al pasar por encima del río. El mismo solista joven, quien tiene formación de *bertsolarri*, creó una copla nueva el 22/12/2021 como respuesta a la cancelación de la ronda de Nochebuena, utilizando la expresión de apertura *Erabagia izan zan* (Fue decidido) de una de las coplas de tradición oral.



“Fue decidido / que ante el covid / debía quitarse / la tercera ronda.” Grupo de WhatsApp Gernikako Marijesiak.
22/12/2021. (Captura de pantalla de la autora)

248 Para evitar reiteraciones, nos remitimos a los capítulos 4 y 6.

249 Fernando Astoreka, 25/3/2022.

250 Iñaki Gonzalez, 20/12/2021.

251 Alex Uriarte, 25/2/2022.

Al preguntarle si concebía cantar una copla de nueva creación del estilo durante la ronda, confesó que se le pasó por la cabeza, pero después no lo hizo. Es consciente de que quizás alguna persona mayor del grupo desaprobara aquella copla, por nueva. Además, a posteriori considera que el Covid fue una circunstancia pasajera, y que tiene más sentido mantener la copla de Itxaso (*a la orillita del río*), en recuerdo a su padre y aprovechando que el río en Gernika es un elemento imperecedero. En cierto modo, vemos que las coplas extraoficiales del pasado son aceptadas por su valor histórico, pero percibimos que cantar una copla de nueva creación extemporánea o actual en la ronda sería sin duda más controvertido. En el ámbito privado, tenemos noticia de algunas coplas nuevas compuestas con la primera melodía de los *marijesiak*; por ejemplo, un año en el que estuvieron ausentes en las rondas, el solista Fernando Astoreka y su mujer mandaron un vídeo para felicitar las Navidades desde la plaza Tiananmén de Pekín, interpretando unas coplas de creación propia. En situaciones informales como el *poteo*²⁵² de la tarde de Nochebuena —justo después de terminar la novena—, también se cambian palabras y se modifican textos de las coplas de tradición oral, para hacer referencia a camareros o personas del lugar.

En 2008 también se estableció un orden de coplas definitivo, denominado cronológico²⁵³. Antiguamente, los solistas marcaban la sucesión de forma relativamente aleatoria, según las letras les fueran viniendo a la cabeza. Actualmente se respeta la disposición propuesta en 2008. En las entrevistas a los solistas, percibimos una voluntad generalizada de cantar las coplas en orden correlativo, y a veces una sensación de reto de cara a su interpretación ordenada.

«-(Itxaso): Momentu honetan eroaten dogu ordena. Antxina bapez. -(Alex): Bueno, zuk ordena ez dozu eroaten! (barrez) -Ez, nik ez dot eroaten! -Hasieran bai. -Bai, hasierakoak bai. -Nik aurton bai ordenian egin dot.» [-En este momento llevamos el orden. Antiguamente nada. -Bueno, ¡tú no llevas el orden! (entre risas) -¡No, yo no lo llevo! -Al principio sí. -Sí, las del principio sí. -Yo este año sí lo he hecho en orden.] (Jose Antonio Uriarte Itxaso y Alex Uriarte, Gernika)

«Horregatxik batzutan letrak daroadez, ze, nik ikasi nebazen letrak aurreko erara, ordena horretan, eta gero aldatu zirenian eta kronologiko eran jarri ziren, eta zentzu gehiau deko orain letrak zelan dauzen, baina ondiño ez naz gai buruz eroateko ordena. Orduren, ordenarako eroaten dot txuletie.» [Por eso a veces llevo las letras, porque, yo me aprendí las letras como antes, en ese orden, y luego cuando cambiaron y se pusieron cronológicas, y tiene más sentido cómo están ahora las letras, pero todavía no soy capaz de llevar el orden de memoria. Entonces, para el orden llevo la chuleta.]

(Iñaki Gonzalez, Gernika)

El guion se salta cuando se hacen dedicatorias o paradas concretas, a veces de convivialidad —como hemos descrito en el capítulo 4—, y otras veces de provocación. Por ejemplo, *Herodes erregia* (el Rey Herodes) se podía cantar enfrente del cuartel de la Ertzaintza (policía autonómica vasca), o *Astoak arrantzia* (El burro rebuzna) al ver pasar un coche de la Guardia Civil. También tenemos constancia de que antaño un solista calculaba comenzar con una copla concreta en la Alhóndiga, para cantar *Astoak arrantzia* al pasar por debajo de la torre del ayuntamiento, sin alterar el

252 *Poteo*: Costumbre de tomar bebidas en grupo, moviéndose de un bar a otro. Ver Glosario.

253 Haremos un pequeño comentario crítico de esta nueva ordenación en el capítulo 6.

orden correlativo y pareciendo casual. Asimismo, la única copla en castellano (*Corrían los pastores*) transmitida por tradición oral se ha solidado dedicar durante años a los diferentes cuerpos de policía, al pasar por sus cuarteles o garitas. Estas acciones se han visto reducidas por las llamadas de atención del grupo motor, que considera que esta copla no debería cargarse de connotaciones políticas²⁵⁴. En el pasado, en el período posterior a la renovación del grupo de 1970-1980, también fue costumbre sustituir el *Jesukristo* del segundo estribillo con *Toblerone* o *Madaleno*; aunque hemos escuchado diferentes versiones al respecto, parece que este mote se refería a Dani Galdiz, amigo de algunos cantores²⁵⁵. Al parecer este tipo de guiños eran más frecuentes en estas décadas, cuando el grupo estaba formado principalmente por *kuadrillas* de jóvenes; estas prácticas se han ido eliminando paulatinamente, y han dado paso a una mayor formalización.

Puntualmente, se permite cantar la parte solista a personas que en ese momento no están participando en la ronda (un miembro de Labakoa, un vecino de Barrenkale, etc.). En 2022 y 2023, hemos presenciado cómo un niño pequeño fue invitado a cantar la copla *Abendu santu honetan* como solista durante la ronda diurna de Nochebuena, primero subido a una mesa durante un almuerzo del grupo en la taberna Ipar, y más tarde subido a un buzón en la calle Fray Martín Murua. Asimismo, en la misma ronda diurna de 2023, Edurne Barrena cantó como solista desde su ventana (ver capítulo 4). En una filmación de 2005, el solista Denis Azkarate está trabajando en su pescadería, y el grupo lo visita durante la última ronda de cuestación del 24 de diciembre; aunque no está de servicio como solista, canta su parte desde el interior. El solista arranca con los dos primeros versos de una copla, pero el coro, con ánimo de tomarle el pelo, no responde con los dos versos consiguientes, sino con el tercer y cuarto verso de la copla *Abendu santu honetan*²⁵⁶. El solista se percata del desajuste, y prueba con dos coplas más, pero el grupo se mantiene con la misma respuesta fija, queriendo provocar un cómico sinsentido. Finalmente, el Denis ríe, desiste y el grupo se despide para seguir con la cuestación.

Las partes musicales se han visto sujetas a un proceso de fijación similar. Por un lado, observamos que la parte principal o primera voz –a la que frecuentemente se refieren como *tenorra*, “tenor”– está bien definida y se interpreta sin grandes divergencias. En cambio, la parte de los bajos (*bajua*) presenta diferentes variantes –detalladas en los capítulos 4 y 6–. La *oficial*, definida como *duo tabernero* por algunos entrevistados, se mueve por terceras paralelas con respecto a la melodía principal. Las soluciones *extraoficiales*, en cambio, incluyen saltos de quinta de dominante²⁵⁷.

«Apur bet musiken bazabiz edo familixen edo abestuteko ohitzurie badekozu, ensegida urtetan dotzu horrek bigarren ahotsak. Horregatik “duo tabernero”, tabernatan pilo bat eitten dalako.» [Si andas un poco en música o si tienes costumbre de cantar en familia o así, enseguida te sale esa segunda voz. Por eso “dúo tabernero”, porque en las tabernas se hace mucho.] (Gabirel Irazabal, Gernika)

²⁵⁴ Amagoia Lopez de Larruzea, 25/2/2022.

²⁵⁵ Juanan Sagredo (21/06/2024). Según otro entrevistado, este mote se refería a un maestro del colegio nacional Allende Salazar (Iñaki Olano, 26/11/2023).

²⁵⁶ *Kontentuaren handiz / guztiok poz gaitian* (De gran contento, alegrémonos todos).

²⁵⁷ Denis Azkarate, 9/4/2022.

La voz del bajo *oficial* está recogida en notación musical en los libritos publicados por la asociación, y tomó como referencia la grabación casera comentada realizada por J. A. Arana Martija en 1967. Llama la atención que los libritos no recojan ninguna parte de bajo para la tercera tonada, aunque se realicen diferentes soluciones en la calle y también se interpretara una parte de bajo en la grabación casera. Sobre este punto, los entrevistados comentan que el bajo en la tercera melodía no está definido porque se canta poco –sólo el día Nochebuena, a partir de la segunda ronda, de día–, justamente en los momentos en los que hay menos cantores y más ruido²⁵⁸. Un entrevistado definía esta última ronda como *inpernue* (el infierno). En este sentido, varios entrevistados sostienen que suprimirían la última ronda de Nochebuena, si no fuera por la recaudación de la cuestación y por la visibilidad que otorga al grupo²⁵⁹.

Constatamos que la definición de las partes vocales es importante para los encargados del grupo, que no aprueban la realización de voces espontáneas, aunque resulten harmónicas.

«Kantagune²⁶⁰ eta kantatzen dauzen horrek, Benito Lertxundi eta, batzuk eitten dabez bigarren ahotsak “por libre”, ta igual beste guztxiek lerrotik doazela, eurena onartu leike, baina danak joan ezkerro batzuk doazen moduen, hori da “caos absoluto”. Orduan marijesietarako egiten da “por terceras”, eta batzuk hasten dira V-I-V-I, eta esaten jake “hori zuzendu”, baina batzuk pentsetan dabe beti ein dabelez hola, ondo dauela. Ez da erreza. Hor badago bihar bat.» [Kantagune y estos que cantan, Benito Lertxundi y demás, algunos hacen segundas voces por libre, e igual si el resto sigue la línea, se les puede aceptar lo suyo, pero si todos van como van esos, eso es un caos absoluto. Entonces para los marijesiak se hace por terceras, y algunos empiezan V-I-V-I, y se les dice “corrige eso”, pero unos piensan que como siempre lo han hecho así, que está bien. No es fácil. Ahí hay trabajo.] (Amagoia Lopez de Larruzea, Gernika)

A partir de las revisiones del grupo motor, la voz del bajo *extraoficial* ha sido y es perseguida y corregida por considerarse de *escaso valor musical*. Consiguientemente, se canta menos en la actualidad; por lo que hemos podido observar, es interpretada por algunos bajos en los momentos de incertidumbre o incomodidad tonal. En las grabaciones de campo recopiladas entre la década de 1980 y 2000, estas líneas de bajo *extraoficiales* eran predominantes.

Como hemos observado en el capítulo 4, los encargados de los ensayos también intentan eliminar los portamentos, endulzar y alargar los finales de frase, etcétera, siempre partiendo de su formación y en base a una estética clásica coral. Recalcan que la mayor parte del grupo *carece de formación musical* (clásica occidental, por supuesto).

«Musikan ibilitakoak ez direnak, herri musikatik edo etxekotik abiatzen diren horrentzat, uste dute edozelan eginda, euren belarrirako ondo dauzela.» [Los que no han andado en música, los que parten de la música popular o de lo de casa, creen que, hecho de cualquier manera, está bien para su oído.] (Amagoia Lopez de Larruzea, Gernika)

²⁵⁸ Amagoia Lopez de Larruzea e Iñaki Uribarrena, 25/2/2022.

²⁵⁹ Fernando Astoreka, 25/3/2022.

²⁶⁰ *Urdaibai Kantagunea* es una agrupación abierta que se dedica a cantar canciones populares en euskera, principalmente por la calle.

«Hau ez da koru profesional bat. Eta ezin da izan. Marijesiak koru profesionala bihurtzen diran egunian, ni banoa. Ez dot nahi. Hau da herritar talde bat. Ohitura bat mantentzen, ahal dan hoberen eitten, eta gehiena behintzat formazino barik. Orduen ezin dozu esijidu. [...] Eta nik badakit munduko borondate onenarekin eiten dabela, baina batzutan gehiau da ez saturatzea jentea eta aldaketak apur bet didaktikoki sartza, eta ez esatea hau ez da hola, hola da. Ze azkenian lortuko dozuna da pertsona horrek txarrera hartza, eta ez abestia. Eta ya galdu dozu abots bat.» [Esto no es un coro profesional. Y no lo puede ser. El día que los *marijesiak* se conviertan en un coro profesional, yo me voy. No quiero. Esto es un grupo de ciudadanos²⁶¹. Manteniendo una costumbre, haciéndolo lo mejor que pueden, y la mayoría sin formación. Entonces no puedes exigir. [...] Y yo ya sé que lo hacen con la mejor voluntad del mundo, pero a veces es más no saturar a la gente y meter los cambios didácticamente, y no decir esto no es así, es así. Porque al final conseguirás que esa persona se lo tome a mal, y que no cante. Y ya has perdido una voz.] (Alex Uriarte, Gernika)

El discurso de los encargados deja entrever que mucha gente del grupo no sigue sus indicaciones por costumbre o desconocimiento; no obstante, las entrevistas realizadas muestran también unas ciertas resistencias de algunos actores, a veces por tener una concepción diferente (más abierta) de la tradición, pero también por voluntad de contravenir a los dirigentes. Los testimonios recogidos relatan que *si los cambios se hubieran realizado de otra forma, seguramente serían más ampliamente aceptados*.

En las rondas finales de Nochebuena hemos notado que unos pocos cantores que suelen hacer la voz tenor se pasan a cantar el bajo –varios de ellos, solistas–. Algunos lo hacen por comodidad o para descansar la voz, otros para suplir la falta de bajos circunstancial. Este hecho da a entender, por un lado, que varios cantores están capacitados para realizar ambas voces –aunque su registro natural sea de tenor–, y, por otro lado, que sienten la necesidad de que alguien realice esa voz para completar el canto y actúan por ende de forma espontánea.

«Beittu ni urtietan joan barik azken eguneko rondara, aurten joan nintzen, azkenean bajoarena egiten, ez zeuen bajorik.» [Mira, yo que llevo años sin ir a la ronda del último día, este año fui, y al final hice de bajo, no había bajos.] (Iñaki Olano, Gernika)

«Normalien hasten denien atzetik entzuten dogu zer falta dan. Falta danien, joaten gara tenorretara edo baxuetara.» [Normalmente cuando empieza escuchamos desde atrás qué falta. Cuando falta, vamos a tenores o a bajos.] (Alex Uriarte, Gernika)

«Ikusten dotenian apur bat deskonpeseta dauala, nik bajua abesten dot.» [Cuando veo que está un poco descompensado, canto el bajo.] (Iñaki Gonzalez, Gernika)

Recordemos que los mismos actores mencionaron la escasez de bajos actual en un ensayo observado en el capítulo 4. Éstos no suelen ser más de 6-8, normalmente, y suelen hacer siempre

²⁶¹ El entrevistado emplea el término *herritar* (literalmente, paisano, habitante de pueblo) y no *hiritar* (ciudadano, habitante de ciudad). En euskera los términos tiene connotaciones políticas diferentes; *hiritar* se asocia con lo urbano, cosmopolita, etc.

esa parte; son personas que se identifican como *bajos*. En los registros audiovisuales de finales de la década de 1980 que hemos podido consultar, no sólo escuchamos los dibujos melódicos de los bajos *extraoficiales*, sino que los hombres que realizan esta voz son bastante más numerosos.

«*Aber, ni gogoratzen naz hasi nintzenien, bajuek izeten ziren oso potentiek, baino potentiek, bestie ez zan entzun eiten. Jente gehixau, eta abotzak. [...] Bajoa entzun behar da, ze emoteotzo. Ze hori galdu in da. Potentzie ez da lehenokoa.*» [A ver, yo me acuerdo cuando empecé, los bajos eran muy potentes, pero potentes, lo otro ni se escuchaba. Más gente, y voces. [...] Hay que escuchar el bajo, porque le da. Pues eso se ha perdido. La potencia no es la de antes.] (Fernando Astoreka, Gernika)

Por otro lado, y aunque no sabemos en qué medida las versiones corales de Altube y Olaeta han influido en el devenir de los *marijesiak* de Gernika, el final coral a tres voces que hoy en día escuchamos al final de la ronda nocturna de la madrugada del 24 de diciembre deriva de la adaptación que el cura Ricardo Zallo hizo de la partitura de Sebero Altube²⁶². Esta versión es bien conocida en Gernika, ya que se suele interpretar anualmente en la iglesia el día de Navidad. Denis Azkarate, solista de los *marijesiak* además de miembro de varias corales de la villa, empezó a interpretar esta pequeña coda hace unos años medio en broma, y continúa hasta hoy. Aunque a algún miembro del grupo no le parezca bien, el solista afirma que los *marijesiak* no son algo estático, y que este también es un modo de meter a Sebero Altube en la historia²⁶³.

En cuanto a la escritura musical, hasta alrededor de 1997 las notaciones en papel pautado se hacían con indicaciones y barras de compás (2/4 en el caso de *Maria Jose y Jesukristo*, y 6/8 en *Baibelenak*). Amagoia Lopez de Larruzea suprimió las marcas relativas al compás e introdujo la expresión *ad libitum* en la parte solista de las primeras dos tonadas, para indicar que la parte del solista en éstas se acerca más a un ritmo libre, mientras que la respuesta del coro es a tempo. Esta fórmula (*ad libitum*) está hoy muy extendida. Los correos electrónicos de los organizadores se cierran en los últimos años con esta frase. *Ad libitum* es empleado por muchos de los entrevistados para referirse a la libertad interpretativa o a la flexibilidad de actuación de la que disponen los solistas, pero también a la toma de decisiones unilaterales por parte de alguien.

«*Karo eske ad libitum historia hori, izen biher deu ad libitum danantzat.*» [Claro, es que esta historia *ad libitum*, tiene que ser *ad libitum* para todos.] (Un *marije* de Gernika)

5.2.4.4. De la Gernika vieja, a la Gernika actual

De la misma forma que el guion de las letras puede modificarse puntualmente por voluntad del solista (*ad libitum*), lo mismo sucede con el recorrido. Hasta los años 70, la ronda era más o menos igual cada día: duraba en torno a una hora y media —los cantores no se explayaban, porque tenían que entrar a trabajar a las 6—, y se limitaba al centro histórico, a una docena de calles. Como hemos detallado en el capítulo 3, se visitaban lugares sagrados, casas de benefacto-

²⁶² Amagoia Lopez de Larruzea, 25/2/2022.

²⁶³ Denis Azkarate, 9/4/2022.

res, y la panadería Labakoa, entre otros puntos. En la década de los 1970 los cantores ancianos paulatinamente se fueron retirando, y unas pocas *kuadrillas* de jóvenes se unieron al grupo. El número de participantes pasó de 8 a 30-40. No todas estas personas vivían en el casco histórico, y decidieron empezar a visitar los barrios (obreros) periféricos.

En las últimas décadas, el grupo motor ha procurado visitar las diferentes zonas de Gernika de forma alterna durante la novena, siempre garantizando que el centro se recorra a diario como antaño. El grupo motor diseña los recorridos de antemano y éstos se registran mediante geolocalización durante la ronda. El trazado nunca incluye Lumo, municipio antaño muy extenso cuyo centro se encuentra en una colina sobre Gernika; todavía hoy es considerado como una entidad diferente, pese a que forma un solo municipio con Gernika (Gernika-Lumo). Al contrario, el trazado sí abarca Lurgorri, Erreenteria y Tiloak, es decir, los principales núcleos poblados de la villa. En el pasado, amigos y habitantes de las periferias se lamentaban porque la ronda solo pasaba por allí el último día al hacer la cuestación. Esto hoy no sucede, y los recorridos se diseñan para llegar a todos los rincones de la villa.

A este respecto, entendemos que la decisión de ampliar las rondas a los barrios periféricos es un intento de ampliación del sujeto guerniqués, que antiguamente se limitaba al centro. Hoy, cualquier vecino que cante o escuche los *marijesiak* con agrado se integra de algún modo en el grupo, y simbólicamente, en Gernika. La afición por los *marijesiak* funciona así como marcador de *guernicanidad*, abarcando un campo más amplio que la comunidad católica o euskaldún.

Asimismo, los participantes —y entre ellos, especialmente, los jóvenes— son conscientes de que los precios de las viviendas desplazan a los habitantes fuera del centro; como parte afectada, apoyan la medida de alternar las rondas por los barrios, para que ninguna zona ni ningún vecino se vea desfavorecido.

«Ni oin gurasoakaz bizi nazelako, baie urte batzuk barru Erreenterira banoa edo beste lekura, gusteuko jaten marijesixek nire etxe azpitik pasetie.» [Porque yo ahora vivo con mis padres, pero dentro de unos años si voy a Erreenteria o a otro lugar, me gustaría que los *marijesiak* pasen por debajo de mi casa.] (Ane Miren Arejita, Gernika)

Por otra parte, hace décadas que al diseñar los itinerarios se evita pasar por la zona de bares en vísperas de festivo, para prevenir que juerguistas se introduzcan en la ronda y causen alboroto. Esto no impide que los viernes o sábados alguna *kuadrilla* de jóvenes alcance al grupo y se sume a la ronda con bebidas en mano, como hemos podido observar alguna vez; no obstante, lo hacen de forma medianamente respetuosa.

5.2.4.5. Espacios, paradas y acústica

Existen diferentes discursos con respecto a la ampliación y distribución de los recorridos para abarcar las periferias. Algunos retienen que la tradición dictaba cantar en la antigua Gernika, en el centro; además, es en esas calles estrechas donde gozan de la mejor acústica —hay *reverb*, como decía un entrevistado—. También se lamentan de que las rondas se han alargado a dos horas, por querer llegar a los confines del pueblo, y a lo largo del novenario, el cansancio se acumula. Otros participantes (la mayoría) sostienen que la tradición pertenece a todos los guerniquenses, y si Gernika ha crecido, el recorrido debe necesariamente adaptarse para llevar los cantos a todos. Este discurso parece ser prevalente, sobre todo entre los jóvenes. Admitiendo

con humor que en algunas calles se sienten *cantando solos volviendo a casa de juerga*²⁶⁴, consideran que esta incomodidad es el precio que hay que pagar a cambio de la inclusión social. En las avenidas que llevan a estos barrios se camina más rápidamente²⁶⁵, y los solistas aprovechan para probar e incluso repetir las coplas que tienen menos interiorizadas²⁶⁶.

«*Nik gureau dot jende gehixau entzutie, baina egun gitxiau. Ze azkenien, da ohitxura bat Gernikekoa. Ez da Gernikeko zentroan bizi dizenantzat. Ta hor dauz, hor bai dauzela ikuspuntu desberdinak. Eta ordun bai ein dala luzau: Gernike beti, eta gero besteak. Bainan Gernikeko erdikoak 9 egun entzuten dabe. Beste batzuk zeatzik entzun biher dabe bat? Ez da gernikar guztxentzat? [...] eta horrek eitzen dotzu gainera, nahi badozu danegaz, batzen dozu aukera bixeak, eta luzatu eitxen da. Eta hori igerri eitxen da, ze 9 egun, ba da... ordulaurden gehixau, hogei minutxu, orduerdi... 9.egunerako igerri eitxen dozu, eta abotzak igerri eitxen dau. Eta solista bazara gehixau, ze derrigortu eitxen dozu.* » [Yo prefiero que escuche más gente, aunque sea menos días. Porque al final, es una costumbre de Gernika. No es para los que viven en el centro de Gernika. Y ahí hay, ahí sí que hay diferentes puntos de vista. Y entonces sí que se ha alargado: Gernika siempre, y luego el resto. Pero los del centro de Gernika lo escuchan durante 9 días. ¿Otros por qué lo tienen que escuchar una sola vez? ¿No es para todos los guerniquenses? [...] Y eso te hace además,quieres ir con todos, y unes las dos opciones, y se alarga. Y eso se nota, porque 9 días, pues es... Un cuarto de hora más, 20 minutos, media hora... Al noveno día lo notas, la voz lo nota. Y si eres solista más, porque fuerzas.] (Fernando Astoreka, Gernika)

Además de los recorridos, el caminar lento del grupo y de algún solista tendría que ver con el alargamiento de las rondas. El paso del grupo y el tempo del canto van unidos, según un entrevistado: el paso que marcas te condiciona el compás que tienes que llevar²⁶⁷.

Como también señalamos en la descripción del capítulo anterior, pese a cantar caminando, la ronda a veces recorre algunos tramos en silencio, por no haber vecinos o casas habitadas alrededor. Esto da a entender que los cantores no cantan para ellos, sino que se deben a sus oyentes, a los vecinos de Gernika.

«*Ordu horretan danok gara marijesixek, kalien gauzenak eta etxietatik entzuten dabenak. [...] baine ez deko zentzunik etxietan ez badekozu inor entzuten!*» [A esas horas todos somos mariajes, los que estamos en la calle y los que escuchan desde casa. [...] ¡pero no tiene ningún sentido si no tienes a nadie en casa escuchando!] (Denis Azkarate, Gernika)

Al preguntar a los solistas si tienen alguna parada del recorrido que consideren especial, todos mencionan el cruce de Barrenkale, en pleno centro, punto en el que se encontraba el refugio antiaéreo donde murió el solista Estebanillo durante el bombardeo de la villa. Ésta es una parada fija y muy simbólica, pero más allá del recuerdo de la muerte del solista, la acústica allí es

264 Iñaki Gonzalez, 20/12/2021.

265 Denis Azkarate, 9/4/2022.

266 Fernando Astoreka, 25/3/2022.

267 Gabirel Irazabal, 22/12/2022.

verdaderamente favorable a estos cantos. Como dijo Fernando Astoreka, *allí lo damos todo, y nos acompaña no sólo el sentimiento sino también la sensación* (refiriéndose a la sensación corporal). Así, la densidad sonora hace vibrar los cuerpos, y consigue un efecto individual y colectivo.

«*Barrenkale, Barrenkale da. Sartzen zarenien eta erdien gelditzen zarenien... Alde batetik sentitzen da, eta bestetik sentimendue. Ze da puntu bat sinbolikue. Danok botaten dogu dekogune barruen. Pentzaten dot dala leku bet hori, bide bat heltzeko hara, eta ya han dana botaten dozu. Su artifizialak moduen, traka final. Bain da buruen dekoguleko ha dala leku bat, be bai. Enintekizengoz kapaz esateko, han entzuten naz oso ondo... Elizan askoz hobe entzuten da, baina da zuk azken baten gauza bat eitxen dozune, ta inguru bet, da berezixe, eta momento bet holakoa. Rekorrido guztxik, hor eta nire aman azpixen abesten dotenien.*» [Barrenkale es Barrenkale. Cuando entras y te detienes en la mitad... Por un lado, se siente, y por el otro lado está el sentimiento. Porque es un punto simbólico.

Todos echamos lo que llevamos dentro. Pienso que es un sitio ese, un camino para llegar allí, y ya allí lo das todo. Como fuegos artificiales, la traca final. Pero es porque tenemos en mente que ese es un lugar, también. No sería capaz de decirte, allí me escucho tan bien... En la iglesia se escucha mejor, pero allí al fin y al cabo es algo que haces, el entorno, es especial, un momento así. De todo el recorrido, ahí y cuando canto debajo de mi madre.] (Fernando Astoreka, Gernika)

«*Goienkale, Barrenkale, Artekale, akustika edarra da.*» [En Goienkale, Barrenkale, Artekale, la acústica es preciosa.] (Iñaki Olano, Gernika)

Más de un entrevistado señala también que disfruta de la sonoridad del interior de la iglesia; como excepción, una vez durante los encuentros de *marijesiak* entre diferentes pueblos, cantaron caminando dentro de la nave principal, lo que provocó retardos y *cacofonías*²⁶⁸.

En el capítulo 4 dimos cuenta de los retardos producidos en las rondas multitudinarias, especialmente al doblar esquinas o cuando una franja en la mitad del grupo no canta. Durante nuestra participación, nos sorprendió que en algunos momentos llegáramos a no oír al solista; nos tuvimos que guiar por las respuestas de las personas que nos precedían para entonar y adivinar qué texto correspondía.

5.2.4.6. Afluencia y tipología de participantes

Al tratar del tema de los retardos sonoros, algún entrevistado comenta que las rondas son demasiado numerosas hoy, y que preferiría un menor número de cantores —claro está, activos—²⁶⁹.

«*Hori jendetzi de, ni neuk gureko neuke jente gitxiauaz kantetie. Ni neuk e. Ni neuk gureko neuke 20-25 lagun, gehixaurik ez e. 30. Eske... entzuten da entzuten dana gero, eta lagatzen bazoiez, [...] solisten ganien azkenengoko berbie zein den hari erantzuteko.*» [Eso es un gentío, yo personalmente querría cantar con menos gente. Yo, eh. Yo mismo querría 20-25 personas, no más eh. 30. Es que...]

268 Iñaki Olano, 26/11/2023.

269 Denis Azkarate, 9/4/2022.

luego se escucha lo que se escucha, y si vas dejando... [...] [se echan] encima del solista, para escuchar la última palabra para poderle responder.] (Denis Azkarate, Gernika)

La masificación de las rondas en Gernika —o su *hiperdesarrollo*, si se quiere—guarda relación con la importancia social de la práctica, que paulatinamente se ha erigido como símbolo local. La apertura a la participación de los años 1970, que sustituyó al grupo cerrado/exclusivo anterior, ha posibilitado que participantes de diferentes tipologías (jubilados, mujeres y hombres, padres y madres con hijos, curiosos) contemplen la posibilidad de acudir a las rondas, si no durante toda la novena, en alguno de los nueve días. El mismo solista que no aprueba la afluencia masiva, no duda en disuadir a los padres y madres que acuden con sus hijos.

«4 urteko kaskajo bat ez ekarri e... Ondo dago probatie 12-13, sartzie, probatzie, baina 4 urteko ume kaskajo bateaz... [...] Ez dau ulertzen, ta gurasoak. Gurasuak be, hori konprenidu ein biher dabe. Horretan gogor eitxen dot. Eta batzar baten esaten dot: ez ekarri umerik, ze hamen ez dogu biher umerik.» [No traigáis a un niño cascajo de 4 años eh... Está bien probar (con) 12-13, entrar, probar, pero con un niño cascajo de 4 años... [...] No entiende, y los padres. Los padres también tienen que comprenderlo. En eso me pongo duro. Y digo en una reunión: no traigáis niños aquí, porque aquí no necesitamos niños.] (Denis Azkarate, Gernika)

En términos generales, la gran afluencia de gente se interpreta positivamente y se menciona como indicador de la buena salud del grupo. Sin embargo, a menudo se plantea la pregunta de si una participación numerosa necesariamente implica un verdadero compromiso con la práctica, y de si una masa de gente es verdaderamente un garante de continuidad.

En el ámbito vascoparlante, es común escuchar este tipo de discursos críticos, por ejemplo, con relación a actos festivos reivindicativos como la marcha a relevos nacional popular a favor del euskera (*Korrika*)²⁷⁰, que se organiza desde 1980 con carácter bienal y goza también de una importancia simbólica en todo el territorio. Algunos participantes de la *Korrika*, comprometidos con el uso y la normalización del euskera a lo largo del año, critican la participación puntual de las personas que corren en la marcha, que se presentan como parte de la comunidad euskaldún, pero quizás no actúan consecuentemente en el día a día. Además de la coexistencia de diferentes niveles de implicación personal y emocional, los *marijesiak* actuales y la *Korrika* guardan también otros parecidos reseñables: ambos sirven para marcar los límites y el espacio de la comunidad, y tienen un importante componente épico asociado a un discurso de esfuerzo/sacrificio personal y colectivo (la nocturnidad, el cansancio, las inclemencias e incomodidades provocadas por la meteorología y la orografía, que la acción deba seguir realizándose sin interrupciones aunque sean pocos los participantes o se den circunstancias adversas)... Asimismo, ambos rituales se desarrollan a lo largo de varios días (en forma de progresión, *in crescendo*, con el mensaje importante y una fiesta diurna pública y más numerosa al final), funcionan por relevos (los diferentes solistas que se reparten la novena, y a veces incluso realizan las rondas a medias), la persona que lleva el testigo y el solista abren camino y avanzan delante del grupo, se corean o cantan consignas rimadas (a veces en forma responsorial)... Ambas cuentan con mecanismos

²⁷⁰ Para profundizar, pueden consultarse la obra de Teresa del Valle (1988, 1994).

de dedicatoria a personajes importantes para la comunidad, incluyen mensajes políticos, recaudan dinero con un objetivo comunitario y social... En resumen, ambas acciones encarnan la unidad de la comunidad, y parecen encajar en y ser fruto de un mismo marco ideológico-cultural.

Un solista joven pone de manifiesto sus sentimientos contradictorios, decantándose (en el caso de los *marijesiak*) por un pequeño grupo comprometido, frente a un mayor grupo que participa más puntualmente. De todas formas, cuando comenta que *nuestras costumbres y nuestra lengua necesitan más personas* (siguiendo la consigna de *cuanta más gente, mejor*), en cierto modo se hace eco de los mensajes inclusivos y participativos como los de la Korrika.

«*Gurogo dot 4 pertsona sinisten dabenak eta ez 24. Hombre, gure ohiturek eta hizkuntzak bihar dabez 24. Baino hori ezin bada, nahiau dot 4 benetakuak.*» [Prefiero 4 personas que crean en ello y no 24. Hombre, nuestras costumbres y nuestra lengua necesitan 24. Pero si eso no puede ser, prefiero 4 verdaderos.] (Alex Uriarte, Gernika)

5.2.4.7. ¡A sus puestos! Colocación y protagonismo en las rondas

En rondas numerosas (de entre 70-100 participantes) como las que describimos, la experiencia varía notablemente dependiendo de la colocación de uno. El solista camina un par de metros por delante, de espaldas al grupo. La observación participante y las entrevistas confirman que los bajos se colocan en la mitad delantera del grupo, juntos, conformando una especie de cinturón. Los bajos entrevistados declaran que necesitan escuchar claramente la primera voz para poder hacer la suya —como pudimos observar en un ensayo descrito en el capítulo anterior—.

En principio, dentro del coro no existen posiciones asignadas en la ronda, pero observamos que un grupo bastante estable, principalmente formado por jubilados y gente de avanzada edad, ocupa las filas delanteras, asemejándose a un bloque —el *equipo de rugby*, según un entrevistado—. Después de hacer la genuflexión, presenciamos como algunos se apresuran y hacen lo posible por recuperar su posición inicial, inmediatamente detrás del solista. Un entrevistado apunta a que estas personas no son las más veteranas del grupo en un sentido histórico, ni las que mejor cantan ni mejor conocen los textos; no obstante, se trata de un grupo constante y comprometido con la novena. Los jóvenes, así como la gente más externa u ocasional, se suelen situar en la mitad trasera de la ronda; alguno expone con humor que *tampoco tiene ganas de luchar ni recibir codazos para ir delante*. Los entrevistados de mayor edad aseguran que con el



A la derecha, Hanot y Beñat, dos jóvenes *marijeses* en la Korrika de 2024, en el kilómetro del grupo de danzas Elai-Alai de Gernika. (Busturialdeko Hitza)

tiempo, según aprenden los cantos, los jóvenes se van abriendo paso hacia delante; sin embargo, nuestra observación participante y los testimonios de los jóvenes parecen indicar que avanzar hacia las posiciones delanteras no es tan fácil ni se da de forma natural. Por otro lado, y aunque hay jóvenes comprometidos, es difícilmente imaginable que un joven de hoy coja sus vacaciones para acudir diariamente a la novena; los mismos solistas Ane Miren e Iñaki, que durante el año viven en el extranjero, no acuden a la ronda todos los días, sino que buscan un equilibrio entre su vida familiar y social, el ocio y los *marijesiak*.

5.2.4.8. Participación de las mujeres

En Gernika, las mujeres comenzaron a incorporarse al grupo lentamente a partir de 1970. Al principio eran pocas, pero a partir de los 1990 fueron cada vez más. Al principio sólo acudían a la segunda o tercera ronda del 24 de diciembre, cantando y como bolseras. Según ellas, no fueron rechazadas, pero tampoco fueron invitadas ni animadas. Actualmente son más de la mitad. Constatamos así una feminización de las rondas con respecto al pasado, pero más por añadidura que por abandono de los hombres que antaño participaban.

Algunos entrevistados comentan que escuchando desde casa por lo general no se percibe que haya mujeres cantando. Esto se debe a que ellas interpretan la voz principal (en mecanismo 1), en una tesitura más bien grave, para ir a la par que los hombres, como hemos relatado en el capítulo 4. Alguna que otra ejecuta la voz del bajo en una octava superior (en mecanismo 2), pero no de forma muy perceptible. Con la incorporación de las mujeres en el coro, los tonos no han cambiado notablemente. El sonido sigue siendo grave, y este es el canon al que todos están acostumbrados. En su estudio, Daniel Rementeria identificó el tema del canon sonoro como algo controvertido: “hay que decir que durante mucho tiempo el tono grave de los hombres ha estado asociado a la emoción que producen los cantos y ha sido una de las características sobre las que descansaba su performatividad” (Rementeria, 2013, 143).

Esto empezó a cambiar perceptiblemente en 2018. Una joven llamada Ane Miren Arejita fue invitada por Denis Azkarate a probar como solista. Ane Miren es soprano –ha formado parte de la coral Gaudeamus como solista, entre otras cosas–. Aunque en sus primeros intentos mantuvo la tesitura baja, el próximo año tomó la misma nota inicial que los otros solistas masculinos (normalmente entre sol y la), pero en la octava superior (cantando con mecanismo 2). El resultado fue que el coro no supo responder; la respuesta del grupo no fue contundente, escucharon algo poco familiar y hubo demasiadas dudas.

Las dudas de entonación en las respuestas del coro se mantienen hasta hoy. En el seno del grupo, hay personas que se quejan porque el resultado sonoro todavía no es el adecuado; también se lamentan porque el timbre de la solista es lírico y demasiado diferente del habitual. Asimismo, la forma en la que Ane Miren hizo su estreno como solista –sin previa discusión, por iniciativa de Denis, y sin ensayar– también ha sido objeto de críticas.

«*Honek dana deko, deko aboza, musikie, ganas de... de máquina. Honek dana deko, ganas de fotografía; eske honek dana deko!* » [Es que esta lo tiene todo, tiene voz, formación musical, ganas de... de máquina. Esta lo tiene todo, ganas de fotografía; ¡es que esta lo tiene todo!] (Denis Azkarate, Gernika)

La decisión unilateral que provocó la entrada de Ane Miren como solista se apoya en una ideología concreta, que defiende el *valor artístico hegémónico e indiscutible* del canto lírico y de la formación académica musical. En este marco mental, *saber cantar* se asocia a tener un perfil clásico. Se implanta y valida un cambio estético importante, frente a otros modelos más populares. Esto nos indica cuál es el modelo hegémónico y cuál el minorizado o subalterno de acuerdo con el grupo motor de Gernika.

Al parecer, otra mujer joven (Nahia Lazaga) probó a hacer de solista en unos ensayos, años antes de que Ane Miren se estrenara en ese papel. Sin embargo, por cuestiones de carácter o falta de preparación, no llegó a dar el salto. En 2023, hemos presenciado a la joven Garazi Urzaa cantar como solista en algunos tramos de la última ronda del 24 de diciembre. Tanto Nahia como Garazi cantaban en tesitura grave (en mecanismo 1), y no tienen formación académica musical. Garazi comentaba la presión de ser la segunda mujer solista *después de Ane Miren*, sin tener una formación vocal clásica sólida. En cambio, varios entrevistados comentaban que *una mujer solista no tendría que demostrar más que un hombre solista*, en el sentido de que no hace falta que para ser solista y mujer tenga formación musical o una voz prodigiosa.

En el grupo se escuchan comparaciones de timbre (a favor de una colocación natural y más parecida a la de los hombres solistas), pero también de potencia (a favor de la proyección de una voz entrenada de soprano). Exactamente como ocurrió con los recorridos, los jóvenes parecen estar a favor de los cambios, y creen que realizando pruebas se ajustarán los tonos para agradar a todos y se encontrará un sonido más compacto. Una vez más, una “pérdida de calidad sonora” es el precio que están dispuestos a pagar para incluir a las mujeres en todos los aspectos. Se trata de un tema complejo, que pone en relieve las contradicciones de los encuestados. Todos parecen de acuerdo en que estas cuestiones deben abordarse con ensayos y preparación conjuntos, y declaran que los esfuerzos en esta dirección están todavía por hacer.

5.2.4.9. Coger el tono adecuado (y mantenerlo)

En Gernika, la correcta interpretación de los cantos incluye necesariamente la elección de un tono adecuado de salida y su mantenimiento por parte del solista. Constatamos que esta es una preocupación recurrente y según los entrevistados un requisito indispensable para ser un buen solista. Por un lado, para que el mismo solista no fuerce la voz, y por otro, para que el coro pueda responder cómodamente.

En grabaciones de archivo realizadas en el contexto de la ronda en 1987, el antiguo solista Jose Antonio Oar partía de un Si bemol en la tonada *Jesukristo*. En la grabación casera de 1967, empieza *Abendu* en La bemol, y *Jesukristo y Da Bart Belenen* en Si. Los testimonios orales afirman que este solista solía cantar en un tono más agudo que los actuales.

Los solistas más veteranos²⁷¹ de hoy comentan cómo Arana Martija les dirigía comentarios con respecto al tono de los cantos, especialmente, si habían cantado en un tono *demasiado grave*. En la misma línea, hace pocos años, Amagoia regaló un diapasón cromático circular de soplo a todos los solistas, en un intento de ayudarles a fijar su tono personal —óptimamente entre Sol y

²⁷¹ Denis Azkarate 9/4/2022 y Jose Antonio Uriarte Itxaso 25/2/2022.

La, según algunos— y mantenerlo durante la ronda, frente a la tendencia común de descender. Sólo 2 o 3 de ellos lo utilizan durante las pausas para tomar la nota de referencia, antes de empezar a cantar. En el caso de las mujeres, hemos reseñado las dudas del grupo cuando escuchan a Ane Miren partir de un Sol agudo, o a Edurne comenzar con un Re. Según Iñaki Gonzalez, cuanto más cerca esté uno de su tono natural o ideal, más fácil le será mantenerlo; a él le resulta más fácil mantenerse en la tonada *Jesukristo*, y menos en *Maria Jose*²⁷². En el capítulo 4 describimos cómo la inestabilidad tonal de un solista hizo a un miembro del grupo abordarlo durante la ronda para pedirle que rectificara.

5.2.4.10. Kantaera²⁷³

Los entrevistados ensalzan *las voces que había en un tiempo*, y en especial, la forma de cantar del antiguo solista Jose Antonio Oar (sus *ondulaciones*, *burpilladitas*, es decir, los ornamentos que realizaba a la hora de cantar). También las voces y la potencia de algunos bajos (Zubiaurre, Egia) se suelen recordar. Estos cantores (y los de las generaciones precedentes) solían ser miembros de las corales y de los diversos grupos musicales de la villa, como hemos descrito en el capítulo 3.

Los jóvenes que no han coincidido con los antiguos cantores en las rondas toman a los solistas más veteranos, todavía en activo o retirados (Itxaso, Denis, Olano), como modelo. En la actualidad, el estilo vocal es más plano en cuanto a ornamentación y al vibrato. Asimismo, varios de los solistas (Iñaki, Alex, Fernan) no participan activamente en prácticas que impliquen cantar a lo largo del año. Las ocasiones para el canto se han visto reducidas a nivel general (casa, trabajo, iglesia, sociabilidad, etc.).

Las características de la voz que los entrevistados suelen subrayar son la potencia, el volumen, el timbre, la colocación, y el tono (la altura y la constancia). En este sentido, como ya hemos señalado, el timbre lírico de la primera solista femenina (mecanismo 2) y sus tonos agudos son objeto de crítica por parte de algunos miembros del grupo, por salirse del canon establecido.

5.2.4.11. El solista: ¿líder o servidor del grupo?

La entrada de los solistas jóvenes de los últimos años —Iñaki, Alex, Ane Miren, Garazi— se ha dado por proposición directa de Denis, sin consulta popular. Algunos entrevistados afirman que en el pasado el mecanismo era diferente: o se proponía algún nombre en la asamblea y se refrendaba al momento, o simplemente un día de ronda el solista principal estaba ausente y alguien debía sustituirlo por fuerza mayor.

Más allá del proceso de selección, percibimos que hay diferentes formas de entender el rol del solista en relación con el grupo. Según una visión, el solista es el líder indiscutible, la persona que conoce los pormenores (recorridos, viviendas, vicisitudes históricas, etc.) más a fondo, la que hace los contactos con los otros agentes del pueblo, la figura carismática y la cara visible de la tradición; una posición exclusiva, en definitiva.

²⁷² Iñaki Gonzalez, 20/12/2021.

²⁷³ Término referido al estilo vocal o a la forma de cantar.

«Marijesixek ez da marijesixek eta solistie, da solistie, eta solistien atzetik marijesixek. Solistie ez doie marijesien aurretik, marijesiek doiez solistien atzetik. Eske hori, kontuen eukin bide. Nik hori beti itxi dot klaro. Ze protagonista da solistie. Paliza hartzen dabena. Da koru doia atzetik. Askori esan kantetako estrofak, solistan estrofak, ta ez dakixie.» [Los marijesiak no son los marijesiak y el solista, son el solista, y detrás del solista los marijesiak. El solista no va por delante de los marijesiak, los marijesiak van detrás del solista. Es que eso, hay que tenerlo en cuenta. Yo siempre he dejado eso claro. Que el protagonista es el solista. El que se pega la paliza. Y el coro va detrás. A muchos diles que canten las estrofas, las estrofas del solista, y no se las saben.]

(Denis Azkarate, Gernika)

De acuerdo con otros, el solista es o debería ser uno más del grupo, con la diferencia de que carga con la responsabilidad de liderar la ronda. La mayor parte de los solistas viven su posición con agrado, se sienten arropados y parte de un proyecto conjunto.

«Gustora nau, eta momenturen baten ikusten badot enbarazu bat izan neikeela edo arazo bat izan neikeela, edo erabakitzentzat dabela taldiek emon bietzela aukerie lau pertsona barriri, aldatzeko guztiz edo, ni prest egongo naz. Osea, ni ez naz pertsona bat, dinot, ez dot ikusten hau nire ogibide modure, orduen, nire kontribuzinoa da gaur egun solista. Hemendik eta 5 urte barru edo 10 urte barru edo datorren urtien izen behar bada koruen, ba koruen izengo da. Ez dotzat emoten... Ikusten badot tapoia izan neikela beste batzuentzako, albo batera botako naz, ez dekot arazorik!» [Estoy a gusto, y si en algún momento veo que puedo ser un estorbo o un problema, o si el grupo decide que hay que darles la oportunidad a cuatro personas nuevas, para cambiar del todo o así, yo estaré dispuesto. O sea, no soy una persona, quiero decir, no veo esto como mi oficio, entonces, mi contribución hoy en día es como solista. Dentro de 5 o 10 años o el año que viene si tiene que ser en el coro, pues será en el coro. No le doy... Si veo que podría ser un tapón para otros, me echaré a un lado, ¡no tengo problema!] (Iñaki Gonzalez, Gernika)

Por otro lado, y como ya hemos recogido en el apartado histórico de este trabajo, antiguamente la parte solista era interpretada por el mismo hombre durante toda la novena. Estando “el veterano” presente, ni siquiera se planteaba que otra persona pudiera ejercer esa función. La responsabilidad de la novena recaía de alguna forma en él. Actualmente hay 6 solistas oficiales, y los días se distribuyen según las preferencias de cada uno. Para Iñaki Gonzalez, esto es un reflejo de los avances de la sociedad: antes no había mujeres solistas, ahora sí; *antes el solista dominaba la jerarquía, ahora todo es un poco más democrático y se le da la oportunidad a gente diferente*²⁷⁴.

5.2.4.12. Hacerse la novena

Varios entrevistados mencionan que siempre que han podido han intentado hacerse toda la novena, llegando incluso a cogerse vacaciones del trabajo en esas fechas²⁷⁵. Algunos jóvenes en la época del instituto lo vivían como una especie de reto (*¿tú cuántas noches has hecho? Yo 7*)²⁷⁶. La

²⁷⁴ Iñaki Gonzalez, 20/12/2021.

²⁷⁵ Javi Gartzia y Gabirel Irazabal, 22/12/2022.

²⁷⁶ Alex Uriarte, 25/2/2022.

continuidad y las pocas ausencias también se exponen con orgullo.

«*Urte bat falle dot, Txinan egon nintzenien lanian, eta soldadutzeo egun batzuk. Baino ostantzien normalien 9 egunek eitxen dotez. [...] Bizitzen dozu esperientzie beste era batera.*» [He fallado un año, cuando estuve trabajando en China, y unos días durante el servicio militar. Pero por lo demás normalmente hago los 9 días. [...] Vives la experiencia de otra manera.] (Fernando Astoreka, Gernika)

Los encuestados distinguen las rondas de madrugada de las que se hacen a la luz del día en Nochebuena; consideran que los *marijesiak* propiamente dichos son los nocturnos. Saben que algunas personas solo asisten a la última ronda del 24 de diciembre, pero generalmente defienden que el encanto de la noche es otra cosa²⁷⁷.

5.2.4.13. Reflexividad

En un plano interno, observamos un grado notable de reflexividad por parte de los solistas. Casi todos dicen consultar a otros cantores del coro en las pausas para saber si el grupo va cómodo, o si deben corregir alguna cuestión. Asimismo, la costumbre de grabar registros audiovisuales y compartirlos en las redes sociales del grupo facilita que los participantes puedan escuchar los cantos a posteriori, y reflexionen sobre su actuación. Este uso de las redes sociales nos consta, especialmente en el caso de algunos solistas, que evalúan su actuación en aras de mejorar²⁷⁸.

5.2.4.14. Mediatización y espectacularización

La mediatización de la tradición en Gernika –impulsada en gran parte por miembros del propio grupo, pero no del gusto de todos– propicia que cambios importantes como la inclusión de las mujeres en las rondas, en especial como solistas, se haya difundido de manera pública, habiendo sido retransmitida por redes e incluso en la televisión pública vasca. A modo de ejemplo, recordemos cómo EMAKUNDE (Instituto Vasco de la Mujer) incluyó a los *marijesiak* de Gernika en un dossier de casos ejemplares en la inclusión de las mujeres en las fiestas locales en 2021 (ver capítulo 4).

Algunos participantes critican los esfuerzos de *hacer las cosas para afuera*, descuidando las formas y la cohesión interna del grupo. Otros explican que para ellos los *marijesiak* son algo local y para el pueblo, y que no les gustaría atraer demasiada atención mediática ni turística; citan al Carnaval de Ituren y Zubieta o lo sanfermines de Pamplona como *anti-ejemplos*.

5.2.4.15. Los *marijesiak* fuera del contexto ritual

Los *marijesiak* de Gernika se han escenificado fuera del contexto ritual en considerables ocasiones. Además de los encuentros itinerantes con el resto de los grupos del *abendu* celebrados alrededor del puente de la Inmaculada (diciembre), tenemos constancia de otras actuaciones o demostraciones: una visita a la ciudad alemana Pforzheim —hermanada con Gernika— (en 2001),

²⁷⁷ Ane Miren Arejita, 22/12/2022.

²⁷⁸ Iñaki Gonzalez, 20/12/2021.

una actuación en Soinuenea (Centro de Documentación de Música Tradicional) el 5/02/2011, una visita al *lehendakari* (presidente del Gobierno Vasco) Jose Antonio Ardanza y a su mujer gerniquesa Gloria Urtiaga a su residencia oficial de Vitoria (en un año que no hemos podido identificar durante su mandato, 1985-1999)... A su vez, los cantos se han incluido en representaciones del bombardeo de Gernika, así como en una reciente obra teatral llamada *Las brujas de Zugarramurdi*.

Durante la novena, pero fuera del horario ritual, los grupos han solidado visitar las residencias de ancianos Calzada y Torrezuri. Varios entrevistados comentan que este tipo de actuaciones están bien, pero sólo si se realizan en su justa medida.



Los *marijiesiak* en las residencias Calzada y Torrezuri, 18/12/2023. (Gernikako Marijesiak)

Tenemos noticias, asimismo, de reinterpretaciones de los *marijiesiak* realizadas por músicos —ajenos a los grupos de las rondas—. Por un lado, el disco *Oles ta oles* (1997) recogió dos temas, interpretados por el dúo Pantxo eta Peio, que combinaban músicas y textos recogidos en diferentes pueblos. Por otro lado, Ines Osinaga en el disco *Gosariak* (2014) grabó la canción *Belengo albistiek* (Noticias de Belén), donde interpretaba algunas coplas de los *marijiesiak*, reelaboradas por el escritor Joseba Sarrionandia, que las recontextualizó en el conflicto palestino.

5.3. Recapitulación: construcción y representación de la comunidad

5.3.1. Diferentes concepciones de la tradición

Tomando en consideración todos los grupos, nos topamos con diferentes concepciones de la tradición, que conviven dentro de cada grupo, a veces sin conflicto aparente, otras veces pudiendo provocar actuaciones simultáneas divergentes, desacuerdos, enfados, e incluso deserciones o acusaciones de apropiación y autoritarismo.

Por un lado, existe una visión funcional y muy flexible —prevalente en las rondas del modelo 3, pero existente en otros grupos también—, que admite prácticamente cualquier tipo de cambio. Por ejemplo, se puede improvisar una nueva copla en la tonada del *abendu*, modificar los recorridos, el día o la hora de la ronda —siempre que se mantenga en época navideña—, incluir a personas de diferentes sexos y edades, intercalar otros villancicos en la misma ronda, cambiar el número de coplas o cantarlas según un orden cambiante, usar instrumentos musicales de

acompañamiento... Este tipo de modificaciones no supondrían un problema, ya que el objetivo principal es juntarse y compartir el acto musical en comunidad. En las comunidades en las que la carga simbólica del *abendu* no es tan grande, los actores se permiten una mayor libertad. En los grupos donde este tipo de actitudes prevalecen, pueden existir encargados y estudiosos de la materia, figuras que disponen de una perspectiva histórica y saben dar cuenta de las transformaciones que la actividad musical ha experimentado. No obstante, no actúan como *guardianes de la tradición*, ni imponen un criterio de actuación rígido, aunque quizás sí expresen sus opiniones y preferencias.

Por otro lado, existe una tendencia a intentar fijar y preservar algunos aspectos de la práctica, a menudo habiéndolos antes modificado siguiendo un supuesto rigor histórico y un cierto canon. En todos los pueblos estudiados los cantores cuentan con un papel de coplas fijo que ha sido objeto de alguna revisión en las últimas décadas –inclusión o reducción de coplas, modificaciones de palabras, reordenaciones, etc.–. Estaríamos hablando de procesos –más o menos conscientes– de formalización y –al menos en el caso de Gernika– de patrimonialización historicista, llevados a cabo por un pequeño grupo de personas que actúan como *guardianes de la tradición*.

Esta operación de patrimonialización está representada a la perfección por la revisión, ampliación y corrección de las coplas de Gernika (2008). La impresión y difusión en libritos de las nuevas letras, así como de las partituras con las diferentes partes vocales, junto con las actitudes correctivas –frente a las voces del bajo *extraoficiales*, a algunos ornamentos y formas de cantar mencionados en el capítulo anterior– también ejemplifican estas posturas. Estas personas han impulsado la investigación y la documentación, pero indiscutiblemente han hecho una elección selectiva y personal de lo recopilado, en base a sus propios criterios y valores actuales. Podemos situar estas actuaciones en el marco del folklorismo descrito en el capítulo 1, según el cual el valor y la legitimidad de la práctica residirían en su antigüedad, en su supuesta rigurosidad histórica, etc. Dentro de este esquema mental, encontramos personas que actúan como gestores de la tradición, *encargados de velar por la integridad de esta*. Las prácticas culturales pasan a ser *patrimonio*, una especie de objeto cultural de características fijas que hay que *definir, proteger y poner en valor*.

Aunque sea el caso de Gernika (modelo 1) el que mejor ejemplifica este tipo de actuaciones, también podemos entrever esta actitud en pueblos donde la práctica es marginal, como es el caso de Lekeitio, donde la solista más joven decide corregir algunas coplas, en vez de cantarlas como la generación más anciana las recuerda. En Ea (modelo 2), las encargadas del grupo optan por *no cambiar nada* en lo relativo a los textos y al desarrollo del ritual, lo cual supone igualmente una patrimonialización de la práctica. En los grupos del modelo 3, hay atisbos de esta intención patrimonialista y folklorística por parte de algunos actores; no obstante, la fijación tiene primordialmente el objetivo de facilitar la interpretación y la participación, y parece ser reversible y revisable.

Naturalmente, existe una amplia gama de sentires entre estos dos polos: muchas de las personas que hemos entrevistado se muestran flexibles en algunos aspectos y tajantes en otros. El hecho de que el *abendu* represente para la mayoría de los participantes una imagen de identidad del pueblo, provoca reacciones más categóricas, porque de facto se está discutiendo la propia identidad personal y colectiva.

La comparación de los modelos estudiados nos lleva a pensar que cuanta más carga simbólica tenga una práctica, cuanto más importante sea su lugar en el calendario de la comunidad, más

susceptible será de sufrir procesos de formalización y patrimonialización. Los agentes se implican y ponen su empeño en modelar estos rituales porque sienten que *hay muchas cosas en juego*. Asimismo, y por extraño que parezca, no excluimos que los actores de las prácticas situadas en los márgenes del calendario festivo comunitario –las tradiciones socialmente invisibilizadas– puedan buscar en el folklorismo una estrategia de dignificación y coherencia interna.

La antigüedad tiene importancia para los actores. Algunos entrevistados de Iurreta y Ariatza reivindican la antigüedad y autenticidad de sus cantos. En Iurreta, fueron los actores con este discurso quienes se encargaron de completar y ordenar las coplas.

«*Gure doinua simplea da, horregatik pentsatzen dogu zaharrena dela.*» [Nuestra melodía es simple, por eso pensamos que es la más antigua.] (Kristina Mardaras, Oromiño)

«*Hemen badakizu, Santimamiñeko kobetan abestu balitz, danok pozago! Zenbat eta zaharrago... badakizu nolakoak garan.*» [Aquí ya sabes, si se hubiera cantado en las cuevas de Santimamiñe, todos más contentos! Cuanto más antiguo... Ya sabes cómo somos.] (Asier Madarieta, Ea)

5.3.2. Definirse “en comparación con”

«- *Gernikako doinua koro bezelako doinua da ere... ez da geurea bezalako... hau argi dau baserrikoa dela.* - *Gu pixka bat baserritarra gara eta haien akademikoak edo.*» [-La melodía de Gernika es una melodía como de coro... no es como la nuestra... esta está clara que es de *baserri*. -Nosotros somos un poco *baserritarras* y ellos académicos o algo así.] (Kristina Mardaras y Justo Alberdi, Oromiño)

«*Gernikakoa tradizioa baino gehiago da egokitua, e? Musiko batek egokitua. Gero hemengo musika esango dizut, eta ikusiko duzu ardatza hori dala. Hortik hartuta dagoela bestea.*» [Lo de Gernika más que tradición es una adaptación, ¿e? Adaptada por un músico. Luego te diré la música de aquí, y verás que el núcleo es ese. Que lo otro está tomado de ahí.] (Jon Enbeita, Muxika)

«*Guria askoz errezagua, harek floritura gehiago.*» [Lo nuestro mucho más fácil, ellos más florituras.] [refiriéndose a Gernikal] (Koro Hormaetxea, Ibarrangelu)

«*Desberdintasuna, ba Gernikan ibilian-ibilian abesten dabe, ta ba igual aukera daukie ba abesti edo estrofa guztiak kantatu ahal ixeteko, 9 egunetan ganera eiten dabez desberdin. Guk ba dagozen 3 doinuetatik hartzen doguz bina eta muestra edo lagin horregaz eitten doguz etxe bakoitzean ba kantatu kanta bat. Ze azkenian 60 bat baserri dire eta bakotxian hasi eta amaitu eiten doguz sei estrofa horrek. Ta karo ezin dira danak abestu, ta horregaz eiten dogu gaba guztia, 6-7 ordu, eta ez da gitxi, ta ez da erraza.*» [La diferencia, pues en Gernika cantan caminando, y quizás tengan así la oportunidad de cantar todas las canciones o estrofas, además durante 9 días las hacen diferentes. Nosotros de las 3 melodías que tenemos cogemos dos muestras y en cada casa cantamos una canción. Porque al final son 60 *baserris* y en cada uno empezamos y terminamos esas seis estrofas. Y claro, no se pueden cantar todas, y con estas hacemos toda la noche, 6-7 horas, y no es poco, y no es fácil.] (Iñigo Alberdi, Ariatza)

«Gu asko erretzen gaitu ETBn betiko erreportaia, marijesiak, marijesiak... Baino bueno, bestiok be bagauz!» [A nosotros nos quema mucho el reportaje de siempre en ETB, *marijesiak, marijesiak...*
Pero bueno, ¡los demás también existimos!] (Asier Madarieta, Ea)

Los actores de unas y otras localidades frecuentemente hacen comparaciones con los otros grupos, y se definen *en contraste con* (mayormente Gernika). Seguramente esta tendencia se haya reforzado a raíz de los encuentros itinerantes entre los diferentes grupos, que se realizaron entre 2008 y 2018, y facilitaron que se conocieran entre ellos. Los cantores de Ibarruri, por ejemplo, rara vez comentan algo del resto, ya que nunca han asistido a dichas reuniones. En Gernika tampoco es frecuente que mencionen a los demás grupos, a no ser que se les pregunte algo relacionado. Con todo, percibimos una conciencia de unidad, que engloba estas prácticas en un marco provincial y lingüístico-dialectal —como podemos ver en la denominación de los encuentros, *Bizkaiko Marijesiak* (*Marijesiak de Bizkaia*)—. Sin embargo, también es recurrente la reivindicación de la diferencia o especificidad local.

El contraste frecuentemente se centra en aspectos textuales y musicales; la similitud de los textos y de las melodías es perceptible para los entrevistados, que hacen hincapié en las diversas formas de interpretar de cada grupo. Reiteradamente contraponen el *canto rítmico con palos* (paradigma: Iurreta) al *canto a capela y rítmicamente más libre* (Lekeitio y Gernika). Ea se distingue por la tipología (infantil) de la ronda.

En varios pueblos aluden a una atención descompensada hacia Gernika, en el pasado por parte de estudiosos como Arana Martija, y en la actualidad principalmente por parte de los medios de comunicación. Año tras año vemos reportajes en El Correo o en ETB que dan cuenta del comienzo de la novena en la capital de la comarca Busturialdea. La mera cuestión del nombre empleado en los medios —que frecuentemente mencionan los *marijesiak*, y no suelen recoger la denominación *abendu*, empleada en Ea, Iurreta, Oromiño e Ibarruri— agrava a veces el sentimiento de menoscabo de los actores de las localidades más pequeñas.

Cuando se han realizado los encuentros itinerantes, algunos entrevistados han comentado el sobreesfuerzo que supone a un grupo de un municipio pequeño ofrecer un convite o almuerzo a todos los cantores de los pueblos invitados, señalando que *no todos cuentan con el presupuesto del grupo de Gernika*. De la misma forma, es habitual que al hablar de la afluencia a las rondas los entrevistados de los pueblos señalen que en *Gernika las rondas son más numerosas, porque la villa cuenta con más población*.

Como hemos podido observar, las comparaciones entre grupos del mismo pueblo también sirven a los actores para definirse y posicionarse; recordemos el caso de Ea —donde tenemos la novena infantil y la ronda nocturna de adultos— o de Lekeitio —con el grupo del batzoki, las escuelas y recientemente una asociación de canto recreativo—.

Las definiciones *en contraste a* no sólo funcionan entre los diferentes grupos del *abendu*, sino también con relación a otras prácticas festivas del País Vasco. En este sentido, sorprende la multitud de veces en que diversos entrevistados relatan que en su caso la inclusión de las mujeres

no se ha dado tan problemáticamente como en los alardes de Irun y Hondarribia²⁷⁹. La mediatisación de estos conflictos en las últimas décadas los ha situado en el imaginario vasco común como *ejemplos a no seguir*. Al contrario, el bertsolarismo ha sido presentado como un modelo de tradición viva que se ha sabido transformar acorde con los tiempos.

«Bertsolaritzan eredua iruditzen jat neru onena, ezta? Ba katie ez da eteten inoiz, ointxe asmatzen dabe doinu berri bat, erabiltzen dabe zahar bat, gauza sagrada gitxi dagoz, kapaz izan diez beste hizkuntzetan eitzen daben repentistakaz eta biltzeko... zabaldu ein behar da gauzie.» [El ejemplo del bertsolarismo me parece el mejor, ¿no? La cadena no se ha roto nunca, ahora inventan una nueva melodía, usan una vieja, hay pocas cosas sagradas, han sido capaces de reunirse con repentistas que lo hacen en otras lenguas... hay que ensanchar la cosa.] (Manu Ziluaga, Ibarrangelu)

En Gernika también hemos recogido alguna comparación con la música clásica coral. Amagoia nos contó que mostró una grabación y una partitura de los *marijesiak* de Gernika a Alberto Blancafort, director del coro de la Radio Nacional Española. Éste debió de responder: *Bueno, esto es música popular... Tampoco tiene mayor complicación*. Ella admite que mirado desde fuera se trata de una melodía fácil o simple. No obstante, defiende el valor de los *marijesiak* más allá de sus características musicales, por ser una tradición propia y vivida desde el corazón.

5.3.3. La presencia de la etnomusicóloga en el campo

Hemos notado cómo nuestra presencia en el campo y el hecho de que se estuviera llevando a cabo una investigación acerca de los *marijesiak* inevitablemente ha provocado ciertas reacciones en los grupos visitados. Por un lado, hemos advertido la alegría de ser vistos o tenidos en cuenta.

«Hemen zu bakarrik etorri zara hona.» [Aquí solo has venido tú.] (Eli Akarregi, Lekeitio)

«Niretzako da ein gendun lanaren arrakasta puntu bat zuk egitea lan hau, zuk esatea “Ean be bai dago”. Eta horregaz zeozer lortu dogu.» [Para mí es un éxito del trabajo que realizamos, el que tú hagas este trabajo, que digas “en Ea también hay”. Con eso hemos conseguido algo.] (Asier Madarieta, Ea)

«Ze joe, holako tradiziño berezi baten ganien jendiek gure izatie argi apur bet jarri, beti izen da ondo baloreta hamen Gerniken. Horregatik, idatzi zenidanean nik ongi hartu nuen, ze badakit zugandik ikasi ahalko dotela asko eta gure tradiziñorako ona izango dala.» [Porque joe, que la gente quiera arrojar luz sobre una tradición especial como esta, siempre ha estado bien visto en Gernika. Por eso, cuando me escribiste me lo tomé bien, porque sé que podré aprender mucho de ti y que será bueno para nuestra tradición.] (Iñaki Gonzalez, Gernika)

La presencia de una investigadora externa —que supuestamente representa la academia— ha funcionado como un reconocimiento para los actores implicados en estas prácticas, provocando

²⁷⁹ Para conocer estos casos más a fondo, pueden consultarse las monografías Moreno&Kerexeta (2005) y Bullen&Egido (2004).

una revalorización de estas a ojos de los participantes y de su entorno, y seguramente también una movilización mayor en algunos casos. Por otro lado, puntualmente hemos percibido cuestionamiento y desconfianza por parte de los *gestores* de la tradición, que lógicamente no quieren ver su autoridad ni su legitimidad contestada por un agente externo. Paradójicamente, nuestro interés por las personas implicadas en los *marijesiak* ha sido interpretado como *preocupación por el objeto patrimonial*, por lo que nuestra presencia en el campo presumiblemente ha estimulado actitudes correctivas y de control hacia las prácticas, que en nuestra ausencia quizás no habrían sido tan intensas. Adicionalmente, el saberse grabados, filmados y estudiados ha provocado una mayor preocupación en los actores por la forma en la que serán retratados. Así, la vergüenza expresada por una vecina en Ariatza al ver que la ronda estaba casi exclusivamente formada por hombres, o la orden del solista de Gernika de hacer pasar a 2-3 mujeres al interior de la panadería, posiblemente tuvieran que ver con la presencia explícita de nuestras cámaras en esos momentos. Igualmente, la reaparición de una segunda voz en Lekeitio en las últimas rondas sería un efecto derivado de nuestra atención.

Asimismo, en el capítulo 4 describimos cómo en un ensayo filmado en Ea, la encargada nos pidió escuchar nuestra grabación en curso a mitad de ensayo; después de la audición, dio al grupo indicaciones para que tomaran un tono más agudo. Este tipo de sucesos nos hizo reflexionar acerca de nuestra incidencia en las prácticas; pronto tomamos la decisión de mostrar las grabaciones de campo a los actores puntualmente durante las entrevistas —para poder comentarlas—, pero de no restituir la documentación audiovisual a los grupos estudiados hasta el final de la investigación.

5.3.4. Actores recopiladores

En el caso de Gernika vemos claramente cómo los mismos actores pueden actuar como recopiladores de su propia tradición²⁸⁰. Siguiendo la estela de Jose Antonio Arana Martija, vemos cómo los miembros del grupo motor actual recopilan documentación y datos relativos a las rondas (condiciones climatológicas, recorridos, duración, participantes...), registran y archivan documentos audiovisuales, y se han ocupado de hacer varias publicaciones ya mencionadas. El grupo ya contaba con un archivero (Juan Antonio Sagredo) en las décadas precedentes. Estas actitudes evidencian una conciencia histórica y un deseo de documentar y preservar la costumbre. Aunque en menor medida, en Ea también atisbamos una intencionalidad parecida, con la publicación monográfica de 2008 anteriormente mencionada.

No obstante, no hay que pasar por alto el carácter prescriptor de los estudios y publicaciones realizadas desde el interior de los grupos. Como hemos expuesto en el marco teórico de este trabajo, sólo un riguroso método etnográfico —caracterizado por la crítica y el cuestionamiento del propio autor— permite analizar e interpretar las prácticas culturales tomando la distancia necesaria de una investigación científica.

²⁸⁰ Rementeria los llamó *etnógrafos* (2013, 143).

5.3.5. Tipología de los participantes

Según las fuentes orales y escritas, los postulantes de comienzos del siglo XX serían principalmente hombres. Por un lado, mozos jóvenes, como documentamos en Iurreta y alrededores; este perfil se repite en muchas rondas cantadas (no sólo del País Vasco). Por otro lado, personas como Anis, o Auzotxu, que seguramente recorrián a la cuestación como método de subsistencia. También las mujeres que rondaban en Lekeitio (la excepción femenina que confirma la regla) lo harían por necesidad económica.

Con los cambios sociales y culturales, cambian los protagonistas y sus motivaciones. Hoy en día las rondas son mixtas en todas las localidades. La inclusión de las mujeres (y de hombres, en el caso de Lekeitio) se ha dado por necesidad de mantener el grupo (Ea, Lekeitio), o porque así lo ha requerido la ideología hegemónica del grupo. Observamos una infantilización de la ronda en Ea, pero también en cierta medida en Oromiño, donde los niños son cada vez más numerosos. En Oromiño, como en Iurreta y en Ariatza, encontramos diferentes generaciones juntas. También en Ibarruri y en Gernika, pero con una clara predominancia de gente mayor.

5.3.6. Deseo de pervivencia

En todos los casos estudiados notamos un deseo de perdurabilidad de estas prácticas. Algunos comentan que les gustaría que el *abendu* continuara como ellos lo han conocido (Ea, Lekeitio), pero la mayoría se conformarían con que se mantenga, y aceptan que para ello seguramente deberán modificarse diferentes aspectos. Las menciones a la falta de relevo joven son generales. Sólo Gernika presenta una cierta tranquilidad con respecto a la continuidad de los *marijesiak*: *aunque salgan 8 personas, continuará; es muy difícil que se pierda* (Alex Uriarte). Los entrevistados dicen participar para provocar en otras personas la alegría que les suponía escucharlo cuando eran niños; también mencionan que desean poder escucharlo desde casa cuando sean mayores.

En este sentido, y para ilustrar el compromiso que sienten para con la tradición, en varias ocasiones los solistas de Gernika me han recitado dos versos de una copla: *obligazino bagarik, kunplieitan legia* (sin obligación, cumpliendo con la ley/tradición).

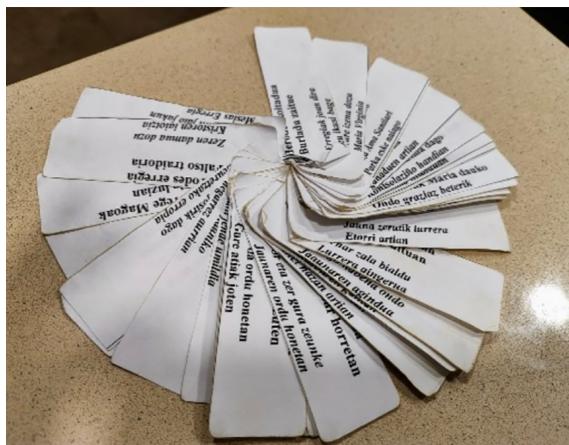
5.3.7. Transmisión y aprehensión

En todos los grupos, la aprehensión de los cantos tiene lugar principalmente de manera oral, a través de la participación directa en el contexto performativo.

«*Nik uste belarriak edukazino bat dakola. Musika irakurtzen jakin ez eta belarri nahiko txukuna euki, eta mundu horretan murgiltzen zoazen heinean, entrenatzen zoazela, ia konturatu barik. Eta gero, copia-pega. Copia-pega beti izan da oso metodo infalible bat, molde horrekin belarriz bada be geratzeko.*» [Yo creo que el oído tiene una educación. Aunque no sepas leer música, si tienes un oído decente, y según te vas adentrando en ese mundo, te vas entrenando, casi sin darte cuenta. Y luego, copia-pega. Copia-pega siempre ha sido un método muy infalible para quedarse con ese estilo, aunque sea de oído.] (Alex Uriarte, Gernika)

La música (entonación, acompañamiento rítmico, etc.), el texto y los elementos gestuales/espaciales se memorizan conjuntamente, siendo experimentados e interpretados año tras año. Pero es cierto que los participantes interiorizan la parte musical y el estribillo en poco tiempo,

mientras que suelen necesitar más tiempo para integrar todas las letras y el resto de los códigos, que son más numerosos. Quizás por este motivo, en todos los grupos conservan letras en forma de hojas mecanografiadas, fotocopias²⁸¹, chuletas hechas a mano, y/o folletos o libritos editados por el propio grupo.



Anilla de metal con la chuleta de las coplas, de J. A. Uriarte Itxaso. (Foto: Alex Uriarte)



En la mitad y a la derecha, publicaciones de Gernika y Ea, respectivamente. (Foto de la A.)

En varias de las rondas, observamos que algunos de los participantes consultan estos soportes de apoyo. Como ya hemos anticipado, en los últimos años también ha proliferado la modalidad digital, un documento que los cantores llevan en el móvil; en estas rondas nocturnas, los móviles tendrían la ventaja de no tener que ser iluminados con una linterna.

La ausencia o el escaso uso de las letras en el momento de la performance puede explicarse considerando varios factores, confirmados por los entrevistados.

- **La modalidad de interpretación.** Si es el solista el que canta las coplas enteras y el coro se limita a responder con el estribillo (invariable), basta que el primero haya memorizado las coplas. Este sería el caso de Lekeitio y Ariatza, donde no hemos visto usar ningún papel durante la ronda.
- **El número de coplas cantadas.** En el caso de Ariatza, en 2022 presenciamos el estreno de un solista joven. El número reducido de coplas (6) facilitó que no necesitara consultar los textos en ningún momento.
- **Los ensayos y la preparación antes de la ronda oficial.** En el novenario infantil de Ea, varios de los participantes (de jovencísima edad) se van turnando para hacer de solistas; el coro responde con la segunda parte de cada copla, para luego entonar el estribillo. Todos cantan las 22 coplas estrictamente de memoria, como consecuencia de los ensayos y la organización de las responsables adultas del grupo, Maite Landa y Mari Loli Gorroño. Ciertamente también la implicación de los padres y madres es importante, ya que animan a los más pequeños (los noveles del grupo) a cantar en casa y prepararse así para la ronda. Al contrario, el grupo de

281 Pueden consultarse en el Anexo de este trabajo.

adultos de la misma localidad que interpreta los cantos la medianoche del 23 de diciembre suele llevar papeles o móvil, por el carácter espontáneo de la convocatoria y la participación libre.

- **Las reglas del juego de cada ronda con respecto a las letras.** Si la ideología imperante entre los organizadores se opone al uso de soportes escritos, no los concibe o los desaconseja, su uso será puntual o inexistente.
- **La continuidad del corpus cantado y del grupo.** En Iurreta u Oromiño, los participantes de las rondas suelen repetir año tras año y los cantos no han sido modificados notablemente, lo que facilita que prescindan de las letras impresas durante la ronda. Por el contrario, las modificaciones propuestas en décadas recientes en Gernika (inclusión, corrección y reordenación de las coplas) han traído consigo que la mayoría de los solistas y parte de los miembros del coro lleven consigo un librito con las letras. Como hemos descrito en el capítulo anterior, las coplas transmitidas oralmente están más afianzadas que las de nueva inclusión: los cantores interpretan estas últimas con mayor empaque y menor variabilidad.
- **La transmisión en la escuela o en el seno de la familia.** En Iurreta, las coplas de la ronda se han transmitido en la escuela, lo que facilita la participación posterior de estos jóvenes en la ronda. Por otro lado, en algunas casas de diferentes pueblos ha sido común que en el pasado se cantaran estas coplas en los encuentros familiares navideños, por lo que algunos niños las memorizaban en el ámbito familiar.

5.3.8. Exaliturgia y autogestión

En la actualidad, todos los cantos se interpretan mayormente al aire libre, fuera de la iglesia y sin una intervención directa de la misma, por lo que podríamos decir que al menos hoy se trata de cantos exalitúrgicos. En los recorridos, las iglesias y demás lugares sagrados se tienen en cuenta solamente en Ea y en Gernika. En el caso de Gernika, no hemos podido datar la participación en la misa de la mañana de Nochebuena, pero se ha realizado al menos en la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado, los agentes que organizan las rondas funcionan de forma autogestionada. Este rasgo es común a otros períodos también (la primera etapa documentada de los pequeños grupos de rondistas postulantes, o posteriormente los grupos dinamizados por los sacerdotes). En Lekeitio las participantes se adscriben al Partido Nacionalista Vasco, y en Gernika las rondas se promueven desde el grupo motor que fundó la asociación; el resto de los grupos están formados por vecinos afines autoorganizados. Las subvenciones fijas o eventuales recibidas de los ayuntamientos (especialmente en Gernika) no parecen condicionar la práctica de manera significativa.

5.3.9. La importancia de la convivialidad

Todos los casos estudiados comprenden diferentes acciones de convivialidad y sociabilidad, donde *el dar y el recibir* ocupan un lugar simbólico importante. Los desayunos, almuerzos, piqueos y cenas de los grupos de cantores, las ofrendas de alimentos y bebida durante las rondas, la cuestación (que se mantiene en todos los pueblos excepto en Lekeitio, y se realiza el último día en el caso de las novenas)... Todos constituyen mecanismos de cohesión y reciprocidad comunitaria; en el pasado, incluso de redistribución de la riqueza.

Las rondas son momentos de estrechar lazos entre los participantes, de ponerse al día con los vecinos y reforzar el tejido social de las comunidades. En el pasado, la pregunta *kantau edo erreza* (¿cantamos o rezamos?) denotaba prudencia y respeto, y servía como fórmula para pedir permiso.

A su vez, las coplas improvisadas, los gestos de saludo y las numerosas dedicatorias honran a las personas queridas y celebran las ligazones de familia o amistad. Por otro lado, destacamos las visitas a residencias de ancianos (en Ea y en Gernika) y a conventos de clausura (Lekeitio y Gernika). Esto nos indica que los grupos tienen presentes a estos colectivos que a menudo suelen quedarse al margen de la sociedad. Huelga decir que los residentes agradecen especialmente los cantos.

5.3.10. Rondar

Varios entrevistados coinciden en que en las rondas se recorre el pueblo de forma consciente, pero diferente a lo cotidiano: se presta atención a ciertos detalles (altares, iglesias, casas de personas concretas), se ocupa el espacio física y sonoramente... Las calles y los caminos se convierten en mucho más que espacios a transitar. Junto a los cantos, también se transmiten los hechos históricos asociados a un determinado lugar, la información relativa a los comercios (bares, panaderías, pastelerías, tiendas) que apoyan la ronda de diversas formas, los domicilios de familiares, amigos o gente relacionada con el grupo... Estas experiencias inscriben un mapa local singular en cada uno de los participantes. Hay sitios a los que solo van durante la ronda, en grupo y durante esta circunstancia festiva extraordinaria.

Aunque todas las prácticas estudiadas tomen el nombre genérico de *ronda*, distinguimos diferentes tipologías, elaborando una propuesta de Giovanni Giuriati (2010): por un lado, las rondas en los que los cantores y los receptores están quietos (Lekeitio, todos los pueblos del modelo 3, y el último día de la novena de Ea), y por otro, las rondas en las que los cantores están en movimiento y los receptores no (novenas de Ea y Gernika). En Gernika, el movimiento de los cantores se detiene frente a los templos o cuando se hacen dedicatorias concretas, preestablecidas (Barrenkale, casa de Oar, Labakoa) o improvisadas. Asimismo, encontramos una tercera tipología (movilidad completa) en las rondas por espacios urbanos (principalmente en la ronda diurna de Nochebuena en Ea y en Gernika); en este caso, los viandantes se desplazan por las calles del municipio y se cruzan con los cantores en movimiento.

Las zonas por caseríos (Iurreta, Oromiño, Ariatza, Ibarruri, último día de la novena en Ea) constan de un elemento muy común a otras prácticas similares en el País Vasco, que son las *makilas* (palos). A modo excepcional, en Ea su uso se extiende a toda la novena, que discurre por el centro urbano. En Ibarruri, es curioso que algunos cantores porten *makilas*, ya que no las golpean contra el suelo al cantar. Llama la atención que en todos estos casos, al final del canto (en Ea, sólo al final de la tonada *Da bart Belenen*), con el último golpe en el suelo, el grupo exclama “ieu!” o “ieup!” a modo de cierre.

En las cuestiones, las *makilas* golpean el suelo y marcan el ritmo del canto. Antxón Aguirre (1992) documenta los diferentes usos y connotaciones de estos objetos: la *makila* como emblema de mando, vinculada al mundo pastoril (varas para manejar al ganado, abrirse paso entre la maleza, etc.), o su uso para la lucha (en contextos de combate, de entrenamiento y de juego). Simbólicamente, el bastón también se asocia a viajeros y peregrinos. En el folklore, el mismo objeto

nos aparece en los bailes rituales conocidos como paloteados o *makil-dantzak*²⁸², históricamente realizados por mozos. Las *makilas* también se emplean en las escenificaciones teatrales de las pastorales en Zuberoa (provincia del País Vasco francés) —que, sin embargo, en este territorio no tratan temas navideños, como hemos recogido en el capítulo dedicado a la *Dimensión histórica*—. Con todo, en las rondas estudiadas solo hemos sabido del empleo de la *makila* como instrumento musical y de juego (esto último, en el caso de los niños de Ea). Se trata de varas rústicas, sin empuñaduras ni mayores elaboraciones, hechas con la de madera de algún árbol cercano. Asimismo, algún entrevistado ha asociado el palo a su primera salida en la ronda, como paso de la niñez a la madurez²⁸³.

5.3.11. Recorridos

Observamos cómo los recorridos se han ido transformando con el tiempo en todos los casos estudiados, según la coyuntura del pueblo y las posibilidades y voluntades del grupo.

En Lekeitio, aunque la zona señorial del Campillo y el barrio pesquero de Arranegi se siguen visitando, las paradas han ido disminuyendo, dada la avanzada edad de las participantes (el *frente de juventudes*, según ellas). En el modelo 3, el barrio de Oromiño se separó de la ronda de Iurreta por considerarse una entidad diferenciada, y define su comunidad en momentos como el *abendu*. En Iurreta, Ibarruri y Ariatza procuran pasar por todos los barrios, pero siempre actualizan el recorrido según las circunstancias (viviendas vacías, mudanzas, etc.). En Ibarrañagelu, la ronda dura hora y media, por lo que descartaron utilizar coches y recorren el centro del pueblo y a unos caseríos en el barrio Ibinaga. En Ea, la novena transcurre por el centro del pueblo, como antaño; la zona nueva de Altxikar, donde predominan las segundas viviendas, se recorre solo hasta la mitad, donde las encargadas saben que hay vecinos en invierno. En Gernika, hemos descrito los discursos relativos a la ampliación de los recorridos, y la decisión de ir alternando para abarcar los barrios limítrofes de la villa; asimismo, hemos señalado el detalle de la geolocalización.

El recorrido sirve para marcar los límites del pueblo y de la comunidad. Lógicamente, la parte vieja urbana de los pueblos ocupa un lugar preferente (Ea, Gernika, Lekeitio). No obstante, no observamos actitudes de exclusión o negativas a rondar en zonas periféricas, siempre que estén habitadas, independientemente de la condición social de los vecinos; pese a escuchar quejas relativas a la lejanía, a la incomodidad o al esfuerzo añadido de tener que llegar a ciertos puntos.

282 Para profundizar, consultese Aranburu (2024).

283 Iñigo Alberdi, 11/12/2022.

6. Análisis estructural de los cantos

En este apartado comentaremos los parámetros textuales y musicales de los cantos por separado, con un fin analítico. Huelga decir que somos conscientes de que en la tradición oral estos son dos aspectos indivisibles, es decir, que el texto y la música no son elementos autónomos; al contrario, se definen y articulan en el momento de la ejecución musical (Macchiarella, 1995, 114). Por lo tanto, intentaremos describir los distintos aspectos de forma articulada.

Si bien un registro escrito o una notación musical no representan el acto musical en sí, una filmación tampoco recoge los matices sensoriales necesarios para entender de manera completa las situaciones musicales tratadas. Es por ello por lo que hemos incluido una descripción etnográfica (capítulo 4) basada en nuestra participación en los contextos musicales. Así, este apartado analítico tiene como objetivo completar lo anteriormente citado, acompañando los comentarios con enlaces a los registros audiovisuales. Tal y como hemos expuesto en el marco teórico, consideramos que la utilidad del análisis estructural reside fundamentalmente en las relaciones que se establezcan con el análisis social y etnográfico. Creemos que la comprensión global de estos distintos niveles estructurales permite entender cómo se construye la expresión sonora y qué características la hacen útil.

6.1. Presentación de las fuentes

En primer lugar, presentaremos las fuentes principales de las que nos hemos servido para nuestro análisis; por un lado, las que contienen letras y/o notaciones musicales; por otro, las grabaciones con las que contamos. Entre las fuentes textuales, señalaremos **en color verde** las fuentes consultables en publicaciones, y **en naranja pálido** las proporcionadas por el grupo de Gernika (consultables en la web <https://www.marijesiak.eus/artxiboa/>). El resto (en blanco) están incluidas en el Anexo, para que el lector las pueda consultar.

6.1.1. Textos

Nombre de la fuente (según la A.)	Fecha, Lugar	Características	Consulta
Zubia-Lezamiz	1699, México	Facsímil; extracto de libro. 8 coplas (texto sin notación musical).	Musée Basque et de l'histoire de Bayonne / Gernikako Marijesiak
Manuscrito 1891	1891, sin datos	Manuscrito encontrado por J.A. Arana. 111 coplas.	Arana (2003)
Sagastietxebarri	1890 aprox., barrio Arana (Gernika)	Manuscrito; librito que contiene 10 hojas con coplas, algunas ilegibles.	Gernikako Marijesiak
Euskalzale	1898, Lekeitio	Revista. Crónica de R.M. Azkue. 8 coplas de Lekeitio	Azkue (1898)
Larruzea-Barrenengo Barrena	Comienzos del XX, Errerteria (hoy Gernika)	Manuscrito. 38 coplas (18+11+9).	Gernikako Marijesiak
Otzaua-Orondo	Comienzos del XX, Errigoiti	Manuscrito. 45 coplas. Contamos con una grabación, referenciada en la siguiente tabla.	Gernikako Marijesiak
Bekoetxea-Galatzu	1914, Gautegiz Arteaga	Manuscrito. 52 coplas (27+18+7). Contiene otros cantos de Navidad también.	Gernikako Marijesiak

Nombre de la fuente (según la A.)	Fecha, Lugar	Características	Consulta
Garratza	1919, Gernika	Librito impreso. 76 coplas.	Arana (2003)
Egurrola	1920 aprox., Gernika	3 hojas impresas. 39 coplas (20+12+7).	Arana (2003)
Cancionero Popular Vasco de Azkue	1925	<p>Sección Canciones de ronda:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nº 912 (variantes de Otzandiano, Zeanuri, Legutiano, Guernika; una copla y notación musical por cada variante –en el caso de Gernika, la notación en el estribillo indica dos partes vocales paralelas a distancia de tercera–; el autor escribe “dejo de publicar otras variantes por juzgarlas de poco interés”) • Nº 920 (Motriko; 4 coplas y notación musical) • Nº 926 (variantes de Markina y Guernika; 4 coplas y una notación musical por cada variante) • Nº 927 (Ibarruri; 4 coplas) • Nº 932 (Arrasate; una copla y notación musical) • Nº 942 (Oskotz; una copla y notación musical) • Nº 955 (Olazagutia; una copla y notación musical) • Nº 957 (Guernika; una copla y notación musical) • Nº 965 (variantes de Lekeitio, Motriko y Deba; 4 coplas y notación musical) • Nº 966 (variantes de Azpeitia, Bidania, una copla y notación musical; Urdiain, cuatro coplas y notación musical) • Nº 970 (Amoroto; dos coplas con notación musical) • Nº 999 (Otzandiano; una copla con notación musical; Azkue se refiere a otras 8 coplas que aporta en la canción Iru errege) • Nº 982 (Legutiano; dos coplas y notación musical) 	Azkue (1925)
Anuario de Eusko Folklore 1922	1922, Larrabetzu, Amorebieta, Oleta	<p>Coplas de Larrabetzu. Una notación musical (61-70).</p> <p>Coplas de Amorebieta y Olaeta (71-92). 2 notaciones musicales.</p>	Barandiaran (1922)
Anuario de Eusko Folklore 1933	1933, Gernika	M. Lekuona presenta las coplas de Gernika (37-52).	Lekuona (1933)

Nombre de la fuente (según la A.)	Fecha, Lugar	Características	Consulta
Gaubeka 1951	1951 (1 ^a ed.), Gernika	Librito de letras. 3 notaciones musicales; las primeras dos recogen dos partes vocales.	Gernikako Marijesiak
Gaubeka 1954	1954 (4 ^a ed.), Gernika	Librito de letras. 3 notaciones musicales; las primeras dos recogen dos partes vocales.	Gernikako Marijesiak
A. Arriola	1966, Gernika	Hoja mecanografiada. 28 coplas.	Gernikako Marijesiak
J. Oar 1966	1966, Gernika	Hoja mecanografiada. 28 coplas.	Gernikako Marijesiak
Iñaki-Olivetti 1972	1972, Gernika	Hoja mecanografiada. 28 coplas + una extraoficial.	Gernikako Marijesiak
J. Oar 1990	1990, Gernika	Hoja mecanografiada. 28 coplas.	Gernikako Marijesiak
Tríptico	1997, Gernika	Edición del grupo. 28 coplas. Partitura parcial (del comienzo de cada tonada).	Gernikako Marijesiak
Eako abendua 2008	2008, Ea	Libro editado por el Ayuntamiento de Ea. Contiene información, coplas y notaciones musicales.	Eako udala (2008)
Ibarrangelu kantu eta kontu 2009	2009, Ibarrangelu	Libro editado por Labayru. Contiene información, coplas y notaciones musicales.	Zuluaga (2009)
Librito BBK-Graf. Amorebieta	2008, Gernika	Edición del grupo. 28 coplas. Partituras (con la voz del bajo parcialmente incluida en las primeras dos tonadas).	Gernikako Marijesiak
Librito Kutxabank-Graf. Gaubeka	2014, Gernika	Edición del grupo. 44 coplas. Partituras (con la voz del bajo parcialmente incluida en las primeras dos tonadas).	Gernikako Marijesiak
Marijesiak. Abenduko koplak 2014	2014, Bizkaia	Libro-DVD editado por Labayru. Contiene coplas, notaciones musicales y un DVD con filmaciones de diversos pueblos.	Etxebarria & Kamiruaga (2014)
Librito centenario Garratza 2019	2019, Gernika	Edición del grupo. 44 coplas. Partituras (con la voz del bajo incluida en las primeras dos tonadas).	Gernikako Marijesiak
Ariatza-Jon Enbeita	s.f.	Hoja escrita a ordenador. 6 coplas.	Anexo
Ibarrangelu-Don Domingo	s.f.	Hoja mecanografiada. Contiene los textos de tres cantos del abendu (6+5+7 coplas), junto a otros dos (jota y Hator hator).	Anexo
Ibarrangelu-Actual	Después de 2000	Hoja escrita a ordenador. Contiene los mismos cantos de la hoja de Don Domingo Zuluaga.	Anexo
Ibarruri-Txomin	s.f.	Hoja mecanografiada. Contiene las 8 coplas del Abendu, así como otros cantos.	Anexo
Ibarruri-Actual	Después de 2000	Hoja escrita a ordenador. Contiene los mismos cantos de la hoja de Txomin Artetxe.	Anexo

Nombre de la fuente (según la A.)	Fecha, Lugar	Características	Consulta
Iurreta-Actual	Después de 2000	Hoja escrita a ordenador. Contiene 13 coplas.	Anexo
Oromiño-Actual	Después de 2000	Hoja escrita a ordenador. Contiene 24 coplas, 9 de las cuales están en letra cursiva, porque se aconseja su inclusión.	Anexo
Lekeitio-Actual	s.f.	Hoja mecanografiada con 10 coplas.	Anexo

6.1.2. Grabaciones

Nombre de la fuente (según la A.)	Año, Lugar	Características
Unceta-Arana 1967	1967, Chalé de los Unceta (Gernika)	Grabación de audio de estudio
Miguel y Rafael Otazua 1973	24/12/1973, Caserío Orondo (Errigoiti)	Grabación de audio casera
Ea, Gernika, Gautegiz Arteaga, Ariatza 1987-1988	1987-1988, Eskualdeko marijesiak, Betekada TB	Filmación que incluye extractos de Ea, Gernika, Ariatza y Gautegiz Arteaga, realizada para la televisión
Ajuriaenea Gernika	s.f., Ajuriaenea	Filmación en la residencia presidencial vasca; Itxaso de solista versionando los marijesiak de Gernika
Lekeitio 1988	1988, Mendexa	Grabación de audio fuera del contexto ritual, durante el trabajo de campo de E.X. Dueñas
Ea 1990	1990, Ea	Filmación de E.X. Dueñas
Gernika 1985	1985, Gernika	Grabación casera
Gernika 1993 Telenorte	1993, Gernika	Breve extracto televisivo
Gernika 1996	1996, Gernika	Grabación casera
Gernika 1999 Telecinco	1999, Gernika	Breve extracto televisivo
Gernika 2000	2000, Gernika	Grabación casera
Gernika 2003	2003, Gernika	Grabación casera
Lekeitio 2000	2000, Lekeitio	Filmación de E.X. Dueñas
Iurreta 1995	1995, Iurreta	Filmación de E.X. Dueñas
Iurreta 2007	2007, Iurreta	Filmación casera
Iurreta 2013	2013, Iurreta	Filmación realizada por Labayru
Marijesiak. Abenduko koplak 2014	2014, Bizkaia	Libro-DVD editado por Labayru. Contiene coplas, notaciones musicales y un DVD con filmaciones de diversos pueblos.
2021-2023 Filmaciones de campo de la A.	2021, 2022, 2023; Ea, Gernika, Lekeitio, Ariatza, Ibarruri, Ibarrangelu, Iurreta, Oromiño	Filmaciones de campo de la Autora realizadas en las rondas de todos los grupos estudiados*.

* La documentación audiovisual de las rondas y ensayos durante 3 años supera las 30 horas. Asimismo, las entrevistas formales con los actores (filmadas o grabadas en audio) ascienden a 45, sin contar las innumerables charlas y reuniones informales. Se puede consultar un cronograma detallado de los años de investigación en el Anexo de este trabajo.

6.2. Análisis de los textos

En este apartado trataremos de los aspectos textuales de los *marijesiak*, algunos señalados por otros autores y otros identificados por la investigadora. Aunque nos hayamos apoyado en escritos de lingüistas de referencia, vaya por delante que queda fuera de los objetivos de este trabajo ofrecer un análisis filológico en profundidad. En el futuro, será necesario un estudio minucioso por parte de los expertos que analice las numerosas fuentes de forma comparativa y diacrónica.

6.2.1. Forma, métrica y rima

Todos los cantos del *abendu* que se interpretan en la actualidad constan de copla(s) y estribillo(s). La presencia del estribillo facilita la participación grupal. La interpretación puede ser responsorial o no dependiendo del grupo estudiado, como hemos detallado en el capítulo anterior.

La filóloga vasca Pilar Etxeberria señala que en euskera el acento es suave, flexible y variable, es decir, que las palabras pierden su acento característico cuando se las subordina a la cadena de palabras (1998, 436). Así, en el canto, el acento no es un rasgo pertinente para el recuento de las sílabas. Es decir, que el conteo se hace de la primera a la última sílaba, independientemente de si la última sílaba lleva un acento o no.

Las métricas empleadas son de amplia difusión en la tradición oral vasca²⁸⁴: se trata de *kopla txikia* (copla menor, 7/6A/7/6A) y *kopla handia*²⁸⁵ (copla mayor, 10/8A/10/8A), ambas de 4 versos y rima asonante en los versos pares. La mayoría de las tonadas empleadas en el *bertsolarismo* se basan en las fórmulas de combinación de número de sílabas 7/6 y 10/8; una parte considerable del corpus cantado, así como de la música instrumental también responde a estas medidas. Dos coplas seguidas, rimadas en los versos pares, conformarían un *zortziko* (ocho versos), sea un *zortziko txikia* (7/6) o *zortziko handia* (10/8).

En la tradición oral, el número de sílabas debe entenderse de manera flexible y variable, como sucedía en el *bertsolarismo* antiguo: el cantor podía modificar el ritmo del canto para calzar los *hankaluzeak* (pies largos) o *hankamotzak* (pies cortos)²⁸⁶; es decir, el juego rítmico-melódico del canto puede hacer parecer equivalentes un punto de 8/6 sílabas (de pie largo), uno de 6/6 sílabas (de pie corto), o uno que se ajuste a la métrica formalizada de 7/6 sílabas. Como veremos, muchas coplas no se ajustan estrictamente a la métrica estandarizada, pero los filólogos y los cantores no dudan en clasificarlas como *kopla txikia* y *kopla handia*. El bertsolari y rondista Jon Enbeita²⁸⁷ matizó que algunas coplas de los *marijesiak* eran *kopla txiki berezia* (copla pequeña especial), por constar de 4 versos de 7 sílabas; no obstante, remarcaba que el cantor puede hacer trampa y cantarlas en cualquier melodía de *kopla txikia* (7/6).

284 Para profundizar, se pueden consultar Dorronsoro (1995) y Garzia, Sarasua & Egaña (2001, 86-91).

285 En Bizkaia se emplea también el sinónimo *kopla nagusia*.

286 A este respecto, se pueden consultar Aizpuru&Markez (2008, 98) y Beltran (2007, 54-55).

287 Entrevista realizada el 14/7/2022.

En el estudio sobre el *Acto para la Nochebuena* de Pedro Inazio Barrutia (XVIII) —al que nos hemos referido en el capítulo dedicado a la *Dimensión histórica*—, varios autores mencionaban el uso de estas mismas métricas. Jon Kortazar apuntaba a que el personaje del Gracioso (*barregilea*) así como los pastores —es decir, los personajes populares— utilizan el *zortziko handia* frecuentemente, excepto cuando expresan alguna idea doctrinal (Knörr, 1983, 153). Juan Mari Lekuona remarcó la variabilidad de la forma menor, que puede aparecer con 7/6, 7/5, 8/6, 6/5 sílabas (Knörr, 1983, 210).

El filólogo Koldo Mitxelena se refiere a Rafael Micoleta, presbítero de Bilbao en el siglo XVII, para acreditar el arraigo de estas métricas en Bizkaia:

Según Micoleta se conocían en Vizcaya durante el siglo XVII dos modos de versos, ambos con rima asonante: los que proponía llamar “bascuences” (a la manera de “romances”) y los que cantaban “por el son que llaman las vacas”. A juzgar por sus ejemplos y si se descuenta una cierta imprecisión en la medida, el segundo correspondía al que hoy llaman entre nosotros zorzico mayor, con estrofas de cuatro versos (10-8-10-8) en que riman los pares; en el primero, con igual rima, los impares tienen 7 y los pares 6 ó 5, por lo que no estaba muy alejado del zorzico menor (7-6-7-6). (Michelena, 1988, 68)

En el *abendu*, los estribillos de las coplas menores no presentan una métrica tradicionalmente estandarizada o conocida: nos encontramos 5/5 o 5/5/5, 4/7/4 o 4/8/4 sílabas. Sin embargo, el estribillo que sigue a la tercera serie (*Da bart Belenen*) supone una excepción, ya que se ajusta a la versificación de la copla mayor (10/8). Aunque existen otras variantes textuales, presentamos aquí las que actualmente se cantan en las localidades estudiadas:

Estríbillo 1

Maria Jose, Jesus Maria (Gernika)

Maria Jose, Jose Maria (Ea)

Maria Jose, Jesus Mari(ai) Jose (Iurreta, Oromiño, Ibarruri)

Maria Jose, Jose Maria, Maria Jose (Ariatza)

Maria Jesus, Jesus Maria, Maria Jesus (Lekeitio)

Jesus Maria, Maria Jose, Jesus Maria (Ibarrangelu)

Estríbillo 2

Jesukristo, adoratzen zaitugu, Jesukristo (Gernika)

Jesukristo, ai ze ume politxe/polita, Jesukristo (Ea, Ibarrangelu)

Jesukristo, ai ze polit(a) ederra dan, Jeskuristo (Ariatza)

Estríbillo 3

Da bart Belenen, da bart Belenen, jaio da Jesus Nazaren (Gernika, Ea, Ibarrangelu, Ariatza)

A modo de ejemplo, reproducimos a continuación tres coplas muy difundidas, seguidas de sus estribillos (en la versión de Ea) —las primeras dos en métrica de copla menor, y la tercera en copla mayor—:

Serie 1 (<i>Abendu</i>)	Serie 2 (<i>Jesukristo, o Mendian</i>)	Serie 3 (<i>Da Bart Belenen</i>)
Abendu santu honetan Kristoren jaiotzia Kontentuaren handiz Guztiok poz gaitian.	Median egon zala Jagoten ganadua Manifestadu jaken Zerutik aingerua.	Nazareteko tenpluan dago Dama eder bat jarririk Izena bere Maria dauko Ondo graziaz beterik.
Maria Jose / Jose Maria.	Jesukristo / ai ze ume politxe / Jesukristo.	Da bart Belenen, da Bart Belenen / jaio da Jesus Nazaren.

Es llamativo que la tercera serie de coplas contiene coplas menores y mayores, es decir, que la misma tonada (*Da bart Belenen*) se emplea para cantar textos de diferentes métricas, variando la tonada melódica y rítmicamente ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

6.2.2 Género

Los autores que han intentado dilucidar a qué género literario pertenecen los *marijesiak* no han llegado a ningún consenso claro. El estilo narrativo de los textos los acercaría a las baladas²⁸⁸, pero la narratividad también podría ser propia de un originario teatro religioso, como defendió Arana Martija. Según Lakarra, la escena dialogada de la búsqueda de posada en Belén presente en los *marijesiak* de Amorebieta (Anuario de Eusko Folklore, 1922) aparece también (aunque no textualmente) en el Acto de Barrutia (XVIII), así como en otras representaciones de tradición oral y escrita (Knörr, 1983, 41-46). A continuación, presentamos algunos pasajes dialogados que podrían apuntar a ambos géneros:

Anuario 1922 (Amorebieta)	T. de la A.	Anuario 1922 (Larrabetzu)	T. de la A.
Yosepek iru bider atie joten deu: gixonak bentanara nekez-urtetan deu. Maria i Jose, etc.	José tres veces Toca la puerta El hombre sale a la ventana trabajosamente.	Guasen Josepe eta Animadu gaitian; Ordenadurik geunkan Onelan ibiltia. Maria, etc.	Vamos José y Animémonos Nos había sido ordenado Andar así.
Gizonak bentanatik deu erantzuten: —Geuaren tertziyo onetan ¿nor ete da emen? Maria i Jose, etc.	El hombre desde la ventana Responde: —En este tercio de la noche ¿A quién tenemos aquí?	—Suas, Josepe, eta Ekatzu abaría, Sua daigun eta Berotu gaitian. Maria, etc.	—Ve, José, y Trae leña Hagamos fuego y Calentémonos.
—Dontzela eder bat dakat neronek aldiien, semie dakaŕela bere sabelien. Maria i Jose, etc.	—Tengo a una bella doncella A mi lado Que lleva al hijo En su vientre.	Otzaren negaŕes dago, Jayo dan infantia; Bere amak dirautzo: —¡O, musika dultzia ! Maria, etc.	Está llorando de frío El niño que ha nacido Su madre le dice: —¡O, qué música dulce!

288 Arejita, Etxebarria e Ibarra (1995); Lekuona (1991); Etxebarria (2003).

Anuario 1922 (Amorebieta)	T. de la A.	Anuario 1922 (Larrabetzu)	T. de la A.
—Semie sabelien eta dontzela nola letzakien?: enbusteru aundije, kenadi oríen. Maria i Jose, etc.	—El hijo en el vientre ¿Y cómo puede ser doncella? Gran embustero, Quítate de ahí.	—Es egixu negarík egin, Es, ene semia, Seu ixango será-ta Seruko eregea. Maria, etc.	—No llores, No, mi hijo, Porque tú serás El rey de los cielos.
Besterikan ezpada guazan, Jose, ara Jaungoikoa dauen lekuен ezta eser falta. Maria i Jose, etc.	Si no queda otra, Vamos allí, José, Donde esté Dios No falta nada.		

En cualquier caso, la manera tradicional de interpretar el *abendu* que hemos recogido mediante el trabajo de campo, según el cual las coplas se interpretan de forma aleatoria —con excepción presumiblemente de la de apertura y cierre—, señala a la cultura de las coplas cantadas de tradición oral empleadas en diversos contextos de baile y de ronda en Bizkaia —conocidas como *kopla zaharrak* (coplas viejas) o *Bizkaiko kopla zaharrak* (coplas viejas de Bizkaia, seguramente por su gran difusión en el territorio)—. Las *kopla zaharrak*, como las baladas, suelen carecer de estribillo; la principal diferencia reside en el orden de interpretación libre de las primeras, o el orden correlativo y preestablecido de las segundas. Dada la presencia de estribillos, los villancicos y el teatro no parecen del todo descartables. Tomando en consideración los aspectos formales y su uso, sería plausible pensar que las coplas se crearon para algún tipo de representación, pero que posteriormente se difundieron y pasaron a cantarse en los hogares y a usarse en las rondas de cuestación, conservando el estribillo de su contexto de ejecución anterior.

6.2.3. Series de coplas

Exceptuando la reproducción de Lezamiz de la doctrina de Zubia (Méjico, 1699), en las fuentes impresas de Gernika hasta los años 1950 (Garratza, Egurrola, Gaubeka), las coplas se dividen siempre en tres series, cada una asociada a su estribillo. En las ediciones de Gaubeka de los 1950, encontramos las primeras notaciones musicales, que vinculan cada serie a una tonada particular.

Las series de coplas (diferenciadas, como unidades), asociadas a una tonada concreta, se han mantenido en Ea y en Ibarrangelu, pero no así en Gernika, donde la primera y la segunda serie —que comparten la métrica de la copla menor, entendida de forma flexible— se han unido para conformar una sola serie que se canta indistintamente con la primera y con la segunda tonada, dependiendo del momento de la novena. No sabemos con exactitud cuándo se daría esta conjunción, ni tenemos pruebas fehacientes de que anteriormente se cantaran separadas. Lo que sabemos es que hasta las impresiones de Gaubeka en los años 1950, la separación es clara sobre el papel. En la revista parroquial *Brisas Guerniquesas* nº 70 de 1964, leemos que la separación *debería ser*, pero ya no se da:

Los cuatro primeros días se cantan las estrofas las 15 primeras estrofas (sic), seguidas del estribillo “Maria Jose, Jesus Maria”. Los cuatro días siguientes se cantan las estrofas 16 a 21, seguidas del estribillo “Jesukristo, adoratzen zaitugu, Jesukristo”. El último día se cantan las restantes con el estribillo “Ta bart Belenen

jaio da Jesus Nazaren". Los tres grupos de estrofas tienen música diferente. Los primeros días se entonan las estrofas con la música de "Abendu santu onetan". Los siguientes con música de "Billozik.." y el último día se entona la música de "Nazareteko.." .

Aunque la pureza musical de los Marijeses lo exige así, prácticamente se canta cualquier estrofa hasta la 21 con música de los primeros o segundos días. Las últimas estrofas son exclusivas para el último día y siempre se cantan con su música propia. (Brisas Guerniquesas, 1964)

Por añadidura, según fuentes orales, el repertorio de coplas que en la práctica se cantaba en Gernika en los 1960 no superaría la docena, lo que reforzaría la idea de que las mismas coplas se cantarían indistintamente con las dos primeras tonadas.

6.2.4. Contenido general

Las coplas narran diferentes pasajes bíblicos, la mayoría relativos al Misterio de la Navidad o a la Encarnación y al Nacimiento de Jesús. En cuanto a la temática²⁸⁹, no hallamos una delimitación clara entre la primera y la segunda serie, con la excepción de que los fragmentos referidos a Adán y al limbo parecen exclusivos de la primera serie, y la suelen iniciar. En esta primera serie se tratan la creación de Adán, el pecado en el paraíso, su estancia en el limbo, la pureza de María, el mensaje de San Gabriel, el nacimiento de Jesús, la mula y el buey, la adoración de los Reyes, y el pesar de Herodes, entre otros (Etxebarria&Kamiruaga, 2022, 90-91). En la segunda serie, se aportan más detalles sobre el nacimiento: el anuncio de los ángeles a los pastores, la búsqueda de posada de Jose y María, el frío y la escasez de ropa del niño, etc. (Etxebarria&Kamiruaga, 2022, 91). La tercera serie parece más demarcada, ya que se sitúa después del nacimiento y describe la alegría que el mismo conlleva. En resumen, las dos primeras series pertenecen argumentalmente al Adviento, mientras que la tercera serie –correspondiente al día anterior a la Navidad– se refiere a la alegría del nacimiento. En definitiva, la secuencia se ajusta a la típica lógica de una novena preparatoria de la fiesta.

Observando la tradición oral, es reseñable que en Iurreta, Ariatza y Lekeitio el tema de las coplas se limite a las escenas navideñas. En el resto de los grupos (Ibarrangelu, Ibarruri, Ea, Gernika) nos topamos actualmente con un relato más amplio; así sucede también en las fuentes escritas más antiguas correspondientes a estos mismos pueblos con las que contamos.

En el *Estado de la cuestión* del presente trabajo mencionamos que el filólogo Jabier Kalzakorta (2003, 116) distinguía los *mariesiak* por no incluir loas a los dadores, y rara vez peticiones expresas de aguinaldo o limosna. En este sentido, destaca la siguiente copla de circulación oral que se canta en Gernika y en Ea durante la ronda de cuestación:

Bederatzi gau tristetan/hotzetan Ibili gara kantetan Emoten bazu/bozu limosnatxu bat Sartuko dogu poltsetan.	Durante nueve noches tristes/frías Hemos estado cantando Si das una limosnita La meteremos en las bolsas.
---	--

²⁸⁹ Manuel Lekuona realizó las traducciones de las coplas de Gernika (1933, 37-52).

En Ariatza cierran el canto saludando a los vecinos con la siguiente copla: *Gau on bat pasaixue / hurrengora artean / Jaunak gorde zaiezala / osasun bakean / Jesukristo...* (Que paséis buena noche, hasta la próxima, que Dios os guarde en salud y paz). Igualmente, en Lekeitio se despiden de la siguiente manera: *Orain baguaz eta / zorixonakin geldittu / datorren urtian ere / guk nahi genduke kantatu* (Ahora nos vamos y quedaos con la felicidad, el año que viene también queríamos cantar). En Ibarrangelu, la tonada *Da bart Belenen* termina con esta copla, por lo menos desde la época de Domingo Zuluaga: *Eskerrik asko jendiak eta / baguaz geure bidean / Gabon on batzuk igaro xuez / osasun eta bakian* (Muchas gracias, gentes, seguimos con nuestro camino, que paséis unas buenas Navidades con salud y paz).

En Oromiño e Ibarruri, la última copla cierra con un Amén, con pequeñas variantes. En Ibarruri cantan *Zorionean Jesus / jaio zara hemen / gloria gozetako / zeruetan, Amen!* (Felizmente Jesús has nacido aquí, para gozar de la Gloria en los cielos, Amen), mientras que en Oromiño la letra dice *Gu salbatzeko gizon / egin zara hemen / gloria gozatzeko / zeruetan Amen!* (Para salvarnos te has hecho hombre aquí, para gozar de la Gloria en los cielos, Amen).

Ninguna de estas coplas de saludo o de petición se ha recogido en las fuentes impresas hasta la década de 1960, lo cual no significa que no se interpretaran estas u otras similares.

No olvidemos la existencia de coplas humorísticas, así como improvisadas²⁹⁰ que hemos recogido en capítulos anteriores. Ya el 21 de diciembre de 1921, la prensa se hizo eco de algunas, cuando el cronista del periódico Euzkadi Julio Bareño *Belu-mendu* relató haber escuchado versos graciosos (*itz-neurtu barregarriak*) al antiguo solista Anastasio Bidaguren Auzotxu durante la cuestación; al parecer, nadie había recogido estas letras por escrito con anterioridad (Lopez de Larruzea, 2019b, 52). A continuación reproducía las coplas *Or goiko landetan*, *Or goien Juaniko y Bederatzi gaoiz (sic) tristetan*²⁹¹, intencionadamente *sin corregir*. En la misma crónica, se recogían dos coplas más aportadas por Auzotxu, que actualmente no se cantan pero tenían que ver con la postulación y con la pedida de permiso para cantar:

Or goiko piñuen gizonak ein deu kiñue esan doskule emongoskule trabanarko dirue.	En ese pino de ahí arriba El hombre ha hecho un amago Nos ha dicho que nos dará Dinero para la taberna.
Emen gatoz, emen gatos lotsaz eta bildurrez etxeko jaunak esango dosku kanteko dogun edo ez.	Aquí venimos, aquí venimos Con vergüenza y miedo El dueño de la casa nos dirá Si cantaremos o no.

290 Nos constan, al menos en Ariatza y en Iurreta.

291 Las tres se cantan todavía, puntualmente durante la ronda de cuestación del 24 de diciembre. La última se ha recogido por escrito en los libritos publicados por el grupo de Gernika, por referirse a la postulación; las otras dos se cantan aunque no se hayan imprimido.

En Gernika desde hace pocos años también se canta una copla para rendir pleitesía a la Iglesia al término de las rondas nocturnas, recuperada del librito de Garratza (1919) —concretamente, la nº 64 que cierra la segunda serie—: *Emen esan badogu / berbaric deungaro / elesama santiari / parca esque nayago* (Si aquí hemos dicho / alguna palabra equivocada / a la Santa Madre Iglesia / le estoy pidiendo perdón).

6.2.5. Arcaísmos

La transcripción de Zubia-Lezamiz contiene arcaísmos, como el sufijo ablativo *-arean* (en las coplas 3 y 4)²⁹², que se mantienen en la versión oral (*-arian*) recogida en Amorebieta en 1922. El filólogo Joseba Andoni Lakarra da cuenta de otros diversos arcaísmos en las coplas de tradición oral, como por ejemplo, la costumbre de genitivar el objeto directo de infinitivo (1983, 58) —*astotxuaren txalmatzen o astotxu baten txalmatzen*—, ya perdida en el dialecto vizcaíno. Asimismo, destaca la adhesión de la *-a* (artículo) en nombres propios —*euren Jesusarequin*²⁹³, o *Gure Jesusa Salvadoria*^{294 295} (Lakarra, 1983, 62), así como el uso de la palabra *erloju* (reloj) con significado de *oren/ordu* (hora) —*erloju bijen onela bada*— (1983, 65).

Asimismo, la presencia de cierto léxico (*dontzeila, tenplua, scina, infantea, baga/bage*)²⁹⁶ en desuso en la actualidad —incluso en el ámbito eclesiástico— también podría ser un indicador de antigüedad. De hecho, nos topamos con estos cuatro términos en el Acto de Barrutia ya mencionado (XVIII). También podemos atestiguar la antigüedad de algunas formas verbales; en la recopilación de Garratza (1919) aparecen las siguientes: *gaitian* (nº 1), *zaitian* (*seitian*, nº 3), *naitian* (*neitian*, nº 30), *ezgaituz* (*escaisus*, nº 44), *naiago* (*nayago*, nº 64), *zagiguz* (*saguigus*, nº 71). Excepto una, todas aparecen en la obra *Urteco domeca gustijetaraco verbaldi icasbidecuac* (1816) de Pedro de Astarboa²⁹⁷. Asimismo, en un manuscrito de 1891 aportado por Arana Martija, nos encontramos con las formas *zakidazan* (*zaquídazan*, nº 6) y *eztakusen* (*esdacusen*, nº 41).

Lakarra señala que en el pasado —por ejemplo, en el Acto de Barrutia— la forma *zu* se utilizaba para indicar el plural; paulatinamente su utilización pasó a ser residual y después cayó en desuso (1986, 650). Según el mismo autor, la falta de concordancia verbal ha sido un fenómeno común en siglos precedentes, y no sólo en Bizkaia; otra vez, pone la obra de Barrutia como ejemplo (1986, 662-663). Esto podría explicar algunas coplas que hoy parecen verbalmente incongruentes, como *Erodesec esan eutzen / Erreguiari gabian / Emendic satosela / Ni bere juan neitian* (Garratza, nº 30). Amagoia Lopez de Larruzea (2018, 50) señalaba dos coplas del manuscrito Bekoetxe-Galatzu (1914) aparentemente incoherentes, que achaca a alguna equivocación o copia errónea. En la primera, parece faltar el sujeto (caso *nork*); en la segunda, la filóloga remarca que *ceuc* (*zeuk*)

292 Tal y como señala el filólogo J.A. Lakarra (1986, 645).

293 Copla nº 58 de Garratza (1919): *Jose eta Maria / euren Jesusarequin / duas Belenera / cumplietan leguiaquin.*

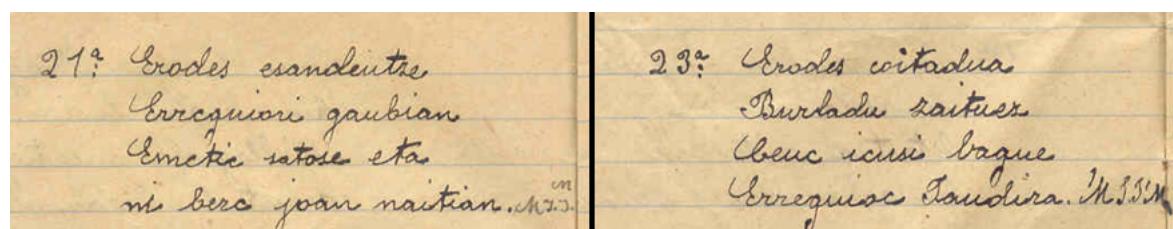
294 Copla nº 72 en el Anuario de Eusko Folklore (1933): *Koráletako ardiak bere / Yantzán ebizan orduan / Gure Jesusa Salvadoria / Jayo dalako munduan. / Bai, Belen'en etab.*

295 Añadimos la copla nº 12 del manuscrito Bekoetxe: *Asto ta idiya / jaten egonsanian / Jesusa eduquela / biyaren bitartian.*

296 El diccionario *Orotariko Euskal Hiztegia* de la Academia de la Lengua Vasca menciona una notable disminución en el uso de los dos primeros términos durante el siglo XX. De *sein* dice que es característico de la tradición vizcaína.

297 Ver Aranguren (1961).

debería estar en el caso *nor* (*zeu ikusi bage*). A nuestro parecer, en este segundo caso, los últimos versos de la copla tendrían sentido, pero simplemente estaríamos ante una variante con respecto a las otras fuentes. En cuanto al verbo *zaituez*, éste también aparece en el manuscrito Sagastietxabarri (década de 1890).



Fragmentos del manuscrito Bekoetxe-Galatzu (1914). (Gernikako Marijesiak)

6.2.6. Oralidad

Manuel Lekuona (1983) y Xabier Amuriza (1995) explicaban que las *kopla zaharrak*, por ser estructuras pequeñas, suelen omitir nexos gramaticales, conectores y premisas: juegan a la elipsis y describen una situación, de la que el oyente sacará sus propias conclusiones. En la tradición oral vasca encontramos numerosos ejemplos de cantos que ofrecen una imagen de apertura *aparentemente incoherente*; en realidad, existe una cohesión implícita, que funciona como marco del cantar (Lekuona, 1983, 141). Ambos autores hablan de una estética propia que sigue una lógica visual, más que discursiva. Aunque este tipo de estética esté mucho más presente en otras series de coplas (ya sean de cuna, de ronda o de baile²⁹⁸), en algunas coplas del *abendu* la lógica visual es muy evidente. Asimismo, observamos el mismo tipo de estructura enumerativa en varias de las coplas:

Edegudirade seruan ate diamantescuac arisequin batera bentana isarrescuac.	Astuac arrantzia idiac arnasia alan berotzen eben jayodan infantea.	Izarra bularrian Semia sabelian Auxe bai dontzella ederra Itxasuaren ertzian.	Belenen erropia Zeruetan sillia Antxe jesarriko da Guztioren erregia.*
Se han abierto en el cielo Las puertas de diamante Junto a ellas Las ventanas de estrellas.	El burro rebuzna El buey respira Así calentaban Al infante que ha nacido.	La estrella en el pecho El hijo en el vientre Qué hermosa doncella Al borde del mar.	En Belén la ropa En el cielo la silla Allí se sentará El rey de todos nosotros.**

* La fuente de las primeras dos coplas es Garratza (1919), y las dos siguientes son de Lekeitio.

** T. de la A.

298 Ver Kalzakorta (2007).

La misma lógica visual y poética, tan empleada en la producción religiosa, también sirve para explicar el embarazo de la Virgen y el dogma de la Inmaculada Concepción:

Egusquia nola daguan cristalaren artetic semia jayodala amaren sabeletic.	Cristalian arguia besela pasatu eguinda guerobere dontzella guelditu.	Nabegadua isansan bederatzi illabetian mundu onetaco ichasuaren ganian.*
Como pasa el sol A través del cristal Ha nacido el niño Del vientre de la madre.	Pasa como La luz en el cristal Aún después de hacerlo Permanece doncella.	Fue navegado Durante nueve meses Sobre el mar De este mundo.**

* Fuente de todas las coplas: Garratza (1919).

** T. de la A.

A su vez, la metáfora de Dios como Sol aparece en varias coplas, además de en la recién referida *Egusquia nola daguan*:

Egusqui dibinala Gaubaren gauberdian Etorri san mundura Guisonaren traguijan.	Ureisu egusquia Edoien arterian Gosada zaquídazan Bisi nasan artian.	Egusquia bacenducadas beso bien artian milla apartadu lastan neu ceure bioserian.*
El sol divino A medianoche Vino al mundo Con traje de hombre.	Sal, Sol De entre las nubes Para que te goce Mientras viva.	Sol, si te tuviera Entre mis dos brazos Mil caricias apartadas Yo desde tu corazón.**

* Fuente de todas las coplas: manuscrito de 1891 (Arana, 2003, 91).

** T. de la A.

Encontramos unas pocas coplas que presentan el embarazo de la Virgen y la paternidad de José de forma curiosa. Según Manuel Lekuona, algunas podrían considerarse como herejía, como por ejemplo: “Josepe emon deutsoe / Maria’ri esposo / bijok izan daitezan / Aurraren guraso. / Jesucristo...” (Lekuona, 1956, 20), que traduciríamos como *le han dado a José de esposo a María, para que los dos sean padres del niño*. Deducimos que Lekuona sugiere la idea popular del José consentidor. Otra copla, sin muchas explicaciones, sugiere la misma idea: “Josepe abaŕetan / joan zan basora; / amari zortu jakon / semie altzoan./ María i Jose, etc.” (Lekuona, 1933, 83), o sea, *José fue a por leña al bosque; a la madre le surgió el niño en el regazo*. Azkue también recogía una variante en Lekeitio, menos clara, en el semanario *Euskalzale* (1898): “Kosepe ditsosoa / ioan zan abarretan / ezeban abarrik topau (sic) / gau ilun postisuetan. (sic)” (*El dichoso José fue a por leña;*

no encontró leña en las “falsas” noches oscuras). Estas coplas no se interpretan en la actualidad, pero ciertamente se han transmitido oralmente.

En el estudio de las antiguas baladas de Arantzazu, Igone Etxebarria remarca las similitudes textuales entre las baladas y las *kopla zaharrak* –literalmente, coplas antiguas– (2003, 27). La existencia de un narrador y de diálogos, la repetición de frases, las enumeraciones, el léxico y las formas gramaticales antiguas son características que podemos encontrar en las baladas y en los *marijesiak*.

En el caso de estos últimos, observamos cómo algunas coplas parecen concebidas para cantarse seguidas, a juzgar por las coincidencias textuales. A modo de ejemplo, veamos algunas recogidas en la publicación de Garratza (1919):

Nº 4	Nº 5
Erabaguia isan san	Biarsala biraldu
Trinidad altuan	Lurrera aiñguerua
Biarsala biraldu	Erremediatzeco
Lurrera aiñguerua.	Adanen pecatua.
Fue decidido	Que había que mandar
En la alta Trinidad	Un ángel a la Tierra
Que había que mandar	Para remediar
Un ángel a la Tierra.	El pecado de Adán.*

* T. de la A.

Nº 48	Nº 49
Esquepe etze chubaten	Guisonac bentanatic
Dagos atiac joten	Gau deu erantzuten
Guisona bentanara	Norda ordu onetan
Chito neques urtatzen.	Atiac joten.
En una casita establo	El hombre desde la ventana
Están tocando a las puertas	Responde es de noche
El hombre sale a la ventana	Quién está a estas horas
A duras penas.	Tocando a las puertas.*

* T. de la A.

Nº 53	Nº 54
Seña billlosic dago	Billosic basagos bere
Lur otzaren ganian	Etzara seu pobria
Amia Belennico	Seruetan josiriadago
Negarres aurrian.	Seuretzaco erropia.*
El niño está desnudo	Aunque estés desnudo
Sobre el frío suelo	Tú no eres pobre
La madre arrodillada	En los cielos está cosida
Llorando delante.	La ropa para ti.**

* Estas dos coplas contraponen las ideas de tierra/cielo, desnudez/ropa, pobreza/riqueza, según Etxebarria y Kamiruaga (2022, 96).

** T. de la A.

A continuación, otro par de coplas correlativas, del manuscrito Bekoetxe:

Nº 14	Nº 15
Median guengosala	Cerutic angueruac
Jagoten ganaduac	Dacarren mensagia
manifestatu jacun	Jayota dagoala
cerutic angueruac.	Mesias Erreguia.
Cuando estábamos en el monte	Desde el cielo los ángeles
Cuidando al ganado	El mensaje que traen
Se nos manifestaron	Que ya ha nacido
Desde el cielo los ángeles.	El Rey Mesías.*

* T. de la A.

Quizás sea la serie de coplas de Lekeitio en la que encontramos mayor interrelación entre las coplas. Obsérvese que la copla nº 6 podría bien ir seguida de la nº 8, ya que la formulación es totalmente coincidente.

Nº 2	Nº 3
Jose ze ordu da	Izarra bularrian
Marixa gau erdixa	Semia sabelian
Zeruetako izar ederra	Auxe bai dontzella ederra
Ixa da gure parian	Itxasuaren ertzian.
Qué hora es, José	La estrella en el pecho
Medianoche, María	El hijo en el vientre
La hermosa estrella de los Cielos	Qué hermosa doncella
Está casi frente a nosotros.	Al borde del mar.

Nº 5 Ama Birjinia Nun dozu semia Horra nun daukazun Belengo portalian.	Nº 6 Belengo portalian Lasto biren ganian Otzaren ikaraz dago Jaio dan infantia.	Nº 7 Astua ta idia Daukoz aldamenian Arnasaz berotzeko Otzitutene danian	Nº 8 Otzaren ikaraz badago be Zeu etzara pobria Belenen josten dago Zeuretzako erropia.	Nº 9 Belenen erropia Zeruetan sillia Antxe jesarriko da Guztioren erregia.
Virgen Madre Dónde tienes a tu hijo He ahí donde lo tienes En el portal de Belén.	En el portal de Belén Sobre un par de pajás Tiembla de frío El niño que ha nacido.	Tiene al burro y al buey A su lado Para calentarla con el aliento Cuando sienta frío.	Aunque tiembla de frío Tú no eres pobre Están cosiendo en el cielo La ropa para ti.	En Belén la ropa En el cielo la silla Allí se sentará El rey de todos nosotros.*

* T. de la A.

Como ya hemos señalado, estas repeticiones o reiteraciones son recurrentes en la tradición oral, y facilitan la memorización de las letras, así como la composición improvisada basada en fórmulas preexistentes. Este recurso se conoce como *leixa-pren* y ha sido ampliamente empleado en la poesía galaicoportuguesa, provenzal y castellana (Estébanez, 2000, 281).

Por otro lado, Ruth Finnegan (1977, 59) menciona los epítetos Homéricos estudiados por Milman Parry (1928), y recuerda que las descripciones formularias de los personajes son herramientas útiles de las que el poeta o improvisador se vale a la hora de componer un poema. Veamos un ejemplo de apelativo descriptivo en el *abendu*, en dos fuentes:

Iurreta-Oromiño	Garratza 1919
Herodes erregia	Erodes erregua
Faltso traidoria	Faltzo traidoria
Zergatik damu dozu	Seren damueban
Kristoren jaiotzia.	Cristoren jayotzea.
Rey Herodes	Rey Herodes
Falso traidor	Falso traidor
Por qué te pesa	De qué le pesaba
El nacimiento de Cristo.	El nacimiento de Cristo.*

* T. de la A.

Encontramos esta misma colocación *faltso traidorea* en el Cancionero Popular Vasco de R.M. Azkue, en una canción cunera (nº 171) en forma de copla recogida en Aramaio: “*Lotxo engañadore / falso traidorea / lotxok engañako dau / bai gure umea*” (Azkue, 1925/1990, 241).

A su vez, este mismo tipo de colocación aparece en varias coplas del Acto para la Nochebuena de Barrutia: “*Txato, mutil lotsagabe / desbergonzadu perroa / jagi banadi, itxiko deustat / moltsuarekin*

*aoa*²⁹⁹ (Aresti, 1965, 25), “*Luzifer altibo, soberbioa*³⁰⁰ (Aresti, 1965, 26) y “*Luzifer andi balerosoa*³⁰¹ (Aresti, 1965, 27).

Amagoia Lopez de Larruzea (2018, 50) nos recuerda que en otras fuentes Herodes es tildado de cruel (*Erodes cruelorrek*, manuscrito de 1891) o de desgraciado (*Erodes coitadua*, manuscrito *Bekoetxea-Galatzu*, 1914), al ser esquivado por los Reyes.

Finnegan (1977, 63) también evoca el trabajo de Albert Lord referente a los bardos yugoslavos (1960), para ilustrar un patrón formulario que abre un verso, y puede acompañarse de diferentes consecuciones. En los *marijesiak* hallamos algunos ejemplos, que reproducen dos versos, un verso, o recrean una misma escena en torno a un mismo personaje³⁰²:

Nº 23	Nº 24	Nº 25
Iru errege maguac	Iru errege maguac	Iru erregue maguac
Ain bida lusian	Ain bida lusian	Ain bida lusian
Milagrosamentian	Bacochac eroyela	Ostatua artu Eben
Ajuntadu sirian.	Beren presentian.	Ain eche probian.*
Nº 20	Nº 21	Nº 22
Astua eta idia	Astua eta idia	Astuac arrantzia
Deucas aldamenian	Jaten egonsanian	Idiac arnasia
Arnasas berotzeco	Seña euquela	Alan berotzen eben
Ostuten danian.	Biyaren bitartean.	Jayodan infantea.**
Nº 30	Nº 31	Nº 32
Erodesec esan eutzen	Erodes coitadua	Erodes erreguia
Erreguiari gabian	Burladu seitue	Faltzo traidoria
Emendic satosela	Erreguiac juandira	Seren damueban
Ni bere juan neitian.	Seu icusi bague.	Cristoren jayotzea.***
Nº 42	Nº 43	
Agur dontzeilia	Dontzella galantori	
Gracias betia	Orbanic baguia	
Seure isenadosua	Seure isenadosu	
Maria Virgiña.	Maria Virgiña.****	

* Los tres reyes magos / en un camino tan largo /, seguido de milagrosamente / se juntaron (nº 23), cada uno llevaba / su presente (nº 24), se alejaron / en una casa tan pobre (nº 25). Obsérvese, asimismo, el paralelismo del segundo y cuarto verso en la copla nº 25: *ain bida lusian – ain eche probian*.

** Tiene al burro y al buey a su lado, para calentarla con la respiración cuando tenga frío (nº 20); Cuando el buey y la mula estaban comiendo tenían al niño entre los dos (nº 21); el burro, rebuzno, el buey, respiración, así calentaban al infante que ha nacido (nº 22).

*** Herodes les dijo a los reyes por la noche, venís por aquí, que me vaya yo también (nº 30); Pobre Herodes, te han burlado, los reyes se han ido sin verte (nº 31); Rey Herodes, falso traidor, de qué le pesa el nacimiento de Cristo (nº 32).

**** Adiós doncella, llena de gracia, tienes por nombre Virgen María (nº 42); Hermosa doncella, sin mancha, tienes por nombre Virgen María (nº 43).

299 Txato, mozo sinvergüenza / desvergonzado perro / si me levanto, te cerraré / la boca con el trapo. (T. De la A.)

300 Lucifer altivo soberbio (T. de la A.).

301 Lucifer grande valeroso (T. de la A.).

302 Una vez más, presentamos las coplas de la impresión de Garratza (1919).

A su vez, constatamos una gran abundancia de variantes: encontramos coplas similares en las que varía el sujeto, la persona o el tiempo verbal o alguna palabra.

Anuario 1933 (Gernika)	Garratza 1919	Otzaua	Ariatza (tradición oral)
-Josepe ditxosua	Josepe dichosua	Josepe poderosa	Maria ditxosia
Ya da denporia	Yada demporia	Ya da demporie	Ia da denboria
Neugandik jayoteko	Seugandic jayoteco	Seugana jaguiteco	Zugandik jaiotzko
Jesus salbadoria.	Jesús salbadoria.	Jesus salbadorie.	Jesus Salbadoria.

Garratza 1919	Larruzea	Bekoetxe	Otzaua
Median egosala	Median gengozala	Median guengosala	Mendien hegonsala
Jagoten ganaduac	Jagoten ganaduac	Jagoten ganaduac	Jagoten ganaduek
Manifestadu yacon	Manifestadu yacun	manifestatu jacun	Manifestatu sen
Serutic aiñgeruac.	Cerutic angeru bat.	cerutic angueruac.	Serutic angerua.

La variabilidad es una característica de la oralidad; fruto de la inventiva de cada persona, harmoniza los significados que no se comprenden. Veamos la (única) copla en castellano:

Bekoetxe	Garratza 1919	Otzaua
Corrían los pastores	Corrían los pastores	Corriendo los pastores
Dejando al ganado	Dejando al ganado	Dejando al ganado
Que llevan grandes boses	Que daban grandes voces	Que daban grandes voces
Jesuse adorado.	Jesús sea adorado.	Que tu seas adorado.

Como ya hemos anticipado en otros apartados de este trabajo, las similitudes entre la primera impresión conocida (Méjico, XVII) y los textos recogidos en los siglos XIX-XX en Bizkaia son considerables. A continuación, presentamos las coplas de Zubia-Lezamiz y sus homólogas en tres manuscritos conservados en casas, presumiblemente escritos a comienzos del siglo XX. En el caso de la 5^a copla, señalamos la correspondencia con otra fuente, debidamente indicada.

Zubia-Lezamiz (XVII)	Bekoetxe (1914)	Larruzea (s.f., XX)	Otzaua (s.f., XX)
Gau on Sanctu onetan, launaren iaiacean, pozgatu gaitean gustioc uiotzean.	Abendu santu onetan Cristoren jayotzian Contentuaren andis Gustioren posgaitian.	Abendu santu onetan Cristoren jayotzian Contentuaren andis Gustioc pozgaitian.	Abendu santu onetan Cristoren jayosia Alegradu gaitensan Gustiok bos batian.
Aita Adam eguzinan lunarren* ganean, becatu eguin eta iausizan arean.	Adan formadu y zan zan Lenengo lurrian Pecatu eguin eban Paradisu terrenalian.	Adan formadusan Lelenengo lurrian Pecadu eguineban Paradisu terrenalian.	Adan formatu san lenengo lurrian pecatu eguin eban paradisu eternalian.
Limboan egoan bost mila urtean; launa iasizaitez ceruetarean.**	Linboan egozan deies Bost milla urtian Jauna jaisisaquigus Zeruetarian!	Livorian egosan deyez vosmilla urtian jauna jatzi daitiala ceru orretarican.	Linboan igon san deyes Bosmilla urtean Jauna jasi sanguigus Seru alturican.
Negarrez dago an aimbat urtean; launa iasizaitez ceruetarean.	Copla sin correspondencias claras. Las coincidencias con la copla anterior (total en los versos 3 y 4 y parcial en el verso 2) sugiere que podría tratarse de una pequeña variante.		
Doncella ederbatec Belengo errian seña IesuChristo dauco sablean.	Dontzella eder bat dakat Neronek aldiene Semie dakarrela Bere sabelien. <i>(Fuente: Anuario de Eusko Folklore, 1922, Amorebieta)</i>		
Eguzqui Diuinala gauerdi batean etorriazn lurrera guizonen soñean.	Egusqui divinala Gaubaren gauberdichan Etorri san mundura Guisonaren tragian.	Egusqui dibinala Gauaren erdian Etorri san mundura Guisonaren echuran.	Egusqui divinala Gabonen gauberdian Betorri san mundura Guisonaren tragien.
[Coloquio entre los Pastores] 1 Machiniquito cerdio Cheru?*** atzoric ona ce barrí dogu?	Copla sin correspondencias		
2 Barrí dogu ce Angueru mila gure menditic igarodira.	Copla sin correspondencias		

* Presumiblemente *lurraren*.

** Según Sarrionaindia (2022), se trata de un sufijo ablativo arcaico del dialecto vizcaíno (-arean > -rik > -tik).

*** Sarrionaindia (2022) comenta que puede tratarse de una errata, y quisiera decir “cer dioc”; alternativamente, se trataría de un tratamiento mayestático (*berorika*), no acorde a la conversación entre amigos.

Con respecto al dialecto, Amagoia Lopez de Larruzea destaca que el lenguaje general de las coplas escritas ha seguido el estilo vizcaíno eclesiástico, no demasiado cercano al habla y a la pronunciación de Gernika (2019a, 27), excepto algunos fonetismos como ea>ia (*luzian, erregia, antzian*), oa>ua (*daguan*), au>eu (*beleuniko*), etc.

6.2.7. Modificaciones intencionadas

Los términos y formas arcaicas encontradas en el corpus de los *marijesiak* apuntan a una cierta antigüedad, así como una pervivencia en el tiempo. Sin embargo, en las coplas también nos topamos con modificaciones intencionadas, que poco tienen que ver con la variabilidad y la reelaboración resultantes de la transmisión oral.

Observemos, a continuación, la copla *Hogeta laugarrena*, en sus diversas versiones:

Ariatza	Ea	Iurreta	Garratza (1919)
Hogehita laugarrena	Hogeta laugarrena	Hogeta laugarrena	Ogueta laugarrena
Dogu abenduan	Dogu abenduan	Dogu abenduan	Degu abenduan,
Geuk gura genduana	Itxaro genduena	Deseo genduena	Deseo guenduana
Jaretsi genduan.	Logratu genduan.	Logratu genduan.	Lagradu guenduan.

En la versión de Ariatza, notamos una sustitución de las palabras *desio/deseo* y *logratu/logradu* por *gura* y *jaretsi*. Jon Enbeita señaló al bertsolari local Kepa Enbeita *Urretxindorra* (1878-1942) como posible retocador de la letra. A comienzos del siglo XX, los intelectuales cercanos al PNV promovían el purismo lingüístico y tendían a reemplazar términos de origen latino por otros de sabor *meramente* vasco (a veces términos ya existentes, otras veces neologismos). Enbeita comulgó con el partido a partir de 1904, lo que supuso un cambio de estilo, lenguaje y temáticas en su producción. Según Asier Barandiaran, pasó de crear bertsos sobre los modelos de los *bertso jarriak*³⁰³ de Gipuzkoa, a imitar la grafía y el lenguaje promulgados por Sabino Arana (Barandiaran, 2002, 333). En efecto, el mismo autor describe la afición del joven Enbeita hacia las populares y difundidas hojas volantes de *bertsos* gipuzcoanos, y señala que él mismo utilizaba verbos y expresiones de la provincia vecina antes de adoptar el mencionado modelo ideológico y estético nacionalista (2002, 335).

En este sentido, podemos constatar la considerable influencia de los bertsos en dialecto guipuzcoano en los *marijesiak*, ya visible en la última tabla presentada —son guipuzcoanas las formas *degu*, *dezagun*, *deguna*—³⁰⁴. Podemos encontrar este influjo también en el corpus de Lekeitio (*dezagun, daukazun*). Hemos mencionado en el capítulo 5, cómo Mila, la solista anciana, no ve

303 Ver Glosario. Hojas de *bertsos* escritos difundidas ampliamente.

304 Amagoia Lopez de Larruzea (2018, 51) localiza la forma guipuzcoana *dezagun* y sus variantes en los diversos manuscritos (*conta desagun*, en Garratza; *canta desagun*, en Bekoetxea-Galatzu; *canta desaigun*, en Larruzea-Barrenengo Barrena; *conta deseun*, en Sagastietxebarri; *conta deuzagun*, en el manuscrito de 1891). En otro trabajo, la misma autora recoge más formas guipuzcoanas de la publicación de Garratza de 1919: *nola*, *degu*, *zegaitikan*, *zerutikan*, *baterikan*, *aurra*, *ziraden* (Lopez de Larruzea, 2019a, 27).

problema en emplear el verbo guipuzcoano —posiblemente, porque se identifique en parte con su uso—, mientras que su hija Eli decide sustituirlo con la forma vizcaína (*dagigun*). A su vez, las coplas de Amorebieta recogidas en el Anuario de Eusko Folklore en 1922 también presentan voces del dialecto guipuzcoano; según el recolector que firma el artículo (Félix de Zamaloa), esto demostraría que la canción procede de Gipuzkoa (1922, 87). A este respecto, un acercamiento tan simplista resulta problemático, ya que la cuestión es mucho más compleja; para hacer un estudio exhaustivo, deben considerarse la influencia de las hojas volantes, los intercambios en el seno del clero vasco, y otros factores.

Seber Altube, alcalde peneuvista de Gernika (1931-1935) y miembro de la Academia de la Lengua Vasca (*Euskaltzaindia*), se vio influido por el mismo ambiente purista que Enbeita. Cercano a Azkue, propuso reglas sintácticas que fueron duramente criticadas por filólogos como Koldo Mitxelena por mezclar *lo que es y lo que debería ser* (Velez de Mendizabal, 2000, 17). Asimismo, en cuestiones de léxico se mostró favorable a buscar un término medio, de manera que no apoyaba la supresión total de los préstamos latinos, pero tampoco aprobaba el lenguaje popular como tal, ya que opinaba que el euskera de entonces estaba *desgraciadamente lleno hasta la médula de palabras extranjeras impuras*³⁰⁵ (Altube, 1920). En sus arreglos corales basados en los *marijesiak* podemos ver sus modificaciones en cuestiones de léxico y de grafía:

Garratza (1919)	Seber Altube (1922)
contentuaren aundis	Jazote eder onegaz
Ate diamantescuac	Ate urregorizkoak
Bentana isarrescuac	Bide izarrezkoak
Nasaretaco templuan dago	Nazaretek elixan dago
Corraletaco ardiac bere	Larrañetako ardijak bere
Guere Salbadoria Jayodalaco nunduan.	Salbagillia jaijo dalako Belenengo etartian.

En uno de sus artículos, Jose Antonio Arana Martija presentó 4 variantes del estribillo de la segunda tonada de Gernika (2003, 77-78). Observamos como la tercera y la cuarta versión son abiertamente atribuidas a Seber Altube (*Jesukristo / Adoratzen zaitugu / Jesukristo*³⁰⁶) y a su alumno y sucesor Segundo Olaeta (*Jesukristo / Benetan maite zaitugu / Jesukristo*³⁰⁷), respectivamente. Así, Arana no oculta que ambas personalidades modificaran las letras de los cantos.

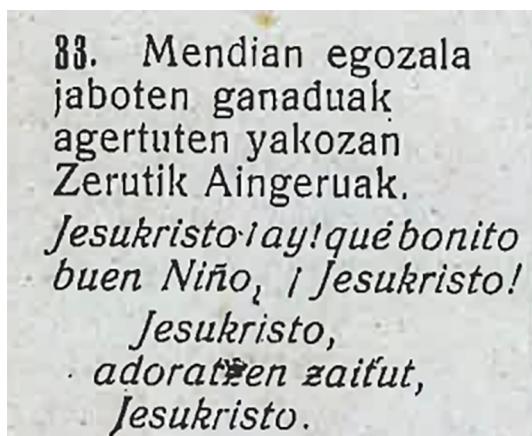
³⁰⁵ En concreto, empleaba la expresión *erdal-itz mordoilo* (Altube, 1920, 45).

³⁰⁶ *Jesucristo / Te adoramos / Jesucristo.* (T. de la A.)

³⁰⁷ *Jesucristo / Te queremos de veras / Jesucristo.* (T. de la A.)

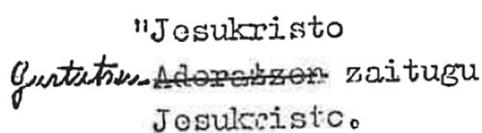
La primera variante que Arana presenta, en cambio, corresponde a un manuscrito de 1891 (*Jesukristo, / Geure Jauna da jaio, / Jesukristo*³⁰⁸); no lo conocemos en la tradición oral actual.

Es la segunda variante la que presumiblemente ha circulado en la tradición oral (*Jesukristo / Ay qué bonito es el niño, / Jesukristo*). En este caso, Arana no menciona su procedencia ni ninguna fuente; no obstante, podemos encontrarlo, ligeramente variado, en el librito de Garratza de 1919 (*Jesucristo hay que bonito bueu niño, Jesucristo*). R. M. Azkue (1925/1990, 1085) lo recogió en su cancionero como *Jesukristo, Ay, qué bonito el niño Jesucristo (Billosik bazagoz bere, nº 929)*. Curiosamente, en las ediciones impresas de Gaubeka (de la década de 1950) se presentan los dos estribillos seguidos, como si los impresores dieran a elegir. Imprimen la letra en castellano, seguida de la propuesta de Seber Altube; esta, sorprendentemente, presenta la persona del verbo en singular (*adoratzen zaitut*, “te adoro”, y no *zaitugu*). Podría tratarse de una errata, o quizás podría ser indicativo de un hipotético uso privado y devocional de los libritos³⁰⁹.



Extracto del librito de letras de Gaubeka, 1951. (Gernikako Marijesiak)

Si analizamos otras fuentes, veremos que la formulación de Altube (*Adoratzen zaitugu*) se impone en Gernika en las décadas siguientes: la encontramos en las hojas mecanografiadas recogidas en la villa a partir de los 1960. En un folio mecanografiado que utilizaba el solista Jose Antonio Oar, encontramos otra modificación: el verbo *gurtutzen*, que sustituye a *adoratzen*. Amagoia López de Larruzea señala que esta versión figuraba en una partitura de Segundo Olaeta³¹⁰. Aunque este cambio después no saliera adelante, ciertamente se trata de un intento más de subsanar la influencia latina en el léxico vasco.



Detalle del folio mecanografiado de J. A. Oar. (Gernikako Marijesiak)

308 *Jesucristo / Ha nacido nuestro Señor / Jesucristo.* (T. de la A.)

309 Recordemos la ya mencionada última copla de Garratza (1919), que firmaba el librito a la vez que invitaba a quien quisiera a cantar estas alabanzas a Jesús.

310 Lopez de Larruzea, 2019a, 16.

En relación con el estribillo en castellano, hemos mencionado con anterioridad que en Ibarrangelu el sacerdote Domingo Zuluaga llamaba a estos cantos *Kebonikoak* (2009, 201), y que Tiburtzio Ispizua mencionaba la denominación *Joenikuek* en Larrabetzu (Barandiaran, 1922, 70). En el manuscrito Larruzea-Barrenengobarrena de Gernika (de comienzos del siglo XX), asimismo, el título de la segunda serie de coplas es *Aiquevonitoac*, y el estribillo se recoge como *ay que vonito niño Jesucristo*; en el manuscrito Bekoetxea-Galatzu (1914), de Gautegiz Arteaga, esta serie lleva por título *Los Quevonitos*, pero en lugar del estribillo solo indica Jesucristo.

A la luz de las fuentes, constatamos que el estribillo en castellano está documentado con anterioridad al resto de versiones en euskera. Sin embargo, hoy solamente se mantiene en Gernika (*Jesucristo, ay, qué bonito es el niño, Jesucristo*), y de manera puntual: se interpreta únicamente después de la copla en castellano, *Corrían los pastores*. En el resto de las localidades donde se interpreta la tonada *Jesukristo*, al menos desde la mitad del siglo XX, nos encontramos las diversas soluciones en euskera, que respetan el significado castellano y hemos presentado en el subapartado *Contenido*.

Arana Martija nos advierte (2003, 103) de que Seber Altube no se limitó a modificar un estribillo, sino que propuso otros cambios que principalmente buscaban reemplazar las voces de origen latino y seguir las normas ortográficas marcadas por Euskaltzaindia (Academia de la Lengua Vasca). Estas correcciones se difundieron a través de las versiones corales del músico, así como mediante hojas escritas. Por ejemplo, la imprenta Egurrola sacó un folleto de tres páginas (posiblemente en torno a 1920), que llevaba por título *Antxinako Gernikako Maria-Jese edo Gabon-Kantak* (Villancicos o María-Jese antiguos de Gernika). Pese a que el título da a entender que las coplas que se reproducen son de tradición oral, observamos notables modificaciones de cariz purista; llama la atención que tampoco recoja la copla en castellano. En este sentido, la versión de la imprenta Garratza (1919) parece más fiel a la tradición oral. Presentamos a continuación una comparativa de algunos versos en las dos fuentes (indicando el nº de copla y el nº de verso):

Garratza (1919)	Seber Altube (1922)
contentuaren aundis (nº 1/3)	albista eder onegaz (nº 1/3)
paradiso eternalian (nº 2/4)	Paradisu dontsuan (nº 2/4)
Egusqui dibinala (nº 7/1)	Eguzki Jainkozkua (nº 3/1)
Nor emen mensajerua (nº 17/1)	¿Nor da ba mandataria? (nº 7/1)
bentana isarrescuac (nº 9/4)	Leio zidarrezkuak (nº 8/4)

De todas formas, excepto el estribillo, estos retoques no tuvieron mayor recorrido. Arana señala que es difícil cambiar los textos que se han transmitido durante generaciones y cuentan con gran arraigo (2003, 103). Resulta paradójico que fuera el mismo autor quien impulsara ciertos cambios (como *leiho*, en vez de *bentana*), y participara en la remodelación de las coplas en una segunda fase, como expondremos a continuación.

El grupo motor de Gernika presentó en 2008 su revisión de las coplas. El trabajo lo llevó a cabo principalmente Amagoia Lopez de Larruzea, con la colaboración y el aval de Jose Antonio Arana Martija. Tomaron 5 fuentes como referencia: *G= Garratza 1919 / GA=Gaubeka 1951 / 1891=manuscrito de 1891 / Larr=Larrabetzu/Zallo Gastelua / Sag=Sagastietxbarri*.

La revisión supuso una ampliación del corpus cantado de 28 (22+6) a 44 coplas (36+8), así como una reordenación según un criterio cronológico; la intervención pretendía completar la narración religiosa y favorecer su comprensión. No obstante, el nuevo orden rompió con algunas de las coincidencias textuales señaladas con anterioridad que funcionaban como nexo entre las coplas. Así, se desactivó uno de los recursos propios de la oralidad: las coplas nº 4-5 y 48-49 de la colección de Garratza dejaron de ser correlativas en la nueva propuesta de 2008, pasando a ser las nº 5 y 8, 14 y 16. En cambio, las nº 53-54 siguieron siendo contiguas (nº 26-27 según la nueva ordenación).

La remodelación de los cantos aprobó los numerosos términos de raíz latina (*zelebradu, Salbadoria, nabegadua, infantia, manifestadu, espantadu, dultzia, anunziadoria³¹¹*, etc.) por considerarlos de uso popular, priorizándolos ante los términos sustitutivos promovidos por los agentes puristas. En cuanto a la ortografía, procuraron escribir las palatalizaciones propias del habla local (*billozik, hillabetian, seiña, niñoiola, eztira, eztakusen, ekaizuz, eztator³¹²* etc.) para asegurarse de que fueran pronunciadas. A su vez, restablecieron las formas verbales más parecidas al vizcaíno antiguo, sustituyendo por ejemplo las terminaciones del guipuzcoano y del estándar *-atu / -itu* por *-adu -idu* (*zelebratu>zelebradu³¹³; elejiturik>elejidurik*).

Algunos miembros del grupo consideran unas modificaciones excesivamente subjetivas, o no comparten su necesidad. A modo de ejemplo, en la copla nº 28 (*Hotzaren negarrez dago*) se escogió la versión de la fuente “Larrabetzu/Zallo Gastelua”, que dice *o musika dulcia* en el último verso, en vez de *o ze musika dultzia*, como se venía cantando anteriormente. En este caso, se priorizó la variante recogida por escrito a la versión oral. También son objeto de discusión los verbos *imini* (en la tradición oral reciente, *ipini*), *dabena* (previamente *dabela*) o *niñoiola* (*ni noiela*), todas variantes favorecidas por ser consideradas más correctas por la experta Lopez de Larruzea.

El grupo motor decide no escribir las coplas extraoficiales mencionadas en el capítulo 4, por ser temáticamente de otra índole y de cariz humorístico o político; sí se recoge la copla de postulación (*Bederatzi gau tristetan*).

En capítulos anteriores hemos relatado cómo las modificaciones presentadas en 2008 han sido expuestas e introducidas año tras año durante las rondas y ensayos. En este sentido, las actitudes correctivas de los miembros del grupo motor, la colaboración de los solistas, la publicación de artículos y reportajes relacionados, así como la impresión y difusión de las nuevas letras han facilitado la reforma. El último librito de letras publicado en 2019 imitaba la estética y el grafismo de la impresión de Garratza de 1919, aprovechando el centenario de la publicación para dar una imagen de continuidad (pese a las notables diferencias entre una y otra edición).

³¹¹ Lopez de Larruzea, 2019a, 28.

³¹² Lopez de Larruzea, 2019a, 28.

³¹³ En el habla local dirían *zelebreu* o *zelebrau*, pero al cantar se ciñen a la forma escrita.

En Ariatza fijaron dos coplas por cada tonada (6 en total, siempre las mismas), para facilitar su memorización e interpretación. En Iurreta y Oromiño, cuentan con papeles de letras revisadas en diferentes épocas y ampliadas *para completar el relato*³¹⁴, aunque en la práctica no suelen cantar más de una docena en cada casa —elegidas respetando el orden de manera aproximada, como hemos explicado en la *Descripción etnográfica*—.

6.3. Análisis musical

En esta sección presentaremos y comentaremos los materiales musicales recopilados. Aportaremos notaciones musicales descriptivas realizadas con fines analíticos y comparativos, así como extractos de grabaciones de campo.

6.3.1. Grupos melódicos

En el ámbito musical, podríamos clasificar todas las tonadas recogidas en el campo en tres grandes grupos melódicos. Durante las novenas (Ea y Gernika) se interpretan tres melodías diferentes. Sin embargo, esta tríada no es exclusiva de estas localidades: en Ariatza y en Ibarrangelu también encontramos estos tres tipos melódicos, con la diferencia de que en estos municipios los tres cantos se interpretan durante el mismo día. En Ibarrangelu, en la época del sacerdote Domingo Zuluaga, el orden de las melodías era el mismo del de las novenas; en cambio, en la actualidad la ronda consta de otras canciones de Navidad, y las tres tonadas son tratadas de forma autónoma, como si se tratara de tres canciones. En la ronda de Ariatza se cantan exclusivamente las coplas de los *marijesiak*, pero las tonadas se presentan en un orden diferente al de Ea y Gernika: en primer lugar cantan *Abendu*, seguido de *Da bart Belenen*, y por último *Jesukristo*³¹⁵. En Iurreta, Oromiño, Ibarruri y Lekeitio interpretan una sola melodía, que como veremos, es similar a la primera de las novenas (*Abendu*).

6.3.1.1. Grupo melódico 1 (*Abendu*)

En las melodías de este grupo, los versos pares de la copla dejan la melodía abierta; esta se cierra sólo al final del estribillo, donde finalmente se alcanza la sensación de reposo³¹⁶. Así, la sensación de inconclusión melódica de la parte solista conduce a la respuesta grupal, que no concluye en el cuarto verso, sino que clausura la frase con el estribillo.

Además del gran parecido melódico, cabe destacar que los grados de las cadencias son totalmente coincidentes en Ariatza, Iurreta e Ibarruri, que son barrios y localidades colindantes; la coincidencia es considerable también entre estas variantes y las de Ea e Ibarrangelu. El caso de Gernika se aleja más en cuanto a inflexiones cadenciales se refiere, pero coincide en el grado final con la versión de Lekeitio.

³¹⁴ Ver el papel de coplas de Oromiño en el Anexo.

³¹⁵ En adelante, utilizaremos estos nombres para referirnos a las melodías genéricamente, sin querer reemplazar los nombres que toman en cada localidad, que se indicarán puntualmente.

³¹⁶ Quizás sea la variante de Ibarrangelu la que de menor sensación de reposo.

Veamos las transcripciones musicales realizadas sobre la base de nuestro trabajo de campo:

Abendu (Ea)

Fuente: T. de C. 16/12/2021

J = 100

Solistा - A tempo

Todos - A tempo

A-ben-du san - tu ho - ne - (e) - tan Kris-to-ren ja - io - tzi - (i) - an
 kon-ten - tu - a - re-(e)n ha - (a)n - diz guz - ti-ok poz gai - ti - (i) - an
 Ma - ri - a Jo - se Jo - se Ma - ri - a

Maria Jose (Gernika)

Fuente: T. de C. 16/12/2021

J = 100

Solistা - Flexibilidad de pulsación

A-ben-du sa - (a)-(a)n tu ho-ne - (e)-(e)-tan Kri-(i)s-to-ren ja-(a)-io-(o)-tzi-(i)-(i)-an
 Kon - ten - tu - a - ren ha - (a)n - diz gu-(u)z-ti-ok poz gai - ti - (i) - an
 Ma - (a) - ri - a Jo - (o) - se Je - (e) - sus Ma - ri - a

Abendu (Ariatza)

Fuente: T. de C. 23/12/2022

$\text{♩} = 110$

Solista - A tempo

A - ben - du san - tu _ ho ne - (e) - tan Kris - to - ren ja - io - tzi - (i) - (i) - an

Todos - A tempo

kon - ten - tu - a - ren a - (a)l - diz guz - ti - ok poz gai - te - (e) - an

Ma - ri - a Jo - se Jo - se Ma - ri - a

Ma - ri - a Jo - (o) - se

Abendu (Ibarrangelu)

Fuente: T. de C. 24/12/2023

$\text{♩} = 110$

Todos - A tempo

A - ben - du san - tu _ ho ne - tan Kris - to - ren ja - io - tzi - (i) - an

kon - ten - tu - a - ren han - diz guz - ti - ok poz - gai - ti - an

Je - sus Ma - ri - a, Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - ri - a

Abendua (Iurreta)

Fuente: T. de C. 23/12/ 2022

$\text{♩} = 80$

Solistas - A tempo

A - ben - du san - tu ho - ne - tan bi - har da den - bo - ri - (i) - a
o - rain kan - ta - tzen do - gu Kris - to - ren ja - io - tzi - a
Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - ria Jo - se

Todos - A tempo

Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - ria Jo - se

Abendu (Ibarruri)

Fuente: T. de C. 23/12/ 2022

$\text{♩} = 90$

Todos - A tempo

$\text{♩} = 90$

A - ben - du san - tu ho - ne - tan Kris - to - ren ja - io - tze - (e) - an
kon - ten - tu - a - ren han - diz guz - ti - ok poz gai - te - an
Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - riai Jo - se

$\text{♩} = 110$

Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - riai Jo - se

La variante de Lekeitio es ciertamente la más lejana con respecto a las demás: aunque el movimiento general de la melodía se asemeje, los grados de las cadencias no se corresponden por completo. Pese a todo, la forma general del canto se ajusta al esquema (apertura-cierre) expuesto con anterioridad. Con todo, la incluimos en este grupo con grandes reservas.

Maria Jesus (Lekeitio)

Fuente: T. de C. 23/12/2021

$\text{♩} = 130$

Solistा - Flexibilidad de pulsación

$\text{♩} = 100$

Todos - A tempo

En términos rítmicos, todos los cantos se pueden enmarcar en un pulso binario. Las variantes de Ea ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) y Ariatza ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) presentan una pulsación dividida de forma igual –el equivalente a un compás binario de subdivisión binaria–, mientras que las de Iurreta (incluyendo Oromiño) e Ibarrangelu ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) sugieren una subdivisión desigual –subdivisión ternaria–.

Indicamos los golpes de palos al suelo con marcas (|) en las partituras de Ea, Ariatza e Iurreta. Aunque la melodía cantada en Oromiño e Iurreta sea la misma (por lo que no se ha duplicado aquí), en Oromiño acentúan solamente el primer pulso del compás (marcando la caída o tesis, o sea, la primera negra con puntillito, y no la segunda) ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)), mientras que en Iurreta subdividen el pulso (acentuando cada negra con puntillito) ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En Ariatza y en Iurreta observamos cómo el movimiento del palo en manos de algunos cantores subraya el carácter binario del pulso: algunos golpean el suelo en la parte fuerte y realizan un balanceo de la punta superior en la parte débil, sin levantar el palo del suelo; otros golpean el suelo en la parte fuerte y aflojan el puño en la parte débil.

En Ibarruri la subdivisión interna oscila entre células iguales y desiguales ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En Gernika ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) y en Lekeitio ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) destaca la libertad rítmica de la parte solista, que contrasta con el sentir más acompañado de subdivisión igual o binaria de las partes grupales.

6.3.1.2. Grupo melódico 2 (Jesukristo)

Las tonadas de este grupo son melódicamente muy similares. Están conformadas con material musical repetitivo: los primeros dos versos son temáticamente iguales; sucede igual con el ter-

cero y el cuarto verso, que se reiteran en el estribillo. Simplificando, se trataría de una forma AA'BB'B₂.

Mendian (Ea)

Fuente: T. de C. 20/12/2021

J = 110
Solistा - A tempo

Men - di - an e - gon za - (a) - la ja - go - ten ga - na - du - a
Todos - A tempo
ma - ni-fes-ta - tu ja - (a)-ken ze - ru-tik ain - ge - ru - a, Je-su - kris - to,
ai, ze u - me po - li - (i)-txe Je - su - kris - to

Jesukristo (Gernika)

Fuente: T. de C. 21/12/2021

J = 100
Solistা - Flexibilidad de pulsación

Me-(e)n-di-an e - (e)-(e)-(e)-go-za-(a)-(a) - la ja-(a)-go-ten ga - (a)-(a)-(a)-na - du - a
Todos - A tempo
Ma - ni-fes - ta - du-(u) ja - (a) - ken ze - ru-tik ain - ge-(e) - ru - (u) - a, Je-su - kris - to
a - do - ra - tzen zai - tu - (u) - gu, Je - su - kris - to

Jesukristo (Ariatza)

Fuente: T. de C. 23/12/2022

J = 120
Solistा - A tempo

Ma - ri - a di - txo - si - a i - a da den - bo - ri - a
 zu-gan-dik ja - io - tze - (e) - ko Je-sus sal - ba-do - ri - (i) - a, Je-su - kris - to

Todos - A tempo

Ai, ze po - li - ta_e-de - rra - (a) dan Je-su - kris - to

Edegī (Ibarrangelu)

Fuente: T. de C. 24/12/2022

J = 120
Todos - A tempo

E - guz - ki di - bi - na - la ga - ba - ren ga - ber - di - an
 e - to - rri zan mun - du - (u) - ra gi - zo - na - ren an - tzi - (i) - an, Je-su - kris - to

Ai, ze u - me po - li - (i) - ta, Je - su - kris - to

Rítmicamente tampoco encontramos grandes diferencias; se trata de pulsos binarios en todos los casos, de nuevo, con la peculiaridad de la interpretación solista con flexibilidad de pulsación en el caso de Gernika. En los siguientes enlaces pueden escucharse ejemplos de Ea ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)), Gernika ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)), Ariatza ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) e Ibarrangelu ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

6.3.1.3. Grupo melódico 3 (*Da bart Belenen*)

Da bart Belenen (Ea)

Fuente: T. de C. 24/12/2021

J. = 100

Solistा - A tempo

Na - za - re - te - ko ten - plo - an da - go da - ma_e - der bat ja - rri - rik
be - re i - ze - na Ma - ri - a dau - ko on - do gra - zi - az be - te - rik

Todos - A tempo

Da bart Be - lenen da bart Be - lenen ja - io da Je - sus Na - za - ren

Da bart Belenen (Ariatza)

Fuente: T. de C. 12/12/2022

J. = 110

Solistা - A tempo

Na - za - re - te - ko ten - plu - an da - go da - ma e - der bat ja - rri - rik
i - ze - na be - rak Ma - ri - a dau - ka on - do gra - zi - az be - te - rik

Todos - A tempo

Da bart Be - lenen, da bart Be - lenen, ja - io da Je - sus Na - za - ren

Da bart Belenen (Gernika)

Fuente: T. de C. 24/12/2022

J. = 90

Da bart Belenen (Ibarrangelu)

Fuente: T. de C. 24/12/2022

J. = 90

Todas las variantes comparten el ritmo binario de subdivisión desigual (o ternaria), conocido como *biribilketa*, *martxa* o *kalejira*. Vemos así que la tercera tonada contrasta en ritmo, métrica y carácter con las dos anteriores. En Gernika, *Da bart Belenen* se corresponde con un modo menor melódico, y es la tonada más vivaz y acompañada ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En el resto de las localidades, la escala es mayor y prevalece el carácter rítmico. En Ea este canto se acompaña de una campanita (señalada con el símbolo en la notación); el patrón rítmico del idiófono se resume así : ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En Ariatza, las tres tonadas se cantan seguidas (aunque en un orden diferente al de las novenas y al presentado aquí, es decir, 1-3-2); los golpes de palo se mantienen pero la subdivisión interna va cambiando (binaria-ternaria-binaria) ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En Ibarrangelu, el carácter de biribilketa se percibe también ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En Ariatza las dos coplas que actualmente se cantan con la tercera tonada coinciden en métrica; sin embargo, en Gernika, Ea e Ibarrangelu, la tercera serie consta de coplas de diferentes métricas, por lo que en estos tres pueblos nos topamos con varia-

ciones melódicas que se adaptan al texto³¹⁷.

6.3.1.4. Progresión musical de las novenas

Como ya hemos anticipado, en Gernika y en Ea se realiza una novena, es decir, una progresión ritual de tradición religiosa que se desarrolla a lo largo de 9 días. En Ea, las primeras dos melodías se presentan alternadamente del 15 al 23 de diciembre (9 anocheceres); los días impares se canta *Abendu*, y los pares *Mendian (Jesukristo)*. El 24 de diciembre (décimo día), se interpretan estas dos melodías en una primera ronda matutina por el centro, tras lo que se pasa exclusivamente a la tercera melodía para subir a los caseríos y recorrer la totalidad del pueblo, mientras se realiza la cuestación.

En Gernika, la primera melodía se canta durante 4 madrugadas seguidas (del 16 al 19 de diciembre), la segunda durante 5 (del 20 al 24), y la tercera melodía se incluye en la segunda y tercera ronda del 24 de diciembre, combinada con las dos anteriores; es en esta última ronda cuando se realiza la cuestación.

Por lo tanto, pese a las ligeras diferencias, en ambas novenas, *Abendu* y *Jesukristo* corresponden al Adviento o a la preparación a la Navidad, mientras que *Da bart Belenen*, introducida el día de Nochebuena y cantada durante la cuestación, se refiere a la alegría provocada por el reciente Nacimiento. Recogemos otras diferencias en la siguiente tabla:

Tonada	Métrica (aprox.)	Ritmo
<i>Abendu</i>	Copla menor	Compás binario, subdivisión binaria
<i>Jesukristo</i>	Copla menor	Compás binario, subdivisión binaria
<i>Da bart Belenen</i>	Copla mayor y menor	Compás binario, subdivisión ternaria (6/8, <i>marxa/kalejira</i>)

El carácter contrastante de la tercera melodía lleva a Amagoia Lopez de Larruzea a hipotetizar que podría tener un origen diferente al de las otras dos melodías (2019a, 22).

6.3.2. Forma responsorial

En las notaciones musicales aportadas para presentar los diferentes grupos melódicos y las variantes, vemos que la forma responsorial se desarrolla de forma diferente en cada melodía y en el seno de cada grupo.

En resumen, la interpretación actualmente no es responsorial ni en Ibarrangelu ni en Ibarruri. En Iurreta y Oromiño, el número de solistas no está restringido, y quien conozca las letras y

³¹⁷ En Ea, los mismos actores identifican 3 variantes de la tonada, que se adaptan a las diferentes métricas de las coplas de esta serie (Madarieta, 2008, 93).

quiera realizar dicha parte tiene libertad de hacerlo, de manera que la forma responsorial está delimitada pero no es estricta. Al contrario, en Lekeitio, Ea, Ariatza y Gernika, la delimitación entre solistas y grupo está bien marcada.

En términos generales, la respuesta del grupo puede suceder en dos momentos diferentes: en la segunda mitad de la copla, es decir, a partir del tercer verso (en Gernika y en Ea, en las tonadas *Abendu* y *Jesukristo*, y en Ariatza, en la tonada *Abendu*) o en el estribillo (en Iurreta, Oromiño y Lekeitio; también en Ariatza, en las tonadas *Jesukristo* y *Da bart Belenen*, así como en Ea, en la tonada *Da bart Belenen*). Es reseñable la modalidad responsorial de la última tonada de Gernika (*Da bart Belenen*): el solista (versos impares) y el coro (versos pares) se alternan durante la copla, que desemboca en el estribillo colectivo ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

6.3.3. Canto a varias partes

6.3.3.1. Tipología

En todos los casos estudiados, la realización a varias partes es completamente homorítmica y sobrepone líneas melódicas paralelas, mayormente a distancia de tercera o sexta. Ignazio Macchiarella (1995) definió este modelo de construcción polivocal como *linear-horizontal*. Encontramos esta tipología en el centro-norte de Italia (Morelli, 2014), así como en el Pirineo (Castéret, 2012; Ayats et al., 2010c). Por lo tanto, constatamos que la estructuración de las diferentes partes vocales y las modalidades interpretativas coinciden con las de otras tradiciones cercanas, así como con otros repertorios y contextos locales.

En Lekeitio, la solista canta la copla y la parte grupal se limita al estribillo. En el capítulo 4 hemos relatado cómo en la documentación más antigua que hemos podido recopilar ([EJEMPLO AUDIO](#)) ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)) se podían escuchar dos partes vocales paralelas. Después de unos años en los que el canto parece haberse interpretado heterofónicamente ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)), una segunda parte ha vuelto a reaparecer en los últimos años ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). Esta tipología polivocal coincide con la *basse parallèle* identificada por Castéret (2012, 56) en el contexto gascón. A continuación, indicamos la voz principal en negro, y la segunda en verde.

Todos - A tempo

Ma - ri - a Je - (e)-sus, Je - sus Ma-(a) - ri - a, Ma - ri - a Je - (e) - sus

En Iurreta, la segunda parte puede interpretarse durante todo el canto o de manera localizada. En el capítulo 4, observamos cómo una segunda voz no aparecía al comienzo sino que, según la ronda avanzaba, las participantes jóvenes y algún cantor iban buscando una línea en una tesitura más cómoda para ellas, primero discretamente o en algunos momentos ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)), y finalmente durante todo el canto, a excepción de la primera mitad del estribillo ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En Oromiño, la segunda parte apareció puntualmente durante la ronda filmada, pero es vagamente perceptible ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

Solistas - A tempo

A - ben - du san - tu ho - ne - tan bi - har da den - bo - ri - (i) - a
o - rain kan - ta - tzen do - gu Kris - to - ren ja - io - tzi - a

Todos - A tempo

Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - ria Jo - se

En Ariatza se realizaban al menos dos partes en décadas pasadas, al menos en dos de las tres melodías (*Abendu* y *Jesukristo*), según hemos observado en los documentos audiovisuales de décadas pasadas y nos han confirmado los entrevistados ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). Hoy en día los asistentes cantan una sola voz ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

Ma - (a) - ri - a Jo - se Jo - se Ma - ri - a Ma - ri - a Jo - (o) - se
Ai, ze po - li - tae-de - rra - a dan Je-su - kris - to Ieup!

Sucede lo mismo en Ibarrangelu, donde la segunda melodía tenía una segunda voz paralela ([EJEMPLO AUDIO](#)), que no se interpreta en la actualidad ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

E - de - gi di - ra ze - ru - an a - te dia - man - tez - ku - ak
ha - re - txe - kin ba - te - (e) - ra ben - ta - nai - za - rrez - ku - (u) - ak,
Je - su - kris - to Ai, ze u - me po - li - (i) - ta, Je - su - kris - to

Ibarruri supone una excepción dentro del modelo, pues allí los cantores ancianos (miembros del coro) en el caso del *abendu* realizan una segunda parte compuesta por el que fue su mentor, Txomin Artetxe ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En el resto de las canciones, las partes que realizan siguen la tipología descrita.

Todos - Lento

Ma - ri - a Jo - se, Je - sus Ma - riai Jo - se

En Ea (modelo 2), los testimonios orales precisan que en la ronda infantil los cantos se han interpretado al unísono (en heterofonía) a lo largo del siglo XX. Según los entrevistados, tampoco se realizaban segundas partes en los primeros grupos infantiles y juveniles dirigidos por Juanito Gallastegi (Iurreta) y Txomin Artetxe (Ibarruri) entre los años 1950-1970; sólo el sacerdote Domingo Zuluaga (Ibarrangelu) habría enseñado una segunda voz en una de las melodías a sus alumnos.

En Gernika todas las partes de canto grupal se interpretan en polivocalidad, en las tres tonadas. Como hemos expuesto en capítulos anteriores, existe un contorno melódico del bajo *oficial* —aprobado y promovido por el grupo motor— y otro(s) *extraoficial(es)*. A continuación, marcamos en verde el oficial, y el esquema principal del extraoficial en naranja. Cabe destacar que una parte se mueve principalmente por movimiento paralelo, mientras que la proscrita emplea fundamentalmente la quinta de dominante por debajo de la voz principal ([EJEMPLO AUDIO-VISUAL](#)). Aunque actualmente la voz marcada en verde sea la melodía del bajo más presente, puntualmente también se escucha el bajo predominante en los 8o, dando como resultado un canto a tres partes ([EJEMPLO AUDIO](#)); esto es especialmente común en la tonada *Jesukristo*.

Todos - A tempo

Kon - ten - tu - a - ren ha - (a)n - diz gu-(u)z - ti - ok poz gai - ti - (i) - an

Ma - (a) - ri - a Jo - (o) - se Je - (e) - sus Ma - ri - a

Todos - A tempo

Ma - ni - fes - ta - du -(u) ja - (a) - ken ze - ru - tik ain - ge -(e) - ru - (u) - a, Je - su - kris - to,

a - do - - ra - tzen zai - tu - - (u) - gu, Je - su - - kris - to

Solistas

Todos

Na - za - re - ta - ko ten - plu - an da - go da - ma e - der bat ja - rri - ik

Solistas

i - ze - na be - rak Ma - ri - a dau - ko on - do gra - zi - az be - te - rik

da bart Be - le - nen, da bart Be - le - nen, ja - io da Je - sus Na - za - ren

6.3.3.2. Polivocalidad: indispensable u opcional

En casi todos los casos agrupados en el modelo 3 y en el modelo 4, el canto a varias partes puede suceder o no, pero no es considerado como algo consustancial a la práctica, sino como un embellecedor opcional. Un prerrequisito parece ser que la parte principal esté asegurada. La interpretación de estas voces parece hacerse por motivos de comodidad y por costumbre, aunque no hay que desestimar el efecto embellecedor y la densidad adicional que proporcionan al canto. En líneas generales, las segundas o terceras partes a realizar no están del todo formalizadas, aunque implícitamente sigan una lógica común pre establecida (el *know-how linear-horizontal*). Esto facilita su realización espontánea por parte de los intérpretes, que sienten la libertad de probar.

En contraste, en Gernika los cantos se conciben como la combinación de las dos partes (tenor y bajo), y la parte del bajo es por consiguiente necesaria o definitoria de la práctica. En el capítulo 5 recogimos cómo algunos tenores sienten la responsabilidad de compensar o equilibrar el número de bajos en algunas rondas, y cambian por tanto de voz. Asimismo, describimos las diferentes iniciativas de formalización llevadas a cabo a lo largo del pasado siglo; en la actualidad, los bajos *extraoficiales* se escuchan en situaciones excepcionales o concretas, y de manera más discreta que en décadas precedentes.

6.3.4. Tonos y estilo vocal

La elección de la nota de partida es importante para la realización del canto, por diferentes cuestiones (comodidad, audibilidad, estética). La realización de las partes vocales también parece condicionada por el tono inicial. A continuación, comentaremos este aspecto así como algunas nociones del estilo vocal; destacaremos fundamentalmente la ornamentación y el mecanismo vibratorio laríngeo empleado (el 1, que se corresponde con la impostación natural del habla, o el mecanismo 2, que se suele ajustar al canto coral y lírico)³¹⁸.

En Lekeitio, la solista toma el tono intuitivamente, pensando en su comodidad y en la del coro, pero siempre intentando respetar el recuerdo de la estética de las antiguas cantoras. En las grabaciones de 2000, el tono de partida de Mila estaba en torno a Do; actualmente es un poco más bajo (Sol#-La), por su edad y el del resto de las cantoras. Su hija Eli ha mantenido el tono, pero ha cambiado el mecanismo vocal del 1 al 2 ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). Percibimos más ornamentación (particularmente, glissandos y grupetos) en las notas largas en las interpretaciones de las solistas más ancianas.

En Ea, el solista también toma el tono con total libertad. Observamos que cuando la elección resulta demasiado grave, los niños más pequeños no interpretan las respuestas cómodamente, por lo que las responsables del grupo suelen dar directrices para alzar el tono, por lo menos durante los ensayos. En las grabaciones de 1987 observamos que el tono de partida se encuentra en torno a Mib (*Abendu*), Lab (*Sakramentu*) y Mib (*Da Bart Belenen*); en 2021, los tonos eran más graves, excepto el de la última melodía (Do#, Mib, Fa). A su vez, siempre basándonos en las filmaciones recopiladas, las interpretaciones de los registros de finales de los 80 parecen tener un tempo más animado.

³¹⁸ Para más detalles, puede consultarse Roubeau *et al.* (2009).

La elección del tono también es intuitiva en Ibarrangelu y en Ibarruri; en ambos casos, aunque no haya solistas, son los directores o agentes activos del grupo los que dan el tono, que parece interiorizado y considerablemente estable, por lo que hemos podido observar en los ensayos y rondas de diversos años. En Ariatza, contamos con una filmación de 1987, en la que los tonos de partida eran notablemente más agudos que en la actualidad ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)); asimismo, la forma de cantar es considerablemente más ornamentada y vibrada, y se caracteriza por un timbre vocal potente y brillante.

En Iurreta y Oromiño, el tono del canto viene marcado por la *trikitixa* (acordeón pseudodiatónico o mixto); en Iurreta actualmente emplean un instrumento afinado en Sib y en Oromiño uno afinado en Sol. Es el primer grupo en el que la segunda parte se escucha con más presencia; esto se debe, en parte, a las cantoras jóvenes del grupo, que por tesitura se encuentran más cómodas realizando esta segunda parte. En el grupo de Oromiño, las mujeres cantoras (más numerosas que los hombres) parecen cantar cómodas en Sol, y quizás esto tenga que ver con la ausencia de una segunda parte. No obstante, cabe señalar que en las grabaciones de Iurreta de los años 1990, el acordeonista está afinado en torno a Sol# y las cantoras jóvenes realizan ambas partes aparentemente cómodamente ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). Por lo tanto, puede que dada la continuidad del grupo de Iurreta, la realización de las partes se haya transmitido hasta hoy. En cualquier caso, recordemos que la polivocalidad en el modelo 3 es considerada como algo opcional y no necesariamente mejor que el canto heterofónico.

En el caso de Gernika, las grabaciones históricas ([EJEMPLO DE AUDIO](#)) muestran tonos ligeramente más agudos de los actuales, pero que no difieren enormemente. No obstante, los testimonios orales recalcan que el solista Oar y su grupo solían tomar la nota de partida más aguda que en la actualidad. Quizás esta percepción tenga más que ver con las voces timbradas (en mecanismo 1) de gran proyección de los antiguos cantores ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

Actualmente, el grupo motor considera que el tono adecuado de partida para el grupo se encuentra en torno a un Sol-La (en la primera tonada) y Sib (en la segunda y la tercera tonada). En cualquier caso, los entrevistados puntualizan que cada solista tiene que buscar su *propio* tono o su tono *natural*, ya que opinan que cuando se entona de manera forzada, después de un rato el cantor suele inevitablemente bajar o subir a su tesitura habitual. En el período estudiado (2021-2023), los tonos de partida de los solistas han presentado notables variaciones, a lo largo de la misma ronda, oscilando entre Fa y Si en la misma tonada; como resultado, varios miembros del grupo manifiestan estar descontentos con este aspecto, que según su opinión debería mejorarse y estabilizarse. Asimismo, ya hemos señalado en capítulos anteriores, cómo la tesitura y el estilo vocal de la solista femenina descolocan a algunos de los cantores del coro, porque aunque su nota de partida sea notablemente estable y se encuentre en el rango arriba mencionado, canta en una octava más aguda con respecto a los solistas masculinos, y con una impostación lírica (en mecanismo 2). Alguna otra mujer ha probado puntualmente la parte solista en mecanismo 1, pero partiendo de un tono más agudo a lo habitual, que descolocó y acalló a los bajos ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

6.3.5. Técnica y estética del canto

Observamos importantes transformaciones en la técnica y en la estética del canto, con tendencias generales a tonos menos agudos, menor potencia de volumen, menos ornamentaciones, más fijación del devenir melódico, timbres menos penetrantes y menos marcas sonoras de individualidad.

Por un lado, identificamos una tipología técnico-estética clásico-coral, implantada fuertemente a través de los coros parroquiales y demás formaciones, que busca un empaste de voces que suaviza las individualidades y los timbres distintivos, y a su vez insta a las mujeres a cantar en mecanismo 2 en el registro agudo. Quizás Ibarruri sea el ejemplo que mejor ilustra este tipo, aunque también encontramos esta estética en algunas solistas de Lekeitio y Gernika ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)). En los grupos en los que este mecanismo predomina, la densidad sonora se consigue aumentando el número de cantores.

En cambio, en el modelo “tradicional”, la densificación sonora deriva de la suma de individualidades vocalmente remarcadas; se emplean tonos más agudos y voces timbradas (siempre en mecanismo 1), devenires melódicos y ornamentaciones variables. La potencia es una mezcla de volumen, timbre e intensidad; las voces, ricas en armónicos, ocupan el espacio y se propagan con facilidad. Las filmaciones de Lekeitio, Iurreta, Ariatza y Gernika (especialmente las históricas) dan buena cuenta de esta tipología ([EJEMPLO AUDIOVISUAL](#)).

6.4. Recapitulación

En base a nuestro análisis, queda demostrado el alto nivel de coincidencia de las tonadas recogidas en las diferentes localidades. Asimismo, vemos que la organización de las series temáticas y melódicas que se conserva en algunas de las rondas respondería al esquema general de organización ritual de las novenas. Identificamos elementos arcaicos en los textos, así como recursos típicos de la oralidad; a su vez, demostramos que los cantos también han sido objeto de intervenciones y modificaciones intencionadas ajena a la transmisión oral. Por último, los escasos registros sonoros históricos parecen suficientes para señalar algunos cambios acaecidos en la técnica y estética del canto, que resultan relevantes dado que ilustran los equivalentes cambios de conceptualización y de sociabilidad.

Conclusions

This research proposes a comparative ethnomusicological study of the sung Christmas *rondas* (rounds) that in Bizkaia are generally called *abendua* or *marijesiak*. My fieldwork was conducted in six municipalities (Gernika, Ea, Lekeitio, Iurreta, Muxika and Ibarrangelu), where the *rondas* take place annually in different forms. In Ea and Gernika, these musical practices cover the nine days before Christmas Eve (a *novena*); in the rest of the cases studied, the *rondas* are limited to a single day —the 23rd or 24th of December.

The *coplas* (four-line verses) mainly narrate different passages of the Christmas Mystery. Despite the existence of variants in each locality, a structural analysis of the music immediately reveals common textual and musical characteristics. These commonalities allow us to speak of a vast shared corpus that can be organised into three series of verses which vary thematically, and their corresponding melodic groups. The texts consist of verses that utilize common metrical forms from Basque oral literature —namely “major” or “minor” *coplas*—, which alternate with refrains. The ritual order of events in the *novenas* in the towns of Ea and Gernika corresponds to the general logic of the *novenas* that announce festivities in the Catholic-Latin world: the first two series of verses (sung for 9 days) conform to the Advent season and serve to prepare for the feast, while the third series (restricted to Christmas Eve) contrasts thematically and musically with the previous ones, and celebrates the Birth of Jesus.

During the *rondas*, the singers go through both urban centres (in Gernika, Lekeitio, and Ea) and hamlets (in Muxika, Iurreta, Ibarrangelu, and Ea). Most of them take up a collection (formerly mainly of food, now mainly of money), carried out either on the last day of the *novena* or during the only day on which they go out. Sung collections have been and are a common practice in the Basque territory, especially during the winter cycle, as they are all over the Latin world, especially in connection with Advent or Lent. Although the *abendu* adopts some elements typical of ritualized music in an agricultural context (collections, visits and gifts, conviviality, dining, dedications, and the use of sticks as rhythmic instruments), it is distinguished by having a differentiated corpus of religious themes, and by the aforementioned *novena* format, which in the Basque Country is currently unusual amongst other winter *rondas* in the area.

The first written documentation concerning the *marijesiak* appears at the end of the 17th century in the book *Vida del apostol Santiago el Mayor* (published in 1699 in Mexico), a work by the priest from Durango, José de Lezamiz. The author took the *Coplas a la Encarnación y Nacimiento de Nuestro Señor Iesu Christo* (Verses to the Incarnation and Birth of our Lord Jesus Christ) from an earlier work, now lost: the *Doctrina christiana en Bazquense* (Christian Doctrine in Basque language), published in 1691 in San Sebastián by Lezamiz's compatriot Nicolás de Zubia. In the section of this study devoted to the structural analysis of the texts, I point at the similarities between the first six *coplas* collected by Lezamiz and the ones collected in written sources of the 20th century *marijesiak*, many of which are still sung today. Still, it is remarkable that that Lezamiz's do not have a refrain. Besides these recognizable *coplas*, the author also presents two more *coplas* entitled *Coloquio entre los Pastores* (Conversation among the Shepherds), which show no similarities with the repertoire studied. Together with this first known printing of the *coplas*, relevant biographical data on both authors is provided in chapter 3. After placing this first source in a wider context posterior to the Council of Trento —which gave rise to other practices such as *autos*, *pastoradas*, *villancicos* or *novenas*— I have critically evaluated the hypotheses that have been formulated to date concerning the context of creation these *coplas* and their related singing practices. On one hand, Jose Antonio Arana Martija posits a possible theatrical origin;

on the other hand, Manuel Lekuona pointed to a religious origin authored or transmitted by the Franciscan order. Neither of the two authors backed up their hypotheses with historical documents. The present research provides unpublished data that affirms the historical importance of religious theatre in the town of Durango —located in the area of our study— until the 17th century; for this purpose, I have consulted archives, and have interlinked the information gathered by different authors. Unfortunately, the documentation currently available is still insufficient and does not allow me to draw conclusive results on the possible origins of the *abendu*. My intention is that the present work lays the foundations for future historical and archival work of greater scope.

Through structural analysis, it is also possible to identify various elements that illustrate the antiquity and orality of the *marijesiak*. I have pointed out archaic forms, usages and terms, as well as poetic resources typical of oral production and transmission. Despite almost no documentation in the 18th and 19th centuries, these findings support the hypothesis that these *coplas* circulated orally throughout that time.

In the 19th and 20th centuries, I identify distinct moments, spaces, media and agents of dissemination. At the end of the 19th century, reference to the *marijesiak* reappeared in written sources. In the private sphere of the home manuscripts of *coplas* have been documented in several farmhouses in Gernika and the surrounding area. In addition, various collections of verses and songs (leaflets, booklets, songbooks) attest to a more public dissemination (mainly in Gipuzkoa and Navarre). In Bizkaia, we know that the printed *coplas* were widely disseminated in the first half of the 20th century by means of printing houses, such as Garratza, Egurrola or Gaubeka. In the same period, various traditionalist or nationalist agents sought to activate Basque national sentiment through culture, publishing these and other songs. Institutions such as the Seminary of Vitoria inspired part of the Basque clergy to compile songs at a local level and reactivate their transmission by means of the *rondas*. I refer to figures such as Cecilio Aguirre (Ea), Domingo Zuluaga (Ibarrangelu), Juanito Gallastegi (Iurreta) or Txomin Artetxe (Ibarruri), among others. From the first quarter of the 20th century until the end of the Franco dictatorship, it was mainly priests who led the initiatives of these practices in most of the villages (with some exceptions such as Gernika, Lekeitio and Ariatz).

The interest and involvement of religious and political figures and other actors throughout the 20th century and up to the present day led to intentional modifications revealed by a diachronic analysis of the *marijesiak*. In the case of Gernika, the interventions of nationalist authorities such as Seber Altube (musician, Basque language scholar, and mayor), Segundo Olaeta (musician and choreographer, successor of Altube as director of the municipal band) or Jose Antonio Arana (academic and choir director) strongly influenced the practice of the *marijesiak* in the town. Altube and Olaeta made various linguistic modifications of a purist nature, promoting choral arrangements and stage versions of the *marijesiak* in an attempt to dignify them.

From 1970 onwards, as the process of secularization in Basque society advanced, various secular agents took over and assumed a fundamental role in the revitalization of these practices, taking charge of their transmission and execution. In some cases (in Ibarrangelu, Ea, and Ibarruri), the new organisers were religious devotees involved in church activities (parish choirs, masses, catechism, etc.) who assumed the position previously occupied by priests. In most cases, they were also young people who were politically active, with ties to political parties (both nationalist and

not-nationalist). They tended to be militants of the *ikastola* movement, involved in advancing literacy in standardized Basque, etc. This period should not be understood as a break with the previous ecclesiastical culture, but as a moment of transmutation that allowed for change as well as the continuity of certain beliefs, values and practical knowledge.

With the changing profile of the major figures advancing the *abendu* rondas, they came to be redefined and refunctionalised. The perception of the *abendu* has gradually become increasingly dissociated from its past religious connotations. The actors involved have not only redefined the *abendu*, but Christmas itself—it is increasingly perceived as a more secular period marked by meetings, gifts, leisure time, joy and shared meals. The religious themes of the texts, the ritual gesture of genuflection (in Ea and in Gernika), the participation of the singers in the mass (in Gernika) and other religious aspects are viewed in a more relaxed manner than in previous decades. In chapter 4, I have described how the *abendu* and the Christmas tradition of Olentzero (introduced in Bizkaia in the second half of the 1970s through the *ikastolas*) are related in different ways in each locality.

In most of the interviews I have conducted, mentions of community, the importance of shared festive moments and the desire to strengthen ties between neighbours are common motivations for continued participation in these practices in all groups spoken with. Participants celebrate group singing and related activities (preparatory meetings, rehearsals, subsequent socialization in bars, dinners, etc.) as they create a sense of community which makes participation rewarding. The *rondas* provide an opportunity to establish direct relationships and meaningful interactions between participants (singers and audience), through dedications, gestures, visits and gifts. This is important both in villages with less dense or more dispersed populations and in urban centres with a more anonymous social fabric. I have also found that in several towns (Ariatza, Iurreta, Ea) the *rondas* function as a rite of passage to adulthood.

In the second half of the 20th century, identitarian implications have been gaining importance. Some of the organizers of the *rondas* claim Basque cultural identity and articulate it on a local level. The stops, dedications and other gestures are ways of remembering and rewriting the history of the group. Likewise, participants move through the space, delimiting it and occupying it sonically. In this sense, the physical extension of the route taken by the *rondas* (which today includes the peripheral working-class neighbourhoods, not without contention), reinforces the inclusive and open character of the *rondas* in general. The responsorial form in which the *marijesiak* are interpreted in most of the groups also facilitates and provides for participation. This type of participation shares characteristics with other popular festive events in the Basque Country, such as the Korrika (the biennial march in favour of the Basque language).

Also, in the second half of the 20th century, there are many social changes that have varied influences and implications. Although at present all the rounds studied are mixed, that is to say, they are made up of men and women, these processes of inclusion have occurred at different historical moments and have responded to different motives. In Ea, those in charge of the children's *novena* invited the first girls to the round because there were not enough boys to make up the group. In Lekeitio, the diminishing numbers of the initial group of women forced them to invite nearby men. In the rest of the cases, the change was driven by a general rise of egalitarian ideology (only recently defined as feminist). The combination of male and female vocal registers has been unproblematic in most cases; but in Gernika the entry of a female soloist in 2018—the

result of a personal proposal by a veteran soloist—triggered lively debates about canon, timbre, overall sound outcome, singing comfort of the participants, etc.

The small, non-mixed groups of singers of the past have given way to larger and more heterogeneous groups. Changes in the profile of the participants as well as changes in the motivations and functions of the *rondas* have been accompanied by changes in sound—adjustments in terms of the techniques and aesthetics of singing. Bigger groups have led to a general tendency towards less high-pitched tones, less loudness, less ornamentation and greater importance given to melodic development, as well as less penetrating timbres and less stylistic variety between individual singers.

In the old model, still present in some of the groups studied, sound density arises from the combination of distinctive individual voices. Higher pitches and outstanding voice timbres (always in mechanism 1) are used, with melodic variations and variable ornamentations. Sound power comes from a combination of volume, timbre and intensity. Voices, rich in harmonics, disperse sonically in space easily.

In contrast, I have noticed a growing trend of another type of group, similar to classical choirs. This format has taken root through parish choirs and other ensembles. Its ideal is to seek a balance of voices that softens individual and distinctive timbres and encourages women to sing in mechanism 2 when they move up to a high register. This model achieves sound density by increasing the number of singers.

In all the cases analysed, the execution of multiple parts is completely homorhythmic and consists of parallel melodic lines, generally separated by intervals of a third or a sixth. The results of the musical analysis point to the melodic linear or horizontal multipart construction model, common to other nearby musical cultures (Occitania, Catalonia, northern Italy). However, even if multipart singing responds to a shared logic—the melodic linear or horizontal competence, at which Macchiarella (1995) and Castéret (2012) pointed at—I have shown that there are different conceptions of polyvocality present in these practices. In most cases, multipart singing is not seen as essential to the practice, but rather as an optional extra. In general, the second or third parts built around the main voice are not entirely formalised and are performed spontaneously and voluntarily. In Gernika the *marijesiak* are conceived as a combination of the two well formalised parts (tenor and bass), the bass being a necessary and defining part of the practice in this context.

I hypothesised that the formalisation of the different parameters mentioned above could be closely related to the social status of the ronda in each place. With this in mind, I have organized the cases studied that exemplify the multifaceted phenomenon of the *marijesiak* into 4 models according to the centrality of the rondas in the local festive calendar.

In Lekeitio (model 4), the *mariajesusak ronda* occupies a marginal place. The singers have historically been women (at least since the beginning of the 20th century), although the reduction of the group in the last two decades has led them to open to men nearby. The explicit link between the group and the *batzoki* (the local headquarters of the Basque Nationalist Party) from the 1980s onwards has limited the participation of other people as singers and audience. On the other hand, in Iurreta, Oromiño, Ariatza, Ibarruri and Ibarrangelu (model 3), the *abendu* is not the most important festive event of the year, but it is an important event of the Christmas pe-

riod, which serves to bring neighbours together and strengthen ties. The rounds and the music are adapted to the needs of the participants in a functional and flexible way. In Ea (model 2), the children's *novena* is central to the calendar, but as in the previous cases, its importance does not seem to transcend the boundaries of the municipality. The presence of an adult *ronda*, which replicates the children at midnight on 23 December, suggests a strong emotional attachment of the inhabitants to the tradition. Finally, the *novena* in Gernika (model 1) has a remarkable symbolic importance beyond the local level. The *rondas* are a deep-rooted tradition in the town, and the *marijesiak* are a much-anticipated event for the locals. During the nine days, the turnout is considerable (around 80 participants on weekdays and more than 100 on the eve of a public holiday). The group also enjoys academic, media and institutional attention.

Based on a comparative analysis of these models, I have found that practices with a greater symbolic charge and relevance in the community calendar have been more likely to undergo processes of formalization and heritagization. Specifically, I have observed how the relevance of the *marijesiak* in Gernika has led to more heritagizing and formalist behaviour on the part of the actors involved. The participants are more involved and devote more effort to reshaping these rituals due to the perception that there is a lot at stake. On the contrary, in groups where this perceived importance is lower, the actors have a greater margin of freedom to make changes, as the main objective is not primarily to represent the community, but to come together and share in a musical act collectively.

Heritagization is clearly reflected in the revision, expansion, and correction of the *coplas* in Gernika. In 2008, booklets were printed and disseminated with new lyrics as well as written scores of the different vocal parts which, along with the corrective attitudes towards unofficial lyrics or bass voices, exemplify this patrimonialism. The main actors driving the continued practice of the *rondas* have encouraged their research and documentation, but at the same time, they have been selective about what they collect, considering that the value and legitimacy of the practice is based on its antiquity and supposed historical rigorousness. In this context, there are individuals who act as guardians of the tradition; they are seen as responsible for preserving its integrity. This is an example of cultural practices becoming heritage, i.e. becoming cultural objects with fixed characteristics that must be defined, protected, and valued.

Finally, the itinerant meetings between the different *abendu* groups, which took place from 2008 until the Covid19 pandemic, stimulated definitions of the practices by comparison and formalization. My presence as a researcher in the field has also inevitably influenced the practices studied. The interpersonal relationships that have emerged from this research have transformed me, linking me in a special way to the territory studied and to its inhabitants.

Through ethnographic fieldwork, I have interpreted the discourses and analysed the practices of the actors to understand how their intentions have redefined and reshaped the musical activities that I have studied to date. All in all, the study of the *abendu rondas*, as a *total social fact on a small scale* —in Mari Luz Esteban's sense (2023), who uses the term coined by Marcel Mauss (1925)—, provides important insights into the history and the recent and contemporary processes that cross the society in which they are framed. These realities studied, while unique, are also part of a wider cultural field (Catholic-Latin and musically multipart).

As far as I have learned, in 2023 and 2024 the rondas were held or resumed in other towns and neighbourhoods, besides those included in this research, within the same districts studied (San

Roman, Astelarre, Zabala, Belendiz, Medata, Gautegiz Arteaga). This proliferation can perhaps be explained in light of the motivations and new manners of reframing described above. I believe that this work proposes a framework that can be applied in a meaningful way to the study of these and other musical manifestations. The ethnographic method combined with the structural analysis of the music, the comparative approach (synchronic and diachronic) and the historical explorations constitute the main contributions of this research.

Bibliografía y fuentes

- Adamo, G. (Ed.). (2006). *Musica e religione*. Rivista degli archivi di etnomusicologia Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Anno II (2). Squilibri.
- Agamennone, M. (Ed.). (2017). *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio. Per Roberto Leydi*. Fondazione Levi.
- Agirreazkuenaga, J. (Dir.). (2014). *Historia de la Diputación Foral de Bizkaia. 1500-2014*. Bizkaiko Foru Aldundia.
- Aguirre, A. (1992). Palos, bastones y makilas. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, Año XXIV* (6), 203-235.
- Aguirre, A.; Aguirre, J. (2009). *Negua ospatuz. Calor, color y ritmos del invierno*. Eusko Ikaskuntza.
- Aizpuru, A.; Markez, M. (2008). *Impernuko poza. Trikitixaren jardunaldiak. Donostia 2005/2007*. Euskal Herriko Trikitixa Elkartea.
- Alberdi, X.; Etxabe, X. (2008). Orentzago eta Erregeak. Gabonetako festen transformazioa Zaurautzen XX. mendearen. *Jentilbaratz* (11), 225-236.
- Altube, S. (1920). Erderatiko-itzak, itz barijak eta aintxiña-itzak. *Euskera* (2), 44-54.
- Alzibar, X. (1993). Durangaldeko Andre Mari- eta Gabon-kanta zahar batzuk zortzikoan. *Litterae Vasconicae*, (6, separata), 37-55.
- Amuriza, X. (1995). *Bizkaiko bertsogintza I, Izengabeak*. Bizkaiko Bertsolari Elkartea.
- Arana Bilbao, M. (1999). Panorámica de visitas pastorales en los siglos XVI y XVII en tres parroquias de la diócesis de Calahorra y Pamplona. *Memoria Ecclesiae*, (15), 487-540.
- Arana Martija, J. A. (1976). Gabon Canta de Guernica de 1757. *Euskera* (21), 89-98.
- Arana Martija, J.A. (1979a). Marijesiak. *Dantzariak* (8), 31-38.
- Arana Martija, J.A. (1979b). Marijesiak. *Dantzariak* (9), 33-38.
- Arana Martija, J.A. (1979c). Marijesiak. *Dantzariak* (10), 37-41.
- Arana Martija, J.A. (1979d). Marijesiak. *Dantzariak* (11), 38-43.
- Arana Martija, J. A. (1981). *Canciones de navidad (gabonetako kantak)*. Caja de Ahorros Vizcaina.
- Arana Martija, J. A. (2003). Marijesiak. *Euskera* (48), 69-109.
- Arana Martija, J. A. (2003b). Musika eta musikariak Seguran. En Intxausti Rekondo, J. (Dir.). *Segura historian zehar (465-482)*. Segurako Udala.
- Aranburu, M. (2024). Makil Dantzak. *Auñamendi Entziklopedia* [on line], 2024. [Consulta: 28/06/2024]. <https://auñamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/makil-dantzak/ar-149999/>
- Aranguren, P. (1961). Flexiones verbales de la obra 'Urteco domeca gustijetaraco verbaldi icasbidecuac' de Fr. Pedro de Astarloa. *Euskera* (6), 59-160.
- Araolaza Arrieta, O. (2020). *Genero-identitatea euskal dantza tradizionalaren eraikuntzan* [doktoretza tesia]. UPV-EHU.

- Arcangeli, P. G.; Leydi, R.; Morelli, R.; Sassu, P. (2011). *Canti liturgici di tradizione orale*. Nota. [Libro+3CD]. (Primera edición, 1987)
- Arejita, A.; Etxebarria, I.; Ibarra, J. (1995). *Mendebaldeko euskal baladak: antología*. Labayru-BBK.
- Aresti, G. (Comp.). (1965). *Teatro zaarra. Gabonetako ikuskizuna. Gabon-sariak*. El borracho burlado. Auspoa.
- Ayats, J. (Dir.) (2006). *La Sibilla & les Matines a Mallorca*. Consell de Mallorca. [DVD]
- Ayats, J. (2007). *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées.
- Ayats, J. (2009). *La cançó popular (1830-2000)*. En Bonastre, F.; Cortès, F. (Coord.), *Història Crítica de la Música Catalana (327-354)*. UAB.
- Ayats, J. (2010a). Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada. *Jentilbaratz* (12), 83-94.
- Ayats, J. (2010b). Paral·lelismes musicals i situacionals entre els goigs i els ‘gosos’. *INSULA* (8) 75-89.
- Ayats, J.; Costal, A.; Gayete, I. (2010c). *Cantadors del Pallars. Cants religiosos de tradició oral al Pirineu. Religious Chants of the Oral Tradition in the Pyrenees*. [Libro+CD+DVD]. Rafael Dalmau Editor.
- Ayats, J.; Costal, A.; Gayete, I.; Rabaseda, J. (2011a). Polyphonies, Bodies and Rhetoric of senses: latin chants in Corsica and the Pyrenees. *Transposition 1*.
- Ayats, J. (2011b). Tradicions altra vegada reinventades i neofolklore. *Caramella: revista de música i cultura popular* (25), 4-6.
- Ayats, J.; Ferrando, J.; Llop, E. (2023). *El cant i les melodies tradicionals dels goigs. De la Mediterrània fins a Amèrica*. Ficta.
- Azkue, R. M. (1898). Eguberri kantak. *Semanario Euskalzale*, 22 de diciembre, 401-408.
- Azkue, R. M. (1990). Canciones de ronda. En *Cancionero Popular Vasco*, II, (1065-1152). Euskaltzaindia. (Obra original publicada en 1925)
- Bagües, J. (2002). La construction des monuments musicaux, En Laborde, D. et al., *Kantuketan* (78-98). Elkar.
- Bagüés, J. (2017). Una cronología de Cancioneros vascos. *Euskal Kultur Erakundea*. <https://www.eke.eus/es/cultura-vasca/musica-y-cancion-vascas/cronologia-cancioneros-vascos>.
- Barandiaran, A. (2000). La fórmula en el bertsolarismo de los Enbeita. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, Año 32 (84), 239-264.
- Barandiaran, A. (2002). *Kepa Enbeita eta Balendin Enbeita: bi bertsolari belaunaldi ahozkotasunaren harian* [tesis doctoral]. UPV-EHU.
- Barandiaran, J. M. (Ed.) (1922). *Anuario de Eusko Folklore*, (2). Eusko Ikaskuntza.
- Barroso Arahuetes, A. (2001). Iglesia vasca, una iglesia de vencedores y vencidos. La represión del clero vasco durante el franquismo, *Ayer* (43), 87-109.

- Barz, G. F.; Cooley, T. J. (Ed.). (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Second Edition. Oxford University Press.
- Beltran, J. M. (2007). *Herri Musikaren I. Jardunaldiak. Herri musika-Bertsolaritza*. Herri Musikaren Txokoa.
- Benavides, F. L.; Unigarro, D. E. (2017). *La Novena del Niño Dios en Colombia. Historia de una devoción y tradición navideña de finales del siglo XVIII hasta nuestros días*. Universidad Santo Tomás.
- Benítez Marco, M. P.; Latas Alegre, O. (2022). *Sobre la pastorada aragonesa: estudio filológico de las pastoradas en aragonés del siglo XVIII*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Bernal, J. M. (1997). *Para vivir el año litúrgico*. Editorial Verbo Divino.
- Blacking, J. (1973). *How musical is a man?* University of Washington Press.
- Blacking, J. (1979). The Study of Man as Music-Maker. En J. Blacking & J. Kealiinohomoko (Ed.), *The Performing Arts* (3-16). De Gruyter Mouton.
- Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* (F. Cruces Villalobos, Trans.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1973)
- Bullen, M; Egido, J.A. (2004). *Tristes espectáculos: las mujeres y los Alardes de Irún y Hondarribia*. EHU-UPV.
- Byron, R. (Ed.). (1995). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. University of Chicago Press.
- Canciones populares de Navidad / Gabon kantak.* (1956). Seminario Diocesano de San Sebastián.
- Canciones populares de Navidad / Gabon kantak.* (1965). Seminario Diocesano de San Sebastián.
- Caro Baroja, J. (1978). *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Akal.
- Caro Baroja, J. (1984). *Sobre la religión antigua y el calendario del pueblo vasco*. Txertoa.
- Carrero Santamaría, E.; Gómez Muntané, M. (2015). *La Sibila: Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Editorial Alpuerto.
- Castéret, J. (2012). *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*. L'Harmattan.
- Clemente, P.; Mugnaini, F. (Eds.) (2001). *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*. Carocci.
- Clua Faine, M. M. (2019). Una proposta d'interpretació del nacionalisme des de l'antropologia. *Quaderns-e (Institut Català d'Antropologia)*, 23(2), 28-44. <https://publicacions.antropologia.cat/quaderns-e/article/view/61/19>.
- Cook, N. (2000). *Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Crónica del IV Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Vitoria del 19 al 22 de noviembre de 1928.* (1930). Imprenta del Montepío Diocesano.

- Curi, G. (2012). *Il tempo del bambino e della stella. Come cantavano gli italiani il Natale.* Kurumuny.
- De Urquiza, V. (1999). *Lequeitio, Nuestra Señora de la Asunción. Visitas pastorales en los libros de cuentas.* [Estudio inédito, consultable en AHEB-BEHA, signatura FUENT-0549-URQ Leq]
- Del Palacio, V. (1996). Dossier Marijesiak. Parte 1. *Aldaba*, (84), 37-48.
- Del Palacio, V. (1997). Dossier Marijesiak. Parte 2. *Aldaba*, (90), 37-47.
- Del Palacio, V.; Grupo de Historia Gernikazarra; Sagredo, J.A. (2000). Dossier Marijesiak. Parte 3. *Aldaba*, (108), 39-65.
- Del Valle, T. (1988). *Korrika. Rituales de la lengua en el espacio.* Anthropos.
- Del Valle, T. (1994). *Korrika. Basque Ritual for Ethnic Identity.* University of Nevada Press.
- Díaz, J. y Alonso Ponga, J.L. (2019). *Autos de Navidad en León y Castilla.* Fundación Joaquín Díaz. (Ed. Digital, reedición digital del libro publicado con el mismo título en el año 1983)
- Donostia, P. (1994). *Cancionero vasco.* Eusko Ikaskuntza.
- Dorronsoro, J. (1995). *Bertso doinutegia.* Euskal Herriko Bertsolari Elkartea.
- Dueñas, E. X., Irigoien, I. (1997). La fiesta, recuerdos y vivencias: entorno festivo en la historia de la villa marinera de Lekeitio. *Zainak* (15), 101-139.
- Durkheim, E. (2014). *Las formas elementales de la vida religiosa.* Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1912)
- Eako Udal. (2008). *Kantau edo errezau. Eako abendua.* Eako udala.
- Eguberri kantak.* (1970). [Sin firmar, posiblemente obra del Santuario de Arantzazu]
- Eguíluz Romero, M. A. (2012). *La transformación artístico-festiva en las grandes villas vizcaínas (1610-1789).* [Tesis doctoral, no publicada en su totalidad]. UPV.
- Ensunza, A. (2013). XVIII. mendeko Gabon kantak: Gandara eta Sor Luisa. *Euskalingua* (23), 40-54.
- Escandell, J. (2016). Un nou document per a l'estudi de les caramelles de Nadal de les Pitiüses: el ms. 854 de la Biblioteca Nacional de Catalunya. *Eivissa* (60), 15-21.
- Esteban, M. L. (2023). La Kantujira de Donostia. El placer de cantar en grupo en la calle como identidad cultural y forma lúdica de resistencia. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 18 (2), 311-333.
- Estébanez, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios.* Alianza Editorial.
- Etxaniz, J. A. (2007). Con Franco y contra Franco: notas y apuntes para una historia de la Iglesia Católica de Gernika-Lumo durante el franquismo (1937-1975). En Momoitio, I.; Núñez, A. T. (Coord.), *La iglesia y el franquismo, homenaje a Aita Onaindia*, (63-109). Gernikako Bakearen Museoa Fundazioa.
- Etxebarria, I. (2003). *Arantzazuko balada edo kanta zaharrak.* Arantzazu E.F.

- Etxebarria, I., Kamiruaga, A. (2014). *Marijesiak. Abenduko koplak*. Labayru Ikastegia.
- Etxebarria, I.; Kamiruaga, A. (2022). Marijesiak, Gabonetako koplak. *Dantzariak* (67), 83-102.
- Etxebarria, N.; Apraiz, A. (2009). *Bizente Sarria (1767-1835) sermoitegia. XVIII. eta XIX. mendeetako euskal oratoria sakratua*. Labayru Ikastegia.
- Etxeberria, P. (1998). Mintzakantuaren oharmena. *Euskera*, XLIII (2), 425-437.
- Etxeberria, X. (2010). *Azkue eta Aita Donostiaren kantutegien berrikuspenaren alde*. Musiker, 17. Eusko Ikaskuntza.
- Finnegan, R. (1977). *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge University Press.
- Foley, J. M. (2002). *How to Read an Oral Poem*. University of Illinois Press.
- Gaignebet, C.; Florentin, M. C. (1974). *Le carnaval : essais de mythologie populaire*. Payot.
- García de Cortázar, F.; Montero, M. (1994). *Historia de Vizcaya. De los orígenes, la Edad Media, el Antiguo Régimen a los siglos XIX y XX*. Txertoa.
- Garmendia Larrañaga, J. (1993). *Fiestas de invierno*. Gipuzkoako Foru Aldundia.
- Garofalo, G. (1990). Il Natale in Sicilia. *La tradizione attuale delle musiche e dei canti nei contesti celebrativi del Natale in Sicilia*. [libreto, 2LP] Albatros, ALB23.
- Garzia, J.; Sarasua, J.; Egaña, A. (2001). *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Bertsozale Elkartea.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.
- Gembero-Ustárroz, M. (2016). *Navarra. Música*. Gobierno de Navarra.
- Giordano, G. (2019). Tradizioni musicali del Natale in Sicilia fra scrittura e oralità: il tema del «Viaggio a Betlemme». En Fundación Joaquín Díaz (Ed.). (2019). *Antropología y Religión en Latinoamérica IV: Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular* (113-135). Fundación Joaquín Díaz.
- Giuriati, G. (2010). Percorrere la musica. Percorsi sonori processionali di musicisti e ascoltatori in uno spazio musicale. En Giuriati, G.; Tedeschini, L. (Ed.). *Spazi sonori della musica* (173-208). L'Epos.
- Goikoetxea Vazquez, A.; Izagirre Bengoetxea, A. (2015). *Ezkutuko amandrea. XX. mendeko emakumea Lekeition*. Lekeitioko Udala.
- Goiogana, I. (2001). *Lekeitioko euskal ezkontza. 25 urte*. Fundación Sabino Arana.
- González Sáez, J. M. (2013). Geografía eclesial y construcción de la identidad nacionalista: la reivindicación de la provincia eclesiástica vasca durante el tardofranquismo y la transición, *Historia Contemporánea* (46), 307-332.
- González, C. (1991). Castilla-La Mancha y la Comunidad de Madrid. En Vico, T. (Dir.). *El auto religioso en España*. Comunidad de Madrid.

- Grande, F. J. (2015). El espectáculo evangelizador: El desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico. *Cauriensia*, Vol. X, 163-196.
- Guillén Navarro, J. (2019). *Los Animeros de Caravaca. Tradición musical y revitalización en las cuadrillas del sureste español*. Gollarín.
- Hobsbawm, E.; Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Homobono Martínez, J. I. (2006). Los trabajos y los días de un etnohistoriador. José María Jimeno Jurío, diseñador de calendarios festivos de Vasconia. En J. M. Jimeno Jurío, *Calendario festivo. I. Celebraciones de las cuatro estaciones. Primavera verano*. Pamiela.
- Ibarretxe, G. (1996). Identidad étnica y música vasca. *TRANS* (2).
- Ibarretxe, G. (2004). Fronteras de la música vasca. *TRANS* (4).
- Iacobceta, X. (1994). *Le sens politique des fêtes à Gernika-Pays basque* [Tesis doctoral inédita]. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Intxaustegi, N. J. (2017). Presencia franciscana en Vizcaya: desde el nacimiento medieval hasta la actualidad. *Archivo Ibero-American*, 77 (284), 99-121.
- Itçaina, X. (2007). *Les virtuoses de l'identité. Religion et politique en Pays Basque*. Presses Universitaires de Rennes.
- Itçaina, X. (2012). *Euskaldun fededun. Errepublikaren oroimen urratuak*. Elkar.
- Iztueta, J. I. (1824). *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia*. Impr. de I.R. Baroja.
- Jimeno Jurío, J. M. (2006). *Calendario festivo. I. Celebraciones de las cuatro estaciones. Primavera verano*. Pamiela.
- Jimeno Jurío, J. M. (2009). *Calendario festivo. II. Invierno*. Pamiela.
- Kalzakorta Elorza, J. (2003). Erronda-kantuak eta eske-bertsoak. *Euskera*, XLVIII (1), 109-166.
- Kalzakorta, J. (2007). *Dantza-kopla zaharrak*. Labayru.
- Knighton, T.; Torrente, A. (Ed.) (2016). *Devotional music in the Iberian world, 1450–1800: the villancico and related genres*. Ashgate.
- Knörr, E. (Coord.). (1983). *Pedro Ignacio de Barrutia. Gabonetako ikuskizuna (Acto para la Nochebuena)*. Argitalpen kritikoa, itzulpena eta zenbait ikerlan. Diputación Foral de Álava.
- Lakarra, J. A. (1982). XVIII. Mendeko zenbait bilantziko berri. *ASJU* (16), 69-113.
- Lakarra, J. A. (1983). Oharrak zenbait arkaismoz, *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio Urquijo: International journal of basque linguistics and philology*, 17 (1), 41-68.
- Lakarra, J. A. (1986). Bizkaiera Zaharra Euskalkien Artean. *Anuario del Seminario Julio de Urquijo*, 20 (3), 639-82.
- Lanternari, V. (1989). *Festa, carisma, apocalisse* (2nd ed.). Sellerio editore.

- Larrinaga, J. (2022). Tradizioa betiereko berrikuntzan. Gabonetako solstizio-jaiak. *Dantzariak* (67), 63-82.
- Lekuona, J. M. (1991). Kontapoesiaren modulu metrikoak Hegoaldeko usarioan. *Euskera*, XXXVI (2), 825-852.
- Lekuona, M. (1933). Gabon-kantak (Cantares de Nochebuena), etc. *Anuario de Eusko Folklore*, (13), 29-86.
- Lekuona, M. (1956). Gabon-kantak. *Egan* (5, 6), 9-44.
- Lenclud, G. (1987). La tradition n'est plus ce qu'elle était... *Terrain, Habiter la Maison* (9), 110-123.
- Lezamis, J. (1699). *Vida del apóstol Santiago el Mayor... único y singular patrón de España, con algunas antigüedades y excelencias de España, especialmente de Viscaya*. M. Benavides.
- Llona González, M. (Ed.). (2019). *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. UPV-EHU. (Ed. Digital)
- Lopez de Larruzea, A. (2018). Gernikako Marijesiak 2017. *Aldaba*, XVIII (202), 49-52.
- Lopez de Larruzea Zarate, A.; Gernikako Marijesiak (2019a). *Marijesiak 4:00. Bederatzi gau hotzegan*. Gernikako Marijesiak. [Libro+CD+DVD+Folleto]
- Lopez de Larruzea, A. (2019b). Orain 100 urte. Marijesien kronistak Euzkadi egunkarian. *Aldaba* XVIII (210), 51-53.
- López, E. (1976). *Nacionalismo vasco y clases sociales*. Txertoa.
- Lord, A. (1960). *The Singer of Tales*. Harvard University Press.
- Lortat Jacob, B. (2000a). Ditelo con i fiori o con i canti... In *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino*. Dalmonte, R.; Macchiarella, I. (Ed.). Università degli Studi di Trento.
- Lortat-Jacob, B. (2022). *Canti di Passione*. Libreria Musicale Italiana. (Obra original publicada en 1996)
- Los marijeses. (1964). *Brisas Guerniquesas* (nº70).
- Macchiarella, I. (1995). *Il Falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Libreria Musicale Italiana.
- Macchiarella, I. (2009). *Cantare a concordu. Uno studio a più voci*. Nota.
- Macchiarella, I. (2011). *Tre voci per pensare il mondo: pratiche polifoniche confraternali in Corsica*. Nota.
- Macchiarella, I. (Ed.). (2012). *Multipart music: a specific mode of musical thinking, expressive behaviour and sound*. Nota.
- Marijesiak. (1957). *Brisas Gerniquesas* (nº 10).
- Martí, J. (1996a). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel.

- Martí, J. (1996b). Música y Etnicidad: una introducción a la problemática. *TRANS* (2).
- Martí, J. (Ed.). (2008). *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. CSIC.
- Mauss, M. (1925). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. *L'Année sociologique* (1923-1924).
- Medina San Román, M. C. (1991). Andalucía. En Vico, T. (Dir.). *El auto religioso en España*. Comunidad de Madrid.
- Michelena, L. (1988). *Historia de la literatura vasca*. Erein.
- Michelena, L. (1990). Textos arcaicos vascos, Anejos del Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo», XI. (Facsimil, 1964)
- Michelena, L. (1988). *Historia de la literatura vasca*. Erein.
- Moll, J. (1975). Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI. *Anuario musical*, (30), 209-243. CSIC.
- Morelli, R. (2014). *Stelle, gelindi, tre re. Tradizione orale e fonti scritte nei canti di questua natalizio-epifanici dell'arco alpino dalla Controriforma alla globalizzazione*. Nota.
- Moreno, G.; Kerexeta, X. (Coord.) (2005). *Bidasoako Alardeak: Herria versus Hiria*. UEU.
- Moser, H. (1985). Neue Materialien zur Sternsinger-Forschung. En Hans Moser: *Volksbräuche im geschichtlichen Wandel. Ergebnisse aus fünfzig Jahren volkskundlicher Quellenforschung* (74-97). Deutscher Kunstverlag.
- Moser, H. (1985). Zur Geschichte des Sternsingens. En Hans Moser: *Volksbräuche im geschichtlichen Wandel. Ergebnisse aus fünfzig Jahren volkskundlicher Quellenforschung* (58-73). Deutscher Kunstverlag. (Publicación original de 1935)
- Naberan, J. (2003). *Antzinako euskaldunen ilargi-egutegia. El antiguo calendario lunar vasco*. Basandere Argitaletxea.
- Navarro Ibañez, I. (2024). Música popular revisitada. En J. Okiñena (Ed.), *Historia de la música vasca* (257-281). Musikene.
- Pacheco, R. (2014). *La festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas* [tesis doctoral]. Universidad Miguel Hernández de Elche.
- Parry, M. (1928). *L'Epithète traditionnelle dans Homère*. Les Belles Lettres.
- Pastor Porres, A.; Salaverri Aguilar, B. (2012). *Breve historia de Vizcaya y sus instituciones*. Fundación Popular de Estudios Vascos.
- Pelinski, R. (1995). Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom. *TRANS* (1).
- Rementeria Arruza, D. (2003). Ahozko ondare kulturalaren suserketa- eta berpizketa-fenomenoak Gernikan: Gernikako Marijesien kasua. En *Garapen jasangarriari buruzko Urdaibaiko IX. Jardunaldiak. Ondare kulturala* (113-120). Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.

- Rementeria Arruza, D. (2013). *Performantza eta erritua Gernikako Marijesietan. Identitaterako ahot-sak/Performance y rito en los Marijeses de Gernika. Voces para la identidad.* Jentilbaratz (15). Eusko Ikaskuntza.
- Ros-Fábregas, Emilio. (1993). Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: Se canta al tono de... *Revista de Musicología*, XVI (3), 39-48.
- Roubeau B.; Henrich, N., Castellengo, M. (2009). Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited. *J Voice*, 23 (4), 425-38.
- Ruiz, N. (2010). Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso de la música como medio de propaganda política (1904-1923). *Musiker* (17), 151-210.
- Sánchez, K. (2003). El cancionero de Azkue desde una perspectiva etnomusicológica. En Bazán, I.; Garamendi, M. (Ed.), *Resurrección María de Azkue: euskal kulturaren erraldoia eta funtsezko zutabea* (83-103). Eusko Ikaskuntza.
- Sarasua, J. (2012). Kultur bizitzaren azterketa kualitatiboaren emaitzak, ondorioak eta proposamenak, BAT *Soziolinguitika Aldizkaria*, 83 (2), 11-28.
- Sarrionandia, J. (2022). *NIKOLAS ZUBIA (1647-1694) & JOSE LEZAMIZ (1654-1708). Marijiesien aitzindariak.* [manuscrito inédito]
- Satrustegi, J. M. (1974). *Solsticio de invierno*. Ed. Diario de Navarra.
- Satrustegui, J. M. (1988). Olentzero. Estudio del personaje mítico vasco. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 20 (51), 5-22.
- Tápiz Fernández, J. M. (1998). Locales del partido y transmisión ideológica. El caso de los Batzokis del PNV durante la II República, *Vasconia* (27), 211-224.
- Tenorio, M. L. (1999). *Los villancicos de Sor Juana*. El Colegio de México.
- Titon, J. T. (2015). Ethnomusicology as the Study of People Making Music. *Musicological annual*, 51 (2), 175-185. Brown University.
- Torrente, A.; Marín, M.A. (2000). *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y University Library (Cambridge): Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos*, vol. 1. Reichenberger.
- Torrente, A.; Hathaway, J. (2007). *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library: Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos*, vol. 2. Reichenberger.
- Trapero, M. (1981). *Pervivencia del antiguo teatro medieval castellano: la pastorada leonesa*. Fundación Juan March.
- Trapero, M. (1991a). Los autos religiosos en España. En Vico, T. (Dir.). *El auto religioso en España*. Comunidad de Madrid.
- Trapero, M. (1991b). Canarias. En Vico, T. (Dir.). *El auto religioso en España*. Comunidad de Madrid.
- Trapero, M. (1992). El rancho de San Bartolomé de Lanzarote. *Rancho de Pascua (de San Bartolomé de Lanzarote)*. Centro de la Cultura Popular Canaria. [libreto del CD]

- Tuzi, G. (2012). *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*. Nota.
- Urquijo, J. (1923). Cosas de antaño: Las Sinodales de Calahorra (1602 y 1700). *RIEV*, 14 (2), 335-352.
- Valcárcel, A. (2008). *Feminismo en el mundo global*. Cátedra.
- Velez de Mendizabal, J. M. (2000). *Sebero Altube (1879-1963)*. Bidegileak. Eusko Jaurlaritza.
- Vinson, J. (1888a). *La Doctrina christiana de N. de Zubia (1691)*, *Revue de linguistique et de philologie comparée* (21), 57-74.
- Vinson, J. (1888b). Un vieux texte Basque du XVIIe siècle. *Euskal-Erria: revista bascongada*, 109-111, 142-146, 175-179.
- Zavala, A. (2008). *Gabon eskeko bertsoak (1814-2000)*. Auspoa. Gipuzkoako Foru Aldundia.
- Zavala, A. (2012). *Bilboko gabon-kantak (1755-1832)*. Auspoa-Gipuzkoako Foru Aldundia.
- Zuazo, K. (1988). "El verbo regular vascongado del dialecto vizcaino" gramatikaren ekarriez. *Anuario Del Seminario De Filología Vasca "Julio De Urquijo"*, 22 (2), 547-568.
- Zulaika Hernández, J. (2020). El euskera en Ciudad de México a finales del siglo XVII. *BOLETÍN DE LA R.S.B.A.P.* LXXVI (1-2), 129-175.
- Zuluaga, D. (2009). *Ibarrangelu kantu eta kontu*. Ibarrangeluko Udala - Labayru Ikastegia - Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Taurus. (Original, 1983)

Glosario

Abendua. Término polisémico que se refiere tanto al mes de diciembre, como al Adviento. Denominación de las rondas y cantos de Navidad en Ea, Iurreta, Oromiño e Ibarruri (Muxika).

Abendu-mutilak. Denominación que recibían los cantores infantiles del abendu en Ea. Actualmente se llaman *abendu neska-mutilak* (chicas y chicos del *abendu*).

Aberri eguna. Literalmente “Día de la patria (vasca)”, es una fiesta creada en 1932 por el PNV que se celebra anualmente el Domingo de Resurrección.

Antzar eguna. Día de gansos; evento festivo que se celebra en el puerto de Lekeitio el día 5 de septiembre, dentro de las fiestas patronales de San Antolín (2 de septiembre). Numerosas *kuadrillas* se turnan, para acercarse en barca a un ganso colgado de una soga; se agarran a él, procuran aguantar suspendidos y decapitarlo. A partir de 1986 los gansos fueron previamente sacrificados, y desde 2022 se utilizan animales artificiales.

Aurrekua. Danza ceremonial tradicional del País Vasco. Su origen reside en las danzas de cuerda (*soka dantzak*), en las que el término *aurresku* (*aurreko eskua*, mano delantera) se refería al primer bailarín que encabeza la danza. Actualmente es común que se bailen *aurreskus* de honor en solitario o en grupo, pero sin sujetarse las manos.

Baserri. Casa o caserío, preparada para las labores agrícolas o ganaderas.

Baserritarra. Persona que vive en un *baserri* o caserío, normalmente, agricultor/a o ganadero/a. *Vestirse de baserritarra* se refiere a llevar el traje folklórico.

Batzoki. Sede social del Partido Nacionalista Vasco en una localidad.

Bertso eskola. Escuela para profundizar en el conocimiento del *bertsolarismo*, aprender a componer *bertsos* y relacionarse con la lengua de una forma lúdica.

Bertsolari. Componedor de versos en euskera. En la actualidad se refiere principalmente al repentista o improvisador.

Bertsolarismo. Movimiento en torno a los *bertsos*, conformado por improvisadores, u en menor medida por aficionados, estudiosos, organizadores etc.

Bizkaiera. Nombre popular que toma el dialecto occidental del euskera.

Dantzari. Bailador o danzante.

Dantzari-dantza. Ciclo de danzas de diferentes localidades del Duranguesado (Bizkaia); incluye ondeos de bandera, danzas de armas y exhibiciones de destreza de los danzantes. A partir de 1910, el PNV difundió parte de estas danzas (con el nombre de *ezpatadantza*, baile de espadas) por todo el País Vasco, por considerarlas viriles y majestuosas.

Dei eittekoak (dei egitekoak). Llamadoras o avisadoras. En Lekeitio, hasta la década de 1950-1960, estas mujeres se encargaban de llamar a los marinos a la mar, así como de aprovisionar las embarcaciones antes de las salidas. Entonaban avisos característicos de madrugada (diferentes según la embarcación, ya que cada barco tenía su propia llamadora), y recorrían el barrio pesquero Arranegi. Este oficio se solía transmitir en el seno de la familia, y las avisadoras solían ser esposas o parientes de los patrones. Hoy se puede ver una recreación de estos cantos el día de San Pedro (29 de junio).

EGI (Euzko Gaztedi Indarra). Organización juvenil del Partido Nacionalista Vasco (PNV), fundada en 1904.

Eguberri. Término formado de la unión de *egun* (día) y *berri* (nuevo), se emplea para referirse a la época navideña, así como al día de Navidad (25 de diciembre), también llamado Natibitate eguna.

Eguen Zuri. Jueves de Lardero o Carnaval. Ocación de cuestaciones infantiles, presentes en Durango y alrededores.

Eguzki dantza. *Soka dantza* (danza en cadena) realizada por mujeres en Lekeitio. Su nombre (danza al sol) hace referencia al solsticio de verano. Antiguamente se interpretaba al amanecer, al mediodía y al anochecer el día de San Juan (23 de junio), pero actualmente se lleva a cabo el día de San Pedro (29 de junio), junto con la *Kaxarranka* y el *Kilin kala*.

Eskea. Cuestación o postulación.

ETA (Euskadi ta Askatasuna). Organización armada independentista fundada en 1958 en el seno del PNV. Anunció el cese de su actividad en 2011 y se disolvió en 2018.

Euskaltzaindia. Real Academia de la Lengua Vasca, fundada en 1918. Su cometido consiste principalmente en investigar y formular las leyes gramaticales de la lengua vasca y promover su uso.

Euskera motollo. El término despectivo *motollo* (o *mordoilo*) se refería a palabras de origen latino incorporadas al euskera, consideradas inadecuadas por el purismo lingüístico de Sabino Arana y sus seguidores.

Euskera. Endónimo empleado para referirse a la lengua vasca.

Gabon kantak. Villancicos o canciones navideñas. *Gabon* se forma uniendo *gau* y *on* (noche + buena); en singular hace referencia al día de Nochebuena (24 de diciembre), y en plural a la época navideña.

Hamaiketakoa. Almuerzo, normalmente de medio día; derivado de la palabra *hamaika* (once).

Ikastola. Escuela de modelo inmersivo en euskera, que tiene como eje el currículum cultural vasco. Las primeras *ikastolas* se fundaron en el franquismo, principalmente en ciudades y pueblos medianos. Hoy siguen existiendo, algunas integradas en la red pública y otras en forma de cooperativa y en modalidad concertada.

Joenikuek. Denominación de los *marijesiak*, derivado del estribillo “Ay qué bonito es el niño”. Hoy en desuso, se utilizaba en Larrabetzu, según Tiburtzio Ispizua.

Kabana. Fábrica de pescado (conservera). Término de amplio uso en Lekeitio.

Kaiku. Abrigo de lana propio de los marineros vascos. Se emplea como traje folclórico.

Kapitzxana. Capitán. Figura de autoridad en el *abendu* de Ea, presente al menos hasta 1980. Solía ser el chico más mayor del grupo, ponía orden en el grupo y lo dirigía.

Kaxarranka. Danza realizada el día de San Pedro (29 de junio) en Lekeitio en honor al patrón de los marineros. El danzante baila sobre un arca, sujetada por 8 pescadores.

Kebonikoak. Nombre de los *marijesiak* en Ibarrañelu, derivado del estribillo “Ay qué bonito es el niño”. Empleado por el sacerdote Domingo Zuluaga, está hoy en desuso.

Kilin kala. Ritual realizado el día de San Pedro (29 de junio) en Lekeitio. Miembros de la cofradía de pescadores portan la figura del santo en procesión, desde la iglesia Santa María hasta el puerto. Allí balancean la figura y hacen amago de tirarla al agua, con el objetivo de asegurarse una buena temporada de pesca.

Kinkirrindoia. Vino dulce o mistela.

Kuadrilla. Término de uso común en el País Vasco que alude al grupo relativamente estable y delimitado de amigos. Pueden ser quintos o no.

Makila. Palo o vara. Se utiliza en algunas cuestaciones (Ea, Iurreta, Oromiño, Ariatza) para golpear el suelo rítmicamente. Tiene también otras connotaciones: varas del mundo pastoril, varas de mando (*aginte makila*), herramientas de juego, armas de combate, objeto de danzas rituales (paloteados o *makil-dantzak*), etc.

Mari Domingi. Personaje femenino que aparece en la canción navideña *Horra Mari Domingi*. Aunque no guarden relación histórica, a partir de la década de 1990, va extendiéndose su presencia como acompañante o compañera de Olentzero en los desfiles y eventos navideños.

Mari(a)jesusak. Denominación de los cantos navideños en Lekeitio.

Marijesiak. Denominación de las rondas y cantos navideños en Gernika y alrededores, así como en Ariatza (Muxika) e Ibarrañelu. En Gernika se trata de un término polisémico, que puede referirse tanto a las rondas, a los cantos, como a los participantes y cantores.

Mendigoizalea. Montañero, persona con afición a la montaña. El origen del término se remonta a 1908; se trata de un neologismo creado por el escritor y periodista Evaristo Bustinzá *Kirikiño*. La mayoría de los grupos de *mendigoizales* estaban vinculados al PNV y realizaban actividades propagandísticas y culturales durante las excursiones montañeras realizadas los fines de semana.

Natibilitate. Denominación del día de Navidad. Ver *Eguberri*.

Olentzero (también Olentzaro, Orentzaro). Personaje de la tradición navideña vasca, especialmente presente en la zona Norte de Navarra y en el este de Gipuzkoa, tradicionalmente representado como carbonero, sucio, bebedor y glotón. A partir de la década de 1970, va ganando protagonismo en un territorio más amplio, debido al impulso de las *ikastolas* y otros movimientos culturales. En la actualidad es la principal figura que se ocupa de traer los regalos en Navidad, y aparece a menudo acompañado del personaje femenino Mari Domingi en los desfiles y eventos navideños.

Pandero. Membranófono que consta de un aro de madera con chapas metálicas y un parche de cuero tensado; fuera del País Vasco, se conoce más como pandereta.

Pastikuna. Pequeña figurita de metal con el Cristo en la cruz, que los niños de la ronda infantil de Ea ofrecían a los vecinos que la quisieran besar durante la cuestación de Nochebuena. Los últimos años ha caído en desuso.

Pirulo. Antorcha luminosa para dirigir el tráfico. Término empleado en Gernika.

PNV (Partido Nacionalista Vasco). Partido político fundado en 1895, de ideología nacionalista vasca, liberal y demócrata cristiana. Sus siglas en euskera son EAJ (Euzko Alderdi Jeltzalea).

Poteo. Costumbre de socializar en grupo (normalmente, en *kuadrilla*), bebiendo y moviéndose de bar en bar.

Puska. Trozo o pedazo de alimento. La expresión *puska-biltzea*, como *eskea*, alude a la cuestación o postulación.

Sociedad gastronómica. Espacio privado, compartido normalmente entre *kuadrillas*, que suele contar con una cocina comunitaria. Puede utilizarse como sinónimo de *txoko*.

Torti-mortxi. Desayuno que ofrecen los marijesiak en el Pasileku de Gernika el día de Nochebuena.

Trikitilari. Persona que toca la *trikitixa*.

Trikitixa. Pequeño acordeón de sistema pseudodiatónico o mixto, que consta de botones bisonoros en la mano derecha y bajos monosonoros en la izquierda.

Txakolina. Chacolí, vino blanco.

Txapela. Boina de uso principalmente masculino en el País Vasco. Suele constituir el premio del campeón en los campeonatos de *bertsolaris*, *pelotaris*, etc.; *txapelduna* (el que tiene la txapela) significa *campeón/campeona*.

Txaramelak. Tarrañuelas. Un par de tablillas de madera. Las dos tablillas se sujetan entre los dedos y chocan entre sí al mover la muñeca.

Txistu. Denominación relativamente reciente (s.XIX) para la flauta de tres agujeros de una sola mano extendida en el País Vasco. Suele acompañarse con el tamboril. El músico actualmente recibe el nombre de tamborilero o *txistulari*.

Txoko. Literalmente “rincón”. Puede tener dos acepciones, referentes a un espacio que sirve como punto de encuentro para invitados, normalmente con un comedor, o alternativamente, una sociedad gastronómica.

Anexo

Letras de los grupos

Ariatza. Jon Enbeita (s.f.) Hoja escrita a ordenador

MARIJESIAK

Jon Enbeitak
enmanuel

Hara hemen Muxikakoak:

Hiru doinu ezberdin erabiltzen dira, bata bestearen atzean.

Kopla txikian hasi (7-6), **nagusian** jarraitu (10-8) eta **txiki berezian** amaitu. (7-7)

Hemen bakoitzetik bi kopla:

Hogehita laugarrena
dagu abenduan
↙ geuk gura genduana
jaretsi genduan

MARIA JOSE, JOSE MARIA, MARIA JOSE

Gabeko hamabiak
Jo daben orduan
↙ Gure salbatzailea
Jaio da munduan

MARIA JOSE, JOSE MARIA, MARIA JOSE

Hortixik gora nindoakela
Ospitaletxu zahar baten
Aita San Jose topatu neban
Asto zahartxu bat txalmatzen

**TA BART BELENEN, TA BART BELENEN
JAIO DA JESUS NAZAREN**

Jesus Divino, gabaren hotza!
Jausten dan inetasixe
Erleju bixin honela bada
Hil da ganadu guztixe

**TA BART BELENEN, TA BART BELENEN
JAIO DA JESUS NAZAREN**

Maria ditxosia
Ia zan denboria
Zugandik jaiotzeko
Jesus salbadoria

**JESUKRISTO
AI ZE POLIT EDERRA DAN JESUKRISTO**

Bilosik bazagoz be
Ez zara zu pobria
Zeruan josirik da
zuretzat erropia

**JESUKRISTO
AI ZE POLIT EDERRA DAN JESUKRISTO**

Ibarrangelu. Don Domingo Zuluaga. (s.f.) Hoja mecanografiada

IBARRANGELUN ABESTEN DIRAN "KEBONIKUAK"

56

(4)
Don
Domingo
Zuluaga

1 Abendu santu onetan
Kristoren jayotzia
contentuaren aundiz
guztiok poz gaitian
Jesus Maria, Maria
Jose, Jesus Maria.

2

Adan formadua zan
lenengo lufian
pekatu egin eban
Paraiso tefernalian
3

Linboan egon zan deyez
bost milla urtian
Jauna zerutik lufera
etofi zanian
4

Orabagia izan zan
Trinidadade altzuan
biar zala bialdu
lur ontara Semia
5

Biar zala bialdu
lur ontara Semia
efemediatzeko
Adanen pekatua
6

Mirari bat aundia
zerutik lufera
iragiz jantzia zan
Jaungoikuaren Semia.

Jesus jayo dala eta
Ingeruak dauz kantari
Ingeruak kantari eta
rtzain pobriek dantzari
lasto ganian dago Jesus
Beleneko estalpe pobrian
Jose ta Maria an daukera
Belauniko bere aufian
3

Ibarangelu'ko umiak
Gibon egun eder onetan
Zorionak oga dautzuez
Zuen bizitzako egunetan

TORATOR MUTIL ETXERA
ztañia simelak jatera
ibon gaba ospatuteko
aitaren da-amaren onduan
kusiko dok aita buñeka
ama be poz etsagiñez
iragiyok, mutil,
ubeko tambolin ofi
ztañak ere artian(bis)
xipli-txapla-plum
ibon gaba pozin igaro daizun

Edegi dira zeruan
ate diamantezkuak
arexekin batera
Bentana izafezkuak, Jesukristo
Ai ze ume polita, Jesukristo
2

Eguzki dibinala
gabaren gaberdian
etofi zan mundura
gizonaren antzian, Jesukristo
3
Billosik ba'zagoz bere
ezara zu pobria
zeruan josirik dago
zuretzako efopia, Jesukristo
4

Otzaz dardaraz dago
Jayo dan Infantia
Bere Amak dirautso:
"Ixiene Semia, Jesukristo
5

Astua ta idia
daukaz aldamenian
arnasaz berotzeo
otzitxuten danian, Jesukristo

1 Ogeta laugarena dogu abenduan(bis)
desio genduena logradu genduena
Eta bart Belenen eta bart Belenen
2 Jayo da Jesus Nazaren

Belenengo urian
gabon gabaren erdian(bis)
Birjina Maria dago
kontzolazio aundian
3

Beleneko ~~Portalian~~
estalpe batian,
jayo da Jesus ona
ganadu artian
Nazareteko urian dago
6 Kofaletako ardiak bere
dantzan ebizan orduan(bis)
gure Salvadoria
jayo zalako munduan
7

Andra eder bat jafirik
ixena bere Maria deuko
ondo graziaz beterik
Ortixik gora nifoyela
hospitaletxo zar baten
Aita San Jose topadu neban
Astotxu bat txalmatzen...

Ezkerifik asko jentziak eta
Baguaz geure bidean
Gabon on batzuk igaro xuez
Osasun eta bakian

Ibarrangelu. Actual. (Después de 2000). Hoja escrita a ordenador

<p>1 Abendu santu onetan kristoren jayotzia kontentuaren aundiz guztiok poz gaitian JESUS MARIA, MARIA JOSE, JESUS MARIA</p> <p>2 Adan formadua zan lenengo lurrian pekatu egin eban paraiso terrenalian</p> <p>3 Linboan egon zan deyez bost milla urtian Jauna zerutik lurrera etorri zanian</p> <p>4 Erabagia izan zan Trinidadde altuan biar zala bialdu lur ontara Semia</p> <p>5 Biar zala bialdu lur ontara Semia erremediatzeko Adanen pekatua</p> <p>6 Mirari bat aundia zerutik lurrera aragiz jantzia zan Jaungoikuaren Semia.</p>	<p>1 Ogeta laugarrena dugu abenduan (bis) desio genduena lograto genduan ETA BART BELENEN ETA BART BELENEN JAYO DA JESUS NAZAREN</p> <p>2 Belenengo urian gabon gabaren erdian (bis) Birjiña Maria dago kontzolazizño aundian</p> <p>3 Belenengo portalian estalpe batian,(bis) jayo da Jesus ona ganadu artian</p> <p>4 Nazareteko urian dago Andra eder bat jarririk izena bere Maria deuko ondo graziaz beterik</p> <p>5 Ortixik gora niñoyela hospiatetxo zar baten(bis) Aita SanJose topadu neban Astotxu bat txalmatzen...</p> <p>6 Korraletako ardiak bere dantzan ebizan orduan(bis) gure Salbadoria jayo zalako munduan</p>	<p>Eskerrik asko jendiak eta baguaz geure bidean(bis) Gabon on batzuk igaro xuez osasun eta bakian</p> <p>1 Jesus jayo dala eta aingeruak dauz kantari aingeruak kantari eta artzain pobriak dantzari</p> <p>2 Lasto gahian dago Jesus Beleneko estalpe pobriar Jose ta Maria an daukoz Belauniko bere aurrian</p> <p>3 Ibarrangeluko umiak Gabon egun eder onetan zorionak opa dautzuez zuen bizitzako egunetan</p> <p>4 ATOR ATOR MUTIL ETXERA Gaztaña simelak jatera Gabon gaba ospatuteko aitaren da-amaren onduan ikusiko dot aita barreka ama be poz etsegizenez</p> <p>5 Eragiyoak, mutil urreko tambolin orri gaztañak erre artian (bis) txipli-txapla-plum Gabon gaba pozin igaro daigun.</p>	<p>1 Edegia dira zeruan ate diamanteztuak arexekin batera bentana izarrekuak, Jesukristo AI ZE UME POLITA, JESUKRISTO</p> <p>2 Eguzki dibinala gabaren gaberdian etorri zan mundura gizonaren antzian, Jesukristo</p> <p>3 Billosik bazagoz bere ezara zu pobria zeruan josirik dago zuretzako erroppia, Jesukristo</p> <p>4 Otzaz dardaraz dago Jayo dan Infantian bere Amak dirautso: "Ixie ene Semia, Jesukristo</p> <p>5 Astua ta idia daukaz alamenian arnasaz berotzezo otzi txuten danian, Jesukristo</p>	<p>IBARRANGELUN ABESTEN DIRAN "KEBONIKUAK"</p>
---	--	--	--	--

Ibarruri. Txomin Artetxe. (s.f.) Hoja mecanografiada

ABENDU SANTUA

1 Abendu santu onetan
Kristoren jaiotza
kontentuaren aundiz
guztiok poz gaitean.

2 Adan formatua izan zan
lenengo lurrean
pekatu egin eban
Paraiso eternalian.

3 Trinidadde altuko
bigarren peraonia
trasformaturik dago
Helen'go portzialian.

4 Ez dator gizongandik
ez gizonen obbatik
elejidua izan zan
eternidadetik.

5 Astoa ta idia
daukaz aldamenian
arnasaz berotzezo
otxitutenean.

6 Iru errege mgoak
ain bide luzea
bakotxak eroisila
bere presenteia.

7 Zorionean Jesus
zu jaiotza
bestela zeruetan
sartzen ez ginean.

8 Zorionean Jesus
jaiotza
gloria gozeta
zeruetan. Amen.

Ibarruri. Actual. (Después de 2000). Hoja escrita a ordenador

ABENDU SANTUA

(Herrikoia)

I

**Abendu Santu honetan
Kristoren jaiotzea
kontentuaren handiz
guztiok poz gaitean.**

(MARÍA JOSE
JESÚS MARÍA I JOSE)

II

**Adan formatua izan zan
lehenengo lurrean
pekatu egin eban
Paraiso eternalian.**

III

**Trinidadade altuko
bigarren personia
transformaturik dago
Belengo portalian.**

IV

**Zorionean Jesus
zu jaio zinean
bestela zeruetan
sartzen ez ginean**

Persobles
3x ↑
2. abr

V

**Zorionean Jesus
jaio zara hemen
gloria gozetako
Zeruetan amen.**

belauñeketen
da

Pubatzi

Iurreta. Actual. (Después de 2000). Hoja escrita a ordenador

ABENDUA

Abendu Santu honetan
bihar da denporia
orain kantatzen dogu
Kristoren jaiotzia

Hogeta laugarrena
dogu abenduan
deseo genduena
lograru genduan

Birritan edo hirutan
Josek jo atia
gizonak bentanara
nekez urtetian

Gizonak bentanatik
diola erantzuten
gabera gau erdian
nor dala ate joten

Izarra bularrian
semia sabelian
ha bai dontzella ederra
itxasoaren ertzian

Gabeko hamabiak
jo duten orduan
gure salbagillea
jaio da munduan

Belengo portalian
estalpe batian
jaio da Jesus umil
ganadu artian

Astoak arrantzia
idiak arnasia
halan berotzen dabe
jaio dan infantia

Astua ta idia
daukoz aldamenian
arnasaz berotzeko
hotzitzen danian

Billozik egon arren
etzara pobria
zeruan josita dago
zuretzako erropia

Goiko mendietatik
pastoriak datozi
aingeruak esanik
jaio dala Jesus

Herodes erregia
faltso traidoria
zergaitik damu dozu
Kristoren jaiotzia

Hiru errege mago
hain bide luzian
Belengo portalera
mirariz joan ziran

Oromiño. Actual. (Después de 2000). Hoja escrita a ordenador

ABENDU KOPLAK

1 Abendu santu honetan bihar da denporia orain kantatzen dogu Kristoren jaiotzia	8 Gizonak bentanatik diola erantzuten "gabera gau erdian nor da ate joten"
2 Abendu santu honetan Kristoren jaiotzian kontentuaren haundiz guztiok poz gaitian	9 Izarra bularrian Semia sabelian ha bai dontzella ederra itsasoaren ertzian
3 Hogeita laugarreña dogu abenduan deseo genduena lograto genduana	10 Gaueko hamabiak jo duten orduan gure salbagilea jaio da munduan
4 <i>Aita Adan egin zan lenengo lurrian pekatua egin eban paraiso eternalian</i>	11 <i>Eguzki dibinala gaberdia batian etorrila zan mundura gizonen soinian</i>
5 <i>Erabagia izan zan Trinidadade altuan behar zala bialdu lurrera aingerua</i>	12 <i>Trinidadade altuko Bigarren personia transformadurik dago Belengo portalian</i>
6 <i>Behar zala bialdu lurrera aingerua erremediatzko Adanen pekatua</i>	13 Belengo portalian estalape batian jaio da Jesus umil ganadu artian
7 Birritan edo hirutan Josek jo atia gizonak bentanara nekez urtetia	14 Astua ta idia daukoz aldamenian arnasaz berotzeko hotzitzen danian
15 Astuak arrantzia idiak arnasia halan berotzen dabe jaio dan infantia	20 <i>Beltxiorrek urria Gasparrek intsentsua ta Baltasarrek barriz mirra preziosua</i>
16 Bilozik egon arren ez zara pobria zeruan josita dago zuretzat erroopia	21 Herodes erregia falso traidoria zergatik damu dozu Kristoren jaiotzia
17 Hau dala jaio jaio hau dala jaiotzia semia jaio ta gero ama da dontzellia	22 <i>Jose eta Maria, euken bildurregaz, Belenetik joan ziran heuren jesusegaz</i>
18 Goiko mendietatik pastoriak datozi esanik aingeruak jaio dala Jesus	23 Zorionian Jesus zu jaio zinian bestela zeruetan sartzen ez gañian
19 Hiru errege mago hain bide luzian Belengo portalera mirariz joan ziran	24 <i>Gu salbatzeko gizon egin zara hemen gloria gozatzeko zeruetan. Amen.</i>

(IEUP !!! / GABON !!!)

On litzateke letra **etzanez** dagozen koplak ikasi ta kantatzea, istorioa osotuago
nelditu dardin

Lekeitio. Actual. (s.f.) Hoja mecanografiada

<u>GABON KANTA</u>	<u>MARIA JESÚS</u>
<p><i>ABENDU SANTUA DA TA IA DA DENPORIA ORAIN KANTA DAGIGUN JESUSEN JAIOTZIA. Maria Jesus, Jesus Maria....</i></p>	<p><i>BELENGO PORTALIAN LASTO BIREN GANIAN OTZAREN IKARAZ DAGO JAIO DAN INFANTIA Maria Jesus.....</i></p>
<p><i>JOSE ZE ORDURA MARIA GAU ERDIA ZERUETAKO IZAR EDERRA IA DA GURE PARIAN Maria Jesus.....</i></p>	<p><i>ASTUA TA IDIA DAUKOZ ALDAMENIAN ARNASAZ BEROTZEKO OTZITUTEN DANIAN Maria Jesus.....</i></p>
<p><i>IZARRA BULARRIAN SEMIA SABELIAN AUXE BAI DONTZELLA EDERRA ITXASUAREN ERTZIAN Maria Jesus.....</i></p>	<p><i>OTZAREN IKARAZ BADAGO BE ZEU ETZARA POBRIA BELENEN JOSTEN DAГО ZEURETZAKO ERROPIA Maria Jesus.....</i></p>
<p><i>AUXE DALA JAIO JAIO AU DALA JAIOTZIA SEMIA JAIO EZKERO AMA DALA DONTZELIA Maria Jesus.....</i></p>	<p><i>BELENEN ERROPIA ZERUETAN SILIA AÑIXE JESARRIKO DA GUZTIOREN ERREGIA Maria Jesus.....</i></p>
<p><i>AMA BIRKINIA NUN DOZU SEMIA HORRA NUN DAUKAZUN BELENGO PORTALIAN Maria Jesus....</i></p>	<p><i>ORAIN BAGUAZ ETA ZORIONAKIN GELDITU DATORREN URTIAN ERE GUK NAHI GENDUKE KANTATU Maria Jesus.....</i></p>

Cronograma general de la investigación

PLAN DE TRABAJO	TAREA	PRIMER CURSO (2021/22)											
		Jun	Jul	Ago	Sep	Oct	Nov	Dic	Ene	Feb	Mar	Abr	May
Localización y consulta de Documentación histórica													
Lectura	→												
Recopilación de fuentes	→												
Contactos con protagonistas de pueblos	Leketio	Gernika	Ea	Iurreta	Muxika	Ibarrangelu							
Entrevistas (filmadas e informales)													
Filmaciones de los ensayos y rondas (con la empresa Zazpi Terdi)													
Transcripción y Análisis de entrevistas													
Transcripción y Análisis musical													
Elaborar y presentar Primer informe													
Realizar Entrevistas													
Filmaciones de los ensayos y rondas (con la empresa Zazpi Terdi)													
Transcripción y Análisis de entrevistas													
Transcripción y Análisis musical													
ESTANCIA EN EL EXTRANJERO													
Elaborar y presentar Segundo informe													
Entrevistas de control, observación participante													
Documentación de rondas (sin apoyo externo)													
Presentación Congreso SIBE													
Redacción Final de la Tesis													

PLAN DE TRABAJO		SEGUNDO CURSO (2022/23)											
TAREA		Sep2	Oct2	Nov2	Dic2	Ene2	Feb2	Mar2	Abr2	May2	Jun3	Jul3	Ago3
Localización y consulta de Documentación histórica													
Lectura													
Recopilación de fuentes													
Contactos con protagonistas de pueblos													
Entrevistas (filmadas e informales)													
Filmaciones de los ensayos y rondas (con la empresa Zazpi T'erdì)													
Transcripción y Análisis de entrevistas													
Transcripción y Análisis musical													
Elaborar y presentar Primer informe													
Realizar Entrevistas													
Filmaciones de los ensayos y rondas (con la empresa Zazpi T'erdì)													
Transcripción y Análisis de entrevistas													
ESTANCIA EN EL EXTRANJERO													
Elaborar y presentar Segundo informe													
Entrevistas de control, observación participante													
Documentación de rondas (sin apoyo externo)													
Presentación Congreso SIBE													
Redacción Final de la Tesis													

PLAN DE TRABAJO	TAREA	TERCER CURSO (2023/24)											
		Sep3	Oct3	Nov3	Dic3	Ene3	Feb3	Mar3	Abr3	May3	Jun4	Jul4	Ago4
Localización y consulta de Documentación histórica													
Lectura													
Recopilación de fuentes													
Contactos con protagonistas de pueblos													
Entrevistas (filmadas e informales)													
Filmaciones de los ensayos y rondas (con la empresa Zazpi T'erd)													
Transcripción y Análisis de entrevistas													
Transcripción y Análisis musical													
Elaborar y presentar Primer informe													
Realizar Entrevistas													
Filmaciones de los ensayos y rondas (con la empresa Zazpi T'erd)													
Transcripción y Análisis de entrevistas													
Transcripción y Análisis musical													
ESTANCIA EN EL EXTRANJERO													
Elaborar y presentar Segundo informe													
Entrevistas de control, observación participante													
Documentación de rondas (sin apoyo externo)													
Presentación Congreso SIBE													
Redacción Final de la Tesis													

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona