

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



Un canto al año, un canto al agua

Treball de Fi de Grau presentat per
Ane Morentin Escandon

Tutor/s
Xavier Daufí Roderigas

Bellaterra, Juny 2025

Agradecimientos

Hitz hauen bitartez eskertu nahi dizuet lan hau aurrera ateratzen lagundu didazuen orori. Elkarrizketatu guztiei beraien etxeetako ateak irekitzeagatik eta haien bizipenak nirekin partekatzeagatik. Nirekin batera erritua disfrutatu duzuenei. Xavier, nire tutoreari, lanean gidatzeagatik eta lan honetan konfiantza izateagatik. Juan Mari Beltrani behar izan dudanean aholkatzeagatik. Etxeko guztiei lau urte hauetan babesa emateagatik eta urrutitik zaintzeagatik.

Ezin ahaztu ezta ere abenduaren 31an kantatzera atera izan eta ateratzen zareten guztiei, zuen partaidetzarik gabe ez litzateke Urte Berriko erriturik egongo.

Mediante estas palabras me gustaría agradecer a todas las personas que me han ayudado a poder llevar este trabajo a cabo. A todos los entrevistados por abrirme las puertas de sus casas y compartir conmigo sus vivencias. A quienes junto a mi habéis disfrutado del rito. A mi tutor Xavier, por guiarme y confiar en este trabajo. A Juan Mari Beltran por aconsejarme siempre que lo he necesitado. A los de casa por apoyarme durante estos cuatro años y cuidarme desde la lejanía.

Sin olvidar a todas las personas que han salido y salen a cantar el 31 de diciembre, pues sin vuestra participación no habría ritual de Año Nuevo.

Índice

Agradecimientos	1
Resumen	3
Resum.....	3
Abstract	3
Introducción	4
Estado de la cuestión.....	5
Marco teórico	7
Metodología	9
Descripción del rito	10
Siglo XX.....	11
Paso del año 2024 al 2025.....	12
Prohibiciones.....	13
Análisis de la letra.....	15
Simbología	15
Tipología de texto.....	19
Comparación de la letra con la de pueblos vecinos.....	22
Análisis musical	25
Conclusión.....	34
Anexos.....	37
1. Enlaces para los videos y audio.....	37
2. Enlaces de las entrevistas	37
3. Guión de preguntas	44
4. Partituras y letra	46
5. Partitura de la comparación del análisis musical	50
Bibliografía	51

Resumen

Nos situamos en la noche que da fin al año y comienzo al siguiente para estudiar un ritual destinado al agua. Este ritual se lleva a cabo en diferentes pueblos del País Vasco teniendo muchos ejemplos en Navarra, como es el caso de Etxarri Aranatz. La forma en la que se lleva a cabo y su contenido presentan rasgos del folclore vasco. El momento más importante es el canto *Ur goiena ur barrena* o *Urteberri*. En este trabajo se verá cómo ha sido el pasar del tiempo. Se encontrará una descripción del ritual intentando acercarse a lo que las personas vivieron en el siglo XX y lo que hoy en día se vive. Posteriormente, se estudian rasgos simbólicos que le dan al ritual su forma de ser y su por qué. Para finalizar, se ha analizado el canto, el cual ha sido recogido en un trabajo de campo y del cual ha sido analizado el contenido musical.

Palabras clave: Etxarri Aranatz, agua, copla, ritual, año

Resum

Ens situem a la nit que dona fi a l'any i començament al pròxim per estudiar un ritual destinat a l'aigua. Aquest ritual es duu a terme a diferents pobles del País Basc tenint molts exemples a Navarra, com és el cas de Etxarri Aranatz. Els procediments formen part de trets folklòrics bascs. El moment més important del ritual és el cant *Ur goiena ur barrena* o *Urteberri*. En aquest treball és veure com ha sigut el pas del temps. Es trobarà una descripció del ritual intentant apropar-nos al que les persones van viure en el segle XX i el que es viu avui en dia. Posteriorment, s'estudien trets simbòlics que li donen al ritual la seva forma de ser i el seu per què. Per finalitzar, s'ha analitzat el cant, el qual ha sigut recollit a un treball de camp i del qual ha sigut analitzat el seu contingut musical.

Paraules Claus: Etxarri Aranatz, aigua, cobla, ritual, any

Abstract

This paper is focused on the night that ends the year and begins the new one to analyse a ritual destined to water. That ritual takes place in various villages of The Basque Country having many examples in Navarre, for example, in Etxarri Aranatz. The way in which the ritual is carried out and its content itself show characteristics of the Basque folklore. The most important moment is the chant of *Ur goiena ur barrena* or *Urteberri*. This paper aims to analyse the effect of the passing of time. For that, a description of the ritual will be made, trying to get closer to what people experienced in the 20th century and the current experience. Subsequently, symbolic characteristics which offer the ritual its nature and reasons will be examined. Finally, the chant will be analyzed, which has been included in a field work and whose musical content has been studied.

Key Words: Etxarri Aranatz, water, copla, ritual, year

Introducción

La elección del tema, el folclore vasco y la relación con la naturaleza, viene dado por diferentes aspectos que me han llevado a pensar que existe una conexión entre la vida de la sociedad vasca con la naturaleza, que se ha plasmado en los rasgos folclóricos, en este caso musicales. Esta idea la veo reflejada en: emisiones vocales como el *irrintzi* (un grito empleado para la comunicación entre valles); en instrumentos musicales como la *txalaparta* (instrumento que tiene origen en aplastar manzanas para hacer sidra) o el *sunprinoa* (aerófono construido en primavera con la corteza del avellano y conservado en agua); en danzas tradicionales como *sagar-dantza* (baile de la manzana); y en cantos como *Aritz adarrean* (en la rama del roble) o *Argizagi ederra* (hermosa luna).

En este caso el trabajo se centra en el canto *Ur goiena ur barrena* (agua cimera, agua profunda), también conocido como *Urteberri* (Año Nuevo). Este se canta en diferentes localidades navarras en nochevieja, tras las campanadas. Para acotar el área geográfica de estudio y que pueda ser más detallado, la localidad elegida es Etxarri Aranatz, perteneciente al valle de la Barranta (hoy en día conocido como *Sakana*). Esta localidad se encuentra a 40 kilómetros de la capital navarra y no es el único municipio de la zona que aún conserva el ritual de Nochevieja, puesto que, por ejemplo, los pueblos de Urdiain, Iturmendi y Bakaiku también lo mantienen.

No existe una datación de cuándo se originó este rito ni cuál es el primer año en el que se empezó a cantar. Podemos encontrar en el *Cancionero popular vasco* de Resurrección María de Azkue estos cantos de año nuevo que, según menciona, podrían ser anteriores a la llegada del cristianismo. Otros pueblos navarros de los que hay testimonio (versiones que se pueden encontrar en los cancioneros vascos) son valles vecinos al de la Barranta o incluso al igual que este valle otro montañoso, como el Baztán. Culturalmente hablando, estas zonas geográficas son vascófonas, de ahí que el canto sea en euskera.

Históricamente, a las doce de la noche del día de Nochevieja los jóvenes se acercaban a la fuente a recoger el agua nueva. Esa agua después la repartían por las casas del pueblo para anunciar la llegada del año nuevo. En algunos pueblos, en la ronda por las casas también se pedía para comer y para beber. En Etxarri Aranatz este recorrido comienza a las puertas de la iglesia y se continua por lo que hoy se consideraría el casco antiguo del pueblo, incluyendo zonas más nuevas. La finalización se suele dar en la plaza,

considerada el centro del pueblo. La duración para dar la vuelta al pueblo puede variar, entre tres horas o menos. En la misa de año nuevo este canto se vuelve a cantar.

El objetivo principal de este trabajo es analizar el ritual del agua de nochevieja. Si bien me centraré sobre todo en el elemento musical que es el canto, este no se puede entender sin su contexto de ritualidad y por eso es primordial analizar el rito.

Los objetivos secundarios serán estudiar la importancia de la naturaleza dentro del factor social del ritual. Es decir, por qué tiene, en este caso, tanta importancia el agua para los habitantes. Contemplar un posible cambio histórico, saber si ha habido alguna pausa temporal y qué parámetros o elementos del ritual han cambiado. Por último, relatar cómo es este rito en el presente. Dar una perspectiva actual del fenómeno festivo que tiene por protagonista al canto del agua.

Estado de la cuestión

Entre estudios previos sobre este canto los más relevantes pertenecen al etnógrafo José María Satrústegui. Al buscar información sobre el canto *Urteberri* aparecen muchos materiales diferentes de este autor. Entre ellos tiene uno, *Canto ritual del agua en año nuevo*, destinado a explicar nociones sobre este ritual: describe los procedimientos que se llevan a cabo, las letras que se cantan en los diferentes pueblos, traducciones y etcétera. También del mismo autor podemos encontrar el libro *Sobre Etnografía Vasca 3, Solsticio de invierno (Fiestas populares, Olentzero, Tradiciones de Navidad)*, en donde nos explica diferentes tradiciones de invierno y profundiza más en el significado de este ritual. Satrústegui era originario de Arruazu, uno de los pueblos de la Barranca en el que este rito también ha tenido historia. Fue cura en la localidad vecina Urdiain, de ahí que se pueda encontrar mucho material de este pueblo.

Entre otros estudiosos del folklore vasco con trabajos relevantes se encuentran Azkue, etnógrafo, y el Padre Donostia, musicólogo, ambos miembros de Euskaltzaindia (Real Academia de la Lengua Vasca), quienes también tienen recogidos en sus cancioneros muestras o versiones de este canto. Azkue puede considerarse como investigador relevante con respecto a este canto, ya que es el que más versiones diferentes tiene recogidas. En cuanto a la versión de Etxarri Aranatz, en el *Cancionero Popular Vasco de Azkue*, aparece una transcripción que le había oído tocar al gaitero Rafael Carasatorre. De hecho, Satrústegui (1971) menciona el fragmento del cancionero de

Azkue y extrae de ahí la transcripción. El Padre Donostia tiene versiones de otros pueblos como es el caso de Lekunberri. Aunque no tenga la versión de Etxarri la información que este da sobre esta tipología de canto es importante. Por otro lado, también encontramos trabajos no tan relacionados con la música sino más con la literatura, como *Literatura oral vasca* de Manuel Lekuona, lingüista.

En lo que a la localidad navarra respecta, diferentes historiadores de Etxarri Aranatz han buscado información en archivos y consultando a la gente del pueblo. Uno de estos historiadores es Rafael Carasatorre, considero que este historiador es el que más información documental aporta sobre el *Urteberri*. Entre otros escritos tiene un libro en el que recoge sucesos pasados de la localidad entre los años 1900 a 1940.

En *Canto ritual del agua en año nuevo*, uno de los estudios de Satrústegui, parece que el canto se mantiene gracias a unos jóvenes. El estudio está datado en 1971 y actualmente, 2024/25, esta tradición no se ha perdido. Si bien en trabajos anteriores no hay evidencia de que hubiera alguna pérdida o que en algún año no se realizara, no quiere decir que se haya llevado a cabo constantemente hasta día de hoy. Por lo tanto, mediante una aproximación histórica se podrá ver si el rito ha tenido alguna ruptura temporal y qué cambios han habido.

Por otro lado, hay muchas evidencias escritas de cómo es el rito en Urdiain. Pero en cambio, sobre el rito en Etxarri Aranatz u otras localidades no se encuentra tanta información. Por lo que, aunque estos investigadores hablaron de ello no hay una investigación centrada en Etxarri. Incluso es difícil encontrar grabaciones de Etxarri u otros pueblos de la Barranta, aunque el periódico comarcal Guaixe sí conserva algunas.

La falta de fuentes modernas es un vacío que este trabajo busca llenar. Al hacer una primera búsqueda bibliográfica parece que el material es bastante antiguo y no muchos autores hablan de este evento anual. Por lo tanto, no encontramos documentaciones más recientes que nos hablen sobre lo que hoy en día encontramos. Un ejemplo en este aspecto es el cambio de melodía, la que aparece en el cancionero de Azkue no corresponde con lo que en la actualidad se canta. La versión actual o moderna es una adaptación hecha por Francisco Urrestarazu Araña, de la cual se encuentra la letra en los trabajos de Satrústegui.

Marco teórico

El trabajo se aborda desde la disciplina etnomusicológica. Esta disciplina no tiene una definición consensuada, tal cómo Rice (2014) especifica en el primer capítulo de su libro introductorio a la disciplina. Podríamos decir que es una disciplina que estudia la música dentro del contexto social y cultural de un grupo.

A lo largo de la historia ha habido diferentes expertos que han investigado sobre las raíces vascas, desde la lengua a la cultura y por ende también su música. El folclore de un pueblo está constituido por diferentes componentes culturales, es decir, son costumbres, creencias, artesanía, idioma... tradicional y popular. Mediante estas actividades se refleja la identidad del pueblo vasco, el cual geográficamente está formado por siete provincias vascas, de las cuales cuatro están al norte de España y las otras tres son una pequeña parte del sur de Francia. El calendario de los acontecimientos folclóricos a grandes rasgos se delimita por las estaciones, aunque también hay algunas fechas específicas del calendario religioso. Con respecto a la música hay muchas tipologías de canto dentro de este folclore, estas pueden ir acompañadas o no de instrumentación. Entre instrumentos sonoros tradicionales encontramos: alboka, txalaparta, trikitixa, txistu, acordeón, pandero, dulzaina... Un ritmo muy característico del folclore vasco es el zortziko, un ritmo aksak que acostumbra a ser bailado y en compás de 5/8. Muchos conocimientos han sido transmitidos oralmente de una generación a otra. Entre estos se encuentra la mitología. En la mitología vasca la figura principal es la diosa Mari, la madre tierra. El País Vasco tiene una gran diversidad de entornos naturales, pero se caracteriza sobre todo por sus bosques y montañas. Los elementos naturales pueden formar parte de la ritualidad del pueblo (por ejemplo, el agua) y de la protección (por ejemplo, el *eguzkilo*).

Dentro del calendario navideño se encuentran diferentes costumbres o rituales. Satrústegui (2009) habla de diferentes tradiciones que se realizan en el pueblo vasco. De estas tradiciones algunas se mantienen tal y como las narra, otras en la zona de Sakana no son tan conocidas o en muchas casas se han dejado de realizar. Uno de los personajes más conocidos de la navidad vasca es el Olentzero. Este es un carbonero que baja del monte el 24 de diciembre para dar regalos a los niños. Aunque parece que anteriormente en algunas zonas era un personaje temible. En las letras de las canciones que se cantan aparece la palabra *Oles* que, tal como menciona Satrústegui (2009), es un símbolo de las

canciones de ronda y significa cuestación. Olentzero era considerado un personaje del cambio de año. Entre otras cosas, Satrustegui descompone la palabra diciendo que la parte final, -ero (la cual sería equivalente a -aro) hace referencia al tiempo. Por otro lado, personificaría el cambio moral de los malos hábitos. Para hacer referencia de este cambio de año Satrustegui (2009) cita que en Larraun hablaban de un hombre que tenía más ojos que días el año.

Por otro lado, las navidades son fechas de celebración, gasto y generosidad. A lo que la generosidad se refiere, Satrustegui (2009) menciona el papel de los mendigos o aquellos habitantes que más necesidades tienen. Aquel que pudiera darle un poco de ayuda se la ofrecía. Para la recogida de alimentos o elementos necesarios iban a las puertas, el 24 de diciembre, diciendo *Pazkuen amores*, por amor de Pascua. Esta tradición hoy en Etxarri Aranatz se mantiene, aunque quienes van de casa en casa son los niños y niñas del pueblo. Para ello tocan las puertas y dicen las palabras anteriormente mencionadas. Dependiendo de cada puerta se les hace cantar algún villancico para recibir como recompensa unas gominolas o algo de dinero.

Eguberri, palabra que desglosada dice día nuevo, hace referencia al día de navidad. Satrustegui (2009) afirma que *egu* se refiere a la luz y *berri* nuevo. Esto se relaciona con el solsticio de invierno. Tronco de navidad, este ritual del 24 de diciembre consiste en buscar en otoño un leño grande para que por la Nochebuena se queme. Con relación al fuego también había diferentes rituales, incluso en fecha de Nochevieja. No es el único elemento natural que en estas fechas tiene su ritual, como en estas páginas veremos el agua también tiene su importancia renovadora.

A los reyes magos de oriente se les llamaba con cencerros y cascabeles, en Alsasua por ejemplo aún se puede encontrar algún niño saliendo con cencerros a la cabalgata del día 5. En Etxarri Aranatz ya no es tan común, pero sí que forma parte del recuerdo de los más mayores.

Ur goiena ur barrena es una canción tradicional de invierno, exactamente de Nochevieja. Aunque hoy podamos encontrar este canto escrito se ha transmitido oralmente de generación en generación. Azkue (1925) categoriza esta tipología de canto como canciones de ronda, ya que este tipo de cantos se interpretan en grupo a lo largo de un recorrido. También especifica que habría preferido denominarlas como las de los postulantes, haciendo mención a la palabra vasca *eskaleak* (mendigo). Esta última idea

de los mendigos es lo que Satrústegui (2009) también menciona al hablar de solidaridad. Con esta canción de año nuevo y muchas otras de esta tipología ha habido tradición de mendigar y reflejo de ello se encuentra en las letras.

Metodología

Los enfoques adoptados para este trabajo son el etnográfico (ya que hay un apartado de trabajo de campo para la recopilación de información) y analítico (ya que se analizan las letras, el ritual, el fenómeno cultural...). Para poder trabajar los vacíos que he encontrado, primordialmente empleo una perspectiva sincrónica, ya que estos vacíos son sobre el estudio del canto en la actualidad. Puede haber algún momento en el que se ha requerido emplear una perspectiva diacrónica, para poder ver transformaciones en la forma y los cambios en respuesta a factores históricos, sociales y culturales.

La recopilación de datos o información se ha hecho mediante dos procedimientos. Uno se centra en el ámbito bibliográfico, esto consiste en buscar trabajos anteriores de otras personas. Una herramienta empleada para ello es internet, puesto que ahí es donde encontré los primeros escritos sobre este canto. La parte más importante de estos trabajos anteriores es su contenido escrito, pero también la bibliografía que han empleado. En algún caso ha sido necesario acudir presencialmente a alguna biblioteca o pedir algún libro prestado.

Entre las fuentes bibliográficas se encuentran fuentes primarias como es el caso de los cancioneros populares vascos. Entre ellos destacar el de Azkue que es el que he visto que más versiones de este canto tiene y en el que se encuentra el de Etxarri Aranatz. El Padre Donostia también ha sido un recolector de cantos y, por ejemplo, entre ellos se encuentra la versión de Lekunberri. Como fuentes secundarias se encontrarían estos escritos anteriormente mencionados del etnógrafo Satrústegui. Aun pudiéndose considerar primarias por ser de los pocos que habla de este ritual, en cuestiones musicales sería secundaria, ya que entre otras cosas emplea el cancionero de Azkue y extrae alguna partitura.

El otro procedimiento consiste en el trabajo de campo el cual creo que es importante cuando hablamos de un ritual. El canto es fundamental, pero existe un contexto en el que se interpreta. Este contexto es el ritual y es lo que nos puede dar mucha información tanto desde una perspectiva emic como etic. El trabajo de campo fue

realizado la noche del 31 de diciembre, es decir, en Nochevieja. Las grabaciones que yo realicé (visibles en el Anexo 1) son de las dos primeras paradas y la misa, en otras paradas participé de forma activa, cantando con el resto del grupo. Las grabaciones, tanto en video como en audio, se hicieron con la cámara y la grabadora de mi teléfono móvil.

Mis fuentes primarias son 10 entrevistas a 14 personas, en las que recojo sus testimonios (cómo se sienten, qué significa para ellos, por qué lo hacen, desde cuándo, cómo lo han conocido...). Todas las entrevistas las hice en el mes de enero exceptuando la de Enrique Garziandia, que fue realizada en diciembre. Para poder llevar las entrevistas a cabo me citaba con las personas, a través de algún familiar o directamente con ellos. Todas las entrevistas eran en sus domicilios exceptuando la de Igor Ijorra, con quien me reuní en el bar Xapatero de manera informal. Aquellas que están grabadas tienen una duración aproximada de media hora de entrevista, aunque en realidad fue más ya que al finalizar me quedaba un rato hablando con las personas y algo más de información conseguía (entrevistas y aportaciones fuera de cámaras en el Anexo 2). Para poder llevar las entrevistas a cabo, en diciembre escribí un guion de preguntas dependiendo de las diferentes edades a las que tenía pensado entrevistar (Anexo 3). Este guion no se siguió con exactitud, ya que, por el devenir de la conversación, alguna pregunta no llegué a realizarla. Si bien las preguntas las pensé en castellano las traduje para realizar las entrevistas, ya que mayoritariamente son en euskera. Al terminar las entrevistas o al día siguiente realizaba la edición del video mediante programas de edición para teléfono móvil u ordenador.

Por último, durante los meses posteriores al trabajo de campo me he dedicado a escribir estas páginas en las que se encuentra plasmado todo el material recogido y analizado. La escritura musical la he hecho mediante el programa Musescore.

Descripción del rito

Como he mencionado anteriormente este ritual se celebra en diferentes localidades de Navarra. Entre pueblos de la Barranta, como es Dorrau, el ritual consiste en ir haciendo ruido con ollas. Es una tradición perdida, que se recuperó hace cerca de 20 años y que su copla no se relaciona con el agua (Barroso, 2025). De la localidad que más constancia se tiene es la de Urdiain, puesto que Satrústegui allá fue párroco durante muchos años y pudo estudiarlo. Al igual que Etxarri allí se canta al agua. En esta localidad los quintos

son quienes se encargan de recoger el agua de la fuente para corriendo acudir a donde las autoridades locales (alcalde o alcaldesa y párroco). Después de la entrega y toma de las autoridades, es el resto del pueblo quien bebe ese primer agua del año. Estos tres pueblos difieren en sus procedimientos, pero tienen como base común cantar al Año Nuevo.

Siglo XX

Para esta descripción me baso en lo que los entrevistados más mayores me contaban. Algunos llegaron a escuchar la versión antigua, pero ninguno de ellos la ha llegado a cantar cuando salía a hacer la ronda. Eusebio era el único entrevistado que recordaba que además de cantar se iba a recoger agua para dar la bienvenida al Año Nuevo. Este contaba que su abuela acudía a la fuente más cercana a su casa para recoger el agua y que incluso algún vecino del pueblo iba hasta el nacedero.

Las cuadrillas de chicos jóvenes, de en torno 15-16 años, eran quienes salían a cantar. El día anterior se reunían en el bar para acordar la salida. Comenzaban el recorrido generalmente a las 00:00, una vez entrado el Año Nuevo. Recorrían el pueblo entero, incluyendo los caseríos y el concejo Lizarragabengoa. Las mujeres, sobre todo las que llevaban las llaves de la casa, es decir, la mujer de la casa, eran quienes se encargaban de dar el dinero, la comida que tuvieran... En estas fechas invernales es cuando se hacía la matanza del cerdo y por ello podía haber más comida para ofrecer, aunque no era el caso de todas las casas. Para dar estos aguinaldos salían a la puerta o desde la ventana lanzaban el dinero. Con todo lo recogido los chicos hacían la cena, por eso antiguamente las cenas de Nochevieja eran en cuadrilla y no en familia. Dependiendo de la cuadrilla iban acompañados de instrumentos musicales como el acordeón o la guitarra, pero sobre todo solía ser un canto a cappella. Algún año los jóvenes contrataban músicos para que amenizaran la noche desde el quiosco de la plaza.

Cuando parecía que el rito se empezaba a perder, el coro tomó el relevo bajo la dirección de Francisco Villanueva¹. Que el coro empezara a salir no quiere decir que las cuadrillas dejaran de salir. Antes de la coral podía haber alguna excepción de alguna mujer

¹ La coral estuvo bajo la dirección de Francisco Villanueva del 1965 al 1984. En la entrevista de Inocencia y Eusebio, María Jesús Palazuelos (hija y sobrina de los entrevistados) menciona que durante la guerra no se dejó de cantar y que cuando el coro empezó ya no había cuadrillas cantando. Especifica que en el 74 el coro cantaba el *Urteberri*. Rafa Goñi en su entrevista indica que en la década de los 70 bajo la dirección de Villanueva empezaron las mujeres en la coral y que aquello fue una liberación para ellas. En esta década es cuando Satrustegui (1971) menciona que se mantiene el rito gracias a un grupo de jóvenes. Con estas evidencias podemos decir que la datación del relevo es alrededor de los años 70.

saliendo, así como Juanita informaba, pero fue a partir de la coral que las mujeres empezaron a participar en la ronda. En el año 1989 fueron hasta Ataun, Guipúzcoa, a cantar al Padre Barandiarán para felicitarle en su centenario. Con la coral se empezó a destinar el dinero a la caridad, a los más necesitados.

Ninguno de los entrevistados tiene claro cuándo se empezó a cantar en la iglesia ni con qué párroco. Lo que sí parece estar claro es que es bastante reciente, entre finales del siglo XX o principios del XXI. Parece ser que de esta manera todos los habitantes podían escuchar el canto nocturno.

Paso del año 2024 al 2025

Este rito se lleva a cabo en la noche del 31 de diciembre, Nochevieja. Tras las cenas familiares o con amigos llega el esperado momento de las doce campanadas que darán inicio al año nuevo. Para felicitar el año en Etxarri Aranatz hay dos quedadas, una a la 01:30 denominada *Etxera brindisa* (brindis a casa), en recuerdo a los presos, y otra a las 02:00 dedicada a felicitar el año a todos los habitantes del pueblo. Aunque como tal no haya una llamada a la participación estas horas mencionadas se publican en el periódico semanal Guaixe, el cual se reparte en los pueblos de la Barranca. La ronda que a continuación voy a narrar es la segunda, a la cual yo asistí y filmé. Sobre la primera quedada no puedo hablar, ya que nunca he asistido.

Los habitantes del pueblo dispuestos a cantar comienzan el recorrido a las puertas de la iglesia. Por lo general, son miembros del coro parroquial o del grupo Etxarri kantuz (grupo de vecinos que salen a cantar en determinadas fechas), aunque todo aquel que se encuentre en el pueblo y quiera está invitado a participar. Estos cantores han sido acompañados de cinco guitarristas, también habitantes de la localidad. Tras ver que no llega más gente al punto de encuentro se da comienzo a la interpretación del canto, siendo lo único que se canta. Todos los participantes, cantores y guitarristas, se sitúan en círculo. Se entregan papeles con la letra para aquella persona que prefiera cantar leyendo. Tras aproximadamente tres minutos que dura el canto se grita *Urte berri on* (Feliz año nuevo). Estas palabras son el broche final de todas las paradas y con esa despedida se pone rumbo hacia la siguiente.

El recorrido no es fijo, y tal como dicen los entrevistados, suele ir variando en función de las condiciones meteorológicas o de lo que los participantes decidan. Este año aun siendo una noche fría el recorrido no fue reducido e intentó abarcar gran parte del

pueblo, llegando a un total de 27 paradas. Tras recuperarse en 2024 la melodía antigua, que Azkue tenía recogida, se ha comenzado a cantar durante la ronda nocturna. Esta versión únicamente se canta en tres paradas: en el barrio de Malkorramendi (donde se encontraba antiguamente el cuartel de la Guardia Civil), en la plaza del barrio Zugarreta (las casas baratas) y en la plaza del pueblo para finalizar. El poco dinero que se recauda se destina a alguna causa solidaria, aunque no en todas las casas se da dinero. La entrega de los bienes se hace de la misma manera que en el siglo XX.

El número de participantes va variando a lo largo de las tres horas que puede llegar a durar el recorrido. Cada participante decide en qué parada comienza y termina su recorrido; hay quien llega hasta el final y quien no, quien se incorpora a la llegada de su casa o quien se encuentra de juerga y se incorpora al ver llegar la ronda.

A la mañana siguiente, en la primera misa del año, se vuelven a cantar ambas melodías. Antes de que se recuperara la antigua, únicamente se cantaba la versión de Francisco Urrestarazu. Este año, al comenzar la misa, el coro parroquial interpretó la melodía antigua y para finalizar la melodía actual.

Prohibiciones

El entrevistado Benancio Garciandía, al recordar sus vivencias como músico, hablaba de que bailar y tocar el agarrado estaba prohibido, prohibición que en Etxarri también se dio (Carasatorre, 2009). Como este caso existen otros en la historia, pero ¿*Ur goiena ur barrena* alguna vez ha sido prohibido? En general, los entrevistados, desconocían o negaban la posibilidad de que algún año el Año Nuevo no se recibiera con el canto.

Rafa Goñi fue el único entrevistado que me dio indicios de que en algún momento este canto fue prohibido y por ende no se realizara. Recordaba haber leído en un libro de Rafael Carasatorre que tras la primera carlistada se prohibió salir a cantar. Con la ayuda de Jose Miguel, otro entrevistado, conseguí verificar la información. Carasatorre (1993) recoge en su libro *Barranca-Burunda* una prohibición hecha por el ayuntamiento de Etxarri Aranatz a fecha del 19 de enero de 1848, a raíz de la última guerra de 1833-1839 (primera guerra carlista), donde se dice lo siguiente: “que cualquier persona que se encuentre el 31 de diciembre o la siguiente mañana, sea a solas o en cuadrillas cantando por las calles, incurre en la pena de un duro por cada uno y bajo la propia pena se prohíbe

el que a título de limosna se dé cosa alguna a dichas cuadrillas principalmente de mozos y muchachos”. Esta sería la única prueba escrita en la que se constata que el ritual de Nochevieja no se podía llevar a cabo y que de lo contrario sería sancionado.

Después de esta prohibición, el resto de evidencias que encontramos están relacionadas con las rondas nocturnas, lo cual no asegura que este canto estuviera exento de prohibición. Al no especificar la ronda queda en simple suposición que este canto no tuviera autorización. Una de estas evidencias recogidas por Carasatorre (2009) es el artículo 12 de una ordenanza municipal de 1861: “quedan prohibidas rondas, serenatas u otros esparcimientos nocturnos, reservándose el derecho de autorizarlos con motivo de fiestas religiosas nacionales o locales; los que sin esta autorización las celebrasen serán castigados como perturbadores del sosiego público” (Carasatorre, 2009). Por otro lado, con fecha de 1907, volvemos a encontrar esta misma prohibición, especificando que las rondallas estarán prohibidas a partir de las 10 de la noche si no son autorizadas por la alcaldía (Carasatorre, 2009).

Entre los años de salida de los entrevistados más mayores, Domingo Mundiñano mencionaba que el sereno (encargado del ayuntamiento para vigilar y guardar el orden por las noches) no les tenía permitido empezar a cantar hasta las seis de la mañana, por eso mismo empezaban por los caseríos y Lizarragabengoa. Carasatorre (2009) indica que una de las obligaciones del sereno en 1922 era rondar por el pueblo con la finalidad de evitar que se cantara o bailara sin permiso de la alcaldía, si estas rondallas no obedecieran y los bailes no fueran “correctos” podrían llegar a tener consecuencias. Todo esto nos puede llevar a pensar que la alcaldía no permitía realizar la ronda a la noche y que por ello se mantuvo durante muchos años la hora de salida en el pueblo hacia la madrugada. El mantenimiento de la hora pudo haberse convertido en costumbre, ya que desde la datación de esa obligación hasta desaparecer la figura del sereno (cerca de los años 70) habrían pasado alrededor de 50 años.

En el cambio de año del 2020 al 2021 sufrimos la pandemia del COVID-19. Esta pandemia conllevó la prohibición de salir de casa durante un mes, después salidas limitadas y toques de queda nocturnos. Entre otras cosas también quedaban prohibidas las reuniones de un gran número de personas y siempre tenía que ser guardando las distancias o con mascarilla. Si bien parecía que no se podría salir a cantar, Igor Ijurra pidió permiso a la Policía Foral para que la tradición pudiera continuar en la complicada situación. Se pudo llevar a cabo siempre y cuando mantuvieran las distancias.

Dirigido a este canto hemos visto una única prohibición y es probable que aquel año no se saliera a cantar. Específicamente no hay testimonios escritos de que el rito alguna vez no se llevara a cabo, aunque algún entrevistado tiene el vago recuerdo de que pudiera haber algún año que así fuera. Que hubiera prohibiciones no quiere decir que estas se cumplieran o que este rito en concreto no estuviera autorizado, en el caso de las prohibiciones de las rondas no sabemos si a este rito le afectaba.

Análisis de la letra

En este apartado no se pretende hacer un análisis filológico. Lo que se intenta ver es qué es lo que el canto quiere expresar e intentar buscar rasgos de antigüedad. Las letras del canto de Etxarri Aranatz y sus traducciones se encuentran en el Anexo 4.

Simbología

Las letras guardan parte del contexto y del sentido de cantar. Como contexto podemos tomar la vida cotidiana, la entrevistada Txaro Garciandia me decía que la letra de este canto plasma la forma de vivir de antes. Esta forma de vida estaría asociada a la escasez y por ello la necesidad de pedir. Sobre los cantos orales Ayats (2009) nos advierte que son de uso social, por medio de la interacción entre personas o que al compartir toman una finalidad o función que a veces puede ser evidente y que otras veces se queda en simples hipótesis. Este ritual tiene la finalidad de pedir, es un canto de petición, pero el qué se pide mediante la letra forma parte de la simbología.

Las fuentes bibliográficas que se encuentran sobre este ritual desglosan la palabra *urte* (año en euskera). Este desglose pone como raíz la palabra *ur*, agua. Siendo este agua uno de los rasgos característicos del ritual, puesto que hay tradición de recogerla. Esta referencia al agua la encontramos en la primera copla con *ur goiena ur barrena*. El Padre Donostia (1994) nos comenta que cuando recogió las letras de Oderitz, en el valle de Larraun, dudaba si ese *ur* hacía referencia al agua o a la avellana, ya que en euskera *hur* es avellana. Esta interpretación en parte se debe a que no conocía tradiciones en las que se recogiera y repartiera agua, pero en cambio sí tenía constancia de que en pueblos como Sunbilla la gente echaba desde las ventanas nueces, avellanas, manzanas o castañas. Posteriormente, confirma mediante el testimonio de una vecina de la Ulzama que la tradición tiene la base en el agua y no en el fruto seco.

No hace mucho me decía Concepción Grajirena, natural de Labayen y vecina de Iraizoz (Ulzama), que en la noche de Año Viejo hay costumbre en Donamaría, de esperar que den las doce en el reloj del pueblo, para, en oyéndolas, recoger el agua primera que caiga y llevarla a las casas, como señal de buen agüero. A la que presta este servicio se le regala con algo de comer, que ellos llaman sorgiñafaria. (P. Donostia, 1994)

Continuando con la idea del agua, P. Donostia cita de *Le Folklore de la Touraine* que la gente tenía la creencia de que era buena señal llegar el primero al pozo común en Año Nuevo. Posteriormente, pone ejemplos de diferentes tradiciones de diferentes partes de España en donde el agua es un componente importante. Entre estos ejemplos aparecen otras fechas como la de San Juan, incluso menciona como en Igantzi al tocar las doce campanadas del día de San Juan se lavan la cara con agua o se sumergen en el agua. Según podemos encontrar en Euskaltzaindia (s.f.) dentro de la mitología vasca el agua tiene poderes mágicos. Aquí se referencia que las aguas de Año Nuevo y San Juan traen salud. Analizando la letra de Etxarri podemos ver cómo en la segunda copla se pide que junto con la paz entre la salud.

Satrústegui (2009) coge la letra para analizar el simbolismo del agua dentro del ritual. Primero habla de las atribuciones que se le hace, así como que borran y lavan los vestigios o que tienen función curandera. Es decir, las aguas tienen función purificadora, de limpiar el mal pasado. Tomando la línea de la religión cristiana, en cuanto al primer verso se refiere, menciona el segundo día de la creación del mundo según el Génesis. En esta parte se separan las aguas profundas y las aguas superiores, “las aguas siderales y las abismales” (Satrústegui, 2009). Posterior a esta mención del Génesis menciona que la división de las aguas se relaciona con las cosmogonías antiguas. Esta idea la comparte también el entrevistado Igor, puesto que me dijo que podía venir de las teorías del cosmos. Otra teoría que propone es una división entre lo celestial y lo infernal. Las aguas cimeras simbolizarían lo que viene a ser el cielo y las aguas profundas el infierno. Por otro lado, poniendo el foco en lo terrenal Rafa me mencionaba que en esta vida todo es agua. El ser humano está constituido mayoritariamente por líquido y el planeta tierra es más agua que tierra. De ahí que sea tan importante, puesto que sin agua no habría vida. Otra interpretación que propongo de esta primera frase es que el agua cimera podría considerarse lluvia, puesto que viene de arriba para hidratar a lo que se encuentra en la tierra. El agua profunda, se referiría a los ríos, pantanos, mares... que ayudan a nutrir, a tener un buen mantenimiento y así poder continuar la vida.

“Antiguamente, constituía un lenguaje asequible, directo, que transmitía la energía renovadora de la creación en el nacimiento de cada año...” (Satrústegui, 2009). En estas palabras se nos plasma la idea de nuevos comienzos. En el periodo de cambio de año mucha gente se plantea propósitos con idea de renovar su vida o rutina. Esta idea de renovación también la tenían los entrevistados Igor y Eusebio. Eusebio decía Año Nuevo agua nueva, como si incluso el agua se renovara. Con esto me refiero a que el cambio no solo sería para el ser humano sino también para aquellos elementos naturales. Por otro lado, Enrique, otro entrevistado, compartía esta idea de la entrada del año, de un nuevo nacimiento. Este recalca que puede estar haciendo referencia a cosas del invierno. Estas referencias invernales podemos verlas plasmadas en la letra, ya que habla de nieve y hielo (*izotzetan ta elurretan*). Si relacionamos esta idea de referencias invernales a las aguas cimera y profundas, podría estar haciendo referencia a un deshielo. Es decir, el agua de las montañas se deshíela haciendo que corra monte abajo llegando a las profundidades como un agua nueva.

Entre estas cosas del invierno la letra también nos indica que nos encontramos en las noches largas de Diciembre (*abenduko gau luzetan*). En esta estación la agricultura no tiene mucho trabajo por las heladas y las bajas temperaturas. Por lo que si no se trabajaba el campo la llegada de alimento a la casa podía verse reducida. Pero tal como Eusebio e Inocencia remarcan en estas épocas se daban los momentos de matanza. Ejemplo de esto tenemos la fiesta de Santo Tomás en donde destaca la chistorra. Por lo tanto, el verso en el que se menciona al tocino podría estar referenciando esta idea de que para comer había lo que con la matanza se había conseguido. También puede llegar a ser una referencia un tanto burlesca para los de casa. Satrústegui (2009) nos indica que era normal despedir el año con frases y gestos burlescos. Por otro lado, en las *kopla zaharrak* al mencionar a los miembros de la familia no siempre se empleaban halagos. Por ende, teniendo esta idea de ser burlesco, el tocino podría estar simbolizando que los cantores están escuchando el movimiento de sus carnes al moverse.

Los entrevistados Eusebio e Inocencia hablaban de un matriarcado, siendo la madre quien mandaba en el hogar. Ortiz (2007) nos habla de que la palabra matriarcado podría dar a confusión, pero que la mitología vasca estaría, en efecto, centrada en la matriarca, puesto que la figura femenina es la que más poder tiene. El personaje principal de la mitología vasca es Mari, la madre tierra. Esta diosa representa lo que es el universo natural y los elementos naturales, entre ellos el agua. En lo que al agua se refiere Mari es

quien regula las lluvias y la fertilidad. Existe una división entre aquello que es externo y lo que es interno. Lo interior sería aquello que no llegamos a ver del todo, lo que tiene un carácter más mágico, sobrenatural. En cuanto a lo exterior se encuentran las cosas superficiales, las que conseguimos ver y entre ellas los fenómenos naturales (Ortiz, 2007). Por lo tanto, la división de aguas podría estar plasmando esta noción de interior y exterior. Los elementos naturales que se pueden encontrar en la tierra se consideran sagrados y se les otorga poder curativo o medicinal. Al igual que el Padre Donostia y Satrústegui, también se nos habla en *Los mitos vascos: aproximación hermenéutica* del empleo del agua y del fuego en San Juan para purificar, renovar, renacer y regenerar la naturaleza (Ortiz, 2007). Esta idea la hemos visto también entre los testimonios de los entrevistados que hablaban de purificación y la idea de que las aguas otorgan salud, posiblemente por ese poder mágico que tienen.

Ortiz (2007) nos habla de un macrocosmos siendo la tierra el cuerpo y Mari el alma del universo. Pero en una menor escala, microcosmos, sus equivalentes en la tierra serían la casa y la señora de la casa. La casa es la representación de la tierra en la tierra y es el hogar de la mujer humana. La mujer, la señora de la casa (*etxeakoandre*) es la protectora, quien se encarga del culto doméstico. Por lo tanto, la mujer es la que tiene el poder de elección y de protección y es a ella a quien se le va a pedir. Puede por lo tanto ser una petición a Mari en busca de prosperidad y un buen año siendo el agua una ofrenda. El agua se considera a la par que el pelo una imagen de feminidad (Arana, 1999).

La *etxeakoandre* es mencionada en el canto, pero también aparece el nombre de una mujer, Madalena. Es el único nombre que se menciona en el canto y además es de mujer, por lo que podríamos sacar como conclusión que este nombre refuerza la idea del poder femenino. No existen personajes mitológicos vascos llamados Madalena. En cambio, en la religión cristiana María Magdalena es un personaje bastante importante, ya que entre otras cosas es la primera que tiene constancia de la resurrección de Cristo. Durante la última cena lava los pies de Cristo con agua. Con esta agua también empleó hierbas aromáticas. No hay constancia de que en Nochevieja se recojan plantas, pero en San Juan sí existe tradición de ir a por *San Juan belarra* (hierba de San Juan), tal como Eusebio comentaba. María Magdalena es conocida como pecadora, pero también como penitente. En esta última imagen es como más la podemos encontrar representada (Duchet-Suchaux y Patoreu, 1996). Este canto de cuestación no está asociado a la

penitencia, por lo que es difícil unirlo a esta imagen, aunque en su historia salga el empleo del agua.

Igor me decía que el significado del agua era algo muy antiguo y que el canto podría ser algo precristiano (idea que Azkue también comparte en su cancionero al presentarnos las canciones de ronda). Sobre la antigüedad me ponía de ejemplo la mitología egipcia. Las antiguas civilizaciones empezaron a formarse al lado del agua, como, por ejemplo, la mesopotámica situada en el valle creado por el Tigris y el Éufrates (La Rae, s.f.). León-Rio (2020) menciona sobre la mitología egipcia que el alma, proveniente de las esferas cósmicas, está dividida o compuesta por elementos masculinos y femeninos. Concretamente dice que esta división corresponde a las aguas superiores e inferiores, cielo y tierra. Geb es el dios de la tierra y Nut la diosa del cielo. En contraposición a la mitología vasca, Ortiz (2007) dice que el opuesto a Mari, a la tierra, es el cielo Ortzi, figura masculina. Pudiendo ser esta otra acepción de lo que las aguas simbolizan, las fuerzas místicas tanto masculinas como femeninas.

Buscando sobre civilizaciones antiguas más cercanas a la vasca encontramos los iberos. Para ellos los muertos llegaban a las aguas subterráneas y eran guiados por los peces hacia otros estadios para poder resurgir allá. Lo mismo que hace la naturaleza con el agua (Garces y Prados, 2008). Por lo tanto, relacionándolo con este canto y lo que los entrevistados decían se plasmaría la idea del resurgir o renovación de la naturaleza. Por otro lado, cogiendo la idea de que los muertos van a las aguas subterráneas, puede ser que este mundo de aguas cimera y profundas plasme el mundo de los vivos (agua cimera) y el de los muertos (agua profunda).

El agua es un elemento fundamental no solo en la cultura vasca, sino en muchas civilizaciones a lo largo de la historia, como hemos podido apreciar. Es difícil atribuirle un único significado a todo el ritual y a su letra, pero en resumidas cuentas lo que podemos sacar de todo esto es que es un bien necesario para vivir. Con su nueva recogida se espera un año de prosperidad y salud, ya sea por sus poderes mágicos o por la necesidad de ella en la vida cotidiana. A fin de cuentas, las interpretaciones pueden variar dependiendo de la perspectiva de cada uno.

Tipología de texto

Este canto Azkue lo categoriza como canción de ronda. También hace mención de que lo habría nombrado *eskalearenak* (de los mendigos o postulantes) puesto que se pide

casa por casa. El Padre Donostia (1994) en cambio lo considera parte de canciones de cuestación, puesto que son cantos de una fecha determinada en la que grupos de jóvenes por la noche salen y en las casas pueden llegar a llevarse algo. Al leer diferentes artículos sobre la literatura oral vasca se nos menciona que este canto pertenece a la tipología de *Kopla zahararak*.

Las *kopla zahararak* según encontramos en el diccionario Elhuyar (s.f.) son coplas, específicamente cantadas al anochecer de casa en casa en la víspera de algún día festivo. Tal como su nombre indica son viejas (*zahararak* en euskera es viejas) y son consideradas las más antiguas. En cuanto a la antigüedad Kaltzakorta (2003) menciona que Manuel Lekuona, investigador de la literatura vasca, vio en las letras de esta tipología vestigios de la Edad Media.

Las *kopla zahararak* son cantadas por hombres jóvenes a la noche de casa en casa en fechas señaladas. Generalmente uno canta y el resto del grupo responde. Las coplas, normalmente formadas por cuatro versos, han sido pensadas con anterioridad y manteniendo un orden fijo. En cuanto a la estructura encontramos dos apartados principales que se refuerzan con otros que son introductorios, desarrolladores o conclusivos. Antes de uno de los apartados principales, las *notak* (referencia a los de casa mediante halagos), vendría una tirada de coplas especificando la fecha. También una introducción en la que se pide permiso a la autoridad pertinente: alcalde, párroco u hombre de la casa. Durante las *notak* podemos encontrar coplas de transición las cuales se pueden denominar *aurkezpen-koplak* o *zubi-koplak* (coplas de presentación o coplas puente). Esta transición se hace para dirigirse a los diferentes miembros de la casa. Por último, se harían las coplas del otro apartado principal llamado *eskabidea*, la petición, hasta que la casa decida dar el aguinaldo. Si por lo contrario no se diera nada, los cantores optarían por retirarse cantando una copla mostrando el desacuerdo (Kaltzakorta, 2003) (Etxebarria y Elorza, 2009).

Teniendo todo esto en cuenta podemos empezar a analizar si esta letra que tenemos coincide con las características especificadas (para una mayor comprensión véase las traducciones del Anexo 4). Para ello cogeré la letra más nueva, ya que de la antigua solo hay una copla y de esta nueve. Estas nueve coplas, que siempre se cantan en el mismo orden, están constituidas de cuatro versos. No hay solista, por lo que no existe alternancia. Las tres primeras coplas corresponderían a las iniciales de especificar el momento del año. Los versos *urte berri egun ona* (año nuevo buen día) son los que nos verifican esta

idea. La tercera copla en concreto no nos da información del día, pero sí que afirma que es pronto. En esta encontramos la palabra Madalena y el verbo saber en segunda persona (*badakizu*) que podría estar especificando la transición a las *notak*. Estas coplas de halago y referencia a la persona de la casa serían la cuarta y la quinta. Los dos primeros versos indican que es una persona generosa e hija de buena madre, por lo tanto, bien criada. Con la idea posterior de que es limosnera se acentúa más esa idea de generosidad. En consecuencia, esta cuarta copla es la que más halagos alberga, siendo la quinta una pequeña referencia a la que es el ama de llaves.

Kaltzakorta (2003) menciona que el orden de las *notak* empieza por el hombre de la casa, pero al ser un rito que llevaban a cabo los hombres tiene sentido que se dirijan a la mujer, ya que se encontraba en casa. Posteriormente se encuentran las coplas sexta y séptima que parecen no corresponder con las *notak* ni las *zubi-koplak*. Es más, la sexta se podría considerar más bien de las de ubicación temporal. A mi parecer estas dos coplas introducen la imagen de los cantores, se presentan ante la dueña de la casa, intentando dar un poco de pena porque hace frío y por ende se apresure. Las dos últimas coplas corresponderían con la *eskabidea*. Si bien no piden nada en concreto puede parecer que piden para comer el tocino. En la novena ya se despiden especificando que tomaran lo que ella decida darles.

La parte final del canto, a partir de la copla cinco, parece que se nos narra cómo está siendo esta noche de canto. Esto nos puede llevar a pensar que es un canto narrativo, ya que cuentan que van descalzos, que el viento pega por el oeste, que la escuchan levantarse y el freír del tocino. Etxebarria y Elorza (2009) en su trabajo hablan de la literatura del pueblo vasco. Entre otras cosas mencionan las baladas y los cantos narrativos. Dicen que coinciden en características con las europeas, más que con los romances españoles. Citan que son historias cortas donde se plasman sucesos fuertes sin mencionar cómo son los personajes. Aquí ya vemos la primera incongruencia de pensar que puede ser considerado un canto narrativo, ya que se halaga a la señora de la casa. En las baladas puede haber diálogos y en este caso se consideraría un monólogo de los cantores hacia quien se encuentre en el hogar. Esta tipología de canto puede sufrir cambios en la letra cada vez que se canta, pero la música no cambia. En este caso Ion, uno de los entrevistados, mencionaba que la letra había sufrido inconscientemente un cambio de una palabra, pero esto no ha sido un cambio recurrente, sino uno que se ha dado con el tiempo.

Por lo tanto, este canto no nos cuenta una historia como tal, aunque algún momento narrativo o descriptivo se le pueda encontrar. En consecuencia, podemos ver que si bien no se corresponde con la idea de canto narrativo sí se corresponde con el de *kopla zaharra*.

Comparación de la letra con la de pueblos vecinos

Para esta parte comparativa me basaré en los cantos recogidos por Azkue en su cancionero, sobre todo de pueblos de la Barranta como: Lakuntza, Urdiain, Uharte Arakil y Etxarri Aranz. De estos tres últimos pueblos Satrústegui también tiene recopiladas letras por lo que también me basaré en lo que este mencione. Además de estos también tiene letras de Arruazu, Arbizu, Bakaiku e Iturmendi, que me servirán para ampliar la superficie geográfica comparativa. En el cancionero de Azkue y en el trabajo de Satrústegui también se mencionan otros pueblos con este mismo ritual de Nochevieja que en momentos puntuales serán mencionados. Los pueblos fuera de la Barranta sobre todo serán navarros ya que, por ejemplo, en el cancionero de Azkue los que se encuentran de la provincia de Bizkaia no se asemejan y no nos permiten buscar una posible raíz común.

La partitura antigua que Azkue tiene recogida y la que actualmente se canta son diferentes. En cuanto al texto se refiere, la de Azkue tiene una frase menos. Sobre la letra de la versión antigua es difícil sacar cosas, ya que la gente desconoce cómo sería en realidad y sobre ella hay poca información o ninguna. Tal como Igor me mencionaba se desconoce cuál es la original y cuál es la más antigua. Nadie sabe su origen ni compositor. Se desconoce si las nueve coplas que actualmente se cantan eran coplas originales de la anterior. Basándome en lo visto del cancionero popular de Azkue, suele apuntar el resto de coplas o estrofas cuando las hay. En este caso no hay más que una copla, que es la que tiene escrita con la transcripción de notas. Por lo tanto, puede haber dos opciones con respecto al número de coplas: que el músico de quien la escuchó no se supiera más o que verdaderamente solo se cantara una. Otra posibilidad es que esta fuera la única copla fija. Es decir, en otros pueblos había coplas que variaban dependiendo de si les daban algo en la casa o no; como la copla de Uharte Arakil sobre el caballo del médico que Satrústegui (1988) cita, o diciendo qué se esperaban de cada casa; así como la copla de Imotz sobre cuánto dinero y qué comida se esperan (Satrústegui, 1988).

Al preguntar si el canto tenía alguna connotación religiosa todos los entrevistados coincidían en que era un canto pagano. Al leer la copla antigua vemos que está escrita la

palabra *Jainkoak*, la cual en euskera denomina a Dios. El entrevistado Igor Ijorra tiene diferentes hipótesis en cuanto a esta situación: por un lado, cree que lo más probable es que el canto fuera compuesto por alguien perteneciente al contexto eclesiástico (ya sea un organista o un párroco). Por otro lado, cree que puede ser que Azkue le hubiera cambiado la letra. Al no tener la autoría no podemos saber si esta persona, autodidacta o no, de alguna manera formaba parte de la iglesia. Sobre la última teoría, si bien tampoco sabemos si es cierta o no, podemos justificar que se han dado casos parecidos en otros cancioneros. Sobre los cancioneros de Cataluña Ayats (2010) nos dice que no solo es el recolector quien cambia las letras, sino que el cantor también. Estas autocensuras se daban porque la gente que iba a grabar era “señores de ciudad” (posiblemente considerados más sofisticados que la gente rural) y curas, por lo que decir obscenidades podía ser algo mal visto. Volviendo a la idea de que es el recolector quien cambia la letra Ayats (2010) nos indica que las temáticas rechazadas son: las eróticas/sexuales, narrativas anticlericales, vidas moralmente incorrectas, violencia, la bebida o elementos donde se manifieste la ideología. Es decir, narraciones en las que se plasmaba la vida cotidiana sin ningún tipo de escrúpulo.

La frase en la que se menciona a Dios la podemos encontrar en el canto de Bakaiku. En este otro pueblo lo encontramos de la siguiente manera en la primera copla: *ur goiena, ur barrena urte berri egun ona Jaungoikuak deizula egun ona, baita guk ere umore ona* (agua cimera, agua profunda, buen día de año nuevo, que dios te tenga buen día, también nosotros con buen humor). En el caso de Etxarri se dice: *Ur goiena ur barrena urteberri egun ona. (Urteberri egun ona) Jainkoak digula egun ona*. En el primer pueblo mencionado el verbo es dirigido al oyente y en el segundo es plural en primera persona refiriéndose a todos. Pero no son los únicos pueblos de la zona en la que se encuentra; en Arruazu podemos encontrarlo en la primera copla, en Iturmendi en cambio en la segunda copla al final y en Lakuntza al finalizar la copla. Si salimos de la barranca también encontramos eso mismo en Lekunberri en la última frase: *Jainkokak digula egun ona* (P. Donostia, 1994).

Viendo que en otros pueblos se menciona a Dios me cuesta creer que haya habido un cambio intencionado por parte de alguien. Puesto que este cambio se aplicaría en un área geográfica bastante amplia y de la misma manera por diferentes recolectores o cantores, si es que fuera caso de autocensura. Es más, en todos los pueblos se menciona a Dios con la idea de que otorgue prosperidad. Entendiendo que el contexto en el que se

hacen peticiones es de abundancias y bebidas, es lícito pensar que la existencia de una palabra anterior a *Jainkoak* haría referencia a excesos. Pero cuesta creer que hubiera habido un caso de censura, ya que su sustitución conllevaría el cambio de la frase y posiblemente el significado del canto. En el resto del canto no se ve nada incongruente con respecto al deseo de prosperidad.

Entre las diferencias que podemos ver entre las dos versiones antiguas es que la que Igor recibió de parte de Arantxa tiene la frase *urteberri egun ona* entre la primera y la que hace mención a Dios. La versión moderna, como bien he mencionado, tiene nueve coplas. De entre las frases que se conservan de la anterior copla tendríamos la primera para ambas (*ur goiena ur barrena urte berri egun ona*) y la última de la anterior versión (*etxe honetan sar dedila bakearekin osasuna* / que en esta casa entre paz y salud).

En cuanto al número de coplas actuales con respecto a otras poblaciones la cantidad varía en cada pueblo; Urdiain tiene nueve coplas, Bakaiku en cambio diez, Arruazu quince... Si bien el número de coplas no es común, todos los pueblos comparten algunas frases, igual que hemos visto en párrafos anteriores.

Azkue (1925), al canto de Urdiain, lo denomina *Izotzetan* (en los hielos) y las coplas se ordenan de diferente manera que en *Canto ritual del Agua en Año nuevo* de Satrustegui (1988), que es como realmente se canta. Aunque el orden sea diferente las coplas son las mismas. En los trabajos de ambos autores aparece la siguiente frase: *izotzetan ta elurretan, abenduko gau luzetan* (en el hielo y en la nieve, en las largas noches de diciembre). Esta frase, de la cual Azkue extrae el título para Urdiain, la encontramos en los cantos de Etxarri y Bakaiku. En Iturmendi la primera palabra es sustituida por *hotzetan* (en el frío). La segunda parte de esa copla varía en cada pueblo, pero la idea de que están los pobres pidiendo descalzos se mantiene (Etxarri: *gu gaixuok oinutsetan* / y pobres de nosotros descalzos).

En su cancionero Azkue (1925) titula la copla de Lakuntza *Etxeko andre giltzaria* (señora de las llaves). Esta primera frase que da nombre a la copla se encuentra en Etxarri Aranatz, Bakaiku, Arbizu, Uharte Arakil e Iturmendi. Los únicos que tienen la frase de manera idéntica son Etxarri, Lakuntza y Arbizu. En Bakaiku se especifica que se refieren a la mujer de esa casa y en Uharte únicamente se emplea *etxeko andre giltzaria*. Los versos siguientes que componen las coplas no son iguales. En lo que a la señora de la casa

se refiere en Etxarri, Iturmendi y Bakaiku el halago de que es generosa y que saben que es de dar limosna se mantiene.

Los pueblos de Etxarri, Uharte y Arruazu narran lo que oyen, narran que están escuchando cómo se levantan (*sentitzen degu sentizen, ari zerala jaikitzen* / ya sentimos ya que te estás levantando). En Iturmendi, Bakaiku, Etxarri y Arbizu se hace mención de las huertas (*Baratzean belar ona* / buena hierba en el prado). En Arruazu, Etxarri, Arbizu, Bakaiku y Urdiain se especifica qué se quiere en la casa con esa agua nueva y año nuevo (*etxe honetan sar daiela pakearekin osasuna, onarekin ondasuna* / que entre en esta casa la salud con la paz y con la prosperidad la bondad). Los versos que he empleado de ejemplo para ambos casos corresponden a Etxarri Aranatz. Todos los pueblos tienen alguna frase o palabra que se encuentra en estos, pero son diferentes, por ejemplo: en Arruazu *graziarekin osasuna pakearekin ondasuna o sentitzen det bai sentitze, ari zerala jaikitzen*, en Arbizu *gure baratzen txermenak*, en Iturmendi *gure baratzen belar ona* o en Uharte *sentitzen zaitut sentitzen, ari zerala jaikitzen*. Finalmente, en todos los pueblos tienen su despedida en la que piden que se les de algo. Siendo los que más se le parecen a Etxarri: Bakaiku, Iturmendi y Urdiain.

Todos estos cantos corresponden a las *kopla zaharrak* y por lo tanto tienen una estructura bastante similar entre sí. Si bien en su totalidad no son iguales, tienen pequeños fragmentos parecidos o iguales o con el mismo significado. Por lo tanto, podemos decir que las coplas actuales de Etxarri, de origen desconocido, tienen una datación muy antigua. Esta idea de antigüedad la podemos constatar por comparación con el resto de letras y por lo mencionado en el apartado anterior. Todas ellas tendrían una raíz común, de ahí su similitud y las frases o expresiones idénticas.

Análisis musical

En el Anexo 4 encontraremos las partituras de la melodía antigua y la actual, las cuales me han sido proporcionadas por los entrevistados Igor, Rafa, Ion y Jose Miguel. Estas versiones serán empleadas para este apartado de análisis musical. Parece ser que no existe documentación ni testimonios que aseguren origen o antigüedad. Por lo tanto, las versiones de Azkue y la entregada por Arantxa a Igor se consideran las más antiguas. Entre las del canto moderno sabemos que la versión original de Francisco Urrestarazu es

de alrededor de 1930, pero no hay partitura original que asegure si alguna de las partituras corresponde con esta.

Para empezar con esta parte analítica en primer lugar se analizará la melodía antigua. Azkue (1925) además de decirnos de quién la recoge nos especifica que el ritmo y las cadencias se le asemejan al canto de Santa Águeda. Mi hermana y Juan Mari Beltran, musicólogo, al oírla también me decían que le encontraban parecido. De este canto existen diferentes versiones, pero hay uno de origen Vizcaíno extendido por todo el País Vasco. Dentro del cancionero anteriormente mencionado podemos leer seis versiones. Dos de ellas proceden de los pueblos de Alsasua y Olazagutia, los cuales forman parte del valle de Sakana. De entre las que Azkue tiene recogidas no especifica cuál es la que se le asemeja al *Urteberri*, por lo tanto, exactamente no sabemos si es una de las que tiene recogidas u otra que no está. Bien es cierto que pone generalmente oída, por lo que nos lleva a pensar que puede ser la versión que se ha extendido por todo el País Vasco, por lo tanto, esa será la que veremos. La partitura de esta versión la he extraído de la página web de la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza).

Para ver gráficamente lo que a continuación se explica en el Anexo 5 se presenta una partitura en donde aparecen las tres versiones comparadas (es recomendable ir viéndola para entender lo que se explica). Estas tres versiones corresponden a dos partituras del *Urteberri* y una de *Santa Águeda*. La tonalidad de los cantos es Sol menor y fluctúan entre los compases 2/4 y 3/4. En *Ur goiena* los cambios de compás son más recurrentes; por ejemplo, al principio, casi por cada compás podemos encontrar una conversión. En cambio, en la de *Santa Águeda* se dan aproximadamente cada tres compases, habiendo una gran parte que se mantiene en 3/4. En cuanto a figuras rítmicas se refiere, ambas están compuestas por negras y corcheas. Por lo tanto, no demuestra complejidad rítmica, como es común en los cantos populares. La simpleza hace que la memorización sea más sencilla, ya que este canto se transmite mediante tradición oral. Ambos cantos empiezan con anacrusa. El canto más largo es el de *Santa Águeda*, no solo porque tiene más coplas, sino porque tiene 20 compases. *Ur goiena* depende que versión se coja tiene 13 o 15.

Actualmente no se canta lo que Azkue transcribió, sino la partitura entregada a Igor. En esta “nueva” o actual versión antigua encontramos el mismo inicio de un silencio de corcheas y tres corcheas que Azkue anotó. La diferencia inicial radica en las notas, si bien Azkue anotaba Sol-Sol-La, en la actual encontramos La-La-Do. Después de la

primera frase, se incluye otra que cambia la melodía. Además de ser una frase extra cambia las notas para la siguiente en la que la letra es común. Es decir, en la versión “nueva” se hace una inserción de dos compases a modo de anticipación de lo que se escuchará al comienzo de la siguiente frase. Esta frase insertada consta de dos compases con el mismo cuerpo (notas y ritmo) que el comienzo de Azkue, pero después del Si cambian las notas a Do-La-Sol-Sol. La siguiente frase de la “nueva” es de letra común para ambas versiones. En esta frase vemos una nota como diferencia: en la actual se repiten las notas de la inserción, puesto que era anticipatoria, pero en la versión de Azkue donde en la otra está el Do se encuentra un Si. Los dos últimos compases (donde se dice *Jainkoak digula egun ona*) son idénticos. La última frase del canto para ambas es igual, con la diferencia de que en la partitura de Azkue no se encuentra repetición y en la que se emplea sí.

En cuanto a las cadencias, se encuentran marcadas por un silencio o nota larga. En el caso del *Ur goiena* después de cada final de frase encontramos un silencio de corchea, en *Santa Águeda* generalmente encontramos notas largas. Estas cadencias están marcadas por una secuencia cadencial, una progresión armónica que refuerza el cierre de la frase. Recordemos que la tonalidad de los cantos es Sol menor. La primera cadencia de los *Ur goiena* coinciden en el mismo compás, a partir de la inserción ya se desajustan teniendo diferencia de un compás. Esta primera cadencia se encuentra en el compás cuatro y primer tiempo del quinto, siendo conclusiva, es decir, cadencia auténtica. La secuencia que encontramos es del segundo grado, quinto y primero (II-V-I). El Sol del último tiempo del compás cuatro es una *appoggiatura* del Fa# correspondiente al acorde del quinto grado. En estas corcheas el Sol se puede considerar un 6/4 cadencial, esto se debe a que se encuentra en un tiempo fuerte y actúa como *appoggiatura* de la tercera del acorde de dominante. Esta sucesión refuerza el carácter cadencial de la frase, siendo el Fa# el que nos indica que el acorde corresponde al de dominante. Esta secuencia cadencial se repite en toda la canción, incluso en la línea melódica descendente que encontramos al final. El Do que encontramos en este descenso se podría considerar también un cuarto grado (tanto el segundo como el cuarto tienen la función de subdominante), pero lo consideramos segundo grado ya que se canta la tercera de este grado, es decir, está armonizado una tercera por encima. El Si, en este caso, hace una función parecida al Sol anteriormente mencionado (6/4 cadencial). Se trata, en este caso, de una *appoggiatura* superior de la quinta del acorde de dominante, reforzando de esta manera la sucesión cadencial. En

cuanto a la inserción de compases de la versión “nueva”, la cadencia también es conclusiva, aunque al cantar la frase da la sensación de estar inacabada debido a que es más corta que el resto. El resto de frases están compuestas por cuatro compases, esta en cambio por dos.

En el canto de *Santa Águeda* la primera sucesión cadencial empieza en el compás cinco y finaliza en la primera nota del compás seis. Se encontrará la misma en todos los finales de frase. Esta sucesión está compuesta por dos grados de tónica, uno de dominante y concluye en uno de tónica (I-I-V-I). Por lo tanto, al igual que el canto anterior también son cadencias conclusivas, cadencias auténticas. Como bien he mencionado anteriormente este canto es más largo y por ello también su penúltima cadencia difiere al resto. En la línea melódica descendente del compás catorce encontramos una semicadencia, que nos da esta idea de inacabado. Podemos encontrar algunas sucesiones cadenciales de este canto en los mismos compases que el *Ur goiena* “nuevo”: compases diez-once y catorce-quince (en este el de Santa Águeda es semicadencia y *Ur goiena* cadencia auténtica). También podemos ver cómo estas notas coinciden. Es decir, todas las cadencias de *Ur goiena*, menos la última y de la frase insertada, tienen las notas La-Sol-Fa#-Sol. En *Santa Águeda* todas las cadencias, exceptuando la semicadencia tiene las notas La-Sol-Fa#-Sol. La diferencia que podemos encontrar es dónde y cómo se encuentra el La. En *Ur goiena* esta nota es una negra y por lo tanto, cae en el tiempo fuerte y en *Santa Águeda* es la segunda corchea del segundo tiempo.

Observando las alturas de ambas versiones del *Ur goiena* la nota más alta que encontramos es un Re, una quinta justa desde la tónica, y la más baja es un Fa#, un semitono más bajo de la tónica. El *Diccionario Oxford de la Música* dice que ámbito es sinónimo de extensión, teniendo esta segunda palabra la acepción de: “alcance total de la voz o de un instrumento, desde el sonido más grave hasta el más agudo”. Por lo tanto, en estas versiones del canto el ámbito es bastante reducido, puesto que es de una sexta.

Para dar por finalizado el análisis del canto antiguo a continuación se verá cómo afecta la prosodia al canto. Antes de hablar de acentuación cabe tener en cuenta que las palabras no se acentúan de la misma manera en todo el territorio vasco. Es decir, aunque hay un euskera común (el batúa), cada provincia y algunos pueblos tienen sus dialectos (*euskalki*) en donde la acentuación no siempre corresponde a la del batúa. Esto se debe a que hay sistemas de acentuación diferentes. Etxeberria (1998) dice que las sílabas tienen importancia en los versos que se cantan. Para hablar de la prosodia se basa en escritos de

otros autores de los que saca la conclusión de que el acento en euskera es suave, flexible y variable, por lo tanto, al ponerlo en una frase pierde su forma de ser. Navarro (2024) desarrolla esta idea diciendo que en el canto el acento no es algo importante para contar las sílabas, estas se cuentan desde la primera a la última sin importar la acentuación. Posteriormente, nos habla de las métricas comunes en la tradición oral vasca. Teniendo en cuenta que anteriormente hemos dicho que el canto pertenecía a las *kopla zaharrak*, la métrica que aquí se verá es la de las coplas. Navarro (2024) distingue dos tipos: las *kopla txikiak* (coplas pequeñas) de 7/6 sílabas y las *kopla haundiak* de 10/8 sílabas, ambas formadas de 4 versos con rima en los versos pares. Dorronsoro (2007) dice que la música del pueblo está vinculada al verso, por lo que es muy silábico y dependiendo de cuántas sílabas tenga el verso habrá el mismo número de notas. Mendizabal (2009) menciona que hay cinco tipos de relaciones entre la melodía de las palabras y el ritmo musical. Entre estos el ritmo libre o *parlando-rubato* es el que se acerca a la manera de hablar. Aquí entran en juego, junto con la sonoridad, la altura melódica y la duración.

Tomando en cuenta los aspectos mencionados en el párrafo anterior podemos empezar a ver cómo se adecua la prosodia. El conteo de sílabas nos da mayoritariamente 8, habiendo alguna frase como *Jainkoak digula egun ona* de 10 y *etxe honetan sar dedila* de 9. Por lo tanto, podemos decir que corresponde a las *kopla handiak*, aunque no se alterne constantemente entre 10 y 8 sílabas. En estas versiones solo hay una copla y al no saber mucho de su historia tampoco sabemos si realmente es así. Podemos ver que la copla no consta de cuatro versos, sino de siete. Generalmente, por cada nota encontramos una sílaba, pero hay en algunos momentos como en el caso de la palabra *jainkoak* que las dos últimas sílabas (-ko y -ak) se cantan en una misma nota, porque permiten esa unión. Tras ver las partituras de la versión antigua Juan Mari Beltran me decía que la transcripción de Azkue está hecha tal como se diría. Es decir, se ha transcrito de la misma manera en la que se habla. Y que por ello los cambios de compás eran algo casi natural, que el cuerpo lo pide. Por lo que Mendizabal (2009) dice que para acercarse al habla se ha de romper el ritmo regular, el ritmo isométrico, generando un efecto psicológico que hace que percibamos inconscientemente la primera nota de cada compás más fuerte. La irregularidad en este caso vendría dada por la anacrusa acéfala.

Antes de empezar a analizar la versión moderna quiero presentar la figura encargada de su creación. Francisco Urrestarazu Araña (Etxarri Aranatz 1902-1988) organista, director y docente. Comenzó sus estudios musicales con el organista del pueblo. Continuó

su formación en Alsasua y como clarinetista en la Banda Militar de Pamplona. A los 20 años, durante diez años, fue organista en Etxarri y fundó la banda de música Lagun-Artea. En 1932 tras ser organista en Artajona, volvió a Etxarri para dirigir la banda. En la guerra civil lo suspendieron de sueldo y empleo y fue a Cortes de Navarra para trabajar como director de la banda y profesor de solfeo. En Urretxu su labor principal era dirigir la Banda Municipal, pero en ocasiones también era organista. Se conservan dos composiciones suyas en Eresbil: *Villarreal de Urretxua* y *A Villarreal de Urrechua* (Bagüés, 1999). En Etxarri además de ser director Eusebio mencionaba en la entrevista que entre otras cosas enseñaba Zarzuelas a los jóvenes del pueblo. Txaro aportaba que se aprendió música gracias a él.

La principal diferencia que se puede ver entre las partituras de la melodía moderna es que todas tienen una tonalidad diferente. La segunda y cuarta partituras del anexo son en Re Mayor. La tercera se encuentra en Fa Mayor y la quinta en Mib Mayor. La última partitura, la versión coral, se encuentra en Do Mayor. Sobre la diferencia de tonalidades Igor me hacía saber que se puede deber a con qué instrumentos se acompañe el canto. Otra diferencia es el compás. Dos partituras se encuentran en 6/8, otras dos en 3/8 y una en 3/4. Por lo tanto, la velocidad con la que se interpretaría cada partitura variaría, ya que un 3/8 es más rápido. Si se canta en 6/8 los compases son más ligados y en 3/8 se acentúa más cada compás, ya que va a uno y no a dos. Al fin y al cabo, al ser cantos transmitidos oralmente son parámetros que cada transcriptor los plasma a su manera y por ello vemos estas diferencias de compás y tonalidad.

Para analizar esta versión tendré en cuenta los mismos aspectos (cadencias, ámbito y prosodia) empleando las mismas herramientas de la versión antigua. Para sacar las cadencias he tomado como referencia la última partitura, la coral, ya que podemos ver los acordes claramente. También me ha servido como refuerzo la partitura de los guitarristas en la que salen anotados los acordes. Aunque sobre todo he empleado estas dos partituras he mirado si en el resto corresponden las sucesiones y así es. Las cadencias al igual que la versión anterior son en una nota larga o antes de un silencio de corchea. Todas las cadencias de final de frase son cadencias auténticas.

Viendo las versiones antiguas y las modernas podemos ver que las cadencias son las mismas, todas son conclusivas. En cuanto a la tonalidad hay un claro cambio puesto que las antiguas se encuentran en menor y las modernas en mayor. Tal como indican los entrevistados el cambio se hizo con idea de ser un poco más alegre y para ello se le

introdujo un ritmo de vals. Los ritmos de vals se caracterizan por ser ternarios y eso se puede leer en las partituras y escuchar en los videos de este canto. Claramente se nota esa ternariedad que incluso anima a balancearse.

Teniendo en cuenta que actualmente se va acompañado de guitarras la tonalidad empleada es la de Re Mayor, puesto que esta es la partitura que tienen. En las grabaciones que yo he recogido (incluso en las que se pueden ver en la página web del Guaixe²), tanto en la iglesia como en la ronda nocturna el compás es de 3/4, esto puede ser debido a que los guitarristas tienen la partitura así y ello condiciona a los cantores. Existe en *Soinuenea Fundazioa* una grabación de 2017 hecha por Juan Mari Beltran a Juan Mari Mundiñano, nacido en 1947, en la que canta a cappella en 6/8 (el enlace a esta grabación se encuentra en el Anexo 1).

Observando las notas podemos ver que la altura más grave en todas las partituras de una sola voz es la tónica y que la más alta es la séptima, no se llega a la octava. Por ejemplo, en la tercera partitura, la que pone 2008, la nota más alta es un Do o en la quinta partitura, la que pone *Urte berri on*, no pasa del Re. Bien es cierto que podemos encontrar un único momento en el que se llega a la octava y es al final. En las partituras tres, cuatro y cinco aparece fuera de la melodía una resolución final en el que se puede ver un salto hacia la tónica octavada. Por ejemplo, en la partitura tres para finalizar el canto se hace un salto ligado de distancia de cuarta desde el La al Re (recordemos que esta partitura se encuentra en la tonalidad de Re Mayor). En comparación con las versiones antiguas tienen el ámbito vocal es poco más amplio, aunque tampoco mucho.

Algunos entrevistados testimonian que se canta o cantaba a dos voces. Entre las partituras que he podido conseguir tenemos una a dos voces, dada por Rafa, las cuales tienen una distancia de tercera entre sí. En la última partitura encontramos cuatro voces, ya que es versión coral. En esta la tesitura de la voz aguda es bastante baja, siendo la nota más alta un Si. Esta tesitura baja se puede deber a que cuando se cantó eran todo hombres, según Enrique especifica en la entrevista. Curiosamente esta partitura es la única que diferencia una copla de la otra con un compás entero de silencio.

² Grabaciones del Guaixe: <https://guaixe.eus/etxarri-aranatz/1546429380539-etxarriarrak-ur-barrena-ur-goiena-kantari>

<https://guaixe.eus/etxarri-aranatz/1736246641052-etxarriarrak-urte-berriaren-hasieran-kantari>

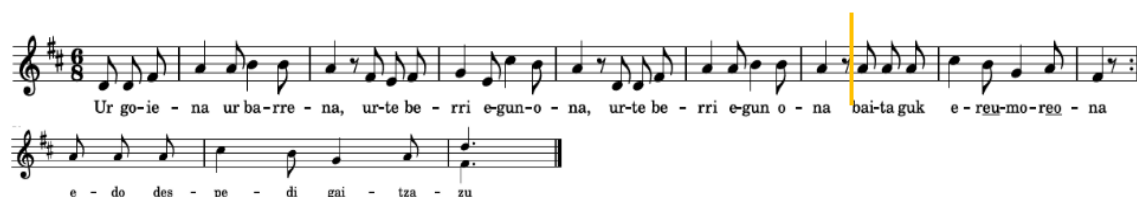
Estas tesituras con diferencia de tercera se pueden escuchar también durante las rondas. Cada cantor se sitúa en la tesitura que más cómoda se le hace. En las grabaciones se puede notar cómo la tesitura más grave resalta entre los hombres. Por ejemplo, puede observarse en el *divisi* del acorde final del canto, donde mientras unos cantores, como han venido haciendo en el resto de las coplas, pasan de la dominante a la tercera del acorde de tónica, otros pasan de esta misma dominante a la tónica, dándole así un carácter más conclusivo. Este final ascendente a la tónica aparece escrito aparte o fuera de la melodía del canto en todas las partituras menos en la de guitarra y la coral.

Estas segundas voces en las grabaciones no son perceptibles constantemente, es decir, hay en momentos que parece que las voces vayan al unísono o a distancia de octava (lo cual también puede haber alguien que lo haga). Esto puede ser debido a la colocación al grabar, ya que he podido estar cerca de un grupo de gente que cantan una de estas voces y, por lo tanto, se percibe más. Por ejemplo, en el audio de la misa, grabado abajo desde los bancos y no en el coro, Juan Mari me decía que se escuchaban las voces claramente. De entre los videos de este año, en el grabado por el Guaixe, que son extractos de diferentes momentos de la ronda, al ir moviéndose entre los cantores también se percibe la distinción. Por ello, lo más idóneo habría sido colocarme en el centro del círculo e ir girándome o rodear a los cantores por fuera.

En cuanto a los cantores Xabier decía que alguno perteneciente a la coral destacaba entre el resto. Esto se debe entre otras cosas a que estos cantores proyectan más la voz que el resto, posiblemente por costumbre y confianza. La idea de confianza también se ve en las entradas, en las grabaciones podemos ver cómo hay alguna entrada en la que el grupo no entra a la vez. Esta entrada tardía da la sensación de que una de estas voces destacables es seguida por el resto. Por lo tanto, las voces no destacadas se encuentran más inseguras que aquellas que sí destacan.

Para finalizar la parte analítica vamos a ver la prosodia de la versión moderna. Para ello se tratará de ver las mismas cuestiones mencionadas en el análisis de las versiones antiguas. Al igual que las antiguas mayoritariamente son versos de 8 sílabas, con excepciones como, por ejemplo, *baita guk ere umore ona* de 10 o *etxeko andre giltzaria* de 9. En este caso las coplas sí están compuestas de cuatro versos. A cada nota le corresponde una sílaba, y al igual que en el caso anterior hay sílabas unidas en una sola nota como, por ejemplo: *etxe honetan* (el -txe y ho-) o *etxeko andre* (-ko y an-). Estas uniones, tanto de la versión moderna como de la antigua, se plasman muy bien en las

partituras. En cuanto a plasmar en la partitura la similitud con el habla Juan Mari Beltran me decía que lo que encontramos parece estar al revés, puesto que no acaba en tiempo fuerte y que eso no es cómodo. Él lo transcribiría con una anacrusa. En la grabación hecha a Juan Mari Mundiñano, este canta a 6/8 y es más natural. Es cierto, que se canta con anacrusa, pero en las partituras no se plasma esa irregularidad que la hace ser de estilo libre y permite que el canto finalice en tiempo fuerte en vez de débil, al principio del compás. Por lo tanto, inserto aquí una adaptación que busca asemejarse al habla, a la naturalidad.



Mendizabal (2009) dice que el ritmo anacrúsico indica mejor las sílabas tónicas. En esta versión con anacrusa se refleja esta acentuación. Se puede observar en esta versión, que los finales de frase coinciden con un primer tiempo de compás: compases 2, 4, 6 y 8, así como el final del canto. En las versiones del Anexo 4 estos mismos finales se encuentran en la segunda parte del compás. Como se puede ver solo he puesto la letra de la primera copla, ya que el resto emplean la misma melodía. Por otro lado, en la parte inferior se encuentra el final del canto, este se cantaría en la última copla sustituyendo lo que se encuentra a partir de la línea amarilla. Los silencios de corchea están respetando la respiración, pero también acepta poner una negra con punto.

Con respecto al final, al igual que el resto de las partituras lo he puesto aparte. De esta parte final he suprimido algunas cosas que aparecen en las partituras para que se asemeje más al habla. Por un lado, no he marcado el retardando que se suele hacer. Por otro lado, en las partituras de la versión moderna, exceptuando la coral, antes de la nota final se hace un alargamiento de sílaba añadiendo una anticipación³. Esta eliminación se debe a que el canto es silábico y manteniendo esa nota extra es el único momento en el que no lo es, por lo tanto, rompe la naturalidad del habla.

³ En la partitura dada por Rafa Goñi esta adición se encuentra en la sílaba gai-. En las dadas por Igor Ijorra se encuentra en la sílaba -tza-.

Finalmente, quiero recalcar que he empleado la tonalidad de Re Mayor porque al ir acompañados de guitarras es la que se emplea actualmente. Esa tonalidad es la que se encuentra en su partitura.

Conclusión

A lo largo de estas páginas se han ido viendo diferentes aspectos que engloban el ritual. Hemos podido ver que tanto el canto como el ritual han tenido un cambio considerable a lo largo del tiempo. Entre estos cambios encontramos uno a nivel social en la participación y otro a nivel musical que sería la melodía.

En cuanto a la participación el cambio se ve no solo a nivel de edad, también a nivel género. Antiguamente era algo de los chicos jóvenes y hoy se palpa escasez de la juventud, aunque a algunos les da pena la idea de que esto pueda hacer que se pierda. Por otro lado, tenemos la integración de las mujeres. Gracias a la coral, estas pudieron comenzar a disfrutar la tradición igual que los hombres. Esta inserción de mujeres por un lado se vio condicionada por la posible pérdida del rito y gracias a ello hoy podemos disfrutar su continuidad. También cabe recordar que las épocas han cambiado y que, por lo tanto, la mujer ya no se ve tan relegada al ámbito privado y de la casa.

Si actualmente se teme por una posible futura pérdida, tenemos constancia de que ante la pérdida esta tradición todavía persiste. Ejemplo de ello no solo es la acción hecha por la coral, sino también el hecho de que ante prohibiciones y restricciones ha continuado animando las calles llevando a cada casa el deseo de prosperidad y salud. Por lo que, aunque pueda ser un temor justificado, siempre está la esperanza de que unos pocos harán lo posible para que esto no suceda y se pueda seguir disfrutando de esta tradición durante mucho tiempo.

En la letra se ve reflejado esta transmisión de deseo que hemos mencionado. También vemos el vínculo del ritual con la naturaleza, con el agua exactamente. Hoy no queda rastro de la recogida de agua en la localidad, aunque se puede ver a quien de manera simbólica bebe agua de la fuente. Si bien no hay rastro físico o activo por así decirlo, aún queda la huella en la letra. Entre las muchas ideas que se pueden sacar al leerla es notable el poder que se le atribuye, se le canta una única vez al año, pidiendo cosas buenas para el resto de los días hasta que vuelva a renacer.

Sobre las coplas no podemos dar una conclusión amplia ya que se desconoce la letra original y ello nos limita. Pero al contraponer las coplas a las de otros pueblos podemos sacar en conclusión que, aunque sean originales o no de la melodía antigua lo más probable es que tengan una datación similar a la de otros pueblos. Es decir, que la creación de todas las letras posiblemente no sea muy distante, puesto que tienen raíces comunes. Para finalizar con esta idea de antigüedad tal como hemos dicho corresponden a la tipología de texto *kopla zaharrak*, la cual ya lleva implícito en su nombre que son antiguas.

Con respecto a la melodía, esta al igual que el año y el agua ha tenido una renovación. Durante algunos años quedó olvidada la cara antigua del canto, pero en 2024 se recuperó, trayendo con ella una nueva costumbre de implementar ambas caras en el rito. La renovación hizo que se pasara de tonalidad menor a mayor e introdujera ritmo de vals. Esta idea traía en su seno la idea de amenizar. Dos melodías y diferentes versiones para cada una. En las versiones antiguas podemos ver que el número de diferencias es mayor, pero que la esencia es la misma. De la versión nueva podemos encontrar arreglos de voces. Eso ayuda a ilustrar mejor la idea de que a la hora de cantar hay dos voces. Ninguna melodía llega a la octava y ello nos remarca que el ámbito por el que se mueven es reducido. Por último, sobre el papel no todas las versiones siguen el patrón del habla, es decir, no todas están escritas de manera que se asemejen al habla. Estas partituras las encontramos en la versión moderna, difiriendo en parte con la manera en la que es ejecuta el canto durante el rito.

Una dificultad con la que me he encontrado a la hora de realizar el trabajo reside en la búsqueda de fuentes bibliográficas. Todas las personas con las que he contactado han estado dispuestas a ayudarme proporcionándome todo lo que podían: información, nuevos contactos, libros, nuevas ideas... Durante los meses que he estado en Etxarri era más fácil tener esta ayuda en la búsqueda de información, pero mientras me encontraba en Barcelona esta se me limitaba. He visto esta limitación sobre todo a la hora de buscar determinados libros, que me habría gustado consultar a modo de fuentes primarias, que en las bibliotecas de Barcelona no se encuentran. Por lo tanto, he tenido que recurrir a textos o artículos alternativos de internet que hablen sobre esos otros libros o temas de interés.

Esta investigación no es conclusiva, da pie a poder ver más cosas relacionadas con este tema y a enriquecer el trabajo que yo he realizado mediante diferentes puntos de

vista. Una futura investigación de este canto se podría focalizar en tratar de analizar todos los rituales de Nochevieja del valle. En este trabajo se ha hecho un pequeño esbozo comparativo en las letras, pero no se ha visto de manera general cómo se lleva a cabo u otros factores en los pueblos colindantes a Etxarri Aranatz.

A demás de comparar las letras de los pueblos también se han comparado dos cantos diferentes, el *Urteberri* y el de Santa Águeda. Siguiendo esta línea comparativa en futuras investigaciones se puede tener en cuenta, tal como Juan Mari Beltran me aconsejaba, la melodía *Santa Yagueda II* recogida por Azkue. Por un lado, tendríamos una visión comparativa entre las versiones recogidas por Azkue y, por otro lado, dentro del cancionero popular de Azkue es la versión más parecida al canto difundido por el País Vasco.

La calidad de video del trabajo de campo es un aspecto por mejorar. Para futuras investigaciones sería más apropiado un mejor equipo de grabación, que no pierda calidad en la oscuridad. Como ya se ha mencionado en el apartado del análisis la calidad de audio se podría mejorar con otra colocación que permita una mejor percepción de las voces y mejor visión del grupo.

Por otro lado, focalizar un poco más en cómo ha sido la incorporación de la mujer a la ronda. La mayoría de las entrevistas han sido a hombres, entre otras cosas porque las mujeres más mayores no han llegado a participar, tal como Inocencia decía. En contadas entrevistas interviene alguna mujer, pero ninguna ha formado parte del grupo de mujeres que comenzó a cantar la ronda con la coral. Hoy en día, se pueden ver muchas mujeres participando y, por lo tanto, en el futuro serán personas que proporcionarán nuevos testimonios.

Anexos

1. Enlaces para los videos y audio

Parada 1

https://drive.google.com/file/d/1sTPvtmZMFnKbl2XKMAbArg32h_pGM4Hy/view?usp=sharing

Parada 2

https://drive.google.com/file/d/1xoZ24u75lOwmKtfSqIReUsfGzE2y9Bx/view?usp=drive_link

Audio de la misa

<https://drive.google.com/file/d/1qVOvwXynFVGxFYdBDRfUYr4NMwrEprTy/view?usp=sharing>

Audio de Soinuenea

<https://drive.google.com/file/d/1oGcZA57226fP8k5B1ygoCr067MZLCIPT/view?usp=sharing>

2. Enlaces de las entrevistas

Entrevista a Enrique

<https://drive.google.com/file/d/1UGiLYvY9VSkrc0C318sjRHqjdEZPerPo/view?usp=sharing>

Entrevista a Jose Antonio

<https://drive.google.com/file/d/1K6HXC16yCD5Q6aTG7Madf-d3mhFKfYHG/view?usp=sharing>

Entrevista a Eusebio, Inocencia y María Jesús

https://drive.google.com/file/d/1VWwXIP-OzrvpdU5B9wX2m54pctyh_yh0/view?usp=sharing

Entrevista a Rafa

https://drive.google.com/file/d/1bkeDUUvfTg1_1Dxi_knO8-u_UwSX6JyJ/view?usp=sharing

Entrevista a Xabier

<https://drive.google.com/file/d/1QO6sAorYoJSPqIEoeJrsGx3NozY7aPe5/view?usp=sharing>

Entrevista a Domingo y Puy

https://drive.google.com/file/d/1NMXg2vfHJMWymOWBEI4d_DeQVwvr5QeE/view?usp=sharing

Entrevista a Ion y Jose Miguel

<https://drive.google.com/file/d/139muriQNz66Hk2p5ewkvsc16hzuDvW6c/view?usp=sharing>

Entrevistas sin grabación y aportaciones

Txaro Garciandia (72 años) 16/01/2025

Tanto ella como su marido (Juan Mari Aguirre) no están seguros de si tras la muerte de Jesús Ulayar se seguía cantando o no, algo les suena, pero no saben. Don Francisco era quien llevaba la coral, dirigía y tocaba el órgano. El mismo año de la muerte de Ulayar fue la coral, a Roma en mayo, para la primera misa de Juan Pablo II, ayudados por el capellán (que era de Etxarri).

Siempre se salía a cantar la ronda con acordeón y guitarra. La versión antigua no tenía melodía siquiera, Urrestarazu la armonizó y por eso empezaron los de la banda (entre otros su padre) a salir con los instrumentos. Era una música más alegre y acompañada de música (instrumentos). Al principio salían solo hombres que cantaban en el coro parroquial. Las mujeres también cantaban en el coro parroquial, pero tenían excepciones. Con Don Francisco se hizo un ochote, uno de mujeres y otro de hombres.

Su tío, Francisco Urrestarazu, era músico. Aprendió en Pamplona. Sobre la invención de la melodía dice que sería invención de su tío todo. Todos aprendieron música gracias a su tío, su padre solía transportar.

Siguiendo lo que dice la letra cree que darían tocino en las casas. Al principio sí que serían las primeras coplas, igual antes se cantaría a modo de verso y al ser muy religiosos por eso sería que en la versión antigua aparece lo de dios. La letra actual plasma cómo se vivía antes.

El recorrido se solía hacer por todo el pueblo, las casas baratas, malkorramendi... También se llegaba a ir a Lizarragabengoa, alguna vez cómo idea loca hasta Lizarrusti y con música (instrumentos). Recuerdan el año en el que se fue a cantarle a Aita Barandiaran. En vísperas de Reyes se solía salir con carracas y cencerros para llamar a los reyes.

El canto lo han conocido tanto ella como su marido mediante transmisión oral. Los músicos con partitura, en el coro siempre tenían partitura, pero no todos sabían leer. Las voces se separaban por tenor y soprano primera voz, y contralto y bajo segunda voz.

Salía mucha gente y con la excusa de que eran jóvenes se echaba parranda. Algún año no se salió (puede que por lo de Ulayar, no sabe). Se solía dividir el pueblo, los de la coral parroquial que recogían dinero para los enfermos y por otro, los que tenían ideas políticas muy marcadas que recogían el dinero para hacer cenas.

A las dos se salía para descansar un poco y después cantar en misa. Cantar en misa fue una moda implementada por la coral para felicitar el año a todos. Quien no se levantaba a la noche a dar el dinero lo daba en misa.

Txaro recuerda cantarles a los enfermos del manicomio, les llevaban regalos, a quienes eran de Etxarri les llevaban regalos especiales.

Igor Ijurra (52 años) 17/01/2025

En el cancionero de Azkue no está todo editado, no están todos los cantos editados. Este fue miembro de la *Euskaltzaindia* y algo puede que tengan sin publicar. A veces cuando no le gustaba la letra cambiaba y puede ser que por eso aparezca lo de Dios.

Una mujer de Etxarri, llamada Arantxa, le entrego una partitura con la versión antigua recogida por Azkue a Rafael Carasatorre y la nueva de Francisco Urrestarazu, de 1930. Ello dio pie a que hace un par de años recuperaran la versión antigua. Sobre la nueva melodía a alguien le escuchó decir que los jóvenes querían otra melodía. Tiene como teoría sobre la vieja melodía que puede ser compuesta por algún organista, alguien que cantaba gregoriano o un director de la iglesia. Las melodías se hacían de una manera concreta dependiendo del contexto de la letra. Esta vieja es un tono menor, sencillo, pero con giros elegantes.

La primera copla del *Ur goiena* de Bakaiku es como la copla vieja del de Etxarri. Como de la vieja de Etxarri solo se conserva esa copla no sabemos si el resto de letra se cambiaría. La letra no sabemos de cuándo es, al ser vieja y sin datación no sabemos si ha podido sufrir algún cambio.

Antes se salía con el coro parroquial. Entre los años 90 y el 2000 salían cerca de una docena de personas. Actualmente el número ha ascendido a casi cerca de 40. Cuando era joven se cantaba a cappella (año 89-90). No sabe en qué año habían empezado con guitarras, pero como en la década de los 90 eran pocas personas la guitarra ayudaba a ambientar.

Desconoce si ha habido algún momento de paro. Piensa que no se habría prohibido durante la guerra porque era algo muy antiguo, no como los carnavales que eran más nuevos y con Franco se llegaron a prohibir algunos. Cuando la pandemia, en 2021, él mismo fue a pedir a los forales permiso para salir a cantar, estos le dijeron que si mantenían las distancias podían salir. No recuerda si salieron con mascarillas.

En cuanto a la sonoridad dice ser homofónico, en unísono. La nueva versión permite hacer tercetas, la antigua al ser un modo también lo permite, pero no tan fácilmente.

En cuanto a cantar al agua dice que desconoce, que podría venir de las teorías sobre el cosmos. El agua es renovación, purificación, una nueva etapa. La simbología del agua se puede encontrar incluso en las mitologías egipcias.

Para él este canto es algo precristiano, que no le ha molestado al cristianismo. El agua puede ser que simbolice el infierno y el cielo.

Transcripción en el idioma original, euskera

Azkueren kantutegian ez dago dena editatua, kantu guztiak ez daude editatuak. Hau *Euskaltzaindiako* kide izan zen eta zerbait argitaratu gabe izan dezake. Batzuetan, ez zuenean letra atsegin aldatzen zuen eta horregatik izan daiteke jainkoa agertzea.

Etxarriko emakume batek, Arantxa izenekoa, Azkuek Rafael Carasatorreri jasotako bertsio zaharreko eta Francisco Urrestarazuk 1930ean egindako berriaren partiturak eman zizkion. Horrek eragin zuen orain dela urte pare bat bertsio zaharra berreskuratzea. Bertsio berriaren inguruan, norbaiti entzun zion gazteak beste melodia bat nahi zutela. Zaharraren inguruan organista batek, gregoriano kantatzen zuen norbaitek edo elizako zuzendari batek egingo zuela teoriatzat du. Melodiak letraren testuinguruaren arabera egiten zirelako. Zahar hau tonu minor, sinplea da, baina “giro” eleganteekin.

Bakaikuko *Ur goeina*ren lehenengo koplak eta Etxarriko zaharra berdinak dira. Etxarriko zaharretik bakarrik koplak hori kontserbatzen denez, ez dakigu letra aldatuko zen. Letra ez dakigu noizkoa den, zaharra denez eta datazio gabea ez dakigu aldaketarik jasan zuen.

Lehen, koru “parrokialarekin” ateratzen zen. 90eko hamarkada eta 2000ren inguru dozena bat pertsona inguru ateratzen ziren. Orain zenbakia handitu da, 40 inguru. Gazte zenean (80-90eko hamarkadan) acappella kantatzen zen. Ez daki gitarrekin zein urtetan hasiko ziren, baina 90eko hamarkadan gutxi zirenez giroten laguntzen zuen.

Ez daki momenturen batean geldiunerik izan zen. Pentsatzen du gerra garaitan ez zela debekatua izango, zerbait oso zaharra zelako, ez inauteriak bezala, zerbait berriagoa direla eta Francorekin debekatu ziren. Pandemian, 2021ean, hark baimena eskatu zien foralei kantatzera ateratzeko. Hauek baiezkota eman zioten distantziak mantenduz gero. Ez du gogoratzen musukoarekin atera ote ziren.

Sonoritatearen inguruan homofonia dela dio, unisonoan. Bertsio berriak hirudunak onartzen ditu, zaharra modu minor bat izanik baita ere, baina ez hain erraz.

Urari kantatzearen inguruan dio ez dakiela, kosmoseko teorietatik etor daitekeela. Ura berritzea da, “purifikazioa”, etapa berri bat. Uraren sinbologia Egiptoko mitologian aurkitu daiteke.

Berarentzat kantu hau zerbait “prekristaua” da, kristautasunari molestatu ez diona. Izan daiteke urak infernua eta zerua sinbolizatzea.

Benancio Garcíandia (92 años) 24/01/2025

No sé las fechas de cuándo se hizo la nueva versión. La vieja se solía ensayar en casa, Francisco era familiar y vivía con nosotros, por eso los ensayos de música se hacían en casa. La vieja era seguido seguido, muy soso, por eso se hizo cambios. La letra era la misma, pero la melodía no.

Siempre se ha cantado, durante la guerra no sé, porque todos los jóvenes tenían que ir. En su momento estaba prohibido tocar el agarrado, en una ocasión fuimos a tocar a otro pueblo y el cura no dio misa porque tocamos el agarrado, pero no teníamos más repertorio.

Yo la melodía vieja no la he cantado. Tocaba el tambor y la batería, solía ir por los pueblos tocando, pero en Urteberri no. Solía salir Josetxo con el acordeón. Había más música. Sino se hacía a cappella. Los Eskala también hicieron su versión con otro ritmo. La melodía la aprendí escuchando, la batería igual, autodidacta, toqué mucho en Estella.

Tocaba en la banda, un par de amigos iban al coro y yo iba por afición, pero no era miembro. El Urteberri empecé a cantar con la cuadrilla, entonces se cantaba mucho, en cualquier momento se podía cantar el Urteberri, incluso en agosto. A Lizarragabengoa no fui. Solíamos ir por el pueblo y parábamos de puerta en puerta. Se solía salir a las 00:00, el invierno solía ser peor que ahora. Para quedar nos reuníamos en el bar. Los grupos se juntaron. Fuimos hasta el molino, el jefe de la casa, Vicente Maiza, tenía la costumbre de al primero que iba hasta allá darle 100 pesetas, 20 euros. Hubo un año que murió una mujer con un bebe. Salimos a cantar el Urteberri y el dinero que se recaudó en vez de destinarlo a hacer una cena se destinó a comprarle ropa al bebe. Aquí no recuerdo si se hacía lo de recoger el agua.

En misa se empezó a cantar con Don Francisco Villanueva, hace alrededor de 50 años. Se formó la coral, empezaron sin organización las mujeres a cantar, antes solo cantaban los chicos.

Como anécdota, este año con el hijo, que está de obispo en Palencia, hicimos videollamada y la familia cantábamos desde Etxarri y él desde Palencia.

Transcripción en el idioma original, euskera

Bertsio berriaren datak ez dakizkit. Zaharra etxean entseiatzen zuten, Francisco senidea zen eta gurekin bizitzen zen, horregatik musika entseguak etxean izaten ziren. Zaharra jarrai-jarraian zen, oso “soso” zenez aldaketak egin zituen. Letra berdina, baina musika ez.

Beti kantatu da. Gerran ez dakit, gazte guztiak joan behar zirelako. Garaian debekatua zegoen “el agarrado” jotzea, behin beste herri batera joan ginen jotzera eta apezak ez zuen mezarik eman “el agarrado” jo genuelako, baina ez genuen errepertorio gehiago.

Nik melodia zaharra ez dut kantatu. Danborra eta bateria jo izan dut, herriz herri jotzen joaten nintzen, baina Urteberrian ez. Josetxo akordeoiarekin ateratzen zen. Musika gehiago zegoen, bestela a cappella. Eskalatarrek bertsio bat egin zuten beste erritmo batekin. Entzutez ikasi nuen, bateria ere irakasle gabe. Lizarran asko jo nuen.

Bandan jotzen nuen, lagun pare bat abesbatzara joaten ziren eta ni afizioz joaten nintzen, baina ez nintzen kide. Urteberri koadrilarekin hasi nintzen kantatzen, orduan asko kantatzen zen, edozein momentutan kanta zitekeen Urteberri, abuztuan baita ere. Lixarregora ez nintzen joan. Herriari buelta ematen genion, etxez etxe gelditzen ginen. 00:00tan hasten ginen, negua okerragoa zen orain baino. Errotara joan ginen, etxeko maisuak, Vicente Maizak, lehenengoei 100 pezeta emateko ohitura zuen. Behin, ama bat hil zen eta haurra txikia zelarik bakarrik gelditu zen. Urteberri kantatzerakoan atera genuenarekin arropa erosi genion afaria egin beharrean. Hemen ez dut gogoratzen ura jasotzearena egiten zenik.

Mezan Don Francisco Villanuevarekin hasi zen, orain dela 50 urte inguru. Abesbatza osatu zen, antolaketa gabe hasi ziren emakumeak kantatzen, lehen bakarrik gizonek kantatzen zuten.

Anekdotak moduan, aurten semea Palentzian dago “obispo”, “videollamada” egin genion bera Palentzian kantatzen zuen eta familia Etxarritik kantatzen genuen.

Aportaciones ⁴

- **María Jesús Palazuelos:** en el manicomio a Satur, el de Larraza, le gustaba que fuera el coro de visita para cantar *Urteberri*. A gente de Etxarri que vivía fuera le gustaba escucharlo.
- **Eusebio:** canto y me saltan las lágrimas del recuerdo.
En Etxarri las cuadrillas no tenían la tradición de dar a las autoridades, ni de recoger. No había agua corriente en las casas y por eso se solía ir a las fuentes a recoger.
- **Rafa:** tengo leído, puede que en un libro de Rafael Carasatorre, que después de la primera carlistada o por el año 1860, el ayuntamiento de Etxarri prohibió a los chicos cantar. Las cuadrillas de chicos jóvenes recibirían multas. Cabía la posibilidad de que hubiera peleas. No ponía si era algo político (en aquel entonces estaba la ley sálica).
La melodía que se canta en Arbizu es la de Etxarri.
- **Domingo:** Aunque no recuerda la melodía vieja su sobrina (**Maria Puy Igoa**) dice haberle escuchado cantar.
- **Ion:** Es una única melodía, pero se hace a dos voces: los hombres hacen la voz grave y las mujeres la aguda. A veces se queda bajo, yo suelo hacer ambas voces, pero la voz baja es bastante baja y la voz alta bien. La gente sale a las ventanas y agradecen que vayamos a cantar hasta sus casas. Algunos suelen estar esperando, la alcaldesa este año hacia las tres de la mañana nos dijo que estaban esperándonos, que estaban jugando a cartas, y nos dio bombones. Intercalamos versión vieja y nueva, la vieja como es más corta es casi como un descanso. Cuando era joven, al terminar con lo que habíamos recogido íbamos a desayunar. A fin de cuentas, es un canto para recoger dinero.
- **Jose Miguel:** A veces se va descoordinado. Las guitarras cada uno suele hacer una cosa, en su mundo.
- **Igor:** A saber, cuál es el tono original, se pondría un tono u otro dependiendo del instrumento con el que se toque, como, por ejemplo, el órgano. El Fa Mayor puede ser porque es más brillante y agudo que el Re Mayor. Pero no se sabe si se guarda partitura original y a saber cuál es la más vieja. Yo tengo una hecha por Ondarra, pero a saber de dónde sacó para poder hacerla.

En una llamada al párroco **Don Miguel**, me hace saber que entre los archivos de la iglesia no se encuentra información sobre este ritual, ya que al no ser responsabilidad de la iglesia

⁴ El idioma real de muchas de estas aportaciones es el euskera, pero los apuntes que yo tomé fueron en castellano.

no se recoge. Todo lo que sabe es oído a la gente del pueblo. En cuanto a la nueva melodía dice que la hizo Patxi Urrestarazu. El cantar en misa debe de ser algo muy nuevo, dice que sería iniciativa del pueblo, para que los que eran muy mayores y no salían a la noche a escuchar cantar que pudieran escucharlo.

Juanita Igoa, la mujer del entrevistado Jose Antonio, recuerda que cuando era pequeña dos mujeres (de la familia Ijorra-Araña) salieron a cantar y que les dieron cinco pesetas. Ella las miraba desde la ventana.

Mikel Auzmendi: Antes de que empezara él a salir ya había guitarristas, durante un tiempo Javi (profesor de acordeón) salía con el acordeón, pero al dejarlo volvieron las guitarras. A partir de la pandemia más o menos es cuando cogió más importancia la guitarra en la ronda, pero antes de eso durante años se salió sin instrumentos. Sobre el canto viejo dice que Igor fue quien se puso a buscar. Mikel le propuso pasarla a limpio y poder empezar a cantarla. A su parecer tiene un toque sacro.

Juan Mari Beltran: yo lo recuerdo a 6/8. Yo si la tuviera que transcribir lo haría en 6/8 y con anacrusa. La transcripción de Azkue está hecha de manera natural, es necesario cambiar de métrica. La música y la letra van juntos. En las partituras que me has mandado no hay anacrusa, está al revés, la acentuación no corresponde. Un canto tiene que acabar en parte fuerte y en todas las partituras terminan en débil. El acento tiene que estar en el uno. Diría que hay dos voces, no unísono. En misa también se canta en 3/4 y las mujeres cantan una tercera por encima lo que equivaldría a un intervalo de sexta. Tal como Azkue dice tiene similitud a la de Santa Águeda, él tiene recogida una Santa Yagueda II con cambios de compás.

Para descubrir si Rafael Carasatorre tenía escrita una partitura “original” diferente o igual a la de Azkue hable por teléfono con su nieto y con un gaitero de Estella.

Rafael Carasatorre: La melodía de ahora es de Patxi Urrestarazu, la hizo hacia 1926. Puso las canciones que había en su momento. La melodía anterior era más monótona y Patxi Urrestarazu la cambió. Las documentaciones del ayuntamiento se perdieron. Azkue cita que mi abuelo era gaitero y ttuntunero, de esta segunda manera se hacía referencia al txistulari, pero no tocaba el txistu. Tocaba la gaita, algo de piano y algo de violín. Mi padre empezó a tocar el txistu de mayor, de joven tocaba el tambor. En casa del abuelo habían muchas partituras, hacia el 53 se las llevaron los gaiteros de Estella con la idea de devolverlas tras copiarlas, pero en vez de devolverlas a los dueños las entregaron al ayuntamiento de Estella. En la dictadura de Primo de Rivera desapareció todo, mi padre y abuelo fueron encarcelados en Azpeitia por tocar el que en ese momento era el himno del PNV.

Juan Carlos Doñabeitia: Los gaiteros de Estella de Rafael Carasatorre lo único que tienen es lo que Resurrección María de Azkue tiene recogido, entre otras cosas hay una especie de baile de la era (el Dantzaki). Algún pariente suyo tiene publicado parte de su repertorio con fandangos... Quienes tienen las partituras son los gaiteros de Pamplona, Javier Lacunza. Rafael le iba a dar su repertorio a alguien y los gaiteros al enterarse se adelantaron y lo tomaron.

3. Guión de preguntas

MAYORES DE 70

- Presentación (Nombre, edad)
- ¿Cómo has tenido constancia de este ritual? (Por parte de algún familiar, animado por la cuadrilla, porque era algo que se hacía en el pueblo)
- ¿Cómo era cuando eras joven? (Descripción)
- ¿En algún momento histórico, ya sea por la guerra o por pandemia se ha dejado de hacer este ritual?
- ¿Se acompaña de algún instrumento musical?
- ¿Hay alguna agrupación responsable de llevar este rito a cabo?
- ¿Cómo se llama a la participación?
- ¿La hora de comienzo y el punto de partida se deben a algo en concreto?
- ¿Alguna institución del pueblo se ha encargado de que persista o ha sido iniciativa del pueblo?
- ¿Siempre han participado las mujeres o antiguamente era una práctica únicamente masculina? ¿De qué manera participaban?
- ¿La letra del *ur goiena ur barrena* siempre ha sido la misma?
- ¿Tienes constancia de alguna otra melodía?
- ¿Has llegado a conocer la melodía anterior al que se canta hoy en día?
 - Respuesta afirmativa: ¿conoces si tiene autoría?
- ¿Sabrías decirme cuándo se implementó la nueva melodía? ¿y cómo fue esta implementación?
- ¿Por qué Francisco Urrestarazu hizo una renovación?
- ¿De dónde viene la melodía, era algo que ya existía o se la inventó Francisco?
- ¿Cómo la has aprendido? (transmisión oral o transmisión escrita, ¿algún lugar en concreto?)
- ¿Cómo describirías la sonoridad del ritual?
- ¿Tiene algún tipo de connotación religiosa el rito? ¿lo considerarías como una actividad vinculada a la religión?
- ¿Por qué motivo se canta en la primera misa del año?
- ¿Qué representa el agua para el habitante vasco?
- ¿Qué función tiene el agua en el ritual, por qué es tan importante?
- ¿Qué significa para el pueblo este ritual y este canto?
- ¿Qué se siente al vivirlo? ¿qué es lo que anima a realizarlo todos los años?
- ¿Qué diferencias ves en el rito de hoy en día con el que conociste de joven? (Número de participantes, motivación de la gente, elementos musicales, procedimientos, acogidas en las casas)

ENTRE 40 Y 70

- Presentación (Nombre, edad)
- ¿Cómo has tenido constancia de este ritual? (Por parte de algún familiar, animado por la cuadrilla, porque era algo que se hacía en el pueblo)

- ¿Cómo era cuando eras joven? (Descripción)
- ¿Se acompaña de algún instrumento musical?
- ¿Hay alguna agrupación responsable de llevar este rito a cabo?
- ¿Cómo se llama a la participación?
- ¿La hora de comienzo y el punto de partida se deben a algo en concreto?
- ¿Alguna institución del pueblo se ha encargado de que persista o ha sido iniciativa del pueblo?
- ¿Tienes constancia de alguna otra melodía?
- ¿De dónde viene la melodía actual?
- ¿Cómo has aprendido el canto? (transmisión oral o transmisión escrita, ¿algún lugar en concreto?)
- ¿Cómo describirías la sonoridad del ritual?
- ¿Qué representa el agua para el habitante vasco?
- ¿Qué función tiene el agua dentro del ritual, por qué es tan importante?
- ¿Tiene algún tipo de connotación religiosa el rito? ¿lo considerarías como una actividad vinculada a la religión?
- ¿Qué significa para el pueblo este ritual y este canto?
- ¿Qué se siente al vivirlo? ¿qué es lo que anima a realizarlo todos los años?
- ¿Qué diferencias ves en el rito de hoy en día con el que conociste de pequeño? (Número de participantes, motivación de la gente, elementos musicales, procedimientos, acogidas en las casas)

ENTORNO A LOS 20

- Presentación (Nombre, edad)
- ¿Cómo has tenido constancia de este ritual? (Por parte de algún familiar, animado por la cuadrilla, porque era algo que se hacía en el pueblo)
- ¿Cómo era el ritual cuando lo conociste?
- ¿Has llegado a completar el recorrido alguna vez?
- ¿Qué conoces sobre este recorrido?
- ¿Cómo has aprendido el canto? (transmisión oral o transmisión escrita, ¿algún lugar en concreto?)
- ¿Es acompañado por instrumentos musicales?
- ¿Cómo describirías la sonoridad del ritual?
- ¿Qué representa el agua para el habitante vasco?
- ¿Qué función tiene el agua en el ritual, por qué es tan importante?
- ¿Tiene algún tipo de connotación religiosa el rito? ¿lo considerarías como una actividad vinculada a la religión?
- ¿Qué significa para el pueblo este ritual y este canto?
- ¿Qué significa para los jóvenes de hoy en día?
- ¿Qué se siente al vivirlo? ¿qué es lo que anima a realizarlo todos los años?
- ¿Qué diferencias ves en el rito de hoy en día con el que conociste de pequeño? (Número de participantes, motivación de la gente, elementos musicales, procedimientos, acogidas en las casas)

4. Partituras y letra

Ur goiena Ur barrena (zaharra)

Resurrección Maria Azcue-k 1894-an jasoa

Rafael Karasatorre-ren bertsioa

Andante ♩ = 100

Ur goi-e — na ur ba rre — na ur-te be — rri e — gun o — na Ur-te be —

6 rri e gun o — na Ur te be rri e gun o — na Jain koak di — gu la e gun o — na E txe ho ne —

12 — tan sar de — di — la ba kea re — kin o — sa — su — na Ur goi e

Fine

Partitura dada por Igor Ijorra

Traducción de la letra: Agua cimera agua profunda, buen día de año nuevo. Buen día de Año nuevo. Buen día de año nuevo que Dios no de buen día. Que entre en esta casa con la paz la salud.

UR GOIENA UR BARRENA

Andante ♩ = 180

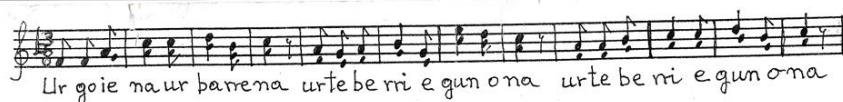
D/G/A

1. Ur goi e na ur ba rre na ur te be
2. E txe ho ne tan sar dai e la pa kea re
3. Ba ra tze an be lar o na ha rrek dau
4. E txe ko an dre za ba la a ma o
5. E txe ko an dre gil tza ri a i re ki

6 rri e gun o na ur te be rri e gun o
kin o sa su na, o na re kin on da su
ka lu rrin o na Ma da le na Ma da le
na ren a la ba bi de an aur ki tu de
za zu a ta ri a a ta ri an i der gi

12 na bai ta guk e re u mo re o na
na ur te be rri e gun o na
na ba da ki zu goi za de la
gu li mos ne ru a ze ra la
a ha rrek dau ka lur be rri a

Partitura dada por Jose Miguel Beguiristain.



1
Ur goiena-ur barrena
urte berri egun ona
urte berri egun ona
baita guk ere umore ona

2
Etxe honetan sar daie la
pakearekin osasuna
onarekin ondasuna
urte berri egun ona

3
Baratzean belar ona
harek dauka lur rin ona
Madalena Madalena
badakizu goiza dala

4
Etxeko andre zabal
ama onaren alaba
bidean arkitu degu
limosnerua zerala

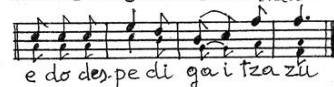
9
Eguzu bada-eguzu
borondaterik badezu
borondaterik badezu
edo desnedi gaitzazu

5
Etxeko andre giltzaria
iriki zazu ataria
atarian idergia
harrek dauka lur berria

6
Izotzetan ta elurretan
Abenduko gau luzetan
Abenduko gau luzetan
guk gaitzazu oinutsetan

7
Haizea dabil mendebala
jaiki jaiki guregana
umore ones etor gera
urte onak ematera

8
Sentitzen degu sentitzen
jaikitzen zala jaikitzen
urdaia ren zarrast otsa
hemendik degu sentitzen rall.



Etxari-Atanaten mendez mende urte zahar gauean kantatzen diren bertsoak

Partitura dada por Rafa Goñi

* URTE BERRION! *

(Ur goiena, ur barrena)

Herrikoia



- 1.- Ur go - ie - na ur ba - rre - na, ur - te be - rri e - gun o - na,
- 2.- E - txe o - ne - tan sar da - ie - la pa - kea - re - kin o - sa - su - na
- 3.- Ba - ra - tze - an be - lar o - na a - rrek dau - ka lu - rriñ o - na
- 4.- E - txe - ko an - dre za - ba - la a - ma o - na - ren a - la - ba
- 5.- E - txe - koan - dre gil - tza - ri - a i - ri - ki za - zu a - ta - ri - a
- 6.- I - zo - tze - tan ta e - lu - rre - tan a - ben - du - ko gau lu - ze - tan
- 7.- Ai - tze - da - bil men - de - ba - la jai - ki jai - ki gu - re - ga - na
- 8.- Sen - ti - tzen de - gu sen - ti - tzen jai - ki - tzen za - la jai - ki - tzen
- 9.- E - gu - zu ba - da e - gu - zu bo - ron - da - te - rik ba - de - zu



- 1.- ur - te be - rri e - gun o - na bai - ta guk e - re u - mo - re o - na.
- 2.- o - na - re - kin on - da - su - na ur - te be - rri e - gun o - na.
- 3.- Ma - da - le - na Ma - da - le - na ba - da - ki - zu goi - za da - la
- 4.- bi - de - an ar - ki - tu de - gu li - mos - ne - ru - a ze - ra - la.
- 5.- a - ta - ri - an i - der - gi - a a - rrek dau - ka lur be - rri - a.
- 6.- a - ben - du - ko gau lu - ze - tan gu ga - xu - ok o - ñu - tse - tan.
- 7.- u - mo - re o - nes e - tor ge - ra ur - te o - nak e - ma - te - ra.
- 8.- ur - da - ia - ren za - rratz o - tsa sen - ti - tzen de - gu sen - ti - tzen.
- 9.- bo - ron - da - te - rik ba - de - zu & (Al Final)



e - do des - pe - di gai - tza - zu. (A. O. - Navidad - 2.008)

* * * * *



URTE BERRI ON!

Etxeko andre giltzaria
 iriki zazu ataria
 atarian idergia
 arrek dauka lur berria.

Ur goiena ur barrena
 urte berri egun ona
 urte berri egun ona
 baita guk ere umore ona.

Izotzetan ta elurretan
 abenduko gau luzetan
 abenduko gau luzetan
 gu gaxuok onutsetan.

Etxe onetan sar daicela
 pakearekin osasuna
 onarekin ondasuna
 urte berri egun ona.

Aizga dabil mendebala
 jaiki jaiki guregana
 umore ones etorri gera
 urte onak ematera.

Baratzean belar ona
 arrek dauka lurriñ ona
 Madalena Madalena
 badakizu goiza dala.

Sentitzen degu sentitzen
 jaikitzen zala jaikitzen
 urdairen zarrast otsa
 emendik degu sentitzen.

Etxeko andre zabala
 ama onaren alaba
 bidean arkitu degu
 limosnerua zerala.

Eguzu bada eguzu
 borondaterik badezu
 borondaterik badezu
 edo despedi gaitzazu.

Partituras dadas por Igor Ijurra

Traducción de la letra (Satrústegui, 1971): Agua cimera, agua profunda, buen día de Año Nuevo; buen día de Año Nuevo, y buen humor por nuestra parte.

Que en esta casa entre salud y paz, hacienda y bienes, buen día de Año Nuevo.

Buena hierba en la huerta, tiene buen perfume; Magdalena Magdalena, sabes que es llegada el alba.

Dueña de gran presencia, hija de buena madre, por el camino supimos de tus larguezas.

Dueña, llavera de casa abre la puerta; la lune a la puerta, la que trae agua nueva.

Con hielos y nieve en largas noches de diciembre, en largas noches de diciembre y pobres de nosotros, descalzos.

Anda viento huracanado; levántate, levántate hasta nosotros: venimos de buen humor a darte los buenos días.

Notamos, ya notamos que te estás levantando; desde aquí aperecibimos los cortes del tocino.

Venga ya, venga si es que quieres dar; si es que piensas dar, o des- pídenos ya.

URTE BERRI KANTA

Etxarri Aranazko bertsioa
1989-12-31an Sara etxean,
bere 100. urtebetetzean, kopla hauek
kantatu omen zizkion Etxarriko
abesbatzak Joxemiel Barandiarani.

1. Ur - goi - e - na ur - ba - rre - na ur - te be - rri e - gun o - na, ur - te be -
2. E - txe - ko an - dre za - ba - la, a - ma o - na - ren a - la - ba, bi - de - an
3. Hai - zea da - bil men - de - ba - la, jei - ki, jei - ki gu - re - ga - na, u - mo - re / o -

1. Ur - goi - e - na ur - ba - rre - na ur - te be - rri e - gun o - na, ur - te be -
2. E - txe - ko an - dre za - ba - la, a - ma o - na - ren a - la - ba, bi - de - an
3. Hai - zea da - bil men - de - ba - la, jei - ki, jei - ki gu - re - ga - na, u - mo - re / o -

10 rri e - gun o - na, bai - ta guk e - re / u - mo - re / o - na. E - txe / ho - ne -
ar - gi - tu de - gu li - mos - ne - ru - a ze - ra - la. E - txe - koan -
nez e - tor ge - ra ur - te o - nak e - ma - te - ra. Sen - ti - tzen

10 rri e - gun o - na, bai - ta guk e - re / u - mo - re / o - na. E - txe / ho - ne -
ar - gi - tu de - gu li - mos - ne - ru - a ze - ra - la. E - txe - koan -
nez e - tor ge - ra ur - te o - nak e - ma - te - ra. Sen - ti - tzen

19 tan sar dai - e - la pa - kea - re - kin o - sa - su - na, o - na - re - kin hon -
dre gil - tza - ri - a, i - ra - ki - da - zu / a - ta - ri - a, a - ta - ri - an i -
de - gu, sen - ti - tzen, a - ri ze - ra - la jei - ki - tzen, ur - dei - a - ren za -

19 tan sar dai - e - la pa - kea - re - kin o - sa - su - na, o - na - re - kin hon -
dre gil - tza - ri - a, i - ra - ki - da -zu / a - ta - ri - a, a - ta - ri - an i -
de - gu, sen - ti - tzen, a - ri ze - ra - la jei - ki - tzen, ur - dei - a - ren za -

28 da - su - na, ur - te be - rri e - gun o - na. Ba - ra - tze - an be -
der - gi - a, ha - rrek dau - ka lur be - rri - a. I - zo - tze - tan ta / e -
rrast ho - tsa he - men - dik de - gu sen - ti - tzen. E - gu - zu ba - da,

28 da - su - na, ur - te be - rri e - gun o - na. Ba - ra - tze - an be -
der - gi - a, ha - rrek dau - ka lur be - rri - a. I - zo - tze - tan ta / e -
rrast ho - tsa he - men - dik de - gu sen - ti - tzen. E - gu - zu ba - da,

2

URTE BERRI KANTA

37 lar o - na, ha - rrek dau - ka lu - rrin o - na, Ma - da - le - na, Ma - da - le -
lu - rre - tan, a - ben - du - ko gau lu - ze - tan, a - ben - du - ko gau lu - ze -
e - gu - zu, bo - ron - da - te - rik ba - de - zu, bo - ron - da - te - rik ba - de -

37 lar o - na, ha - rrek dau - ka lu - rrin o - na, Ma - da - le - na, Ma - da - le -
lu - rre - tan, a - ben - du - ko gau lu - ze - tan, a - ben - du - ko gau lu - ze -
e - gu - zu, bo - ron - da - te - rik ba - de - zu, bo - ron - da - te - rik ba - de -

46 na, ba - da - ki - zu goi - za da - la.
tan, gu gai - xo - ak oi - nu - tse - tan.
zu e - do des - pe - di gai - tza - zu.

46 na, ba - da - ki - zu goi - za da - la.
tan, gu gai - xo - ak oi - nu - tse - tan.
zu e - do des - pe - di gai - tza - zu.

Partitura dada por Ion Beguiristain

Ur goiena ur barrena/santa agueda

del fa

2

Cadencias de Urgoiena

Bibliografia

- Arana, A. (1999). Sinboloen joko anizkoitza euskal mitologian. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 18, 161-174.
- Ayats, J. (2009) "Les cançons didactes al segle XVII i principis del XVIII". *Recerca Musicològica*, 19, pp. 229-40, <https://raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/208634>.
- Ayats, J. (2010). Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada. *Jentilbaratz*, 12, pp. 83-94
- Azkue, R. M. (1990). Canciones de ronda. En Cancionero Popular Vasco II, (Cantos: 946, 962, 978, 988, 989). *Esukaltzaindia*. (Obra original publicada en 1925)
- Bagües Erriondo, J. (1999). Urrestarazu Araña, Francisco. En Casares, E. (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericano*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores,. T. 10, p. 592.
- Barroso, E. R. (2025, 7 enero). Urte berrian eltze zaharrak kanpora. *Guaixe.eus*. <https://guaixe.eus/dorrao/1734594168202-urte-berrian-eltze-zaharrak-kanpora>
- Carasatorre, R. (1993), *Barranca-Burunda*, Fundación navarra cultural, pp. 349-350.
- Carasatorre, R. (2009), *Etxarri Aranatz 1900-1940*. Pp. 67 - 327
- Donostia, P. (1994). *Cancionero vasco*. Eusko Ikaskuntza.
- Dorronsoró, J. (2007). Bertso doinuen idazkera. *Musiker: cuadernos de música*, 15, pp. 195-199.
- Duchet-Suchaux, G., Pastoureau, M., & Vidal, C. (1996). *Guía iconográfica de la Biblia y los santos / G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau ; versión española de César Vidal*. Alianza. pp. 265-266.
- Etxebarria, I., & Elorza, J. K. (2009). *Herri literatura*. Gobierno Vasco, Servicio Central de Publicaciones. Pp. 32-41-
- Etxebarria, P. (1998). Mintzakantuaren oharmena. Euskera ikerketa aldizkaria: Revista de Investigación de la Real Academia de la Lengua Vasca, 43(2), pp.425-437.

- Eusko Ikaskuntza (s.f.). Santa Agueda. En *Cancionero Vasco*. Eusko Ikaskuntza. Recuperado el 29/11/2024 de: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/eu/dokumentu-fondoa/euskal-kantutegia/ab-4968/>
- Euskaltzaindia (s.f.). Ura - pertsona-izenak. En *Euskaltzaindia*. Recuperado el 19/03/2024 de: https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_ecoeoda&task=izenaIkusi&Itemid=0&lang=es&kodea=6032&mota=izenak
- Elhuyar (s.f.). Kopla zahar. En *Elhuyar Hiztegia*. Recuperado el 19/03/2025 de: https://hiztegiak.elhuyar.eus/eu_es/kopla%20zahar
- Garcés i Estalló, I., & Padrós Gómez, C. (2008). La importancia del agua en las civilizaciones antiguas: los iberos. Un enigma que se va desvelando: la función del agua en la cultura ibérica. *Tecnología del Agua*, 301, pp. 80-88.
- Kaltzakorta, J. (2003). Erronda-kantuak eta eske-bertsoak. Euskera ikerketa aldizkaria: Revista de Investigación de la Real Academia de la Lengua Vasca, 48 (1), 109-163.
- León-Río, B. (2020). «Arte y mito: el poder femenino-masculino de la diosa egipcia y su relación la doble sexualidad psíquica del ser humano. *Asparkia: investigación feminista*, 37, 11-26. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.1>
- Mendizabal, A. (2009). Berdabioren bertso-doinuen inguruan: musika eta prosodia uztartuz. *Juan Mari Lekuona-ri omenaldia, Euskaltzaindia*.
- Navarro Ibañez, I. (2024). *Abendu santu honetan: discursos y prácticas en las rondas cantadas navideñas de Bizkaia*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ortiz-Osés, A. (2007). *Los Mitos vascos: aproximación hermenéutica*. Universidad de Deusto.
- Real Academia Española (s.f.). Mesopotámico. En *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es> [28/03/2025].
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Satrústegui, J. M. Sobre Etnografía Vasca 3, *Solsticio de invierno (Fiestas populares, Olentzero, Tradiciones de Navidad)*. Iruña 1988.

- Satrústegui, J. M. (1971). Canto ritual del agua en año nuevo. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 3(7), 35-74.
- Scholes, P. A., & Ward, J. O. (1984). *Diccionario Oxford de la música / Percy A. Scholes* (2a ed. / basada en la reimpr. corr. y actualizada de la 10a ed. a cargo de John Owen Ward). Edhasa. pág. 505.
- Euskaltzaindia (s.f.). Ura - pertsona-izenak. En *Euskaltzaindia*. Recuperado el 19/03/2024 de: https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_ecoeoda&task=izenaIkusi&Itemid=0&lang=es&kodea=6032&mota=izenak
- Elhuyar (s.f.). Kopla zahar. En *Elhuyar Hiztegia*. Recuperado el 19/03/2025 de: https://hiztegiak.elhuyar.eus/eu_es/kopla%20zahar
- Garcés i Estalló, I., & Padrós Gómez, C. (2008). La importancia del agua en las civilizaciones antiguas: los iberos. Un enigma que se va desvelando: la función del agua en la cultura ibérica. *Tecnología del Agua*, 301, pp. 80-88.
- Kaltzakorta, J. (2003). Erronda-kantuak eta eske-bertsoak. *Euskera ikerketa aldizkaria: Revista de Investigación de la Real Academia de la Lengua Vasca*, 48 (1), 109-163.
- León-Río, B. (2020). «Arte y mito: el poder femenino-masculino de la diosa egipcia y su relación la doble sexualidad psíquica del ser humano. *Asparkia: investigación feminista*, 37, 11-26. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.1>
- Mendizabal, A. (2009). Berdabioren bertso-doinuen inguruan: musika eta prosodia uztartuz. *Juan Mari Lekuona-ri omenaldia, Euskaltzaindia*.
- Navarro Ibañez, I. (2024). *Abendu santu honetan: discursos y prácticas en las rondas cantadas navideñas de Bizkaia*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ortiz-Osés, A. (2007). *Los Mitos vascos: aproximación hermenéutica*. Universidad de Deusto.
- Real Academia Española (s.f.). Mesopotamico. En *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es> [28/03/2025].
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.

- Satrústegui, J. M. Sobre Etnografía Vasca 3, *Solsticio de invierno (Fiestas populares, Olentzero, Tradiciones de Navidad)*. Iruñea 1988.
- Satrústegui, J. M. (1971). Canto ritual del agua en año nuevo. *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 3(7), 35-74.
- Scholes, P. A., & Ward, J. O. (1984). *Diccionario Oxford de la música / Percy A. Scholes* (2a ed. / basada en la reimpr. corr. y actualizada de la 10a ed. a cargo de John Owen Ward). Edhasa. pág. 505.