



JUVENTUD RURAL Y FOLKLORE EN CONFLICTO: El caso de La Gaita de Cervera del Río Alhama (La Rioja)

RURAL YOUTH AND FOLKLORE IN CONFLICT:
The case of The Bagpipe dance from Cervera del Río Alhama (La Rioja)

MARÍA ÁNGELES RUBIO GIL ¹, GUILLERMO VÁZQUEZ VICENTE ²

¹Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

KEYWORDS

*Folklore
Bagpipes
Intangible heritage
Ritual dance
Traditional clothing
Rural youth
Rites of passage*

ABSTRACT

In the rural dances of north of Spain, reminiscences of a pagan nature can be verified. Endowed with strong sacred connotations, their prevalence, and the interest of youth in high schools, surprises in a secular, individualistic and hyper-rational environment. This is the interest to understand the intergenerational conflicts that have arisen today, through the study of the case of 'La Gaita de Cervera del Río Alhama' (La Rioja). A dance that was considered atrial and that is, however, a set of sacred fertility rites, adapted with the same vocation as a community, petition and transit rite.

PALABRAS CLAVE

*Folklore
Gaita
Patrimonio inmaterial
Danza Ritual
Indumentaria tradicional
Juventud rural
Ritos de tránsito*

RESUMEN

En las danzas rurales del norte de España pueden constatarse reminiscencias de carácter pagano. Dotadas de fuertes connotaciones sacras, su prevalencia y el interés de la juventud por secundarlas, sorprende en el entorno secular actual, de gran individualismo e hiperracional. De ahí el interés por entender los conflictos intergeneracionales surgidos en la actualidad, a través del estudio del caso de 'La Gaita de Cervera del Río Alhama (La Rioja). Una danza que ha sido considerada marcial y que es sin embargo, un conjunto de ritos sagrados de fertilidad, adaptados con la misma vocación pretérita de rito comunitario, petitorio y de tránsito.

Recibido: 19/ 07 / 2022

Aceptado: 30/ 09 / 2022

1. Introducción: La Gaita en el folklore rural

La palabra Gaita designa en el ámbito del folklore, diversos instrumentos de viento como, por ejemplo, la más conocida gaita gallega, pero también la portuguesa, leonesa, aragonesa, cántabra, catalana, escocesa, irlandesa, etc. Todas ellas, dotadas de bolsa o fuelle de piel de ganado. Por este motivo, existe consenso a la hora de considerar que sus orígenes etimológicos se concretan en la palabra gótica 'gaits', que significa cabra. Sin embargo, muchas son las gaitas, que cuentan con bolsa o fuelle confeccionado con la piel de un animal distinto, o directamente no cuentan con ella, como en el caso de la gaita extremeña, colombiana, serrana, charra, navarra, etc. Por este motivo, los estudios recientes, han llegado a la conclusión de que dicho termino, se deriva con mayor probabilidad, "de la raíz gaélica "gaíth" / "gáeth" / "gaoth", que significa viento en irlandés antiguo, gaélico irlandés medio y gaélico escocés moderno, respectivamente" (O'Campo, 2014). Así lo consideran diversos autores, como el filólogo catalán Joan Coromines (1974)¹ o Manuel Matellán (1988)². Por su parte, Menéndez Pidal, defendía su origen germano, pero derivado del vocablo *whata*, que significa algo parecido a 'guardia'. Y en efecto, así se llamaban a los vigías de las torres y a los músicos de forma indiferente, en la Inglaterra del siglo XIV, y posiblemente, esta fuese la razón de que Enrique VIII llamase a sus músicos los *wayghtes*.

Como se verá más adelante, el empleo polisémico de esta raíz semántica para designar instrumentos, intérpretes, trajes, danzas y danzantes en distintas zonas, tanto como, el debate sobre sus orígenes, nos remite a la importancia de sus matices, que para el caso de La Gaita de Cervera del Río Alhama (DRA), en La Rioja española, cuenta con unos rasgos tanto militares, como otros legendarios, relacionados con la fertilidad de los campos y asimismo, el viento, en los instrumentos, los movimientos e indumentaria (los flecos), que requieren de mayor análisis. En concreto al ser dicha gaita, objeto de conflicto social, de una parte, por ser símbolos reconocidos y adoptados por los jóvenes por su carácter varonil, marcial, étnico y religioso (como danza procesional); y del otro, por las jóvenes que reivindican su participación como danza popular, dando lugar al conflicto entre administraciones (ayuntamiento, confradías), instituciones (iglesia, familias, generaciones, etc.) y el público durante su interpretación en los últimos años. Todo lo que demanda de un análisis más profundo de sus raíces, que contribuya a su preservación y disfrute, así como eventuales soluciones del conflicto, a través de sus posibilidades de reinterpretación en la actualidad, como conjunto de ritos étnicos de carácter petitorio, comunitario y de tránsito a la edad adulta.

Es decir, se considera que su análisis etnológico, junto con los históricos recientes (San Baldomero, 2020, Lacarra, 1981) arrojarán mayor información sobre su naturaleza pretérita y el sentido que merece mantener en la actualidad. Y tanto desde la mencionada base de sonidos populares ancestrales que sientan sus orígenes en el de la propia génesis musical (de viento), como desde la etimológica de milicia, tal que siguen siendo gaiteros y dulzaineros en muchos pueblos españoles, y en ocasiones al compás de marcha militar, los que despiertan a la vecindad en las mañanas de las fiestas religiosas, y que al igual que en ejército, siguen siendo denominadas dianas. Así como fue tradición de los tercios y otras encomiendas militares, portar el folklore musical de sus comarcas, cuando partían hacia el frente. Una interrelación entre funciones marciales y festivo-religiosas, que tiene hoy en día gran significado para entender los orígenes ciertos de la danza y la indumentaria que será analizada a continuación: La Gaita de Cervera del Río Alhama, y de la que, de forma popular, se afirma el origen precisamente en los tercios de Flandes, o según las fuentes escritas de las que se tiene constancia (San Baldomero, 2020) parte de la guardia feudal del castillo a partir de 1119. Y si bien, se encuentra documentado, que los pueblos de esta comarca hoy riojana, aportaron a las guerras patrias, sus jóvenes y su gaita autóctona, esta danza hoy procesional, cuenta con orígenes también sacros, pero más remotos de lo que suele suponerse.

A lo largo del siguiente artículo, se estudiarán estos y otros elementos relacionados con el folklore musical, a través de la Gaita de Cervera del Río Alhama como paradigma de folklore rural y fronterizo, por ser población riojana limítrofe entre Aragón, Navarra y Castilla (Rubio, 2016), que comparten diversas regiones, y por tratarse en la actualidad del origen de un conflicto de orden hipermoderno,

¹ Ver su el volumen 4 de su *Diccionario Etimológico* de 1974.

² Alberto Jambrina Leal & José-Manuel Gonzalez Matellan in "La Gaita en Zamora y Tras-os-Montes". Anuario da Gaita 1988 - Escola Provincial de Gaitas da deputacion de Ourense (Autonome Prov. Galicië - Spanje):

dentro de un contexto rural que, por otra parte, está consiguiendo mantener un folklore con fuertes supervivencias primitivas entre las nuevas generaciones. Así como, sus funciones sociales, como son la conservación de las raíces culturales y la relación entre residentes y oriundos.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general es el conocimiento del caso de La Gaita de Cervera del Río Alhama, en La Rioja, como ejemplo, para la comprensión más profunda del folklore rural. De su peculiaridad y la difusión mediática del conflicto que atraviesa en la actualidad, ante la insistencia de las jóvenes por secundarla y la resistencia de las cofradías, por lo que se plantean tres objetivos particulares:

1. Conocer los elementos del conjunto de este folklore musical y sus significados (de su música, instrumentos, indumentaria, complementos, pasos, ritos, etc.).
2. Descubrir el sentido que encierra La Gaita a través de la función y naturaleza de las costumbres y los ritos que secunda (comunitarios, petitorios, de paso).
3. Profundizar en el origen y significados de esta danza tradicional y en comparación con otras con rasgos similares, para conseguir mayor claridad en el debate sobre dónde y cómo debe interpretarse y quienes procede que dancen e interpreten La Gaita.

Con este fin, las hipótesis de trabajo consisten en afirmar que:

1. La danza de La Gaita de Cervera sienta sus orígenes en la tradición pagana y es muy anterior a los ejércitos (1516) enviados a los Países Bajos por la rama Española de la Casa de Austria.
2. La comprensión del conflicto actual en torno a La Gaita mejora con el estudio del origen y significado de la misma.

Los métodos utilizados han sido el estructural, empleando como técnicas de objetivación la utilización de fuentes escritas y orales a través de las técnicas de las entrevistas en profundidad (23) y la observación participante, el método comparativo con otras danzas similares estudiadas durante el trabajo de campo de investigaciones anteriores (para el Instituto de Estudios Riojanos 2016 y del Instituto de la Cultura Tradicional de Segovia, 2014, etc.), y el estudio de casos, en el que además de la explotación de fuentes secundarias, se han empleado las técnicas de la observación participante, historias de vida y la entrevista.

3. El folklore musical desde una perspectiva antropológica

Existe consenso entre los científicos sociales clásicos que han tratado el origen de la música (Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herber, Herbert Spencer o George Simmel, entre otros), en lo relativo a la música se puede decir, que se inicia con el hombre, conceptualizado como un instrumento de música. Así, se habría comprendido de forma temprana que, con diversos ardides puede regularse la emisión de sonidos, fisiológicos, cambiando de intensidad, de entonación y aún de timbre y de volumen (Salazar, 1950). Y que otro tanto puede hacerse con autopercusiones (como las palmas) o con las que se practica golpeando el suelo con los pies o distintos materiales, momento en el que se descubre “que los sonidos que puede producir con su propio cuerpo son capaces de regulación”, y que coincide con el nacimiento de la música. Más adelante, ‘el instrumento’ aparece al servicio de la *techenes* tras haber sido el ser humano, instrumento de sí mismo. Y serán precisamente, los primeros equipos, los compuestos por aquellos sencillos instrumentos que más se asemejan a la lógica de esa música originaria (de cantos y ritmos). Es decir, los de viento (como la *tibia utricularis* la cornamusa, museta o gaita) ya sean de hueso o de caña según autores, esta última, con o sin ‘tripa’ de aire; junto con instrumentos de percusión diversos, desde los palos trocados o maderas, hasta los membranófonos, con los primeros tambores.

Wallaschek (1983), referido etnomusicólogo, anticipó que la música primitiva no es un arte abstracto, sino un arte con mayúsculas, que se encuentra profundamente arraigada en la vida humana. Bailar e interpretar música, incrementa la solidaridad grupal, ayuda a la organización de actividades y fomenta la agrupación para la acción. De esta interpretación se desprende un valor tridimensional que

se concretaría en un ritual de celebración colectiva, que sería a su vez de trabajo y defensa. A partir de esa conclusión, el autor consideró que, si la música permitía organizar y actuar en unidad, las tribus y pueblos más musicales tendrían una clara ventaja competitiva para la supervivencia. Sería entonces cuando «la ley de la selección natural se aplicaría a explicar el origen y el desarrollo de la música». (Wallaschek, 1983, pp. 294-295)

Con este planteamiento, la música, junto al habla, se situaría en un nivel similar al de otras necesidades generales de las sociedades, como son la de refugio, alimentación y cultura. Porque como afirma Blacking (2006, p. 25), «muchos de los procesos musicales esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad». Son entonces parte de la cultura y de la evolución histórica, pero todavía compartimos con las sociedades primitivas algunas de las funciones originales de la música, «consistentes en ensalzar la importancia de los eventos públicos y alentar la solidaridad social» (Storr, 2007, p. 179).

Respecto a los autores que han tratado el origen de la música, pueden distinguirse entre los que dan mayor importancia a su utilidad, p.e. como modo de dar ritmo e intensidad al trabajo colectivo (Larl Bürcher, 1899), y los que destacan su vertiente más abstracta y mágica. Estos últimos verían el origen de la música como una herramienta para entrar en contacto con el entorno sobrenatural del ser humano primitivo. Como consecuencia, la música y, sobre todo la danza, han formado parte fundamental desde hace milenios de los ritos conjuratorios sagrados, que serviría para comunicarse con los Dioses de la Tierra (Jules Combarieu, 1923). Sin embargo, como apostilla Juan Amades (1964), ambas posturas no son contradictorias. Prueba de ello es la profusión en el folklore de las sociedades tradiciones de música y danzas sacras y de oficios. O como ocurre en las danzas rituales procesionales, donde puede percibirse en el contenido y desarrollo de los grupos populares una mezcla de ambos universos.

3.1. Danzas folklóricas

A partir de lo anterior, puede definirse la danza como un modo afectivo de expresión que requiere del tiempo y del espacio [...] emplea el comportamiento motor en patrones repetidos que están enlazados íntimamente con las características definitivas de la música» (Kealínohomoku, 1972, p. 387), podría extenderse al campo de la danza la analogía propuesta por Lévi-Strauss (1958) y Leach (1976) entre mito y obra musical. Así podría afirmarse que las dimensiones espaciales y temporales y la secuencia de las acciones que se realizan en la danza parten de una alternancia de puntos y contrapuntos rítmicos que obligan a analizar conjuntamente estas dos disciplinas: música y danza.

Bajo esta premisa, la música proporcionará una base rítmica que potenciará la acción del baile y permitirá el estudio de la danza a partir de su fragmentación en unidades de distinta amplitud que adquirirán entidad propia mediante su interacción con los códigos que define el lenguaje musical (Bonfiglioli, 2003). Es así evidente, que la danza está unida al ritmo (Galmiche, 1986) y en consecuencia a la música.

Puede considerarse que la primera propuesta que apunta en esta dirección es la planteada por Merriam (1964). Este autor parte de la premisa de que cualquier análisis musical puede ser dividido en tres grandes campos: la conceptualización de la música, el componente físico, social y verbal del comportamiento y el sonido musical como producto del comportamiento que lo produce. Es decir, que ambos campos están relacionados. Pero con objeto de ampliar el marco de análisis, su propuesta no sólo se centró en el aspecto musical, sino que se aplicó a una serie de danzas exóticas con objeto de dar cuenta de la relación existente entre la estructura social y las funciones que cumplían la música y la danza dentro de ésta. Por todo lo anterior, y siguiendo a este autor, Salazar (1950, p. 5) considerará que «el mundo paralelo al que crea la música, es el que crea la danza». En consecuencia, «cuando el hombre descubre que es un objeto de arte, [...] música y danza pueden, pues, definirse diciendo que son el resultado de manejar artísticamente el material sonoro o corporal». (Salazar, 1950, p. 6)

3.2. El caso de La Gaita de Cervera del Río Alhama

Cervera del Río Alhama es una comarca perteneciente al área periférica conocida como riojana-soriana por su pasado castellano, y si bien es fronteriza, asimismo, con Aragón y Navarra, lo que le permite gozar de un rico folklore, reflejo de su naturaleza liminal: leyendas fundacionales, múltiples albadas y campanillas de novenas y días festivos, bailes de cabezudos y gigantes, romances de ciego, rondas y enramadas, etc. Constituyendo una comunidad simbólica, con elementos culturales propios, un

vocablo autóctono³ y entonación particular, fiestas y hábitos culinarios compartidos por toda la población; y en donde lo más representativo dentro del folklore musical, es La Gaita. Término con el que se designa tanto a la melodía, el instrumento de viento y el tamboril (ambos cuando van juntos o sólo la primera), la danza y el vestido de los mozos jóvenes en actos de representación del pueblo y la comarca -como en el desfile de cada año en Logroño en la festividad de San Mateo-. Pero, sobre todo, La Gaita debe actuar en las fiestas patronales de Cervera del río Alhama, San Gil, el 31 de agosto y el 1, 2, 3 y 4 de septiembre y Santa Ana los días 25, 26, 27 y 28 de Julio.

La Gaita de Cervera DRA como instrumento, proveniente de la chirimía, es del tipo de gaita la navarra⁴, y que, como las actuales castellanas, se llamó dulzaina indistintamente desde el siglo XVIII (en 1791, según Mendiola, 1988). A estas, las acompañaba el tamboril, formando el equipo gaitero. Es decir, la palabra gaita es polisémica en muchos pueblos, tal que en Cervera, al incluir instrumentos de viento diversos, la propia indumentaria y la danza, de bruscos movimientos que hacen bailar flecos de pañuelos y cintas, con la fuerza de golpes de viento. Con tal denominación se conoce en esta población desde tiempos remotos la danza procesional típica, el instrumento que la protagoniza (o gaita navarra⁵, comunidad colindante a esta comarca por el este), como también al grupo de danzantes, a los músicos que la ejecutan (los gaiteros), a la indumentaria de los danzantes y a la melodía interpretada por dicho instrumento, junto al tamboril y el tambor en los días de fiesta patronal.

Fotografía 1. Indumentaria: detalle fajas, alpargatas, mantones y “firifollos al viento”



Fuente: Javier del Yelmo, 2018

Por su carácter enérgico, que requiere de fuerza y resistencia, se trata La Gaita de una danza de carácter juvenil, con singularidades de rito de paso que nos acercan a los ritos campesinos presentes hasta finales del siglo pasado en toda la comarca, como es el caso de los mayos, o la danza ritual de ‘los Brindis’, en primer día del año en el pueblo vecino de Grávalos. No sorprende, por tanto, que por su carácter viril se considere que tiene orígenes guerreros y de cortejo, siendo, hasta tiempos recientes, bailada solamente por hombres jóvenes y solteros (Gallarre, 2017), a diferencia de otras zonas de La Rioja y de España, en donde las mujeres han ido participando desde mediados del siglo pasado de estas danzas rituales (como los paloteos en Castilla), siendo ya protagonistas, de otros similares como las de arcos y ramos. Este hecho es interesante, pues sin conflictos destacables permite a las mujeres trascender a su papel de meras espectadoras o costureras de los trajes, en la medida en que los

³ De que ha realizado diversos estudios el filólogo, Fabián González Bachiller.

⁴ Siguiendo a Mendiola (1988) los propios gaiteros solían ser y siguen siendo de Navarra, como Julián Matute Greño nació en Viana el 7 de enero de 1857, y que interpretaba la gaita para acompañar a los danzantes en Cervera y en Lardero (Rioja).

⁵ Si bien en Cervera de forma popular se denomina dicho instrumento y sin duda para diferenciarla de todas las demás foráneas, “Chufaina”, que no está incluida en el diccionario de la RAE, pero sí el verbo ‘chufar’, soplar, siendo chufaina el término que denomina a la dulzaina o flauta, o también ‘silbato grande de caña’, que entronca íntimamente con la tradición local del lino y el cáñamo, en las alpargatas de la vestimenta tradicional.

varones iban abandonando su ejecución. Algo que no ha pasado en La Gaita cerverana, que pasa desde el año 2016 a la actualidad de la prensa y telediarios nacionales.

No obstante, su contenido va mucho más allá de la polémica derivada de un conflicto que en principio, podría denominarse 'de nuevo cuño': intergeneracional, intersexual y entre las personas de residentes y las jóvenes de familias oriundas. La Gaita Cervera del Río Alhama es considerada por expertos, como Quijera Pérez (1992), "un modelo coreográfico diferente al observable en el resto del país". Más allá, considera que "la danza procesional [...] titulada "La Gaita" [...] muestra cierta excepcionalidad con respecto a los demás ejemplos, en una comarca fronteriza con tierras aragonesas, donde sí hemos observado con más insistencia este modelo específico". Es decir, con instrumentos e intérpretes navarros, melodía antigua y muy original que recuerdan a las del valle de Baztan al norte de Navarra. Pero también, con grandes similitudes con las danzas Riojanas y Sorianas, como son los giros solares, o la indumentaria. Todo lo que pone de manifiesto el carácter intercultural de la misma, al tiempo que reafirma orígenes agrarios y sagrados remotos; como afirma del conjunto de la Celtiberia, Alfredo Jimeno Martínez, director de las excavaciones de Numancia, en entrevista concedida a Carlos Núñez:

Aunque obedecen a ritos guerreros y viriles (como bien documenta Caro Baroja), son bailes de labradores, vinculados a las fiestas religiosas. Son preces elevadas a la divinidad en favor de la fecundidad de la tierra. Los espíritus adversos de ganados, bosques y labrantíos, deben marchar lejos al oír los secos chasquidos de espadas o palos entrechocados en el aire. Con su carácter agrario, al golpear los palos en el suelo se está produciendo un acto de magia empática: se está llamado al grano a que salga, crezca y fructifique (2018, p. 325).

Esta danza de 'La Gaita', presenta sin embargo, diferencias en lo referente a los palos, que son sustituidos por pulgaretas (castañuelas al pecho), y las espadas por dos palos (en su día alabardas), que portan 'los jefes del equipo' (o banderas), que son los que dirigen al resto, uno a cada extremo con autoridad, y que se diferencian de las protagonizadas por solo ocho danzantes que son dirigidos por el 'cachiberrio' con traje arlequinado (como en Viana), que se desarrolla en otros pueblos de la Rioja y Navarra. Tampoco visten faldillas, como en algunos pueblos de color blanco como el traje, o amarilla y grande como la danza de zancos de Anguiano. Por tanto, lo que parecen diferencias, pueden verse también como sinergias si se contextualiza esta danza en el entorno de los ritos agrícolas mágicos. Desde este prisma, y basándonos en la lógica de los principios de contagio que se verá más adelante, la madera de palos y pulgaretas, funciona como una llamada a la vegetación, de igual modo que lo femenino es principio, por excelencia, de la germinación y fecundidad⁶. Por lo tanto, estos elementos en el rito podrían venir del uso común de los zancos, de los palos, del uso de la madera para realizar las castañuelas y de las cintas por los firifollos de éstas, con el objeto de atraer la vegetación. De igual modo, los grandes giros, cuesta abajo y dentro del grupo (en el caso de Anguiano), y los giros sobre su persona de los dos gaiteros bandera de La Gaita de Cervera, en este caso rodeados por el resto del grupo a los lados o bien formando también círculos y letras con ellos, se podrían asociar claramente con ritos campesinos al sol que se tratarán en el tercer epígrafe de este trabajo.

Dicho de otro modo, a pesar de interpretarse durante fiestas religiosas, y otras que no lo fueron tanto, como la celebrada el 12 de noviembre de 1790 con la inauguración de la fábrica de Lonas (la que fabricó los lienzos de lino que portó la Armada Invencible), se diferencia, con su equipo de gaita y tamboril, por ser música 'de la plebe', tal y como recogen las memorias del hecho, y siendo, junto a los mencionados, el clarinete, bombo, pandereta y triángulo los instrumentos con los que se deleitaron los asistentes más elitistas que acudieron a este evento (Ovejas, 1953).

3.6. La Gaita de Cervera: desarrollo y liturgia

Se dice de La Gaita de Cervera "ser una de las más originales de España, por no encontrarse nada parecido a los troqueados en el resto de La Rioja, ni a los paloteos de regiones limítrofes de Castilla León, Navarra o el País Vasco. Se caracteriza, asimismo, por un mayor número de danzantes o bailaoras, que en los últimos años suelen ser ocho, y aquí nunca menos de dieciocho; y los "pasos" que son nada menos que unos veinte-, consistentes en diversas formaciones que comienzan con la

⁶ Mientras, otros teóricos, como el etnólogo Joan Amades (1958, p. 34), han querido ver un culto a las divinidades agrarias autóctonas, confirmadas por la Roma clásica, o bien directamente "un enigma del investigador", como expone Caro Baroja en *El Estío Festivo* (1984, p. 216).

formación básica de las dos filas con un 'bandera' delante y otro detrás –a veces cuasi-militares-, que van componiendo letras y figuras de cada patrón (Santa Ana o San Gil y antiguamente a la Virgen del Monte), Cruces, Tijeras, Carroncho, Caballos, Estrella, Culebra, Ribazos o los Borrachos (Diego Jiménez, 1986 y 2001). Naiara González por otra parte, las clasifica en: las que evocan:

1. Celebraciones religiosas (la cruz, la V, la ese, la a de Santa Ana, la G de San Gil, el 25 (por el día de Santiago) y el 26, por el de Santa Ana.
2. Los oficios del pueblo: la alpargata, el hilo y la aguja y las tijeras, etc. los caballos.
3. Las formaciones militares: el cruce a cuatro, los borrachos, el puente y la puerta del sol.

Las canciones más antiguas de la Rioja por otra parte, suelen ser cortas (Gómez Tabanera, 1954). Alguna apenas pasa de diez o doce compases, por haberse perdido con el tiempo, dando cuenta de su antigüedad. Al contrario de la música para la danza, que es amplia y sin letra, y para su acompañamiento se emplean instrumentos de corte casero (cañas, palos, elementos vibrantes de fibra) y también, al principio, la 'chifla', pequeña flauta de sonidos agudos, de tres agujeros, de los siglos XI y XII, y que aún sigue usándose en la actualidad en alguna zona navarra y en Cataluña con el nombre de 'flabiol'

La música de La Gaita consta, en la actualidad, de cuatro tonadillas que se repiten constantemente, aunque antaño tuvo ocho. Y si la música de 'La Gaita' no es muy variada, los músicos han ido añadiendo su propio repertorio proveniente de otros géneros, tal que, el pasacalle festivo, la jota que se impuso a la seguidilla como baile suelto, a las que se unen en los días de fiesta, las dianas matutinas, las tocatas de gigantes y cabezudos, etc. Así, a comienzos del siglo XVIII, y mientras estuvo acantonado en esta villa durante la guerra de Sucesión un regimiento valenciano; y parece que fueron los músicos militares del mismo, quienes interpretaron la 'gaita' (Ruiz Zapatero, 2013), y de donde pudiera aventurarse el haber adquirido un ritmo más marcial, marcado más por el tambor, menos por la madera de las castañuelas (lo que popularmente se secunda como un contundente ta, ta, ta).

El traje consiste en una camisa blanca, lisa con puños en las mangas, pantalón blanco largo ribeteado a los costados con cita de bordado de color, fajín de color blanco bordado en azul con motivos de los patronos, mantones estampados de vistosos colores en forma de cruz en el pecho y la espalda y alpargata blanca de cintas rojas cruzadas.

En relación a esta cuestión puede ser interesante detenerse a valorar el significado del traje blanco impoluto de los bailadores de 'los Brindis' de Grávalos. La experta Esther Maganto (2015, p. 206) argumenta que su significado recuerda cómo las danzas desde tiempos de la Reconquista formaron parte de un contrato civil-religioso de las partes implicadas, adquiriendo la arquitectura de sus trajes un significado que bien pudiera denominarse sociopolítico, en el contexto escénico y ritual.

En cuanto al traje blanco, el etnólogo autóctono José Manuel San Baldomero (1983) señala su función bienhechora para el pueblo, añadiendo que: todas las danzas rituales españolas se han conservado un atuendo de danzante antiquísimo y semejante al que se utiliza en Turquía y Paquistán: traje blanco, cintas, faldas, bandas o pañuelos de vivos colores cruzados en el pecho y sombreros adornados con flores. La Gaita de Cervera tiene de uno u otro modo la mayor parte de esos aderezos.

No obstante, cabe recordar que, a lo largo del siglo XVI se fue perfilando, en relación con la instauración del protocolo borgoñón y la moda europea y española de la época, la preferencia por la uniformidad en el traje militar, que fue iniciada por los reyes católicos. De este hecho parten, en muchos casos, los pañuelos o tirantes cruzados, que en el caso de Cervera se van sofisticando con flecos y bordados de mantones femeninos relativamente recientes, así como los firifollos de las pulgaretas (foto 1.).

La pulgareta, por otra parte, entendida como castañuela tradicional, es un término recogido en la RAE y en el Diccionario de Autoridades. Pero, no ocurre lo mismo con el firifollo. Este elemento, consistente en una escarapela de cintas fruncidas de colores hecha en forma de rosetón, que se empleaba para distinguir ejércitos, pero también para los escudos en los torneos medievales (siguiendo al ilustre folklorista Ismael Peña Poza en entrevista personal para tratar el tema). De igual modo, se utilizaba en danzas solares muy anteriores, por su bordado redondo, en forma de círculos concéntricos de cintas de colores, que podían entrar en relación directa con las formaciones en círculo de la danza y los saltos giratorios que hemos mencionado previamente. Estos instrumentos son, por tanto, un elemento de identidad grupal y de orgullo, y concretamente el firifollo, remite

inmediatamente a los gaiteros del pueblo y a la danza que realizan en Cervera del Río Alhama por la comarca⁷.

Muestra de ese carácter identitario, a la vez que personal, fue que los gaiteros pidiesen la firma sobre sus firifollos del vicepresidente de gobierno en el año 1985, cuando asistió al primer Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval en San Millán de la Cogolla, en la que La Gaita ceriverana participó en la ceremonia de clausura. Porque son precisamente los firifollos, como las caras alhajas o las cruces triperas de las mujeres en otras comarcas limítrofes, las que cumplen la función de transmisión generacional, siendo guardadas o confeccionadas por las madres con esmero, símbolo del cariño, así como del papel femenino en la reproducción social del pueblo y en su folklore (Rubio, 2013). Los bordados de los pantalones y de las fajas, suelen ser también confeccionado o cosidos por las madres; si bien los mantos de manila parecen ser de una tradición menos artesanal y más reciente, encontrándose simplemente pañuelos cruzados, y sin bordados, en los reportajes gráficos, de La Gaita de apenas un siglo de antigüedad⁸.

En general, el día de la fiesta mayor la indumentaria consiste en: camisa blanca lisa con puños en las mangas, pantalón blanco largo ribeteado a los costados con cinta de color, fajín de color azul bordado con motivos del Santo, mantones estampados de vistosos colores sobre los hombros, cruzados en pecho y espalda y alpargata blanca con cintas rojas cruzadas. Estas últimas, seña de identidad comunitaria, por ser la industria alpargatera la primera actividad económica de la población, y ser confeccionadas por madres o personas cercanas.

Pueden bailar en ella todos los mozos solteros que lo deseen, lo que ha llevado a etnólogos, como San Baldomero (1983), a destacar su carácter democrático por la forma de acceso y la toma de las decisiones. Si bien, esto excluye a mujeres y personas mayores, y desenvolverse dentro de la dinámica y la autoridad de las cofradías parroquiales. Y es precisamente la cofradía de San Gil, o 'del barrio de abajo', la que según documentación medieval aparecida en el Archivo de la Catedral de Calahorra, se habría fundado por Alfonso el Batallador en 1123 en la Iglesia de San Gil (San Baldomero, 2020)⁹, con naturaleza militar, y de donde surgiese La Gaita de Cervera como formación soldadoresca que acompañaba a las autoridades. Una predilección del Batallador por Cervera que queda patente cuando, como protector del Camino de Santiago, lega en su testamento a Compostela poblaciones clave en la reconquista del Valle del Ebro, como Calahorra, Tudején y Cervera (Lacarra, 1981 y San Baldomero, 2020).

3.7. *La Gaita Cerverana como rito de paso*

Van Gennep (1909) definió los ritos de tránsito como "aquellos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social, edad". Con posterioridad, Victor W. Turner (1969) ha escrito extensamente sobre la liminalidad y los ritos de este orden, también llamados de pasaje, desde el punto de vista de la antropología de las religiones. Este conjunto de ritos consiste en observar en la propia vida aquellos momentos significativos de crecimiento y cambio de estatus.

Son ritos apoyados en principios animistas, (Frazer, 1974, Baroja, 1984,1995, etc.), que de forma previa a la religión, ponían el énfasis, en que "todos los pueblos de la tierra en el curso de la existencia humana se desenvuelven en virtud de una continua y fina trama de formas tradicionales que estructuran los llamados ritos de tránsito (*rites de passage*)", en palabras de Gómez Tabanera (1968:67), en su obra clásica: El curso de la vida humana en el folklore español. Y tanto, plantar el Mayo en toda La Rioja, como La Gaita de Cervera, gozan de este carácter de 'rito de iniciación' de los jóvenes a la edad adulta, de las sociedades agrícolas europeas desde el neolítico (Rubio, 2017).

⁷ Este instrumento, que generalmente se realiza a mano por las madres de los danzantes o es heredado de familiares y amigos mayores, se emplea en también en algunos pueblos de Castilla y de manera general en zonas en bailes de paloteo y en las danzas de lazos de la Cruz de mayo.

⁸ El mantón de manila, que es importación china y no filipina, es del siglo XIX, pero los reportajes fotográficos muestran bailadores con cintos militares cruzados en forma de cruz (y no pañuelos) en la primera mitad del siglo XX. En nuestro caso, en los siglos XVI y XVII se establece la obligatoriedad del uso del color blanco para la ejecución de danzas rituales, ya sean de toqueado o de paloteado (Maganto, 2015, p. 206).

⁹ "Los miembros de la Gaita –la guardia del castillo– fueron reunidos y bendecidos bajo la forma religiosa de una cofradía militar por mandato de Alfonso el Batallador" (2020, p. 382)

Fotografía 2. Gaita infantil en la puerta de Parroquia de San Gil y gaita navarra a la derecha.



Fuente: Elaboración propia, septiembre de 2017.

Bajo este prisma, comenzar a “bailar La Gaita” es un verdadero rito de liminal que permanece muy vivo. Exige, como otros de este orden, valentía y fortaleza física, aprendizaje y ensayo, capacidad de esfuerzo y precisión. De hecho, no se trata solamente de un baile, sino de una danza ritual que acompaña momentos cruciales del pueblo y supone la ‘iniciación masculina’ de los adolescentes en la vida adulta de la comunidad. Este hecho del tránsito a la edad adulta, pero no su importancia en la biografía de los varones de la población, queda postergado a ‘la entrada’ en ‘La Gaita de los mayores’ en el caso de la del barrio de Abajo, en el que los también cuentan con danza de niños gaiteros durante las fiestas de San Gil.

Al igual que otras danzas del entorno geográfico, es La Gaita, en su origen y hasta tiempos recientes exclusivamente masculina, aunque con atavíos femeninos (como otras de paloteo y troquelado, aunque aquí sin enaguillas. Otro dato que apunta sobre su carácter de rito liminal, es que suelen bailar grupos de hombres solteros, que abandonan el puesto cuando contraen matrimonio, para dar paso a otro joven, abriendo espacio de este modo a otro nuevo rito de paso–la despedida-, que funciona como transición a un nuevo estado civil.

Las teorías que se centran en el origen guerreero de esta danza coinciden con las que parten del siglo XVI y la definición de Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*. Concretamente. Es decir, de la supuesta conexión de los pasos de La Gaita con los pasos de espadas de las danzas grecorromanas (*Pyrrichias* o pírricas). En la misma línea que, Caro Baroja (1995, p. 130) las conecta con las danzas vasco-navarras que se realizan con “cachiberrio” y con los ‘Mamurius’ de los textos de los “salios” romanos, estos últimos mozos danzantes (solteros y que alcanzan la edad militar) y de los que se pudieran haber surgido su coreografía marcial, en un pueblo presidido por un castillo que aún hoy en día conserva sillería del imperio romano, y colindante con la ciudad amurallada celtibérica y posteriormente romana Contrebia Leukade.

Tampoco faltan fuentes (gaiteros de Cervera y Arnedo, 2016), que señalan la presencia de La Gaita en fiestas riojanas que datan de la Edad Media, a tenor de una nota que se guarda en el archivo municipal de Haro sobre su participación en las Fiestas de San Juan de 1460. Aunque no se cita la existencia de danzantes, ni si se trataba de gaita de bota o fuelle, o de la chirimía que tocaban los ministriles. Sin embargo, otras teorías, como las de Gaspar Melchor de Jovellanos (1889) rechazan lo expuesto, y consideran que las danzas con espadas y palos -y por similitud La Gaita de Cervera-, encuentran su origen en los espectáculos rústicos de los campesinos de la Alta Edad Media. Conclusión con la que coincide Telesforo Aranzadi (1917), quien rechaza la conexión con el mundo greco-romano, y Alejandro Sainz (1946), que considera que el origen de La Gaita pudiera encontrarse en los siglos XV-

XVI, debido a las dos moharras (específicamente ornamentadas y terminadas en pica y hacha) que se hallaron en la casa consistorial de Santa Ana en Cervera¹⁰.

Fotografía 3. Alabardas encontradas en el ayuntamiento de Navajún



Fuente: Elaboración propia, 2019.

En el debate sobre el origen cierto de esta danza ritual, encuentra todavía mayores controversias, y más específicamente, porque en ella pueden verse reminiscencias guerreras más recientes – concretamente con las o moharras o alabardas (terminada en pica y hacha) encontradas en los ayuntamientos (según registros de 1954)¹¹, usadas como palos de ‘los banderas’, y coronadas con las flores y las faldillas bordadas con el nombre de la patrona, según documentación de Alejandro Sanz (1946). Es en esta última versión, en la que se encuentra dividido el pueblo en la actualidad, por considerar las personas más tradicionales, en su afán de respetar fielmente el rito, que las chicas no deben bailar, dado el origen guerrero de una danza extenuante y netamente viril, con la que los varones pretendían enamorar a las mujeres a su vuelta del frente. Frente a la alcaldesa, que considera que debe prevalecer el derecho a la igualdad sexual y el carácter popular de la danza, y auspicia que sea la nueva gaita femenina en formación, la que represente al pueblo en los certámenes folklóricos (como el celebrado en Calahorra en agosto de 2019).

En cualquier caso, siendo la bandera una supervivencia guerrera primitiva, o fuesen empleadas alabardas o moharras con fines también folklóricos en el frente o a su regreso, como indica su presencia de alabardas decoradas en el ayuntamiento de Cervera, la participación en La Gaita de los jóvenes quedaba ligada a los ritos de paso de los quintos, y con ellos en la mayoría de edad, antes a los veintiún años, y hoy en día a los dieciocho. Es decir, constituyéndose la danza en un ejercicio de socialización y reproducción social dentro de la cofradía religiosa como unidad asociativa popular, con todas las funciones que ello le confiere. Ahora bien, siguiendo el siguiente conservados anterior a 1933, se advierte un convencimiento implícito sobre el carácter extenuante y comunitario de la danza, temeroso, propio de los ritos de tránsito, pero primitivo, en esa ligazón con el pasado, la comunidad, el amor y la tierra del hombre joven.

'El Mozo Bailaor' (anterior a 1933)

Danza el mozo rudo la típica danza
y trisca y rebota se aquieta o avanza...
Danza primitiva de fieros envites

¹⁰ También, durante el trabajo de campo, se han encontrado en el ayuntamiento de Navajún-. “Que no hacen otra cosa que confirmar la continuación de las tendencias anteriores, en las celebraciones de la gesta de San Quintín (1557)”.

¹¹ Las moharras tienen diferentes formas, y entre estas, las que acaban en hacha y pica, se denominan alabardas, unas armas que no comenzaron a ser usadas por la infantería hasta el año 1504, en el que Fernando el ordenó crear el Cuerpo de Alabarderos. Sus componentes, considerados hasta entonces una parte más de la milicia, empezaron a alcanzar la fama de invencibles al engrosar los míticos “Tercios Viejos”, que fueron creándose a partir de 1537 (Quijara, 1992).

que exige sudores de estíos dantescos,
bermejos ardores de frescos convites,
y que borda activa finos arabescos...
No le importa al mozo la ruina campestre
la muerte del deudo la propia caída...
El danza su gozo ingenuo, silvestre,
sintiéndose feudo de su propia vida...
Y borda felino moriscos dibujos
al son penetrante de gaita cansada... le
da sangre, el vino; el sol, rajos brujos,
Cervera, el 'P'alante'; corazón, su amada...
(Juan Manuel Zapatero, 1929)

3.8. *La Gaita de Cervera como Rito de Comunitario*

En el caso de La Gaita de Cervera, se trata de una danza colectiva y de ciclo veraniego, a diferencia, por ejemplo, de la danza de Grávalos ya citada, que es individual y se realiza en el ciclo invernal conocido como “baile de los Brindis”¹². Se engloba por tanto, dentro de las pertenecientes a ritos agrícolas ‘de expulsión del hambre’, siempre dentro de un protocolo para invocar la fecundidad de los campos en los que se utilizan los principios del pensamiento mágico colectivo.

Estos ritos puede sintetizarse, en primer lugar, en un “principio homeopático o imitativo” (lo semejante produce lo semejante o que los efectos semejan a sus causas), y en esta lógica plantar un árbol grande, con objeto de que atraiga vegetación idéntica, para el caso del rito del mayo. En el caso de La Gaita, este principio se concretaría en las dos banderas consistentes en sendos palos con unas faldillas en su extremo superior, con el nombre de la patrona Santa Ana o su patrón San Gil.

Por su parte, según el “principio contaminante o contagioso”, las cosas que una vez estuvieron en contacto, interactúan en la distancia, incluso después de haber sido cortado todo contacto físico”. Así, la madera del mayo “hablará” con la madera de las castañuelas repiqueteadas, las alpargatas de cáñamo brincando concienzudamente sobre la tierra, con sus cintas rojas, junto con los flecos de los mantones representación de la naturaleza al viento o con la música de La Gaita de madera (instrumento también de viento). Lo que en otras tierras son danzas saltarinas de mozos y mozas, aquí es una clara llamada a fertilidad de los campos y, de fecundidad y bonanza para la población (Foto 1.).

En tercer lugar, son ritos de “carácter cósmico”. Hablando en sentido genérico, las danzas riojanas con grandes giros (como la de Zancos de Anguino y con menor rigor La Gaita cerverana), podrían ser interpretadas, sin rechazar modificaciones posteriores, dentro de los ritos campesinos al sol que tenían por objeto propiciar los giros circulares del astro rey y la llegada del verano dentro de los principios mágicos preromanos -siempre en el solsticio-. No sorprende que Caro Baroja (1984) describa a la realidad de los danzantes de Zancos como “una danza de druidas inverosímil y bárbaramente viril”¹³.

La mayoría de los pueblos crearon ritos mágicos para ayudar la venida del sol, para madurar las cosechas, dar luz durante el día y hacer crecer el pasto y el grano. Son innumerables los ritos para este fin, incluyendo danzas por sacerdotes, o sea, los sabios de la tribu, quienes imitaban el ciclo del sol en el cielo, formando círculos, entre muchos otros pasos y figuras apropiados al desarrollo de la naturaleza. (Armstrong, 1986)

Porque como afirma el propio Caro (1984), es algo general en los danzantes de la celtiberia, que sean solo mozos, pero que con faldas o enaguillas a veces, otras con los mantones de manila y

¹² Si bien la Navidad, tan celebrada y reconocida por el folklore en la Villa de Grávalos, comenzaba, según crónicas de Gregorio Fraile, cuando a mediados del siglo pasado llegaban los gaiteros (Goin Fraile, Recuerdos, 2015): “Han bajado los gaiteros, han bajado los gaiteros... van gritando los niños por todos los cantones como si de un pregón importante y oficial se tratase.(...) En las cocinas, abuelos, padres y madres se afanan con otro garbo en la preparación de la cena. También a ellos les ha impactado profundamente la bajada de los gaiteros”.

¹³ Estas danzas circulares podrían entroncar también con ritos místicos en la línea de las danzas sufíes, o con el argumento de la folklorista Lucile Armstrong (1986), que interpreta la danza como fuente de ‘ilinx’, es decir, un trance espiritual y placentero, incluso terapéutico.

castañuelas, como en Cervera, secunden estos ritos agrícolas, donde los hilos al viento son rallo de sol y la ambigüedad aparente, mezcla de los dos géneros, que dará lugar a la fertilización de la naturaleza. Y tampoco es extraño que se siguiese danzando, cuando durante dos milenios estas tierras siguieron siendo de campesinos minifundistas, que han mantenido fielmente, procesos y costumbres agrícolas. Porque si en el folclore musical, a lo largo de la Celtiberia aparecen los mismos textos en Burgos, Soria, Aragón y La Rioja, con infinidad de variantes; en lo referente a los medios de producción fundamentalmente agrícolas:

Serán los celtíberos los que realicen por vez primera en esa zona un amplio conjunto de herramientas en hierro destinadas a hacer eficaces las tareas agrícolas. (..) Estas herramientas bien documentadas en los yacimientos, se han mantenido o vuelto a repetir, con pequeños cambios, desde hace dos milenios.

Siguiendo con el pensamiento mágico, en este caso las dos personas que dirigen la danza, portan en sus manos una bandera, que es una cruz alta cubierta con una cinta blanca o roja que cubre el mástil. En la parte superior lleva colocada una faldilla pequeña o sayal con flores bordadas, rematada por un ramillete de flores y cintas de colores colgando trajes populares de La Rioja, Gobierno de La Rioja¹⁴ (Sáenz de Aja, 2006), en este caso empleando las pulgaretas de madera y su castañeo, con lo que se duplicaría el efecto de atracción mágica de lo semejante: la forestación. El principio por tanto "imitación" se complementa con el de "contagio", el cual será el que consiga que "lo que creció de la tierra" –en movimiento de palos, pulgaretas y el esparto de las alpargatas-, atraiga también "el crecimiento". Los saltos, a modo de exhortación a la tierra para que broten los cultivos, sería así una forma de llamada para atraer bendiciones, en el marco de los ancestrales ritos agrícolas naturalistas –pre-religiosos- de adoración a la naturaleza¹⁵. Tal y como se deduce de la propia identidad de la gaita, expresado de forma épica:

De entre todos los instrumentos, la gaita se convirtió en el símbolo universal, el tótem sagrado de la tribu celta, impregnándola de un sentido de identidad comunal transnacional. La gaita transmitía profundas connotaciones de antigüedad, raíces europeas y autenticidad y desde tiempos antiguos estaba ligada a la madre tierra por su uso de pieles de animales y recursos primitivos. (Campos, 2007)

La danza es fenómeno cultural que, como el lenguaje o el traje tradicional, es producto de dos fuerzas opuestas, pero en debate constructivo (las que luchan por mantener el respeto al rito y las que entienden que acabará siendo el resultado de la mezcla de influencias y la evolución histórica), la Gaita, autóctona y única, es resultado de su historia y de los pueblos que la han influenciado. Todo ello la convierte en un bien muypreciado por todos los residentes y oriundos de estas tierras, así como por sus vecinos riojanos. Se trata de una danza de gran riqueza simbólica e intercultural, que no agota su significado en sus orígenes.

La Gaita de Cervera del Río Alhama y su comarca, se caracteriza por ser una danza encuadrada dentro del marco de las celebraciones patronales. Presenta así una estructura determinada por dicha naturaleza, y por conllevar un contenido religioso, y asumir la representación de los pueblos que la viven. Con ella comenzaban las fiestas patronales en la tónica sacra de expulsión de los malos espíritus, precedida de una hoguera, más recientemente sustituida por un cohete, como se recoge en los libros de cuentas de la ermita de la Virgen del Monte de 1743 o 1758 (San Baldomero, 2020). Es decir, aparte del componente mágico de una danza ritual, no de diversión (como puede interpretarse del esfuerzo requerido y que tan bien se refleja en el poema del 'bailaor'); si bien a partir de la bula del Papa Urbano IV en el siglo XIII, se torna procesional y se contagian de la alegría de las fiestas del Corpus Christi que instaure dicha bula papal: "Cante la fe, dance la esperanza, salte de gozo la caridad".

¹⁴ Ver también: Rosa Olmos Criado (1987); y Miguel Olmos Aguilera, 2016, "Música, trance y curación" (2016) y "Trance colectivo y alucinación simbólica entre los tarahumaras", en la Revista del residente de Psiquiatría. Año 5. Vol.5 Núm. 3 JulioSeptiembre, 1996.

¹⁵ A pesar de reconocer su formación en dos filas estilo marcial, con toda probabilidad posterior, su ejecución es similar a las de danzas que comportan instrumentos "nacidos de la tierra (como bastones o palos), haciendo invocaciones a ésta", según el trabajo de la folklorista Rosa Olmos (1987).

Como en otras danzas, se realiza en las fiestas de ofrenda de flores a María, con cintas y colorido sobre blanco, participando la Iglesia en la celebración de la naturaleza como obra divina¹⁶.

Concretamente, la utilización de 'pulgaretas' (castañuelas), así como el hecho de estar sostenida por las iglesias parroquiales y sus cofradías y acompañar anualmente a las procesiones, incluye a la "gaita" dentro del subgrupo de danzas rituales procesionales y de adoración. Ahora, la antigüedad de esta asociación no es inferior a los cuatrocientos años, mientras la costumbre del ofrecimiento de algunas madres a sus hijos para bailar La Gaita si sanan de alguna enfermedad familiar, parecen apuntar a un origen sacro y votivo de la "gaita".

Además de su naturaleza procesional y rogativa, se trata de una tradición no exenta de otras funciones, como su carácter recreativo y de llamada a la fiesta, congregando gran bullicio por donde desfila, y 'pasando' a golpe de diana para avisar a la vecindad al rito religioso y a las fiestas de toros. Tanto en su indumentaria, en la música, como en la danza, debe reconocerse también la influencia de culturas vecinas: la castellana-soriana, la aragonesa y la navarra, que finalmente imprimen su propio sello. Así, los músicos han venido de muchos lugares, como Tabuena, Tarazona, Calahorra, Bulbunte, Pamplona, etc. pero en el último medio siglo la presencia de los de Estella (Navarra) ha sido la más frecuente, y desde 1918, y se cuenta con presencia de la familia de los Montero, en Santa Ana, y de los Elizaga y Arnedo en San Gil.

Cervera cuenta con vestigios celtibéricos materiales extensos en la ciudad de *Contrebia Leucade*, y en diversos castros de la comarca (en el farallón de Inestrillas, en Larrate, en Tudején, en Cornago, en Igea el Castillejo, etc.); a su vez, se han encontrado melodías muy similares en allende sus límites geográficos, en el Valle de Baztan, kilómetros más al norte de su vecina Navarra, ya lindando con el País Vasco, comarca esta última, a la que se atribuyen fuertes reminiscencias paganas.

Fotografía 4. Los gigantes pasan junto a una vindicación de La Gaita mixta.



Fuente: elaboración propia, septiembre de 2017

Son también por ello los flecos de los pañuelos y las cintas formando los 'firofollos' metáforas solares, que cubren las 'pulgaretas', y como rayos de luz intensa sobre los trajes blancos resplandecientes los flecos de los pañuelos, al estilo de otros ritos que celebran el final de la cosecha. Dando asimismo relevancia al viento como símbolo de vida, tal que el hálito que es vitalidad y crea el canto y la música a través de los instrumentos y en la danza con el vaivén de flecos y lazos. Y en la misma lógica, cintas y pañuelos con flecos cruzados al pecho, como elemento simbólico femenino, imprescindible para que se produzca la fecundación simbólica de la naturaleza.

Por último, se caracteriza por saltos enérgicos sobre la tierra, con elementos nacidos de ella para exhortar la forestación en la lógica del rito mágico, que son en la representación de los lazos de los

¹⁶ Y haciendo referencia de estas, como parte del rito religioso, existen numerosos archivos a partir del Concilio de Trento.

firifollos y su forma solar, elemento totem, que el gaitero regalaba a su madre o a su novia, o que ilustraba con en nombre de esta última, y siempre, o a su hijo más adelante, cuando ingresase en La Gaita.

Dichas supervivencias de ritos sagrados de fertilidad, habrían sido adaptados con la misma vocación solemne y petitoria, por la iglesia católica hasta nuestros días, por cuanto tiene de ejercicio sacrificial, iniciático y comunitario en pos de la unión y la comunión del pueblo durante las fiestas patronales (hoy en día en agosto, por razones de calendario laboral, pero antaño fiestas primaverales). Ritos que celebran con giros galácticos la hegemonía del Sol sobre las criaturas y la naturaleza. Giran también sobre sí de forma circular, al mismo tiempo, los gigantes, mientras interpretan su propia danza junto a La Gaita.

Una danza de tradición antiquísima que como patrimonio inmaterial conviene conservar, y que desarrollan hasta tiempo reciente solo mozos, como ocurría con el resto de su entorno geográfico y cultural hasta que la despoblación llamó a las filas a las mujeres. Sin embargo, en Cervera, ha permanecido siendo masculina, hasta bien entrado el siglo XXI, y es ahora, cuando las mujeres jóvenes residentes y oriundas, por entender su derecho a participar de la danza y de una música-trance, que resuena desde la infancia y más adentro aún en el subconsciente colectivo, se ven impelidas a la creación de una gaita mixta, creando su propio grupo de danza, y situándose junto al de varones para poder contar con la música de las gaitas y la atención en las fiestas patronales.

En resumen, se recrea en ambos grupos de danzantes, la mimética tradición de la danza, con menos pulcritud y esfuerzo que lo hicieron sus antepasados, pero manteniendo la devoción compartida a sus patrones y hacía su pueblo. Y es La Gaita de Cervera, el ejemplo de un conflicto de carácter hipermoderno, en donde el móvil son los sentimientos de pertenencia y la emoción personal para los muchachos y también las muchachas, ahora con el telón de fondo de las vindicaciones de igualdad de género, seguidas de la polarización ideológica de las instituciones locales (cofradías y consistorio), pero a la postre, secundando el rito desde las diferentes formas de participación activa en la fiesta y la práctica religiosa.

Discusión y conclusiones

La Gaita cerverana en La Rioja, es una danza procesional de gran singularidad, en la que puede vislumbrarse reminiscencias de ritos de naturaleza precristianos, que se reflejan tanto en los pasos, como en la indumentaria (aunque la alpargata y los mantones sean recientes), lo que convierte en algo más que plausible la hipótesis de trabajo empleada, sobre unos orígenes en los ritos agrícolas de exhortación del hambre y súplica de abundancia para las cosechas, antes que, en la danza guerra de los tercios de Flandes como se defiende y pretende justificar su composición masculina. Si bien, su interpretación por parte de los quintos en distintas contiendas, y otras influencias posteriores, han añadido figuras y giros marciales a la danza.

Estos últimos aspectos, y otros, como su carácter enérgico, extenuante y su formación en filas, son los que argumentan cofradías y danzantes, para defender que solo debiera ser ejecutada por los mozos del pueblo en su paso a la madurez, y no por las muchachas. Del lado contrario, se encuentra el consistorio y las personas a favor de La Gaita mixta, en donde se argumenta que hoy en día las mujeres forman parte de las Fuerzas Armadas, que el carácter marcial no se evidencia en pugna alguna dentro de la danza, ni tan siquiera en el troqueado de instrumentos de unos contra otros, como en el caso de las cercanas danzas de paloteo castellanas. Quedan en cambio, demostrados los argumentos sobre el componente mágico-tradicional y de rito comunitario, que es esgrimido por quienes defienden una gaita mixta, si bien, la nueva gaita no mantiene con la misma pulcritud la norma en los ensayos, ejecución, la indumentaria, o la edad y ceremonias de acceso de sus miembros, en una tradición que, de haberse mantenido (con algunas variaciones) desde la prehistoria, se trataría de un patrimonio inmaterial de valor irremplazable. Es decir, en donde el debate ya no se centra en las funciones para la comunidad, ni en el esfuerzo y la estricta conservación de la danza, sino en la motivación para el baile como actividad de ocio o de participación sociopolítica.

Se antepone la emoción individual que propicia la tradición y la confrontación ideológica, sobre el rito de paso, como parte del ceremonial comunitario más amplio, que proporcionaba admiración y goce frente al esfuerzo, el sudor, la pulcritud estética y calidad de los bailarores en la ejecución de La Gaita. Los defensores de La Gaita mixta apoyados por la alcaldesa (hasta representar al pueblo en el Pilar en Zaragoza junto a otros grupos folklóricos), los de La Gaita masculina con el patronazgo de las

cofradías de los dos barrios de las que surgieron los dos grupos de danza. Ambas partes sin sospechar el sentido primigenio de La Gaita, como rito precristiano de fertilidad y con el conflicto intersexual de fondo, en la lógica de la sociedad de consumo, que prefiere el desorden individualista, al método de una coreografía que simboliza con la sucesión de sus múltiples formaciones, el triunfo de la estética y el significado sobre el desorden. Y en sus pasos e indumentaria, un canto a la vida, frente a la guerra y el hambre.

Resultado de los credos y poderes que se han sucedido sobre las tierras del Alhama, es ahora influido el rito ancestral con cambios en la indumentaria de trajes desiguales (con vaqueros y pantalones blancos con cortes en las rodillas y diversas asimetrías), ejecución menos cuidada, y un interés del público centrado en el conflicto, antes que en el desempeño de la danza. Lo que a la postre, supone una adaptación que favorece su permanencia, aunque no su conservación. Ellas con ensayos esporádicos, el pañuelo rosa por bandera cruzado en el pecho y la compañía de uno o dos gaiteros varones; ellos con peinados actuales y muy dispares, mayor desalinio, vigor en la ejecución, pero menor precisión. Sin saber, que en un ejercicio tan hipermoderno (por conflicto étnico, generacional, intersexual, de arraigo, emocional y mediado en televisiones y redes sociales), asumen la supervivencia y mejor salud de la cultura tradicional, las creencias y, sobre todo, con el gran incremento en su número, la gentrificación de tierras pertenecientes a las serranías celtibéricas, en donde en estos últimos años se han reducido las tasas de despoblación.

Es por último, el verdadero sentido de 'La Gaita de Cervera' y su gran adhesión (racional, sentimental y emocional) por parte del pueblo, lo que permanece, y que es plenamente conciliable con su interpretación marcial, tal que la cofradía que la funda tras la reconquista, era de carácter militar y en sus antecesores precristianos, como los salios (o saliales), que también compaginaban el rito de paso (a la vida militar de los jóvenes aristócratas) con la danza ritual y disfraces de viejos guerreros.

Un sentido que vive el pueblo hoy en día cuando engalana a sus hijos (y ahora hijas), para celebrar la llegada de La Gaita a las calles y pedanías del valle del Alhama, llevando el extasis que detiene el tiempo en el rito de paso y regeneración de la vida a través de las nuevas incorporaciones de jóvenes a la danza, y no en representación soldadoresca de los señores del castillo en el Medioevo, o cruzadas más recientes, en las que las vidas se perdían. Tampoco al mero cortejo, que ambos argumentos esgrimidos para invalidar la posibilidad de una danza para toda la juventud. Es decir, se trataría de danzas sagradas estacionales, dedicadas a la fertilidad de los campos y la sustitución generacional, pero sobre todo, al júbilo y la cohesión comunitaria, que no excluye, sino al contrario, a las cofradías que las sustentan, como tampoco la presencia en el baile de ambos sexos en nuestros días, solucionando el actual conflicto político (entre iglesia y consistorio), sexual (entre progresistas y conservadores sobre el rol de las mujeres en las fiestas) e intergeneracional entre jóvenes y progenitores. Un sentido vitalista, que favorece la retención de la población joven en las serranías celtibéricas del interior de la península ibérica, siempre que se mantenga la participación sociocultural de ambos sexos; toda vez que, manteniendo la sobriedad propia de estas tierras, se mantenga asimismo la máxima popular que reza, que lo bien hecho, se dice solo.

Referencias

- Aguirre, J.V. (1986). *Introducción al folklore musical de La Rioja*. Ed. Ochoa.
- Alonso del Busto, J.L. (1980). Manuel García Matos y sus grabaciones de folklore español. *Ritmo*, 50(500), 60-61.
- Amades, J. (1958). Guía de les festes tradicionals de Catalunya. *Itinerari per tot l'any*. Aedos.
- Amades, J. (1964). Etnología musical. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 20 (1), 113.
- Aranzadi, T. (1917). «La Geografía General del País Vasco Navarro» *Etnología*: Barcelona.
- Armstrong, L. (1986). Algunos ritos de fertilidad. *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. (31), 355-361.
- Barba, E. (1982). Theater Anthropology. *The Drama Review*. 26(2), 5-32
<https://docer.com.ar/doc/x8s85ns>
- Bauman, R. (1977). *Verbal Art as Performance*, Waveland Press Inc.
- Birdwhistwell, R.L. (1952). *Kinesics and context: essays on body motion communication*. Ballantine.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Alianza.
- Boas, F. (1944). Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America. *The Function of Dance in Human Society*. The Boas School.
- Bonfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. *Gazeta de Antropología*, 19, artículo 30, 1-5. https://www.ugr.es/~pwlac/G19_30Carlo_Bonfiglioli.html
- Bonfil Batalla, G. (2004). Patrimonio cultural inmaterial. *Diálogos en la acción*, primera etapa – DGCPI. pp. 117-134.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/120>
- Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia*. Biblioteca Nueva.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Bürcher, K. 1899. *Arbeit und Rythmus*. Teubner.
- Buxó i Rey, M. J. y Rodríguez Becerra, S. (2003). *La religiosidad popular: vida y muerte*. Tecnos.
- Calvo Brioso, B. (2012). *Mascaradas en Castilla y León*. Junta de Castilla y León.
- Campos Calvo-Sotelo, J. (2007). *Fiesta, identidad y contracultura. Contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*. Diputación de Pontevedra.
- Caro Baroja, J. (1980). *Temas Castizos*. Istmo.
- Caro Baroja, J. (1984). *El estío festivo: fiestas populares de verano*. Taurus.
- Caro Baroja, J. (1989). *Mitos y ritos equívocos*. Istmo.
- Caro Baroja, J. (1992). *La estación del amor*. Círculo de Lectores
- Caro Baroja, J. (1995). *La Significación de algunas danzas vasco-navarras*. Anthropos.
- Caro Baroja, J. (1984). *Del viejo folklore castellano*. Ámbito Castilla León.
- Combarieu, J. (2009). [1923]. *Histoire de la musique*. BiblioLife.
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Douglas, M. (1988) [1970]. *Símbolos Naturales*. Exploraciones en cosmología. Alianza. Editorial.
https://www.academia.edu/12417199/Douglas_Simbolos_naturales
- Farnell, B. (2001). *Human action sign in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press.
- Frazer, J. G. (1890). [1944]. *La rama dorada*. FCE.
- Galmiche, P. (1986). Esthétique et sport. La danse. *Cinésiologie*, XX: 7-11. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1418>
- García Gómez, N. (2013). Breve explicación de La Gaita de Cervera del Río Alhama. *La Gaita, danza y música popular de Cervera del Río Alhama* <http://lagaitacervera.blogspot.com/2013/http://lagaitacervera.blogspot.com.es/2013/05/breve-explicacion-de-la-gaita-de.html>
- García-Riva, A. y Solorzano, O. (2010). Héroes danzadores de zancos en Anguiano. *Belezos*. 13.4-11.
- Martínez Gayarre, A. (2017). La danza tradicional riojana en femenino: una práctica en constante evolución. *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones*, 26, 4-15.
- Gómez Tabanera, J. M. (1968). *Folklore Español*. Madrid: Instituto Antropología Aplicada.
- González Rioja, A. (1999). *Los Columbarios de La Rioja Crist*. (Murcia) XVI, 225-238
<https://revistas.um.es/ayc/issue/view/4991>
- Hall, E. (1972). *La dimensión oculta*. Siglo XXI.
- Hanna, J. (1977). To dance is human. En John Blacking (comp.), *The anthropology of the Body*, Academic Press, 211-232.

- Herskovits, M. (1973). *El hombre y sus obras*. FCE.
- Hertz, R. (1990) [1907] 'La asimetría orgánica', 'La polaridad religiosa' y 'Conclusión'. En: *La muerte y la mano derecha*. Madrid, Alianza.
- Jiménez Berdonces, D. (2001). La Gaita, danza tradicional de Cervera del Río Alhama. En Javier Asensio García, *La danza riojana*, pp. 127-132. <https://www.riojarchivo.com/la-gaita-de-cervera-ii/>
- Jiménez, D. (1956). La Gaita una antigua danza cerverana. *Nueva Rioja*. 2(9), 1956.
- Kaeppler, A. L. (1978). Dance in anthropological perspective, *Review of Anthropology*, 7: 31-49.
- Kealiinohomoku, J. W. (1972). Folk dance. *Folklore and folklife; an introduction*. Edited by Richard M. Dorson. University of Chicago Press
- Krumhansl, C. (1997). Musical tension: cognitive, motivational and emotional aspects. En A. Gabrielsson (ed.) *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference*. Uppsala, Suecia, pp. 3-12.
- Kurath, G.P. (1960). Panorama of dance ethnology. *Current Anthropology*. 1(3), The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/597165>
- Lacarra, J. M (1981), "La restauración eclesiástica en tierras conquistadas por Alfonso el Batallador (1118-1134), en Lacarra, J. M., Colonización, repoblación y otros estudios, Zaragoza, pp. 187-208.
- Lacarra, J. M (1978). Alfonso el Batallador, Editorial Guara Editorial, Zaragoza.
- Labeaga Mendiola, J. C. 1988. «La Gaita en Viana, siglos XVII-XX». *Cuadernos enología y etnografía de Navarra*. <http://www.vianayborgia.es/CUET-0052-0000-0301-0320.html>
- Leach, Ed. (1976). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. Siglo XXI Editores.
- Leenhardt, M. (1947) *Do Kamo*. Eudeba. <https://vdocuments.net/do-kamo-maurice-leenhardt.html>
- Lévi-Strauss, C. (1987) [1958] *Antropología estructural*. Editorial Paidós.
- Maganto, E. (1915). *Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia*. Diputación Provincial.
- Marrazo, T. 1975 *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Ciordia
- Matos García, Manuel. 1959. *Antología del folklore musical de España*. Hispavox.
- Mauss, Marcel, 1929, *Sociología y antropología*, Tecnos, 1971.
- Morgan, Lewis (1877) *Ancient society*. Ediciones varias
- Núñez, Carlos, (2018): *La hermandad de los celtas*. Espasa.
- Olmos Criado, Rosa (1987). *Danzas Rituales y de Diversión en Segovia*. Diputación de Segovia.
- Ovejas, Manuel. (1953). «La real fábrica de lonas, vitres e hilazas de Cervera del Río Alhama». *Berceo*.
- Oyola Fabian, Andrés. (2011). «Panorama general de las danzas de tradición paralitúrgica de España». En P. Barrios y M. Serrano: *Danzas rituales en los países iberoamericanos*. Universidad de Extremadura.
- Quijera Pérez, José Antonio (1992): «La Gaita en Cervera». *Danzas Tradicionales de La Rioja*. IER.
- Quijera Pérez, José Antonio (1992b): *Danzas tradicionales de La Rioja*. Logroño: IER.
- Rubio Gil, A. (2013). *Canciones de Aurora, Albas y Danzas al Despertar en el Folclore de la Provincia de Segovia: Una Perspectiva Sociocultural*. Diputación de Segovia.
- Rubio Gil, A. (2016). Alhama-Linares: patrimonio inmaterial de un territorio fronterizo . IER.
- Rubio Gil, A. (2017). "La Gaita y danzas de pastores". *Rutas de La Rioja Encantada*. Lulu.
- Ruiz Zapatero, S. (2013). La Gaita Música popular de Cervera. : www.cerverayelalhamahistóricos.es
- Salazar, Adolfo. (1950) *La música: como proceso histórico de su invención*. Fondo de Cultura Económica.
- San Baldomero Úcar J. M. 1983 "La Gaita", *Revista Piedralén*, nº 1. Del 1 de septiembre de 1983.
- San Baldomero Úcar J. M. (2020). "La Gaita de Cervera". <https://dialnet.unirioja.es>
- San Sebastián Poch, Ma. 2008. «Antropología de la danza: el caso de Ataun». *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* (11). pp. 81-109. ISSN 1137-859X.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Singer, M. (1958). The Great Tradition in a Metropolitan Center: Madras». , *Journal of American Folklore*, núm.71, pp. 347-388
- Storr, A. (2007). *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós.
- Turner, V. (1986). «The Anthropology of Performance», PAJ Publications, A Division of Performing Arts Journal, Inc, Nueva York

- Turner, V. (1982), *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York.
- Van Gennep, A. (1986). *Ritos de paso*. Taurus.
- Wallaschek, R. (1893). *Primitive music*. Longmans, Green & Co.
- Williams, D. (1976). «*The role of movement in selected symbolic systems*. *Unpublished doctoral dissertation*, Oxford University, England.
- Williams, D. (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. London: The Scarecrow Press.
- Zapatero, J. (2029). "El mozo Bailador". *Rioja Industrial*. Logroño.