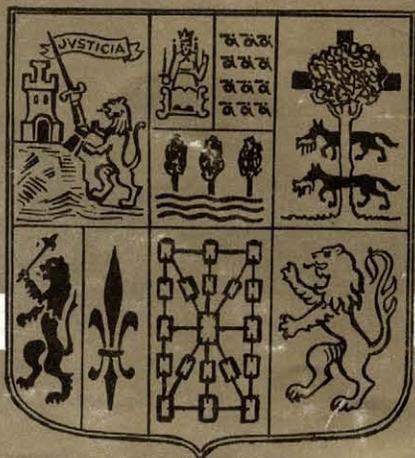




taxisti latu. ri



N.º 49

ENERO · FEBBRERO · MARZO 1967

Apuntes para la Historia de la Música Vasca

ICONOGRAFIA MUSICAL EN LA RIOJA

Por José Antonio ARANA MARTIJA

Va a pasar todavía mucho tiempo hasta que puedan recogerse todos los materiales necesarios para componer una completa historia de la música vasca: de la música popular anónima, de la música del autor, de los compositores, de los intérpretes (nuestros grandes orfeones y pequeñas agrupaciones corales), de los instrumentos, etc. Va a pasar mucho tiempo porque todavía, a pesar de todas las tentativas, no hemos podido definir y diferenciar la esencia de nuestra música. ¿Cómo historiar lo indefinido?

La misma abundancia de nuestra producción musical es un obstáculo para esta labor; la abundancia, tanto en el tiempo como en el espacio, exige muchos espigadores para tal mies antes de que puedan concretarse un ensayo y una historia. Sin otra pretensión que la de aportar unas notas para ese gran fichero de nuestras investigaciones musicales, envío estas letras a TXISTULARI. Estos apuntes, por otra parte, van marcados con una interrogante: en ningún momento pretendo sentar una definitiva afirmación sobre la autenticidad de los documentos que aportó; quedan con el signo de duda que forzosamente he de dar a esta aportación, confiando que los expertos decidan sobre cuanto insinúo. Mi opinión es la de que la iconografía a que me refiero en este trabajo pertenece a nuestra cultura vasca de los tiempos medievales o primeros años de la Edad Moderna, según los casos. Pero repito que admite objeciones parciales o sustanciales; yo solamente sugiero. Y aportó, claro está, los argumentos que defienden mi postura.

Me siento también en el deber de hacer otra declaración inicial: no pretendo encerrarme en las redes de un colonialismo cultural vasco. No me gusta ver con el cristal de universalidad el «man da zabalzazu munduan frutua».

Lo traduzco simplemente como un deseo fuerte y vital deseo, de que el simbolismo del Arbol se materialice en realidad: el mundo empieza en las inmediaciones de su tronco y en este mundo próximo, en el suyo, sin imperialismos, debe dar y esparcir su fruto. Por eso, si hablo de una estancia y permanencia de nuestra cultura, de nuestras artes vascas fuera de nuestra Euskalerrri, no se tome como orgullosa muestra de dominio sino como simple constatación de un hecho histórico que permita reconstruir el «rompecabezas» de nuestra historia cultural.

LA RIOJA VASCA—

Durante el pasado mes de Agosto tuve la oportunidad de pasar unos días de descanso en Ezcaray, en la provincia de Logroño. Desde el primer momento me llamaron la atención los topónimos y antropónimos vascos, la presencia de nuestra música religiosa vasca, la iconografía musical que a mí se me antojaba vasca. Empecé por interesarme en el asunto. Y preguntando y leyendo pude tomar unas notas que traslado ahora a TXISTULARI. Hasta entonces, para mí, había una Rioja Vasca: la Rioja Alavesa que conocía por otra estancia anterior en Laguardia. Su límite sur era el río Ebro.

En Ezcaray pude comprobar que rebasaba una amplia zona de Rioja castellana, la del Camino de Santiago, sin duda, se llegaba de nuevo a una zona de acusada orografía que sustentaba el esqueleto de una antigua presencia vasca. Empecé a recordar los estudios de Merino Urrutia (1) en torno al idioma y costumbres y me encontré con que no hace mucho nuestra cultura vivía en aquellos valles de lo que para mí empezaba a ser también Rioja Vasca.

El Camino de Santiago, como he insinuado, abrió una gran brecha en ese bloque vasco con su itinerario riojano. Una gran brecha que dejó pasar el caudal del cosmopolitismo separando la Rioja en dos bloques: el superior quedó unido al núcleo central emisor; el inferior se desgajó y en él se mantuvo lo vasco como brasa oculta aun no apagada. Si quisiéramos expresarlo en otra imagen, yo diría que la corriente europea hacia Santiago pasaba bajo un puente con columnas en Laguardia y San Millán de la Cogolla, puente que sigue por el valle de Ojcastro hasta Ezcaray. Aunque luego me refiera a estos puntos de apoyo de la cultura vasca en la Rioja, quiero ahora centrarme en esta última villa riojana (2). Ezcaray y su valle formaban parte de la provincia y arzobispado de Burgos antiguamente. En 1818 se creó la Provincia de la Rioja (el río Oja que le da nombre pasa por Ezcaray y Ojcastro, o Castro romano sobre el Oja), con gran parte de la actual de Logroño, la Rioja Alavesa y la Burgalesa en la que se incluía este valle. Un Real Decreto expedido el 30 de Noviembre de 1835 creó la Provincia de Logroño, suprimiendo la de la Rioja, y Ezcaray, con su valle, se incorporó a la nueva.

A través de todas estas vicisitudes administrativas, Ezcaray sigue conservando la reliquia de su ascendencia vasca. Su nombre, en primer lugar. Lo dicen también así la mayoría de los topónimos de su término municipal que tuvo la paciencia de consignar en un mapa publicado en Bilbao, en Diciembre de 1957, el Sr. Arregui Belar. Y Ez-

caray conserva lo que dentro de la especialidad de esta revista nos interesa: una talla en madera, con arpa y cornamusa, y una costumbre todavía viviente: su original ronda de Santa Agueda. Es este el hecho que me ha movido a lanzar la hipótesis de que tales muestras de iconografía y de tradición musical han de fundarse en una primitiva Rioja Vasca, o al menos, en la influencia vasca en la Rioja.

Las muestras, desde luego, no son únicas en el campo musical. No tengo pruebas concluyentes pero me inclino a creer que uno, al menos, de los autores del Homiliario de Calahorra, el llamado Petrus Semeno, era vasco. Los estudios de paleografía musical que reproduce el P. Eustaquio de Uriarte O. S. A. (3) pueden confirmar la autenticidad de este documento musical y permiten datarlo, como se venía creyendo, hacia 1.125. Para entonces, había desaparecido la Diócesis vasca de Armentia, con la muerte de su último obispo Fortuño II, y las provincias vascas pasaron a pertenecer a la amplia Diócesis de Calahorra. No es

un tocador de cuerno (o alboka?), llamando a la degollación de los Santos Inocentes.

ARTISTAS VASCOS EN LA RIOJA—

Todo esto, que de momento no pasa de ser una insinuación, requiere fundamentarse. Y para ello han de formularse dos preguntas cuya respuesta nos abrirá el camino de la certeza: estas y otras reproducciones de imaginería religiosa ¿fueron realizadas por artistas riojanos vasquizados?; o ¿fueron realizadas por artistas vascos inmigrados para estos menesteres artísticos? Sin meterme en investigaciones de más hondura, para lo que no habría ni tiempo ni espacio, doy una doble respuesta: es posible que lo realizado hasta el siglo XIV fuera obra de riojanos vasquizados o vascos de la Rioja; lo realizado después sería obra de vascos inmigrados cuando pudiera apreciarse presencia de un peculiar estilo vasco o vascón.



extraño que aquí se centrara la vida cultural del clero vasco y que Semeno participara en el Homiliario (4).

Pero son más claras las referencias iconográficas. Menciono sólo de pasada las representaciones de instrumentistas que aparecen en las dos iglesias de Laguardia y que cita el Padre Donosti (5). Menciono también —aquí se requiere un poco más de amplitud— el instrumentista que aparece en una de las tablas góticas de San Millán de la Cogolla. Comenzaré advirtiendo como fenómeno de fonética vasca la conversión de Emiliano en Millán, con palatización de la «l» tras la «i». La vida de este santo riojano, cantada por Berceo, fue también pintada en dos tablas durante el siglo XIV o principios del XV. El pintor reproduce escenas, como la de la predicación de San Millán, donde aparecen varias mujeres con tocados corniformes, propios de mujeres vascas de la época (6). La tabla pintada a franjas horizontales reproduce en las dos primeras escenas de la vida de Jesús y en la primera de éstas aparece

Pero ¿hubo artistas vascos? Y centrando aún más la pregunta ¿hubo artistas vascos en la Rioja? Voy a centrar también la respuesta en el ámbito espacial de la segunda pregunta, con lo que creo responder también a la primera. El gran especialista en temas vasco-riojanos D. José J. Bautista Marino Urrutia me decía en comunicación personal (7) que «...se debe a la gran emigración de artífices vascos por estas tierras a partir del siglo XVI donde se entregan a la construcción, los cuales han dejado buenas muestras sobre todo en estos templos. Aun quedan descendientes dedicados a la profesión citada, pues se da el caso de que la mayoría de los actuales constructores de estos pueblos tienen apellido vasco. Lo mismo ocurre con mi segundo apellido, elorriano originario; mi ascendiente, separado del caserío, hubo de pasar a la Rioja a buscar ocupación en las artes citadas, ya que en su tierra vizcaína no la encontraba».

Esta noticia abrió el camino a la respuesta. Gracias a la Gran Enciclopedia Vasca he tenido conocimiento del

trabajo «Arquitectos vascos de internacional prestigio» (8) que podía dar respuesta a la primera pregunta y allí remito al interesado en obtenerla. Para buscar respuesta a la segunda pregunta basta con ojear los nombres o apellidos vascos que salpican cualquier libro sobre arte en la Rioja. He mirado uno (9) y encuentro los siguientes:

ARQUITECTOS: Juan Pérez de Solarte, Juan Pérez, de Obieta, ambos vizcaínos según la publicación, Juan de Arcizabal, Pedro de Origoitia y su hijo Andrés, ambos de Ochandiano, el alavés Andrés de Benea, Andrés de Astiain, Uruela, Agustín Pérez de Azcárraga, durangués, Ignacio Elejalde, Martín de Beratua, Francisco de Gorbea que trabajaron en las diversas iglesias de Haro, Briones, Logroño, Calahorra, Santo Domingo de la Calzada, etc.

ESCULTORES: Marín y Miguel de Elizalde, Juan Bascardo, Juan Iralzu, Juan Arizmendi, Mateo y Sebastián de Zaballa, Francisco de Ureta, Juan Bta. Arbaiza, el elorriano Amezua, etc. realizadores de retablos y portadas.

PINTORES: Francisco de Barruena, Cristóbal de Aldazabal, Lázaro de Urquiaga, y otros.

Todos estos nombres, de clara oriundez vasca, salpican el suelo riojano con obras que, puras o adulteradas con corrientes extrañas, dejan constancia de nuestro arte en aquellas latitudes. Es por tanto fácilmente aceptable la teoría según la cual nuestro arte de los siglos XVI y XVII tuvo un fácil campo de adaptación en la Rioja que así sigue manteniendo algo de su antiguo vasquismo. Ello implica, además de esa buena aceptación por parte de los riojanos, una tendencia de los nuestros a buscar en aquellas tierras, como insinúa el Sr. Merino Urrutia, lo que les falta en la suya. No creo pueda ponerse en duda la capacidad artística de un pueblo que rebasa sus fronteras para dar rienda suelta a sus concepciones artísticas y —por qué ocultarlo— para ganarse la vida con tales realizaciones.

UN RETABLO VASCO EN EZCARAY—

Y llegamos, ambientados ya, a los instrumentistas de cornamusa y arpa esculpidos en un retablo de la iglesia de Ezcaray, situado en la capilla del lado de la epístola del crucero. Es de madera oscura y brillante y en el cuerpo principal presenta gran composición con figuras que casi son de bulto entero representando a la Piedad. Debajo, en la pradela, una escena de la Epifanía y Adoración de los Pastores que es la que ahora nos interesa, pues son dos de estos pastores los ya citados instrumentistas. El retablo parece sin duda del siglo XVI pero no puede concretarse el año, como tampoco su autor (o autores). Es esto último lo más importante a nuestros efectos y a ello dedicaremos algún detalle.

No faltan eruditos que atribuyen el retablo a Berrugete. El Conde de Polentinos (10) dice: «Es una obra notabilísima y tan bien trabajada, que aunque no sea de Berrugete, es de artista que sabía esculpir de manera magistral, y no desmerece de los trabajos ejecutados por el célebre escultor mencionado». Según otros (11) «aunque



se ha pensado que esta escultura podría ser obra de Pedro Arbulo de Marguete, Weise considera que presenta fuertes semejanzas con las obras del taller de los Beaugrant, por los tipos de cabezas, la afectación acentuada de los movimientos y el plegado de los ropajes, de manera que cree posible establecer su relación con las esculturas del retablo mayor de Portugalete (Vizcaya) obra de Juan de Beaugrant». Aquí es donde surge la pista que pasando por la capucha un tanto corniforme de la mujer que toca el arpa me lleva a pensar en que la pradela, al menos, es obra de vasco que representa instrumentos conocidos entonces aunque ahora hayan sido desplazados por el txistu, instrumento nacional vasco.

Sería difícil hacer prosperar esta teoría si fuera cierto lo que leo en la obra histórica sobre Ezcaray (12): «Se trata del traslado de una sentencia dada el 2 de Octubre de 1535 contra la familia titulada de los caballeros de Mateo que alegaba tener derecho exclusivo de propiedad sobre el altar y capilla que se dice de los Mateo situada al lado de la epístola de esta iglesia parroquial». Si creemos al Padre Cerezal, O. S. A. (13), Guiot de Beaugrant y su hermano Juan llegaron procedentes de Flandes a Bilbao en 1533. Construyeron y esculpieron no sólo los retablos de Portuga'ete y de Santiago de Bilbao, destruido en 1805, sino algunas otras obras en la provincia de Vizcaya, tales como un retablo en la Colegiata de Cenarruza y otro, muy similar, en Arbácegui (14). La disposición de figuras

y otras características de estas dos últimas obras, guardan estrecha semejanza con el retablo de Ezcaray, si bien este último es más perfecto. Por otra parte, el estilo de los Beaugrant y el de Berruguete es también similar por cuanto durante algún tiempo el retablo de Portugaleta fue atribuido al escultor castellano.

Pero volviendo a la fecha de realización del retablo de Ezcaray, parece imposible fuera realizado por los flamencos antes de 1535 en que según la sentencia citada ya existía. Aquí se me ocurre sugerir lo siguiente: lo que probablemente existiera antes de 1535 fuera un altar de San Mateo del que se tomó la figura principal del apóstol que pasaría a ocupar un lugar accesorio en el actual altar donde con Santiago Peregrino ocupa uno de sus lados. Este altar sería, pues realizado por Juan de Beaugrant, que sobrevivió a Guiot, después de terminar los trabajos en Vizcaya. No debía de haber más trabajo entonces en esta provincia, pues otros dos escultores que trabajaron en Portugaleta, Juan de Imberts y Juan de Ayala, les vemos después trabajando en Estella (1563) y Zúñiga respectivamente (15).

Hasta ahora no he hecho más que tratar de conjugar la suposición del alemán Weise con las posibilidades de la cronología de los Beaugrant en relación con la probable fecha de construcción del retablo de Ezcaray. Pero queda una importante duda: siendo Beaugrant el realizador ¿cómo suponer que el arpa y la cornamusa de la pradela puedan estar inspiradas en instrumentos usuales vascos? Para afirmarlo tengo tres razones, ninguna absoluta, pero sí orientadoras de una probabilidad:

1) La escena de la adoración de los pastores es de diferente mano que la Piedad central del retablo. Contrasta la perfecta traza y acabado de la Piedad con el dibujo más deficiente de los pastores. Pienso que Beaugrant haría la escena principal y un discípulo la pradela con los pastores. Siendo esto así no es difícil suponer que el discípulo fuera vizcaíno, enseñado en las obras realizadas en Vizcaya por el Maestro.

2) Uno de los pastores, tañe una cornamusa o gaita; el último pastor del conjunto, que parece una mujer, va tocando el arpa y lleva un sospechoso tocado o capucha corniforme, típico de las mujeres vascas de la época.

3) A nada conducirían estas suposiciones si tanto el arpa como la cornamusa fueran desconocidas entre los vascos en aquella época. El que fueran instrumentos conocidos y usados permite pensar en que fuera una realización vasca la de esta pradela, por lo menos.

Las dos primeras razones quedan para apreciación personal. La última, en cambio, ha de demostrarse y creo que no vendrá de más hacerlo ahora, aun a costa de turbar un poco el monopolio del txistu.

LA CORNAMUSA EN EL PAIS VASCO—

La cornamusa es un instrumento, muy parecido a la gaita, oriundo de los pueblos célticos, que se conserva todavía como principal en el folklore de los gallegos y bretones. En principio no hay pues dificultad en admitir que en algún tiempo arraigara en el pueblo vasco, paso de tantas

migraciones, entre ellas la céltica. El Padre Donosti, en una importante contribución, como todas las suyas, al estudio de nuestra música (16) nos da cumplida noticia de este instrumento: en varias citas del siglo XVII nos presenta cuentas pagadas a gaiteros en Bilbao, Valmaseda, Vitoria, Tudela, Pamplona, etc. Además de estos testigos documentales nos presenta el Padre Donosti (17) muestras iconográficas: una pintura mural en San Pedro de Olite en que aparece un tañedor de cornamusa y el ya conocido gaitero de la iglesia de Lequeitio. Nos cita también que en Laguardia, donde hay actualmente una buena banda de dulzaineros, había en el siglo XV un tocador de gaita por nombre Diago.

A nuestros efectos, el testimonio iconográfico más importante es el de la cornamusa de Lequeitio y para ello debemos de acudir a lo que escribió Gonzalo Manso de Zúñiga (18):

«En el País Vasco, el txistu y el tamboril tan enraizados en él desde lejanos tiempos, no han dejado mucho lugar para la adopción de otros instrumentos, y por ello, ni en las pinturas ni esculturas nuestras es frecuente hallar gaitas o cornamusas, no raras de encontrar en documentos gráficos de la época medieval de otras comarcas españolas. Ignoro si en nuestra región hubo algún momento en que la cornamusa, tan en boga en los siglos del medioevo, fue usada. En Navarra, desde luego, sí lo fue quizá por su mayor contacto con Francia, pero de su uso en Guipúzcoa, Alava y Vizcaya no conozco trabajo alguno que lo afirme ni tampoco es frecuente hallarla representada en las pinturas o esculturas aunque es posible que si se busca pacientemente en las iglesias se hallarán estos instrumentos en manos de ángeles, bufones o músicos. Desde luego en Alava, en el Partido Judicial de Salvatierra hay una bien claramente expuesta. Puede verse en el pueblecito de San Vicente de Arana, en el arco rebajado sobre el que va asentado el altar mayor. La toca un grifo de largo rabo... También existe otra en un arco de la fachada de la iglesia de Santa María de Lequeitio. En esta, el ejecutante se presenta de frente. Quizá esta figura no sirva de mucho apoyo en la hipótesis de que este instrumento se usaba entre nosotros, pues la indumentaria del músico no es la usual en esta región en ninguna época, y más bien hace pensar que el escultor, seguramente algún extranjero, esculpió una figura ajena a nosotros y que él tenía en la memoria».

Hasta aquí Manso de Zúñiga cuyo texto no he querido desaprovechar. Efectivamente, el ejecutante tiene una indumentaria extraña al país, sobre todo en el tocado. Y la conclusión puede ser válida. Pero olvida Manso de Zúñiga que en Lequeitio, y en la misma iglesia, hay otro ejecutante de cornamusa, aunque no esté visible el odre. Está situado a la derecha y al fondo de la escena del Nacimiento en el retablo del altar mayor, obra de Juan García de Crial a principios del siglo XVI (19). No es extraño que el tallista de Ezcaray conociera esta figura aunque a la suya dio una disposición de perfil contra la colocación frontal de ambos gaiteros de Lequeitio.

La cornamusa era usada y conocida por nuestros es-

cultores vascos y no puede negarse la posibilidad de que la reproducción de Ezcaray fuera obra de mano vasca.

EL ARPA, ¿ES LA MANIURA VASCA?—

En la pradela del retablo de Ezcaray a que me vengo refiriendo, la primera figura de la derecha está tocando el arpa. No es que su tocado corniforme esté muy definido, pero sí como para suponer que el tallista estaba pensando en un tocado no conocido fuera del País Vasco. Si efectivamente el escultor quiso en su subconsciente representar una mujer de su tierra ¿había contrasentido en el instrumento utilizado, pues no podía permitirse la libertad de atribuir a una vasca el uso del arpa? Esta es la cuestión.

El arpa es un instrumento que procede de los países nórdicos. Su invención se atribuye a los celtas y sus principios pueden seguirse claramente en las Islas Británicas, especialmente en Irlanda (20). A partir del siglo IX es ya conocida por representaciones iconográficas en el Continente. Esta infiltración céltica llega hasta el País Vasco, pues en el siglo XIV encontramos «una inglesa jugleresa de arpa» en la corte Navarra (21). La iconografía vasca de este instrumento no es abundante, pero podemos citar dos ejemplos a los que a mi juicio habrá que añadir la figura de Ezcaray. Se trata de dos arpas esculpidas en sendas casas de Oyarzun y Lezo, de donde a ambas edificaciones les viene el nombre de Arpidenia y Arpienia, respectivamente (22).

La literatura vasca nos deja también constancia de este instrumento: Joannes de Etcheberri, en sus «Noelac» del año 1630, escribe versos como estos:

Ihardexten larrainek
adarrari diote,
maniuretez artzainek
errepikatzen dute.

Son dispares las opiniones de Azkue, Lhande y Manterola sobre significado de esta voz usada por Etcheberry. Según Manterola dicha voz era desconocida en Labourdi y debía de interpretarse como txistu. ¿No hubiera sido más correcto para Manterola interpretar la «maniura» como el «tambourin»? En cambio, Azkue y Lhande traducen la voz por arpa y a este parecer se arrima el Padre Donosti (23). En cierto modo parece lógica esta traducción pues tal significado se ve más claro en otros versos del mismo Etcheberry cuando hace tocar la «maniura» a David, que como todos sabemos, tocaba el arpa:

munduz munduz çebillana
Dauid maniura iotçen.

En el Diccionario Francés-Vasco de André Tournier y Pierre Lafitte (24) se traduce «harpe=maniura». No parece, pues, aventurado admitir la identidad de estas acepciones y por tanto no sería disparatado suponer un uso, aunque no intensivo de este instrumento en el País Vasco.

SANTA AGUEDA CANCION DE RONDA—

Aunque me había propuesto hacer solamente una referencia iconográfica, por tratarse de una tradición mu-

sical de Ezcaray, he de mencionar aquí dejando para otra ocasión un estudio más profundo, la costumbre de cantar la ronda de Santa Agueda en la víspera de su festividad. Es una costumbre original del valle de Ezcaray y Ojacastro, como un islote folklórico de raigambre vasca en la Rioja. Se da además la circunstancia, esta sí iconográfica, de que en un altar lateral de la iglesia de Ezcaray está la imagen de la Santa con un tocado corniforme muy pronunciado, «con el traje vascongado que se llevaba en Ezcaray en tiempo de los Reyes Católicos» (25).

Por no ser este un tema propio de iconografía musical, dejo su comentario para otra ocasión.

NOTAS

- (1) JOSE J. BAUTISTA MERINO URRUTIA ha publicado varias versiones de sus investigaciones en la Rioja: «El Vascuence en la Rioja y Burgos», «El Vascuence en el Valle de Ojacastro-Rioja Alta», «El Vascuence hablado en la Rioja y Burgos», «Problemas que plantea la toponimia vasca de Rioja y Burgos», «El Folklore en el Valle de Ojacastro», etcétera.
- (2) JOSE GARCIA DE SAN LORENZO MARTIR: «Ezcaray, su historia», Logroño, 1959.
- (3) «La notación gregoriana y sus transformaciones» en su obra «Tratado Teórico Práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición», Madrid, 1890, págs. 173 y ss.
- (4) ANDRES ARAIZ MARTINEZ: «Historia de la Música Religiosa en España», Barcelona, 1942, grabado de la página 32 y Apéndice en la página 221 y siguientes.
- (5) P. JOSE ANTONIO DONOSTI: «Música y Músicos en el País Vasco», Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, Monografía n.º 5, San Sebastián 1951, págs. 8 y 9.
- (6) JULIO CARO BAROJA: «La significación del antiguo tocado corniforme de las mujeres vascas», en Investigación y Progreso, 1935.—JUSTO GARATE: «Ensayos euskéricos». —PEDRO GARMENDIA: «Trajes vascos del siglo XVI», en RIEV 1934 y 1936.—GONZALO MANSO DE ZUÑIGA: «Los tocados corniformes» en Homenaje a Julio de Urquijo.—ANDRES MAÑARICUA: «Santa María de Begoña», págs. 177 y ss.—JULIO DE URQUIJO: «Sobre el tocado corniforme de las mujeres vascas (s. XVI)», en RIEV 1922.—P. VEYRIN: «De la coiffure phalique des basquaises au XVI siècle», RIEV 1935.
- (7) Su carta de 7 de Setiembre de 1966.
- (8) F. QUADRA SALCEDO, en Vol. VI, fascículos 5.º y 6.º, págs. 345 y ss.
- (9) JOSE M. RUIZ GALARRETA y SANTIAGO ALCOLEA: «Guías artísticas de España: Logroño y su provincia», Barcelona, 1962.
- (10) Citado por José García de San Lorenzo Mártir, ob. cit. página 47.
- (11) RUIZ GALARRETA y ALCOLEA: ob. cit. pág. 155.
- (12) JOSE GARCIA DE SAN LORENZO MARTIR: ob. cit. pág. 49.
- (13) P. MIGUEL CEREZAL, O. S. A.: «La iglesia de Santa María de Portugaleta», en Homenaje a D. Carmelo de Echegaray, San Sebastián, 1928. Págs. 301 y ss.

(Sigue en la pág. 18).

Finalizó el programa con la actuación de la coral «Lartaun», de Oyarzun, dirigido por Jon Oñatibia que interpretó 3 obras vascas, bien ejecutadas, con mucho sentido musical, delicadas, finalizando su actuación, y la del programa, con la interpretación del «Agur Xuberoa», de Etchahun-Oñatibia.

Y de nuevo los ganadores a saludar al público, y el aplauso sincero y agradecido a la Caja de Ahorros Vizcaína y a la Asociación de Txistularis que han permitido dar al pueblo, y a su folklore, 4 nuevas danzas, y el gran acto artístico popular del teatro Buenos Aires que será muy difícil encuentre otro similar.

El criterio unánime era el de que fue magistral la idea de ofrecer aquel programa, con danzas tradicionales, con las nuevas, y el arropamiento musical de los instrumentos vascos.

Un festival que, si se es sincero, quien lo presencié no lo olvidará en su vida. Fue una fecha histórica para el folklore vasco.

ARCHIVO PARA EL FUTURO

Decía que la Caja de Ahorros Vizcaína y la Asociación de Txistularis del País Vasco habían prestado el máximo apoyo al Concurso, fallando y premiando las obras, montando un festival de presentación de las mismas para que el público las conociera. Pero han querido hacer las cosas mejor, terminando la obra que con tanto cariño iniciaron. Por ello, estas dos entidades y la Asociación de Dantzaris del País Vasco van a correr, por igual, con los gastos que supone el editarlas, y con un presupuesto de 30.000 pesetas.

Se quiere, con ello, perpetuar el concurso —sus danzas— para el estudio del presente y para testimonio de las generaciones futuras que podrán contar con las músicas, su coreografía, vestimenta, etc... datos más que necesarios para su reconstrucción, si hiciera falta.

Por ello, las revistas TXISTULARI y DANTZARI, en el amplio programa de superación que se han trazado, darán total información de las danzas, adjuntando clichés, músicas, gráficos de vestimentas, llevando a sus publicaciones las danzas en su totalidad y con los elementos necesarios para su mejor comprensión.

LA ORGANIZACION AGRADECE

La organización, Asociación de Txistularis del País Vasco, agradece muy vivamente a los que han hecho posible que ella haya tenido el máximo triunfo en la organización de este certamen. De manera singularísima al generoso patrocinador, Caja de Ahorros Vizcaína, y a los medios informativos que tan ampliamente se han ocupado del certamen.

Agradece, también, la ayuda de numerosos grupos de danzas, txistularis, y de personas vinculadas al folklore del País que en todo momento han apoyado y ayudado para que todo saliera bien, como así ha sido. Eskerrak danori.

BIOGRAFIA DE LOS AUTORES Y CRITICA DE LAS OBRAS

TXISTULARI en su afán de poder ofrecer una información amplia del Concurso y de sus artífices, los autores, tiene el deseo —que lo llevará a la práctica— de recoger las notas autobiográficas de los autores en relación con su actividad en el campo del folklore vasco.

También, y por su importancia, se realizará una crítica objetiva y subjetiva de las obras premiadas en este

I Concurso de Composiciones de Nuevas Danzas Vascas que deseamos, en su momento oportuno, se convoque su II edición.

Mi enhorabuena a todos. Y adelante, con ilusión. Que siempre respetemos lo tradicional no como algo muerto, de museo, estático, sino vivo, sintiendo lo que los mayores nos legaron, y al mismo tiempo ofrezcamos la dinámica de un pueblo que vive en su plenitud el siglo XX, en muchas facetas tan extraño, pleno de vitalidad creadora en todas las secciones del arte y de la cultura.



Iconografía musical en la Rioja

(Viene de la pág. 12).

- (14) JAVIER DE YBARRA Y BERGE: «Catálogo de Monumentos de Vizcaya», Bilbao 1958, Tomo II, láminas 668 y 691.
- (15) DARIO DE AREITIO: «Los vascos en la Historia de España», Bilbao, 1959, pág. 67.
- (16) «Instrumentos musicales del Pueblo Vasco», Zarauz, págs. 79 a 82.
- (17) «Música y Músicos en el País Vasco», págs. 9 y 10.
- (18) «Las cornamusas», en Boletín de la Sociedad Vasc. de Amigos del País, 1951, año VII, cuaderno 2.º, pág. 281 a 283.
- (19) FRANCISCO DE OCAMICA: «La Villa de Lequeitio: Ensayo Histórico», Bilbao, 1965.
- (20) FRITZ VOLBACH: «La orquesta moderna», Editorial Labor, Barcelona 1928, pág. 199.
- (21) P. JOSE ANTONIO DONOSTI: «Música y Músicos en el País Vasco», pág. 9.
- (22) P. JOSE ANTONIO DONOSTI: «Música y Músicos en el País Vasco», pág. 9 y nota (8) en la pág. 54.
- (23) P. JOSE ANTONIO DONOSTI: «Instrumentos Musicales del Pueblo Vasco», pág. 99.
- (24) «Lexique Français-Basque», Bayonne, 1953, pág. 225.
- (25) JOSE GARCIA DE SAN LORENZO MARTIR: ob. cit. pág. 49.