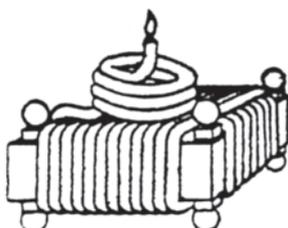


CUADERNOS

de
Etnología y Etnografía
de Navarra

ENERO - DICIEMBRE 2012

AÑO XLIV - Nº 87
SEPARATA



El paloteado de Cortes

MAITE LOSTADO MARTÍN

El paloteado de Cortes

MAITE LOSTADO MARTÍN

Cortes es un pueblo de la Ribera de Navarra, en el valle del Ebro, río que es su verdadero eje de vida, de comunicación y de relaciones. Atraviesa su casco urbano el río Huecha, afluente del Ebro por su margen derecha, que nace en la ladera noreste del Moncayo. Ubicado entre las Bardenas y el Moncayo, en los paisajes de Cortes contrastan las fértiles tierras de regadío, con su gran red de acequias y canales, y las tierras de secano de la Bardena Real de Navarra. En ellos soplan el frío cierzo y el tórrido bochorno.

Cortes es el primer pueblo de Navarra en el Camino Jacobeo del Ebro y frontera histórica de los reinos de Navarra y Aragón. Camino que los une y frontera que los separa, cultura que los hermana e historia que los enfrenta en numerosas ocasiones. Lugar estratégico, en fin, como prueba el castillo de Cortes.

Agua, tierra y aire: así es la Ribera de Navarra. Y el cuarto elemento, el fuego, lo ponen con su corazón nuestras gentes, gentes abiertas y llanas de Cortes, gentes de la Ribera de Navarra, cuando hacen el paloteado, representación tradicional que viven y sienten, donde ríen y se emocionan. El paloteado necesita al pueblo porque «vive» por él y el pueblo necesita al paloteado porque «se identifica» con él. Cultura viva e identidad colectiva; tradiciones e historia.

Junto a san Miguel, el paloteado; y arropándolos el pueblo de Cortes, que sigue reuniéndose cada 29 de septiembre, san Miguel Arcángel, patrón de la localidad. Día de fiesta y de celebración de la recolección de la cosecha, con danzas, recitado de romances y versos, jotas y canciones... En este contexto festivo de enorme riqueza patrimonial inmaterial, es cuando se representa el paloteado de Cortes, transmitido de generación a generación.

El objetivo de este artículo¹ es, por una parte, describir, explicar y analizar la evolución histórica de la representación tradicional y, por otra, acercarse, con enorme precaución, a distintas teorías que enfocan la génesis de

¹ Este estudio es una síntesis de una investigación y documentación mucho más extensas e inéditas. Se han utilizado, además de las fuentes bibliográficas, fuentes documentales inéditas y numerosos testimonios orales. Agradezco la ayuda de Alfredo Asiáin, profesor de la UPNA y director técnico del Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra, a la hora de sintetizar la investigación y de darle un formato de artículo científico.

sus partes danzada, representada y recitada. Estas superposiciones culturales del paloteado marcarán un itinerario que partirá de las danzas de palos ancestrales, transitará por la pastorada (lírica de tipo religioso de los siglos XII y XIII), por el adoctrinamiento de los siglos XV-XVI (el *Auto de San Miguel Arcángel*) y por la incorporación de entremeses y danzas posteriores, hasta llegar a la literatura oral de actualidad que varía cada año. Itinerario, por tanto, no solamente muy atractivo en lo histórico, sino también en cuanto a formas de transmisión, con partes que se han mantenido inalteradas en la memoria y el imaginario colectivos, tanto en su forma como en su contenido (fuentes cuajadas), otras han evolucionado en su forma pero han mantenido la esencia de su contenido (fuentes formalizadas) y otras se actualizan en la representación de cada año y muestran una psicodinámica de tradición oral a medio camino entre el repentismo y la literatura efímera. Una representación con partes danzadas, representadas y recitadas en el contexto de una fiesta, representación que ha recibido toda clase de influencias, en un pueblo que ha sido una encrucijada de caminos, etnias y religiones.



Foto 1. Integrantes del paloteado de Cortes.

1. CONTEXTO FESTIVO DEL PALOTEADO

1.1. Esquema de la fiesta y breve noticia histórica

Según el programa de fiestas de 1948, las fiestas de San Miguel Arcángel de Cortes se desarrollaban en dos días:

A las doce de la mañana del día 28 de septiembre, volteo general de campanas y disparo de bombas reales. Anunciará el comienzo oficial de las fiestas. A las 7 de la tarde solemnes Vísperas en la Iglesia Parroquial, Salve

y Novena en honor de San Miguel Arcángel. A las 11 de la noche, concierto y bailables en la Plaza. En los intermedios se quemará una vistósima colección de fuegos artificiales. Día 29 de septiembre: a las 6 de la mañana, tendrá lugar el típico Rosario de la Aurora. A las 8, la Banda de Música Municipal, recorrerá las calles ejecutando alegres dianas. A las 11, solemne Misa en la Iglesia Parroquial.

La importancia de la víspera de San Miguel o de las primeras horas antes de la procesión por el pueblo la atestigua un testimonio que recogió Iribarren (1970): «...y un año en que al Demonio y los paloteadores se les ocurrió darse una vuelta por la estación, los viajeros del rápido no salían de su asombro al verlos ataviados de aquella forma tan extraña. Creerían que en Cortes estaban celebrando el Carnaval».

Si trazamos un esquema de la fiesta, esta se desarrollaría principalmente en esos dos días y con el paloteado siempre presente. La tauromaquia, que no consignamos, sin embargo ha estado relacionada desde antiguo con la celebración. En un testimonio notarial de 1804, primera descripción escrita de la fiesta, se recuerda una visita de los paloteadores a Mallén:

Sobre la Función de los de Cortes en esta Villa de Mallén

Aunque parezca ociosidad no dejaré de decir por cosa extraordinaria que los vecinos de la Villa de Cortes de Navarra, queriendo cortejar a su Patrón el Señor San Miguel, acostumbraban todos los años a hacerle su fiesta de regocijo, pero en este presente año tenían dispuesta mucha Fiesta y el Señor Alcalde de dicha Villa, por justos motivos que tenía no les permitió hacer ninguna función, pero como los del Pueblo tenían hecho un gasto se interesaron con el Señor Alcalde de esta Villa de Mallén para que les permitiese hacer la Función en la Plaza de Mallén y como esto era una atención y manifestar la buena armonía que se profesa entre ambos pueblos, se les concedió y en un día del Mes de Octubre del presente año de la tarde a la mañana dispusieron cerrar la Plaza, para tener sus novillos; estuvieron los de Cortes todo el día disponiendo sus cosas, bino otra Jente forastera especialmente de Navarra, que si la función la hubiesen sabido los de este Reyno no hubiese cabido la Jente en esta Villa y lo bien dispuesto que estubo, pues a más de la novillada hubo dos toros de Muerte.

Se presentaron a ocho Parejas también bestidos y en buen orden les hicieron un tablado en medio de la Plaza hicieron barias contradanzas con el mayor primor, daron buelta por toda y en seguida se subieron a las casas de Ayuntamiento en donde se estuvieron durante los toros. En seguida entraron en la Plaza los toreros, que eran Personas del mismo Cortes (y no de oficio) también vestidos, y con unos adornos muy propios, los Picadores con sus Caballos bien enjahezados, y por consiguiente los de a pie, de forma que sacando los toros de Muerte, los torearon y picaron con el mayor primor y los de a pie sus vanderillas y entre medio de uno y otro se dibirtieron con los Novillos y por último llegó el caso de estoquear a los de Muerte, y los mataron con el rajoncillo tan bien que si hubiesen sido de oficio. Y la carne del uno se llebaron a Cortes y la del otro la vendieron en Mallén, y concluida esta función prosiguieron en hacer contradanzas hasta que se hizo tarde que se retiraron los Forasteros a sus Lugares.

Y se hizo dicha función con muchísima Paz y buena armonía contribuyendo para la mayor quietud, la Justicia y demás Señores del Ayuntamiento de esta misma Villa. Que por ser todo esto cosa muy par-

ricular me ha parecido hacer este relato. Que es quanto puedo manifestar de lo ocurrido en el presente año de mil ochocientos y quatro años. (Notario de Mallén: Vicente Pérez Petinto. 1764-1814)².

Actualmente, y dejando a un lado todo lo relativo a las reses bravas, el paloteado está en el corazón de la fiesta en honor de san Miguel Arcángel el día 29 de septiembre.

A las siete de la mañana, los auroros de San Miguel anuncian la festividad de San Miguel con sus cánticos a toque de campana. Dos horas después se celebra la misa de auroros y, a continuación, chocolatada para todos los asistentes. También a las nueve, la Banda de Música de Cortes interpreta las dianas por el pueblo haciendo un alto obligado en la residencia de ancianos. A las once, se realiza la recepción oficial de autoridades e invitados en el ayuntamiento y se constituye la comitiva que se desplazará hasta la iglesia parroquial de San Juan Bautista para participar en los actos religiosos. Junto a los representantes del Ayuntamiento, las autoridades e invitados, marchan el *mayoral*, el *rabadán*, el *ángel*, el *diablo*, el grupo de paloteadores y paloteadoras, los gaiteros, los gigantes y cabezudos y la Banda de Música de Cortes. A las once y media, da comienzo la tradicional procesión de San Miguel. En primer lugar, aparece la imagen del arcángel en la puerta del templo. Con una genuflexión es recibido por los danzantes que realizan una danza en honor a san Miguel: «las cortesías a San Miguel». La comitiva, las cofradías y las imágenes de san Juan y san Miguel y el pueblo de Cortes hacen el recorrido y terminan de nuevo en el templo. Cuando termina la procesión, se oficia misa solemne en honor de del patrón san Miguel Arcángel con ofrenda floral por parte de las peñas de la localidad.

Por la tarde, a las seis y media, da comienzo el dance que, en Cortes y la Ribera navarra, se denomina paloteado. Presiden las autoridades desde el balcón del ayuntamiento y la imagen de san Miguel en el tablado. La representación corre a cargo del grupo municipal de paloteadores y paloteadoras, el ángel, el diablo, el mayoral y el rabadán, acompañados por los gaiteros de Tudela. Posteriormente, tras finalizar la representación, todos realizan visitas de protocolo.

El esquema simplificado de la fiesta sería el siguiente:

Vísperas de la festividad: 28 de septiembre

Festividad: San Miguel Arcángel, 29 de septiembre:

Auroros

Dianas

Comitiva se desplaza hasta la iglesia de San Juan Bautista

Procesión por el pueblo

Misa solemne

Paloteado en la plaza (tablado) a la tarde

Visitas posteriores de protocolo a distintos centros y autoridades

² Citado por Heredia y Carranza, 2002: 146.

1.2. El contexto festivo y de religiosidad popular

Si asociamos el origen del paloteado de Cortes con el cristianismo, tenemos que pensar en un simbolismo primigenio en septiembre, festividad de San Miguel, como paso de la primavera-verano al otoño. San Miguel, y también San Juan (con su fiesta de la degollación) son fechas que marcan esta época de tránsito y relacionan indisolublemente el ciclo agrícola, el festivo anual y el litúrgico. Si el verano es el tiempo de la cosecha y el posterior descanso (fiestas patronales), en otoño se celebra la muerte que dará paso a la vida. Vida y muerte de la naturaleza: característica del santo *psicopompo* y tiempo propicio para los ritos de fertilidad.

Los espacios y tiempos sagrados de la fiesta

En la historia socio-religiosa de Cortes, ocurrió un fenómeno único en Navarra. Esta realidad data de los años de la Reconquista, 1121, cuando los obispos de Zaragoza y Tarazona firmaron un convenio delimitando sus diócesis. Los pueblos asentados en la cuenca baja del Huecha, tanto a la derecha (Novillas y Mallén) como a su izquierda (Cortes y Fréscano), serían de la jurisdicción de Zaragoza. Los territorios occidentales, incluido Magallón, serían para el de Tarazona. La parroquia de Cortes depende, por tanto, del arzobispado de Zaragoza hasta 1955.

De esta iglesia de San Juan Bautista tenemos ya noticias el 29 de abril de 1333 en unas capitulaciones matrimoniales concertadas por Pedro, arzobispo de Zaragoza, procurador de Alfonso IV de Aragón y Enrique de Sully, gobernador de Navarra, para el proyectado matrimonio de Pedro, primogénito de los reyes de Aragón con Juana, primogénita de los reyes de Navarra. El templo actual se construyó sobre la base de esta antigua iglesia en 1555, según consta en un documento parroquial: «eglesia de Sant Iohan de la dicha villa de Cortes».

Es preciso recordar que las fiestas de San Juan son dos: la de San Juan Bautista y la degollación de San Juan. La primera es una fiesta de orígenes precristianos muy extendida: danzas, hogueras, fiesta de día y noche... Simboliza el solsticio de verano, la noche más larga y el día más corto del año. Son ceremonias de carácter solar con el fuego purificador y protector. La degollación de San Juan, a finales de agosto (29), cierra este ciclo de cosecha y nos acerca a la fiesta de San Miguel Arcángel.

Esta advocación de la iglesia parroquial de Cortes queda reflejada en el altar de estilo gótico. Es un retablo de tablas pintadas que consta de una pedrela, dos cuerpos y un ático. En la parte baja, se representa la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía* entre los que se intercalan pinturas con los cuatro doctores de la Iglesia latina. En el primer cuerpo, con cuatro columnas jónicas, están las tablas del *Bautismo de Cristo en el Jordán* y el *Nacimiento de San Juan*. En el centro, la escultura de san Juan Bautista, que es la imagen de un pastor. En el segundo piso, sobre cuatro columnas corintias, tablas de la *Decapitación del Bautista* y la *Predicación a los gentiles*; en el centro una escultura barroca de san Miguel Arcángel. Entre el primer y segundo cuerpo, dos sibilas. El único compartimento del ático incorpora el acostumbrado calvario de imaginería.

De esta talla barroca de San Miguel del segundo cuerpo tenemos noticia en un documento notarial de 1601:

17 de enero 1601, Los representantes de la cofradía de San Miguel de Cortes (Navarra) capitulan con Agustín Leonardo, pintor, vecino de

Tarazona, la pintura y policromía de una imagen de San Miguel con sus andas, por precio de 60 escudos. Pedro Ximenez, notario de Cortes y Buñuel, 1601, s.n.

[Protocolo inicial. Texto].

Primeramente fue tratado y concluido entre las dichas partes de que el dicho Agustín Leonardo, pintor, aya de dorar y estophar bien y conforme al arte de pintura la figura y andas del glorioso sancto Sanct Miguel que la dicha confradria a echo hacer de bulto, y para ello se le entregan el dicho sancto y andas para el dicho effecto. El qual y dichas andas aya de dar hechos y acabados con sus tornillos y hierros necesarios para ello y un escudo ponelle en el braço hizquierdo y quitalle el peso que en el tiene para el día y fiesta del glorioso Sanct Miguel de mayo primero beniente que se contar a ocho del dicho mes, todo bien y cumplidamente conforme arte de pintura lo requiere.

Item los dichos prior y mayordomos de dicha confradria en el dicho nombre cumpliendo el dicho Agustín Leonardo conforme dicho es obligan a la dicha confradria de dar y pagar al dicho Agustín Leonardo por la dicha obra sesenta escudos contando a diez reales castellanos por escudos, díe esta manera, los treinta escudos de la dicha moneda para el día que entregare y diere puestos en esta dicha villa el dicho bulto y peana dorados y acabados, conforme dicho es arriba, y los otros treinta escudos restantes para fin de pago de dicha cantidad para el día de Sanct Miguel de mayo del año benidero de mil y seiscientos y dos, sin otros plaços ni terminos algunos.

[Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Martín Boneta, presbítero, residente en Cortes, y Juan de Miranda, vecino de la misma villa)]. [Suscripciones autógrafas: Juan de Rada. Juan de Miranda. Agustín Leonardo. Don Martín de Boneta, presbítero. Passo ante mi Pedro Ximenez, notario]. (Citado en J. Criado y R. Carretero, 2007: 146).

Se sabe que existió en la Edad Media la iglesia de San Miguel, conocida como la ermita de San Miguel, relacionada con la Cofradía de San Miguel y los paloteadores. Estaba situada a la salida de Cortes por la puerta de Mallén, hoy en día casa de cultura. Esta ermita, que tenía cementerio contiguo, debió desaparecer hacia 1850. En su altar mayor estaba el cuadro *San Miguel pesando las almas*³.

San Miguel es el más popular de los arcángeles, al que se asocia con un caballero de las milicias celestiales. Su culto, como protector del pueblo hebreo, se documenta en Asia Menor en el siglo III, desde donde llegó al sur de Italia y a Roma en el siglo V. Se extendió desde el siglo VIII, especialmente en monasterios erigidos en las cumbres, como San Miguel de Aralar (San Miguel in excelsis), pero también en lugares estratégicos y de frontera como las parroquias de Corella, Cortes y Cárcar. Como príncipe de la milicia celestial se convirtió en protector de diversos reinos, invocándolo con motivo de la Reconquista. Además, la protección contra el mal estuvo ligada a este arcángel frente al maligno, que suele tener a sus pies.

El culto a san Miguel en Navarra tiene sus raíces en la Alta Edad Media. El reino de Pamplona y de Navarra lo tuvieron como especial protector. Por ello, el obispo de Pamplona, Miguel Pérez de Legaría (1287-1304), mandó celebrar su fiesta con solemnidad y octava. En el siglo XIV los monarcas de la

³ Este cuadro nunca ha estado en la iglesia de San Juan Bautista, pero algún día lucirá en ella.

casa de Evreux, le profesaron cultos destacados. Julio Caro Baroja, escribiendo acerca del paloteado de Cortes, dice del arcángel en su proyección folclórica: «San Miguel es... el santo patrono de los más antiguos reyes de Navarra al parecer, y de comunidades ibéricas más antiguas...»⁴.

Con la Reforma católica, tras el Concilio de Trento, su culto adquirió un nuevo carácter, ya que su triunfo sobre Lucifer se asoció con el triunfo de la Iglesia católica frente a los protestantes, representados como un enorme dragón. Efectivamente, en la mayor parte de sus representaciones, aparece con atuendo de guerrero con la lanza o espada triunfante sobre Lucifer, representado por ese dragón, pese a que como arcángel *psicopompo* también se le representa conduciendo las almas y pesándolas en el juicio (*psicostasis*), como aparece en muchos de los cuadros de las ánimas del purgatorio. El uso de la faldilla es derivado de la indumentaria romana, representación iconográfica de los siglos XVI-XVIII.

Por las visitas pastorales sabemos de la existencia de estos y otros lugares de religiosidad popular. En la de 1543, por ejemplo, se citan las iglesias de Cortes de Navarra, su situación y ajuares:

Visita a San Juan / pan / el Santo Sacramento en el Sagrario / capilla de plaza / tres formas / tres manteles / lámparas.

Iglesia de San Miguel De la dicha villa.

San Miguel / tres manteles, corporales capio en el altar de terciopelo grana. Viejo San Miguel, una capilla en blanco. San Miguel viejo / pincel de tela y los camareros de la imagen / Portal de hierro.

A raíz del Concilio de Trento, se hicieron visitas pastorales periódicamente, bien por los obispos o por delegados. Sabemos que el uso de imágenes adquiere otro significado: las representaciones dramáticas que no guardaban al principio relación con el misterio eucarístico son sustituidas por las escenas y autos donde se representa, simboliza o canta el misterio que se va a celebrar. El delegado supervisaba la doctrina e inventariaba las pertenencias de la iglesia, las cofradías o las costumbres. Por estas fechas, en 1551, se recomienda: «que se celebre la fiesta del Corpus». Esta importancia de la festividad del Corpus en Cortes está atestiguada por el libro de actas de la Cofradía de San Miguel que dice con fecha de 1859: «Nos reunimos los abajo firmados, con las obligaciones siguientes: serán obligadas las procesiones siguientes: Día de Jueves Santo. Día de Corpus Christi. Día de San Juan. Día de San Miguel».

Esta relación de fiestas es importante para entender el ciclo festivo-litúrgico en Cortes. Y también por la influencia que una fiesta como la del Corpus Christi ha podido tener en su paloteado. La festividad del Corpus Christi nació en el siglo XIII; el papa Urbano IV, en concreto, instauró en 1264 su celebración. Pero su difusión masiva se produjo tras el Concilio de Trento. Desde sus orígenes tuvo carácter festivo y folclórico, con carros sacramentales y danzas. Temporalmente está relacionada con el Jueves Santo, puesto que se conmemora el octavo jueves después de este y es, por consiguiente, una fecha móvil que entra dentro del ciclo de fiestas religiosas del verano.

⁴ Citado por Caro Baroja, 1995: 827.

En el siglo XIV, la fiesta del Corpus era la fiesta más solemne y popular del calendario cristiano. En la procesión iban, además de las autoridades locales, religiosos y vecinos, músicos, juglares, paloteadores o danzantes, gigantes y cabezudos y las imágenes de santos con sus cofradías. Finalizada la procesión se daba inicio a los autos y el desfile escénico, entre las loas y entremeses. Era habitual que las procesiones incluyeran carros sobre los que se representaban breves escenas religiosas. Juan Cruz Labeaga (1997: 217) rastrea su origen en Navarra: «En el Reino de Navarra y en la diócesis de Pamplona se celebró a comienzos del siglo XIV. En Olite se celebró en 1320 y las “Constituciones de Corpore Christi” de Tudela se redactaron a finales del siglo XIV».

Los primeros datos, referidos a los gastos del festejo, aparecen en 1608, citando la costumbre de pagar las comidas a los danzantes el día del Corpus. M.^a T. Pascual Bonis (1997: 315) hace referencia concreta a las danzas y otras manifestaciones teatrales: «Señalar que en las fiestas del Corpus de 1610 hubo gran afluencia de danzantes y las danzas que acompañaron estas festividades, al margen del auto, son también muy teatrales, según se desprende de los documentos del Archivo del Ayuntamiento de Pamplona».

La grandiosidad de la fiesta con representaciones de autos sacramentales, danzas, gigantes, músicos, etc., hay que situarla a finales del siglo XV, con un periodo de gran esplendor durante el XVI y mediados del XVII, en la que ya el Corpus se convierte en la festividad en la que el pueblo participa en el espectáculo.

Relacionada con la procesión del Corpus está la costumbre de las cortesías o reverencias a las imágenes de los santos, costumbre muy difundida en los pueblos navarros. En Cortes esta costumbre también está presente, además de en el Corpus, en la procesión de San Miguel Arcángel y en la procesión del Encuentro de la mañana de Pascua de Resurrección. Esta última está protagonizada por dos monaguillos y cuatro mozas portadoras de la imagen de la Virgen que se arrodillan cuando los acólitos tocan la campanilla por tres veces.

Por último, sabemos, por una visita pastoral del arzobispo de Zaragoza en 1604, de varias ermitas. Una, dedicada a santa Ana, estaba destruida ya en 1566. No se sabe dónde estuvo situada, pero las referencias toponímicas a los «vagos de Santa Ana» nos sitúan el posible solar de la ermita lindante con casas particulares en la parte alta de Cortes. Sin embargo, nos interesa más, para completar nuestro contexto festivo, la ermita de Nuestra Señora de los Santos, citada expresamente en dicha visita pastoral: «Ítem visitando las hermitas se habló de una en dicha Villa de Cortes de Navarra, una de la vocación de Nuestra Señora de los Santos, no tiene rentas y está muy mal parada, en años pasados se aplicaron 25 reales, los cuales cada año los paga el cabildo de la Seo...».

Esta ermita se dedicó originariamente a santa Engracia, de la que se conserva una tabla, obra de Juan de Lumbier, en la iglesia de San Juan Bautista. Sin embargo, era conocida popularmente como Nuestra Señora de los Santos. La tradición oral de Cortes la emplaza en el cerro de Santa Engracia, en la margen derecha del río Ebro, al oriente del actual caserío de Mora y habla de su desaparición tras una riada. También nos ha transmitido que los vecinos hacían procesión anual de rogativa mientras esta ermita estuvo en pie.

Acudían en romería, curiosamente, el 8 de mayo, fiesta de primavera, día que la Iglesia lo dedicó a la aparición de san Miguel. Otro dato más de interés es que en el cerro de Santa Engracia, como en el famoso cerro de la Cruz, existió un yacimiento hallstático (hoy arrasado), relación sobre la que indagaremos posteriormente al rastrear el origen de las danzas de palos.

La procesión de San Miguel

Todo el contexto anterior influye en la procesión de San Miguel Arcángel y, por extensión, en la fiesta del paloteado. La procesión se regía por el ritual romano y discurría por el pueblo de fachadas encaladas, ventanas con tapices y calles engalanadas por los vecinos como en la fiesta del Corpus de muchas localidades. Los vecinos de la calle San Miguel, por ejemplo, tenían la costumbre de adornar el barrio con ramaje para las fiestas y la procesión, como ocurrió en 1866, cuando llegó el arzobispo de Zaragoza en visita pastoral a Cortes.

Como hemos descrito anteriormente, el día 29 de septiembre se constituye, tras las auroras y dianas, la comitiva que se desplaza hasta la iglesia parroquial de San Juan Bautista para participar en los actos religiosos. Junto a los representantes del Ayuntamiento, las autoridades e invitados, marchan el mayoral, el rabadán, el ángel, el diablo, el grupo de paloteadores y paloteadoras, los gaiteros (dulzaineros), los gigantes y cabezudos y la banda de música de Cortes.

En primer lugar, aparecen la imagen de san Juan y después la del arcángel en la puerta del templo. Con una genuflexión, tras los versos del ángel y del diablo, es recibido por los danzantes, que realizan una danza en honor a san Miguel: las cortesías o dance a San Miguel.

Tras esta danza, la comitiva, las cofradías y las imágenes de san Juan y de san Miguel hacen el recorrido, durante el cual los danzantes interpretan una segunda danza, el pasacalles. Se realizan varias paradas para venerar al santo y, hoy en día también, para cantarle jotas. Terminan de nuevo en el templo para asistir a la misa, donde los danzantes «hacen calle» a las autoridades.

Estas danzas procesionales acompañadas de instrumentos musicales estuvieron asociadas desde la antigüedad a las formas de culto. Los viejos ritos mágicos paganos entraron a formar parte con fuerza del culto católico oficial, enriquecido a su vez con aportaciones medievales de distinta procedencia entre las que destaca, como hemos visto, la fiesta del Corpus. Arcadio de Larrea (citado por E. Serrano, 1981) vio a los danzantes como «auténticos oficiantes o sacerdotes» y, efectivamente, ese carácter de guardianes y custodios de la eucaristía, de la liturgia de la Iglesia parece estar presente en la procesión de San Miguel de Cortes.

Pero también la procesión, por influjo del teatro popular medieval y posterior, se ve cada vez más como una fiesta. Esta influencia, sobre todo de las fiestas del Corpus, parece ser la responsable de la participación de los gigantes y cabezudos en la procesión y del auto sacramental de San Miguel y el diablo en el curso de la representación del paloteado.

Como es sabido, los gigantes siempre van en parejas, dualidad que tronca con las creencias del hombre primitivo: un rey blanco y una reina blanca (el *bien* o el Año Nuevo) y un rey negro y una reina negra (el *mal* o el Año Viejo) o sus innumerables variantes desfilan en multitud de fiestas

junto a una pareja de campesinos típicos de cada zona. También es una constante la aparición de la figura femenina y de las diferentes razas. Su origen, según L. Armstrong (1984: 227) tiene un carácter taumatúrgico:

Se remonta al Neolítico: tiempo de los sumerios y a sus divinidades que protegían el cultivo de los cereales y estimulaban su crecimiento. Se dice que los sumerios erigieron grandes efigies de sus dioses de la vegetación y que les llevaban en procesión de campo en campo, para que bendijesen la cosecha, y de santuario en santuario para que las distintas divinidades se visitasen unas a otras y así mantuvieran buenas relaciones. Dado que representaban a los dioses, las estatuas debían de ser de un tamaño mayor que el natural.

En Cortes los gigantes que representaban a los Reyes Católicos bailaron desde su construcción en 1968. Desgraciadamente, en septiembre de 2004, Cortes sufrió una tromba de agua y esta deshizo las figuras de cartón piedra. Desde las fiestas de 2005, por tanto, desfilan y bailan las figuras de un paloteador y una paloteadora, a los que acompañan una pareja de gigantes *txikis* (de menor tamaño).

Los cabezudos son de tamaño humano, portan cabezas de cartón piedra de más de medio metro de altura, lo que les hace parecer pequeños al lado de los gigantes. En consonancia con el carácter taumatúrgico de aquellos, los cabezudos parecen representar a los espíritus de la tierra cuyo deber era hacer germinar y crecer la semilla. En Cortes representan a la bruja, el diablo y el payaso.

La Cofradía de San Miguel

La Cofradía de San Miguel es la encargada de organizar la fiesta. Como definió José M.^a Jimeno Jurío (2006: 316), la cofradía es una organización de origen antiguo: «La unión de hermanos era una asociación de carácter socio-laboral-religioso. La confratría, o cofradía es antigua. Profesionales de un mismo oficio, agrupados en un gremio o cofradía pretendían la defensa de sus intereses, también el alimento y cuidado en caso de enfermedad o vejez y los sufragios al morir».

En la Edad Media, se crearon cofradías asistenciales y hospitalarias, como la Cofradía de San Miguel y la Cofradía de San Juan de Cortes. Anteriormente, la asistencia corría a cargo de los monasterios, ya que, desde el siglo XI, existían órdenes dedicadas a la hospitalidad, como la de San Juan de Jerusalén. A día de hoy, las dos cofradías se han fundido en una y están representadas por el mayordomo primero y el mayordomo segundo, y cuatro camareras de San Miguel y cuatro de San Juan. La cofradía y el hospital de Cortes⁵ fueron administrados por los mayordomos de la cofradía, junto con la figura del prior de oficio. El mayordomo mayor era el responsable de las fiestas de San Miguel y el segundo, de las de San Juan Bautista.

⁵ Testimonio oral de M.^a Luisa Marqués, ángel en 1942-1943, del paloteado. Después, y en la actualidad, forma parte de los Auroros de San Miguel. «Mi padre, Faustino Marqués, era conocido como Faustino *el Hospitalero*. También era conocido como Faustino *el Vizalero*, ya que a mi abuelo Andrés Marqués también lo llamaban así. Y mi abuelo materno, Antonio Algote, era el mayoral de las Bellidas». Probablemente, un antepasado paterno de M.^a Luisa fue mayordomo de la Cofradía de San Miguel.

La primera referencia documental de la Cofradía de San Miguel de Cortes la hallamos en 1353 en el Libro del Monedage, uno de los libros más antiguos, junto con los libros de fuegos, que se conservan en el Archivo General de Navarra. Se trata de un empadronamiento hecho con fines fiscales donde se menciona a la cofradía:

Interrogados del IXo articulo, si algunas confratrias de la dicta villa tienen et han acquerido heredades sin licencia de la seynoria, empues la ordenança del dicto rey don Lois. Trobase que verdaderamente don Martín de Echauri, capeillan, deuia a la confratria de Sant Miguel de Cortes, por cierto ganado que tenia deilla en goarda, cierta quoaantia de dineros, en paga et restitucion de los quoaales lexo a la dicta confraria, segund parece por su testament, siete pieças en regadio, las dos en Río Maçaniel, et otras dos en carrera Roturas, et dos pieças en Cunchieillos, et vna pieça en Cantabraua, et otra octaua en l'Albal, cabo carrera Mayllen.

La figura del mayordomo es antiquísima. Su origen latino: *maior domus*, es decir, el mayor o principal de la casa. En la de San Miguel eran elegidos cada año por los anteriores o por sorteo puro con la aprobación del pueblo, como queda reflejado en el libro de actas de la Cofradía de San Miguel, hasta que el 30 de septiembre de 1867 se determinó la hermandad perpetua y constante: «... porque de ser nombrada todos los años se siguen grandes inconvenientes. Esta junta perpetua velará por que se observen las condiciones y bases sobre que está fundada esta hermandad; así como también debe procurar su aumento y mejoramiento como en el culto a San Miguel es necesario dar...».

Repasando las mencionadas actas, se aprecia, en primer lugar, su función asistencial, por ejemplo en la creación en 1737 de un montepío para repartir trigo entre los labradores y jornaleros ante la difícil situación económica o en la presencia en su junta de dos hermanos cofrades enterradores y dos veladores (1869).

Sin embargo, la función principal de la cofradía era la organización de diferentes procesiones y festejos. Se nombraban «peaneros»⁶ para cubrir los principales actos de todo el año. Así quedan reflejadas las obligaciones en las actas de 1859, antes citadas.

Los concejos no organizaban los festejos populares que desde siempre eran responsabilidad de los cofrades quienes confiaban a los mayordomos su organización. Para sufragar los gastos, pagaban una cuota regular, como se puede observar en las actas de 1867: «El cual, con motivo de cubrir de un déficit de 100 reales de vellón y 60 céntimos propuso que todos los que se hallan en descubierto, por no satisfacer los 20 reales de vellón que se ha hecho de reparto para la fiesta de San Miguel, darán 4 reales de vellón, para el día de jueves santo, de no entregarlo se les negará el cirio de la procesión».

O se recurría a la rifa de un cordero como en 1869.

Los mayordomos eran los encargados de administrar los gastos de las fiestas patronales en honor a san Miguel. En primer lugar, para que el santo lu-

⁶ Peaneros eran los encargados de llevar las andas o peana donde está colocada la imagen de san Miguel.

ciera en la procesión, como atestigua un gasto de 1886: «Se entregaron a Iginia Castro: 35 cirios espabilados y 5 sin espabilar. 8 hachas, 4 blancas y 4 amarillas y 3 cavos blancos y 38 cavos de cirios para alumbrar al Santo, más tres manteles para el altar».

En segundo lugar, y como una de sus principales responsabilidades, debían contratar a los músicos y hospedarlos repartiéndolos en las casas de los cofrades. En 1863, recogen las actas lo siguiente:

Guarda el mayordomo las cuentas: por 4 onzas de belas que compre el 12 de diciembre. Recibo num. 3. Por 8 barras de retorda para dos manteles para el altar de San Miguel, como consta bajo recibo num. 5. Por la fiesta y sermón se ha pagado al Señor rector como consta en el recibo 10. 104 reales de vellón. A los gaiteros, según recibo 11, 40 reales de vellón. Por una onza de velas para el día del aniversario como consta en el recibo num. 12.

Eran conocidos como «los amos de la música», establecían horarios, salidas, actuaciones y recorridos. Rondas matutinas, disparar el cohete anunciador, el baile, e iniciarlo con el rito de la jota. Y, la danza. Encargados, también, de administrar los gastos de las fiestas patronales. Los jóvenes confiaban a los mayordomos la organización de las fiestas. Las fiestas quedaron enriquecidas sobre todo con el Corpus y su octava, con juglares, danzas y vacas.

Los auroros de San Miguel

Los auroros de San Miguel también participan en la fiesta del día 29 de septiembre. También son destacadas las auroras de Jueves Santo y de Viernes Santo en la Semana Santa. En Viernes Santo, después de que las órdenes episcopales del XVI obligaran a trasladar los sermones a la madrugada, los auroros interpretaban melodías tristes acompañados por tabletas. Y en la procesión del Encuentro también suena su campanilla.

El coro de auroros de San Miguel fue numeroso en Cortes. En 1917 integraban el grupo unas treinta personas acompañadas con instrumentos musicales. Según testimonios orales, antes de la Guerra Civil había tres familias encargadas de perpetuar esta tradición. Tras la guerra, la tradición decayó y tardó en recuperarse, por lo que el misionero local Alfonso Continente se llevó la campanilla de los auroros a África para llamar a misa. Después de unos veinticinco años, un padre blanco trajo otra vez la campanilla a Cortes. Desde entonces ya no ha dejado de anunciar el día de San Miguel.

2. EL PALOTEADO DE CORTES

En Cortes, se denomina paloteado a la representación teatral en que se rinde pleitesía a san Miguel y que aúna un conjunto de diálogos entre pastores, lucha entre el bien (ángel) y el mal (diablo), recitado de romances y dichos, y música y danza de mudanzas de palos y cintas. Sin embargo, paloteado se refiere estrictamente a la danza de palos y dance es el término empleado en extensas áreas geográficas (especialmente en Aragón) que, en la mayoría de los casos, engloba la expresión paloteado como parte integrante.

Un gran estudioso del dance aragonés, Antonio Beltrán (1989: 14-15), propuso la siguiente descripción general:

Dance en Aragón no es sinónimo de baile o danza sino denominación que conviene a una pieza de teatro popular con diálogos y recitados, inseparables ambas partes y complementadas con otras accesorias que pueden faltar sin que padezca la integridad del dance propiamente dicho. (...) El contenido del dance responde, esencialmente, a una representación teatral con tres partes enlazadas entre sí, que no es forzoso que aparezcan en todos los casos. a) Pastorada. b) Diálogo de moros y cristianos. c) Pugna del bien y el mal. El diálogo de pastores enlaza con la llegada de los moros que intentan estorbar la fiesta, en ocasiones robar la imagen o simplemente denostar al santo y a los cristianos, convirtiéndose los pastores en soldados y rechazando a los moros tras de dialogar sobre ventajas e inconvenientes de islamismo y cristianismo, apareciendo un ángel para defender a los cristianos y un diablo que toma partido por los moros. Estos, derrotados y convencidos, se convierten a la fe cristiana, se entonan loas a los patronos y termina así el «coloquio» como se llama repetidamente a la representación aunque se añada una apoteosis con elevación del Ángel y vivas al santo o al pueblo.

Los bailes se intercalan de modo artificial, interrumpiendo los diálogos y son esencialmente de palos, de espadas, de ambos instrumentos combinados o de aquellas con broqueles o escudos de madera, de cintas trenzadas sobre palos o palancas o de arcos floridos. Aparecen también «torres» o «castillos» humanos, la mudanza del «degollau», «dichos» que tanto se componen de loas religiosas como de motadas, matracadas o dicterios, romances de crítica social o personal, resumen versificado de los acontecimientos del año y, excepcionalmente, otras representaciones complejas con diversos personajes...

Este dance navarro, por tanto, entronca con el sistema de dances que sigue el curso del río Ebro casi en su totalidad y presenta en particular grandes semejanzas con los dances aragoneses del somontano del Moncayo (Mallén, Fréscano, Tauste, Gallur...). Todos ellos combinan la parte representada y la parte bailada, por lo que la influencia aragonesa ya fue advertida por José M.^a Jimeno Jurío (1970: 6):

Pero los Paloteados Navarros, con su imprescindible contexto hablado, son aragoneses y no vascos. Si hubieran sido importados por pastores trashumantes, hubieran calado en la cuenca baja del Aragón y el Arga, donde residían los inviernos. Comparando textos y esquemas de representaciones zaragozanas con los conocidos en Navarra, tenemos que aceptar el origen aragonés de los paloteados de la Ribera.

Efectivamente, el intercambio cultural de la Ribera de Navarra y Aragón ha sido y es muy intenso. Están documentados numerosos desplazamientos de maestros de danza y versos de unos pueblos a otros. En Murchante, por ejemplo, se estrenó el paloteado en el año 1902 y fue un maestro de Tarazona quien enseñó texto y danzas al grupo local. A los de Monteagudo, les enseñó un vecino de Vera de Moncayo en 1894. Así lo entendió también la comisión de EDB que lo investigó en 1981, que afirmaba:

El hecho de que el paloteado de Cortes haya sido desde hace años único en la Ribera no debe hacer pensar que sea un caso aislado. Ya se dijo que

forma parte de un sistema de dances, hoy ya en ruina. Este sistema estuvo compuesto por piezas navarras como Fustiñana, Ribaforada, Murchante, Corella... (...) Sabido es que en localidades como Murchante o Monteagudo el paloteado fue «traído» por aragoneses de Tarazona y Vera... (...) Pero esto no quiere decir que anteriormente no existieran manifestaciones de este tipo en aquellas tierras. La tradición viene de siglos atrás.

Ello lo demuestran los numerosos estudios de Jesús Ramos⁷ sobre las procedencias de danzantes, maestros de danzas y músicos populares en las fiestas de San Fermín desde el siglo XVI. De la documentación municipal estudiada se desprende (1999: 472):

Sin embargo, en el análisis de los grupos que acudieron a bailar en las fiestas y ceremoniales de Pamplona, una característica destacada es la desviación hacia Navarra Media y Sur de sus orígenes, y la práctica inexistencia de grupos llegados desde el norte, donde precisamente mejor se han conservado las danzas tradicionales (panorama radicalmente distinto al origen de los músicos populares llegados a San Fermín independientemente de grupos de danzas).

Creemos, con Jesús Ramos, que esto es una prueba de la pujanza de los grupos de danzantes procedentes de la Navarra media y Ribera que interpretaban las danzas en sus localidades, pero también lo hacían fuera de ellas.

Paralelamente, el paloteado se relaciona con la cultura pastoril pirenaica en las danzas de palos y en las pastoradas. De esta manera, está hermanado, además de con todas las variantes del dance aragonés, con la *makil-dantzak*, con las danzas de Ochagavía y su personaje *el bobo*, con danzas alavesas hoy en día interpretadas por mujeres, con las danzas de San Lorenzo de Pamplona, con los *balls dels palitrocs* o de *bastoniers* catalanes y de un modo más general con las innumerables funciones de danza y verso conocidas y frecuentes en toda la península. Mikel Aranburu (2000: 35-36) ve un sustrato mágico común que las relaciona:

Es habitual en estudiosos y divulgadores de la cultura tradicional utilizar la imagen de que el dance es un drama sagrado con cierto sentido ritual y litúrgico, en el que los danzantes son auténticos oficiantes o sacerdotes. La hipótesis es sugestiva. Hoy muchas fiestas vienen reguladas por el santoral y el calendario litúrgico de la Iglesia católica, pero no por ello debemos perder la perspectiva pretérita de un sustrato mágico en los rituales coreográficos que el hombre primitivo representaba con fines concretos e inmediatos, y que son origen lejano de nuestras pautas culturales.

Otro aspecto en el que hay que poner atención es en el papel de las cofradías y hermandades encargadas de organizar y sufragar los gastos de los festejos. Carlos Castán García (2004: 229), que realizó una síntesis de los dances aragoneses del Campo de Borja, incide en esa importancia para la transmisión del dance y aporta numerosas referencias documentales de alquileres de trajes entre cofradías aragonesas y riberas, lo que ratifica la relación –que no importación– de los dances aragoneses y navarros.

⁷ Aunque son varias las publicaciones de Jesús Ramos sobre este tema, nos vamos a referir a su síntesis más moderna recogida en K. Fernández de Larrinoa (ed.), 1999: 439-574, *La danza en las fiestas y ceremoniales de Iruña a través de la historia. Los sanfermines de Pamplona en la superación de sus fronteras interiores*.

En definitiva, creemos que el paloteado o dance ribero es la expresión más característica y genuina de todo el folclore ribero. Aunque el de Cortes es el que ha subsistido ininterrumpidamente, en la actualidad se interpretan cinco paloteados (dances) más: en Ribaforada, Monteagudo, Ablitas, Fustiñana, Fontellas y en el barrio de Lourdes de Tudela. En todos ellos prevalece el sentido de una fiesta y representación globales formadas por varias partes que se complementan y engrandecen.

2.1. Esquema del paloteado de Cortes

Ubicación de San Miguel presidiendo el tablado.

Saludo del mayoral:

Alabanza (loa) al santo.

Saludo a autoridades que presiden desde el balcón, al clero, al pueblo y a los forasteros.

Saludo posterior del rabadán.

Pastorada: diálogo entre el mayoral y el rabadán.

«Dichos» del mayoral y rabadán: crítica y anécdotas de la vida local de ese año.

Los cohetes anuncian la presencia del diablo.

Monólogo del diablo:

Amenazas al santo.

Discurso del diablo.

Entremés: mayoral, rabadán y diablo.

Aparece el ángel. *Auto de San Miguel Arcángel*.

Cortesías a San Miguel: versos dedicados al santo por cada paloteador (loas).

Danzas a cargo del grupo de paloteadores y paloteadoras.

Despedida del mayoral en nombre de todos.

El pueblo aplaude.

2.2. Parte danzada (en la fiesta y en el paloteado)

La danza plantea una doble interpretación: interpreta la sociedad-identidad⁸ e interpreta la música. Como escribe Mikel Aranburu (2000: 14): «La danza exige una fusión con un acto ritual, una melodía determinada y una coreografía ajustada».

⁸ Ver al respecto el libro de K. Fernández de Larrinoa (ed.), 1999, *Fronteras y puentes culturales. Danza tradicional e identidad social*, Pamplona, Pamiela.



Foto 2. Danza de palos.

Como hemos visto, la danza de palos está presente en muchos dances, danzas y contradanzas de distintas latitudes. En el caso del paloteado de Cortes son danzas primitivas, muy unidas a la naturaleza y sometidas a muchas transformaciones. Entroncan con las tradiciones campesinas de celebrar al aire libre momentos claves del calendario agrario.

Estas tradiciones campesinas no se olvidan, se transforman con el devenir de los tiempos y, aunque el conjunto del dance no sea tan antiguo, sí lo pudieron ser estas. Así lo afirma Antonio Beltrán (1989: 16-17):

Resulta aventurado intentar la fijación cronológica exacta de cada uno de los elementos del dance que se han ido conjugando para producirlo, quizá no antes del siglo XVII, lo que actualmente recibe el nombre de tal. Sabemos que en el Neolítico hubo bailes y mitos de fecundación de la tierra golpeada por palos que simbolizan el miembro viril de hombres o animales y la etnografía comparada –siempre peligrosa– nos permite conocer ritos de este tipo entre los pueblos primitivos de cultura agrícola; no hay duda que la Edad de Bronce originó bailes de espadas fingiendo luchas o batallas y que el sacrificio del jefe viejo puede ya hallarse en los hombres emplumados y asaetados de Valltorta, en el arte levantino y en las comunidades metalúrgicas podemos hallar bailes de este tipo que podrían remontarse a otros con armas, por ejemplo con arcos y flechas, en el ya citado arte rupestre levantino.

Esta relación con los asentamientos de la Edad de Bronce también es posible en el caso de Cortes, donde llegaron pobladores de la cultura celta desde el nordeste peninsular y se extendieron por la región del Ebro mezclándose con las comunidades indígenas del Bronce. Como recoge Maluquer (1958), en el cerro de la Cruz de Cortes se descubrió el yacimiento más importante de la primera Edad de Hierro (Cultura de Hallstatt o

Cultura de campos de urnas) y también hubo asentamientos en el cerro de Santa Engracia, como hemos visto asociado a la romería del 8 de mayo (aparición de san Miguel). Son asentamientos de celtíberos históricos y nos hablan de una cultura agrícola y ganadera cuyo elemento material de más antigüedad era la cerámica. Además, la existencia de la industria local de la metalurgia del bronce tiene continuidad, al aparecer, en la metalurgia del hierro con la explotación de yacimientos del Moncayo.

Sus creencias religiosas conformaban, como describen en profundidad Ardévol, Munilla y Cervelló (2003: 96-97), un sistema agrario-metalúrgico, donde la casa, la siembra y la forja no son meros actos económicos o técnicos, sino actos rituales relacionados con la fertilidad de la tierra. En el cerro de la Cruz, se encontraron una serie de idolillos de barro con decoración incisa esquemática de carácter ritual que son los primeros objetos conocidos del mundo hallstático peninsular. Se les dio el nombre de «diosas de la fecundidad». También aparecieron pinturas con motivos de geometría lineal y una figura humana, con los brazos levantados acodados, pintados en rojo claro sobre una pared en un vestíbulo. Debemos tener presente que, como escribe M. Eliade (2007: 475): «Para el hombre primitivo, la agricultura no es –como no lo es ninguna otra actividad esencial– una simple técnica profana. (...) La agricultura es ante todo un ritual. (...) El labrador penetra y se integra en una zona viva de sacralidad. Sus gestos, su trabajo se carga de graves consecuencias, porque se realiza dentro de un ciclo cósmico...».

Estas culturas elaboran una religión cósmica de realidades cíclicas (nacimiento, crecimiento y muerte) asociadas a tres planos: el tiempo, la vida vegetal y la vida humana. Esta renovación da lugar a distintos rituales de exculpación (entierro de la semilla, asesinato del cereal...) y a rituales de regeneración en que los cereales vuelven a brotar. Se adoran fuerzas naturales relacionadas con el cultivo de la tierra, como son las plantas, la lluvia, el sol y las estrellas. Y se asocia este ciclo vegetal con el ciclo estacional y el ciclo de la vida humana. De esta manera, las sociedades mítico-religiosas perciben el cosmos en términos de vida, de ciclos vitales, en consecuencia lo sensualizan, porque la sexualidad es el signo más evidente de vida⁹.

También los minerales «nacen» en las entrañas de la tierra y su extracción es un nacimiento provocado. Como afirma Curt Sachs, «el arma es un sustituto del palo», puesto que, cuando descubrieron el metal, utilizaban barras de metal por su sonido más fuerte que el de los palos de madera. Las utilizaban para despertar mejor a los espíritus de la tierra y con un sentido protector. Se asociaban al fuego, un componente purificador y solar propio de la cultura metalúrgica. Por consiguiente, no parece excesivo afirmar que las danzas de espadas bailadas por hombres de manera ritual son danzas agrícolas destinadas a estimular las cosechas y no tanto danzas de guerra. Tenemos noticias de danzas armadas ya en autores griegos como Jenofonte y en muchos otros latinos adscritas a una hermandad sacerdotal danzante. Así lo recoge Armstrong (1984: 243): «Los herreros de la Edad de hierro descienden de los legendarios couretes. Los couretes y los dácilos eran antiguos herreros, sacerdotes-hechiceros, que formaban “hermandades sacerdotales danzantes”».

⁹ Ver, al respecto de los yacimientos excavados en Cortes, la bibliografía.

El metal “provenía del cielo”, como tal había que guardarlo y protegerlo. Tenían que llamar a la primavera y saltar para llamar a la tierra.

Sin embargo, también sabemos que muchos de estos bailes de palos y espadas antiguos evolucionaron en épocas más recientes por influjo de modas y maestros de danzas, sobre todo cuando, en los siglos XVI y XVII, triunfan en Inglaterra las danzas campestres por parejas (*country dance*). Hacia 1700 conquistan toda Europa cuando la corte francesa las adopta y, con el nombre de «contradanzas», se extienden por toda la península. Las contradanzas del siglo XVIII produjeron, sin duda, diferentes procesos de absorción de las danzas primitivas. Presentaban un ritmo 2:4 y, en ellas, melodías como el vals y la jota eran coreografiadas como danzas de palos.

Tema complejo, como vemos, donde las superposiciones culturales y simbólicas han sido una constante¹⁰, pero en el que podemos afirmar que, sea cual sea su origen e influencias, las danzas del paloteado han formado y forman parte de la cultura tradicional viva de Cortes en un proceso evolutivo en el que podemos destacar varios hitos.

En primer lugar, la existencia de la Cofradía de San Miguel de Cortes desde tiempo inmemorial con su doble función asistencial y organizadora de los festejos más destacados de la localidad. Recordemos que, como hemos visto anteriormente, ya existía en 1353 y que en 1601 encarga la talla del santo, por lo que el núcleo primigenio de la fiesta es mucho más antiguo que el del conjunto del dance posiblemente. De la revisión de su libro de actas, y tras la unificación de esta cofradía y la de San Juan, destacan las celebraciones de San Juan y de San Miguel, festividades claramente asociadas al ciclo agrario y a un sustrato mágico, y las celebraciones de Jueves Santo, Corpus Christi y el Encuentro de Pascua de Resurrección, relacionadas con el ciclo litúrgico y, por tanto, más recientes. Pero los actos festivos en honor a san Miguel son, sin duda, uno de sus objetivos centrales. Escribía el mayordomo en el mencionado libro de actas:

En el año 1863, el día 29 de septiembre se hizo el sorteo como de costumbre y me tocó la suerte de Mayordomo a mí, y el día 30 del mismo le tomaron cuentas al Mayordomo que había actuado desde 1862 al 1863. Que se le alcanzaron 165 reales de vellón, los cuales obran en mi poder y me hice cargo de ellos. El día 29 de septiembre se entregó un real por hermano: 72. Guarda el Mayordomo las cuentas: por 4 onzas de belas que compré el 12 de diciembre, recibo num. 3. Por 8 barras de retorda para dos manteles para el altar de San Miguel, como consta bajo recibo num. 5. Por la fiesta y sermón se ha pagado al Señor rector como consta en el recibo 10,104 reales de vellón. A los gaiteros, según recibo 11,40 reales de vellón. Por una onza de velas para el día del aniversario como consta en el recibo num. 12.

No olvidemos tampoco el testimonio notarial de 1804 «Sobre la Función de los de Cortes en esta Villa de Mallén» donde se refleja que la cofradía había hecho el gasto del festejo, como era su costumbre, al margen del ayuntamiento. Esta primera descripción escrita de la fiesta es interesante, porque refleja la importancia de la danza en los festejos: «(...) Se presentaron a ocho

¹⁰ Sobre superposiciones culturales y simbólicas consultar el artículo de A. Asiáin Ansorena, 1999.

Parejas también bestidos y en buen orden les hicieron un tablado en medio de la Plaza hicieron barias contradanzas con el mayor primor (...) y concluida esta función prosiguieron en hacer contradanzas hasta que se hizo tarde (...).

Por cierto, sorprende que el notario de Mallén no establezca ninguna relación ni semejanza con el dance de Mallén en honor del santo Cristo de la Columna, dance casi perdido del que se recuperó parcialmente el texto (por boca de un anciano al que entrevistó Mercedes Pueyo) y una mudanza original, la del «Santo Cristo», según informa Carlos Castán (2004).

Este papel de la Cofradía de San Miguel entronca, a su vez, con otra teoría histórico-religiosa que explica la expansión de las danzas de palos y de espadas por Europa asociándolas con las cruzadas y las órdenes caballerescas. Según esta teoría, los cruzados las habrían aprendido de los musulmanes de Tierra Santa y las habrían adoptado en sus celebraciones. En el combate contra el islam, el reino de Pamplona impulsó la repoblación franca de las plazas reconquistadas y Sancho Ramírez inició su política monástica que, en esta zona, cristalizó en la fundación del Real Monasterio de Santa María de Veruela, abadía cisterciense del siglo XII, situado cerca de Vera de Moncayo (Zaragoza). Tras el Concilio de Toulouse de 1118, en el que participa el obispo Guillermo de Pamplona, diversas tropas ultrapirenaicas y peninsulares toman Zaragoza (1118), Tudela (1119), Cortes (1119) y el valle del Ebro. La monarquía pamplonesa instaurará por medio del clero el culto a san Miguel Arcángel como protector de los reinos cristianos y patrono de las gestas bélicas por legado visigodo o influjo francocarolingio. Alfonso el Batallador recompensó, a su vez, a caballeros ultrapirenaicos con honores y señoríos, entre ellos Ramón de Alperche, señor de Cortes en 1128. Esta presencia de las órdenes militares (caballeros templarios de Ribaforada y Orden de San Juan de Jerusalén en Buñuel), con posesiones en la Ribera de Navarra y en el propio Cortes, estaría en el origen de esta y muchas otras cofradías. En un proceso bastante general, la orden de los hospitalarios se hizo con las encomiendas de los templarios en el siglo XIV, con la misión principal de cuidar a los pobres, enfermos y peregrinos, para lo que construían hospitales. Con la ayuda de estos, los «monjes roturadores» cistercienses impulsan una economía agrícola y organizan sus abadías como verdaderos núcleos que activan la repoblación de zonas despobladas o poco pobladas o en territorios defensivo-fronterizos donde, para el dominio del espacio, resulta básica la ordenación y aprovechamiento de los recursos del agua; en este caso de la cuenca del río Huecha¹¹.

Otro documento importante es el acta del Ayuntamiento de Cortes de 13 de agosto de 1883. Importante, porque incluye, además del acto de glorificación de san Miguel (paloteado) y la procesión, una ronda de casa en casa de los bailarines o danzantes no presentes en la fiesta actual. Suponemos que sería una costumbre habitual en las fiestas tradicionales. En el acta se acuerda:

(...) que los músicos de este pueblo toquen sus instrumentos para la festividad del próximo San Miguel, por la misma cantidad que fueron contratados en el año anterior, quedando obligados a cumplir las condi-

¹¹ Ver, respecto a esta teoría, la bibliografía sobre la Huecha.

ciones de aquel compromiso con toda exactitud, y tan solo con la única variante de que será potestativo de los mismos acompañar a los bailarines o danzantes de casa en casa, para tocar la música, pues tan solo deberán verificarlo el día del Santo, después de misa mayor, mientras dure el acto para ensalzar las glorias de éste, dando después con ellos una vuelta por dentro de la población.

Por último, no podemos olvidar la celebración de la romería de la ermita de Santa Engracia (conocida por de Todos los Santos) que nos ha llegado por tradición oral. La celebración de la Aparición de San Miguel el 8 de mayo, hoy perdida, asociada además a un yacimiento arqueológico en altura como este, nos retrotrae de nuevo al sustrato mágico ya apuntado. Sobre todo, si comparamos estos datos con los del próximo Talamantes, también con san Miguel como patrón, localidad aragonesa de la que nos dice Carlos Castán (2004: 250-251): «Talamantes es otro de los pueblos que desde tiempo inmemorial cuenta con dance propio. Se celebra en honor a su patrón San Miguel. (...) Antes de la despoblación el dance se realizaba a primeros de mayo, como conmemoración de la “Fiesta de los mozos” o San Miguelico, y el día 29 de septiembre en honor del patrón de la localidad, San Miguel».

Pero abordemos ahora una descripción de los números de danza del paloteado de Cortes. A la comisión de EDB¹² encargada de su estudio (1981) le sorprendió que solamente fueran siete danzas, número exiguo si se compara esta cantidad con la de otros repertorios próximos como el de Tauste o el Gallur que suelen constar de ocho, doce, quince o más melodías diferentes. Tanto a la ida como a la vuelta se danza; se desfila precediendo a la corporación y «se hace calle» a la entrada al templo y a la casa consistorial. En concreto, las siete danzas son las cortesías a San Miguel (a la mañana, antes de la procesión y a la tarde, en la representación del paloteado); el pasacalles; dos danzas de palos: el vals y la jota; y dos trenzados: el sencillo y el doble.

El grupo de cuatro danzantes es la célula mínima que permite efectuar las mudanzas habituales en las danzas de Cortes. A partir de ahí puede ser variable, siendo siempre múltiplo de cuatro.

Actualmente, el número mínimo de danzantes es de dieciséis, ocho paloteadores y ocho paloteadoras, en cuatro filas de cuatro, número que permite efectuar las mudanzas habituales.

La primera danza en honor de san Miguel, las denominadas cortesías o dance a San Miguel, se realiza, en primer lugar, cuando aparece la imagen del arcángel en la puerta del templo justo antes de comenzar la procesión. Es recibido por los versos del ángel y el diablo y, tras ello, con una genuflexión, en señal de respeto y admiración, por los danzantes. Delante de la iglesia parroquial de San Juan, a la puerta del templo¹³, se realiza por primera vez esta

¹² Dicha comisión explicó el desarrollo de las danzas en varios esquemas muy clarificadores a los que remitimos.

¹³ Frente a lo que ocurre en otros dances y danzas de similares características en los que los danzantes entran en la iglesia bailando. No obstante, es uno de los momentos en que mejor se aprecia el carácter ritual-religioso de la danza.

danza en honor a san Miguel. Forman en dos filas los dieciséis jóvenes, encabezados por el mayoral y detrás el diablo, el ángel y el rabadán. Durante las cortesías no se emplean los palos, pero hay que tenerlos sujetos con las manos para emplearlos a continuación en la procesión. Presentan dos fases muy claramente diferenciadas en esos ocho compases: la primera, cuando los danzantes avanzan y retroceden periódicamente arrodillándose por turnos ante san Miguel; la segunda, denominada cambio de filas en Cortes (rueda en otros dances).



Foto 3. Cortesías a San Miguel.

Sin embargo, las cortesías también se interpretan en la representación tradicional vespertina. Con ellas, terminada la representación teatral (primera parte de la representación), comienzan las danzas en un solo bloque, antes del final del paloteado. Los danzantes forman en el centro del escenario en cuatro filas, encabezados por el mayoral y el rabadán. Los paloteadores van pasando por parejas ante el mayoral y el rabadán, levantan sus palos y dicen sus versos en honor de san Miguel. En este momento, diferente a lo que ocurre en la procesión de la mañana, se convierten en «danzantes poetas», que soportan los versos jocosos y las revelaciones personales que de ellos realizan el mayoral, el rabadán y el diablo. La primera pareja de paloteadores realiza el cambio de filas y se coloca en último lugar. A ritmo de cortesías y cambios de filas, van desfilando todas las parejas de paloteadores, recitando sus versos al patrón y «sufriendo» los versos que les dedican.

Durante el recorrido de la procesión se interpreta otra danza de forma discontinua, danza denominada pasacalles. La coreografía es sencilla: los danzantes caminan en dos filas mientras golpean rítmica e intensamente los palos, acompañados por el mayoral, rabadán, ángel y diablo. Es una danza tan austera que no estorba en nada al orden litúrgico.

Por la tarde, tras las cortesías ya descritas, se interpretan cuatro mudanzas de baile: dos de palos (el vals y la jota) y dos de cintas (trenzado sencillo y doble). El vals abre este bloque de danzas y lo cierra la jota. Ambos¹⁴ corresponden musicalmente a su denominación, pero son danzas de paloteado. La coreografía para estos números es también sencilla¹⁵:

Hemos visto también que la característica de las danzas en Cortes es la sencillez común a todas ellas. Recalcar esto es importante, pues hemos de tener en cuenta que el Dance no solo lo forman las danzas. De lo contrario estaría justificada una evolución hacia formas más artificiosas, que en el Dance en general no se dan. Los danzantes han de saber recitar y a veces componer sus propios dichos. La parte hablada del Dance es fundamental.

En cuanto al juego de palos, en Cortes están presentes diversas figuras: el paloteador golpea los palos consigo mismo, haciendo chocar en tijera o golpeando uno sobre otro; intercambia sus golpes con un compañero de la otra fila, con uno solo o con los dos palos juntos; o lo hace también con el anterior o posterior de su fila; y, por último, el intercambio de golpes puede hacerse en diagonal, con el compañero del danzante contiguo. Además, en una misma figura, el paloteador puede golpear con un palo por alto el del compañero y con el otro por bajo y de revés con el danzante contiguo; o una pareja pasa golpeando sus palos bajo el arco que forma la pareja contigua. Las figuras más repetidas son en doble cruz o en rueda.

Entre las dos danzas de palos se introducen las danzas de cintas. Son dos trenzados los de Cortes: el sencillo y el doble. En el primero, el mayoral desenrolla los ocho colores de seda de su vara, colocada en el centro del tablado. Cada danzante coge el extremo de una cinta y, con la música de la gaita de fondo, dibujan sobre el palo el trenzado sencillo. En el trenzado doble, conocido popularmente como «la patatera», agarrados por parejas de las cinturas, tejen con una doble vuelta de los danzantes en el cruce con sus compañeros y después lo destejan.

La fiesta termina con una nueva danza de palos al aire de la jota. Como reconoce Mikel Aranburu (2000: 37), es la danza más espectacular. Terminada la mudanza completa de los danzantes, cambian de posición entre sí y la repiten de nuevo, de modo que cada paloteador debe pasar por los ocho puestos. En la jota, los danzantes de los extremos giran a favor de las agujas del reloj, en torno a los del centro, quienes a su vez lo hacen en sentido opuesto, golpeando sus palos al cruzarse: esta figura recibe en Cortes el nombre de «turbina». El ritmo es frenético, enardecido, incluso se considera un logro bailar y tocar la jota en tres minutos¹⁶.

¹⁴ Los Gaiteros de Pamplona, en su estudio musical del paloteado de Cortes (1980), manifestaron algunas dudas sobre las características de la jota (falta de partes sosegadas...).

¹⁵ La comisión de investigación de EDB recoge: «cuando se bailaba “andando” no faltaba brío y movimiento».

¹⁶ Escriben los Gaiteros de Pamplona (1989): «La velocidad de ejecución es endiablada, pues según nos dijo el señor Rupérez oscilaba entre 3 minutos 16 segundos con gaita y 3 minutos 20 segundos con clarinetes».

Las danzas de palos nacen, como ya hemos dicho, en el Neolítico¹⁷ con el desarrollo de la agricultura. Son la expresión de ritos de fertilidad y fecundidad de la tierra. Los palos eran, por tanto, una prolongación de los brazos, de las manos, y el primer instrumento para regenerarla. Con palos se labraba, removiendo y golpeando la tierra para plantar la semilla y que la planta germinara. Así, los palos se convirtieron en objetos sagrados y, golpeándolos entre sí, hacen un ruido que atrae a los espíritus de la tierra. Danzaban golpeando los palos hacia la tierra y los elevaban, golpeándolos hacia el cielo, para propiciar la lluvia y honrar al sol, las fuentes de fertilidad.

Actualmente, los palos son de boj. Sus dimensiones oscilan entre treinta y cinco y cincuenta centímetros de longitud y los tres y cinco de diámetro. Se sujetan a la muñeca con un cordoncillo que atraviesa el palo y se adornan con pompones de lana.

El palo de cintas representa el árbol de la vida. El árbol fue el primer símbolo de vida del hombre primitivo, símbolo o centro del mundo que conecta la tierra y el cielo. Por otra parte, el trenzado y destrenzado evoca el carácter cíclico de la vida y del tiempo. Aunque los orígenes de las danzas de cintas parecen proceder de danzas alrededor de los árboles, también relacionadas con ritos de fertilidad de la tierra de carácter agrícola. Danzas rituales, en fin, destinadas a llamar la atención de las divinidades. Por eso mismo, estas danzas van a aparecer en procesiones, ceremonias religiosas, autos sacramentales o loas, porque se insertaron en la liturgia medieval como una parte de la ceremonia religiosa para poder sobrevivir, según Serrano y Gil (2003: 249): «A pesar de las fuertes prohibiciones eclesíásticas que dificultaron el desarrollo de la danza medieval, existían danzas rituales ejecutadas por los mismos clérigos. Danzaban en el propio templo, acompañados de cantos. Se llevaron a cabo en determinadas festividades, usando un repertorio formado por tropos, responsorios e incluso Kyries y Sanctus».

Pero también sabemos que, desde los ambientes cortesanos, los maestros de danzas van estructurando nuevas danzas (contradanzas) con coreografías basadas en otras anteriores y en su propia capacidad creativa. Se integran en el siglo XVIII en el seno de numerosas fiestas como danzas de palos y de cintas.

Y es que la danza popular, como elemento artístico nacido de la unión entre la música y el movimiento corporal, es una forma de comunicación tradicional que se mantiene viva por repetición de una coreografía que, sin embargo, se adecua también al paso del tiempo. Las cofradías se ocupan del vestuario y de la música, pero también de nombrar un maestro de danza que enseñe a un número establecido de danzantes.

Los maestros de danza y versos del paloteado de Cortes¹⁸ se convierten, de esta forma, en veladores y transmisores de toda esta riqueza patrimonial. Ellos recibieron el legado de sus maestros, lo mantuvieron (introduciendo quizás pequeñas innovaciones) con su esfuerzo físico y mental (memoriza-

¹⁷ Recordemos los yacimientos arqueológicos del Cerro de la Cruz y del Cerro de Santa Engracia en Cortes. En el cerro de la Cruz se encontraron pinturas de tendencia a la esquematización que sugieren movimiento con los brazos. La cruz simboliza, además, al sol y a las cuatro direcciones, a los cuatro puntos cardinales.

¹⁸ Actualmente también hay maestras de danza con idénticas funciones.

ción de danzas y versos existentes) y lo transmiten a sus discípulos, intentando no desvirtuarlo. Además, inician en la danza, es decir, en el rito primitivo.

En esa transmisión juega un papel relevante la música popular, que descansa en una melodía reconocible y un ritmo identificativo. Muy probablemente las primeras melodías fueron de carácter vocal: letras cantables que, al convertirse en «mudanzas» del paloteado, se podían conservar y repetir anualmente en las fiestas patronales. El acompañamiento instrumental pudo ser posterior, quizás por razones litúrgicas, como apunta Serrano y Gil (2003: 36): «La incorporación de los instrumentos al culto será prohibida a lo largo de la Edad Media. Por eso tiene gran importancia la música vocal. La influencia judaizante era considerable en la primera época cristiana, hasta la formación de un ritual litúrgico estable. El canto sagrado da paso a los tropos y a los dramas litúrgicos».

La melodía sirve a los danzantes y al maestro de danza para transmitir y recordar la danza, a través de la figura contratada de los músicos, pero lo que realmente se interpreta es el ritmo, implícito en el hombre y en la danza de palos desde tiempos inmemoriales. Por esa razón, las músicas asociadas al paloteado han ido variando históricamente, en función de cambios de melodías y cambios en la instrumentación. Hemos visto en el libro de actas de la cofradía cómo la contratación de los últimos era una de sus funciones y cómo el paloteado de Cortes ha preferido el acompañamiento de los gaiteros (antiguos gaiteros y ministriles). Sin embargo, también hemos tenido noticias de la sustitución de la gaita por dos clarinetes con una caja o, a veces, por la banda de música. Estos avatares, teniendo en cuenta que el corpus de músicas nos ha llegado por tradición y no por partituras, como explican los Gaiteros de Pamplona (1980), hacen que sea difícil retrotraerse a las formas en que se interpretaban históricamente, pero también les dan un valor añadido, el de una tradición musical autóctona y única.

En Cortes se han sucedido tres generaciones de gaiteros desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Los gaiteros más antiguos que recuerdan son los de Gallur y el nombre del gaitero parece que fue Juanito, como investigaron los mencionados Gaiteros de Pamplona.

Posteriormente fueron los Gaiteros de Estella, la familia Elizaga en los años 50 y la Montero en los 60 y 70, los que tomaron el relevo a los Gaiteros de Gallur, que se hicieron viejos, en la década de los cincuenta. El testimonio oral de Félix Guerrero, paloteador en 1955, nos sirve para ratificar la primera elaboración de partituras:

Aquel año, trajimos a los Gaiteros de Estella. Se sabían muchas músicas, pero la música del paloteado de Cortes no se la sabían. No la habían oído en la vida. Entonces no había partituras de la música. Nosotros la cantamos y ellos iban sacando la música e hicieron la partitura. Fue entonces en 1955, cuando se hizo la partitura de la música del paloteado, pues no había. Antes más, venían Gaiteros de Gallur, y esos sí, que se sabían la música. La primera charanga que se trajo a Cortes, la trajimos nosotros, nuestra peña: Peña «La Prosperidad». Era una charanga de Buñuel. Cada uno nos llevábamos uno o dos de los de la charanga a comer a nuestras casas.

En la actualidad, y desde los 90, el acompañamiento lo realizan los Gaiteros de Tudela.

Los ritmos utilizados son homogéneos con predominio del 2:4. En general, se adaptan melodías y músicas que en origen son algo diferentes, al ritmo que marcan las danzas de palos: música de chotis para el pasacalles, vals y jota en Cortes. Las cortesías son un fragmento de música que se repite insistentemente en varios paloteados de la comarca, como Talamantes o Gallur, nos recuerdan los Gaiteros de Pamplona. Las dos melodías de los trenzados son también muy conocidas: la del trenzado sencillo, por ejemplo, en Borja y la del trenzado doble es la popular patatera, tonadilla del siglo XVIII muy conocida en todo el valle del Ebro.

Respecto a elementos desaparecidos en el paloteado actual, la tradición oral insiste en que a finales del siglo XIX o principios del siglo XX todavía se realizaba la construcción del castillo humano. En Cortes, se disponían cinco danzantes en la base, tres sobre sus hombros y el rabadán en la cima gritando un «Viva San Miguel», como hacen todavía hoy en día los danzantes de Tauste en honor de la Virgen de Sancho Abarca. No se ha conservado tampoco la melodía.

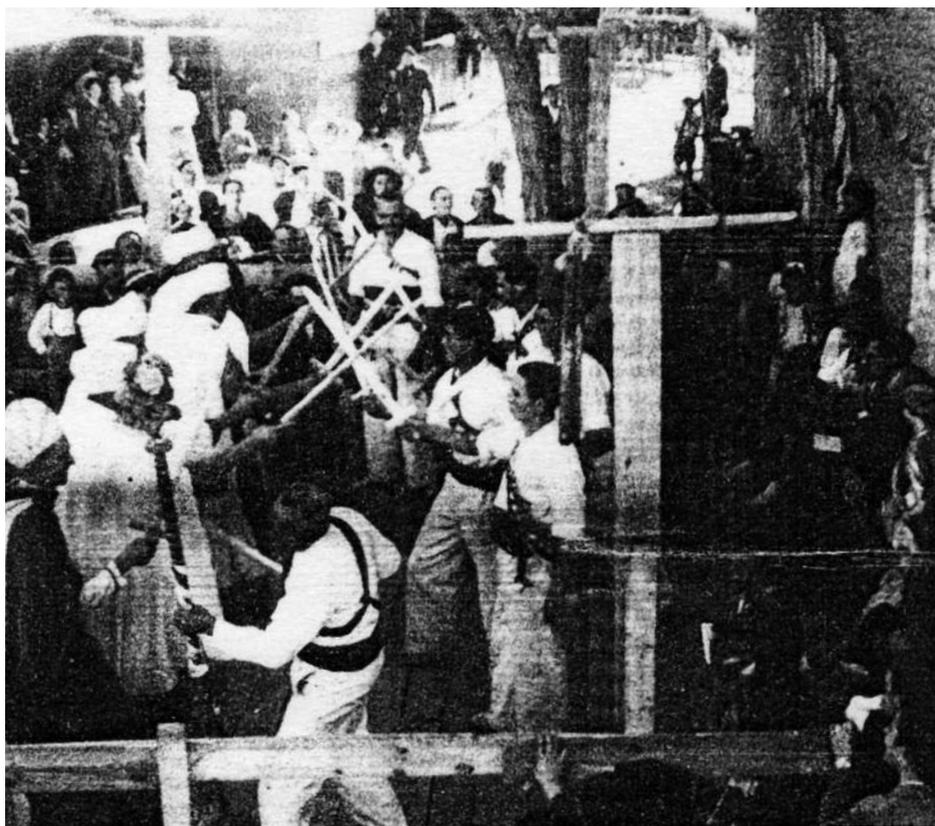


Foto 4. Danza de moros y cristianos de 1944. José M.^a Jimeno Jurío.

No parece ocurrir lo mismo con la representación de *moros y cristianos*, que se representó solamente esporádicamente como una segunda parte del dance. En Cortes se realizó esta danza los años 1914 y 1915, aunque sabemos, por testimonios orales, que fue importada de algún pueblo aragonés y que posiblemente no tenía una tradición consolidada. Jimeno Jurío (1970: 10),

recogió el texto que se representó aquellos años: Gella publica el diálogo mantenido en honor a san Blas en Pina de Ebro (Zaragoza), idéntico al de Cortes. Existían dos partes: la representación teatral y la danza de espadas. Así comenzaba la representación teatral, habla el diablo:

De aquel alcázar oscuro
 Que en los montes Elíseos,
 Sostén del primor del arte
 Y movido del infierno,
 Vengo en alas de mi furia
 Y abrasando los incendios
 De ira, furor y venganza
 Contra este cristiano pueblo
 Que, sin respeto a mi honor
 Y atropellando los fueros
 De mi altiva voluntad,
 Quieren hacer un festejo
 Al arcángel San Miguel
 Con un indigno desprecio
 De todo lo que se manda
 En infernales decretos.

Existían textos y personajes propios de esta parte, donde intervienen los siguientes personajes: Chamarluco (sustituye al mayoral) y rabadán, diablo y ángel; general turco y general cristiano; cuatro danzantes moros y otros tantos cristianos. Por el testimonio oral de M.^a Luisa Abete Lasheras, ángel de 1944, última vez que se realizó, tenemos algunos datos más:

Se hizo todo el paloteado. Después del vals, cintas y jota, como un segundo bloque, lucharon moros y cristianos con espadas. Hicieron como que los mataban. Después se quedan con las espadas cruzadas, entre todos haciendo un arco, y yo paso por debajo. Y le digo al rabadán, que era el general de los cristianos:

Despierta noble soldado
 Despierta con alegría
 Que esta tarde vencerás
 A toda la morería.

El diablo le dijo al general de los moros, que estaba a favor de él:

Muchas gracias, general,
 Hemos quedado lucidos.
 Te pones con cuatro gatos.
 Así que hemos salido
 Todos llenos de arañazos.

Y yo decía:
 ¿Qui quo Deus? ¿Quién como Dios?
 San Miguel no volará
 Ni lo sacarás del templo,
 Porque vengo en su defensa
 Porque así me lo ordena el cielo.

Tú no sabes quién soy yo
Ni sabes lo que yo puedo,
Con el auxilio de aquel (señalaba a San Miguel)
Y a los dos al mismo tiempo.

Tú fuiste rebelde a tu dueño
Y al impulso de mi voz
Y de mi brillante acero,
Quedaste negro tizón
De ángel bello,
Monstruo horrendo.

Soy el ángel de la guarda
Que Dios del cielo me envía,
Y para llevarte a los infiernos
A los más hondos que habría.

Del testimonio de M.^a Luisa Abete es también importante constatar que aquel año había dos maestros de versos y un maestro de danza, lo que parece indicar que el texto de esta parte no era tan conocido, circunstancia que, en ocasiones, produjo que se danzara sin su parte versificada correspondiente.

También se producían cambios en la indumentaria, como veremos a continuación. Respecto a la danza, de espadas, era muy sencilla, sin saltos, al igual que la antigua jota (al estilo del actual pasacalle), como recoge la Comisión de Investigación de EDB (1981). La música, de la que se desconoce la melodía, era retadora, «como de retreta». La última vez que fue interpretada se emplearon espadas de madera, pero anteriormente las espadas eran «de verdad».

El contenido de esta fingida contienda parece confundir moros y turcos, lo que ha llevado a varios investigadores a apoyar las tesis de Luis María Bajén de que en realidad fue una parte más culta y propagandística destinada a justificar la expulsión de los moriscos (1610), nefasta desde el punto de vista económico y social. De cualquier forma, el valor simbólico también es importante, como escribió Jeanine Fribourg (1981: 105):

La literatura oral contiene lo dicho y lo no dicho, en un relato del pasado. Da información precisa por escrito, demostrable históricamente. Moros y cristianos. Representan el mal y el bien. Bueno y malo, una constante del pensamiento imaginario de la sociedad española. El público se afirma como buena persona; los moros, al convertirse, merecen el aplauso, porque ficción y realidad están imbricadas. Este es el valor de la literatura oral recogida en la realidad vivida. El texto, más ó menos, el mismo, desde hace siglos, pero la cultura ha cambiado. ¿El pueblo está de acuerdo? Los aplausos.

Otro rasgo fundamental de las danzas rituales es la indumentaria. Un traje de danza ritual puede durar años y, al renovarse, lo más natural es que se reproduzca el viejo modelo. En 2011 se ha renovado la indumentaria de los paloteadores, que es la misma que se realizó en 1967 y que en su día suscitó división de parecer¹⁹.

¹⁹ La intervención de Arrarás fue cuestionada en algunos ámbitos (incluso como disparatada), pero también defendida, como en el caso de la EDB (1981) o de Mikel Aranburu.

La Cofradía de San Miguel, como hemos comentado con anterioridad, ha sido la encargada del vestuario de los danzantes. Los elementos más antiguos de la indumentaria son: en la cabeza, el pañuelo o «zorongo». Estos pañuelos son característicos del traje de jote-ro, que es una simplificación del traje de labrador²⁰. Vestían con camisa y pantalones blancos, alpargatas blancas, faja roja, chaleco blanco ajustado al cuerpo y pañuelos de diferentes tejidos para terciarse al pecho y anudarse en la cabeza. Los pantalones largos, son un reflejo de la indumentaria del vestir popular en los siglos XIX y XX.

El testimonio gráfico más antiguo que he encontrado data de 1925 (foto 5). La tradición oral nos ha transmitido que era tradición de los paloteadores de Cortes vestir de blanco, como se aprecia en la fotografía. Este documento es muy importante, porque enlaza con sus orígenes, luego diversas variantes, después el traje de pamplonica y el nuevo traje de los sesenta. El color blanco refleja, sin duda, la condición de los paloteadores como «oficiantes en una ceremonia ritual».

En otra época, que no puedo precisar con exactitud, los testimonios orales nos informan de que utilizaron: chaleco de panilla negra, calzón corto aragonés con los cascabeles cosidos en dos filas tanto a los lados como en la parte baja de las costuras. Se utilizaba también «toca» o zorongo en la cabeza y dos pañuelos terciados.

Este criterio parece que fue el que prevaleció a la hora de componer la vestimenta actual que fue estrenada en 1967. Consta de camisa, calzón con borlas y medias blancos; faja azul; calzan zapatillas blancas con ribete rojo y encima portan una chaqueta blanca de lana con diferentes adornos y un pañuelo rojo terciado al pecho; por último, van tocados con un zorongo. El pañuelo terciado suele ser de color azul en el caso del mayoral y el rabadán. El ángel, representado por una niña, y el diablo visten como tales.

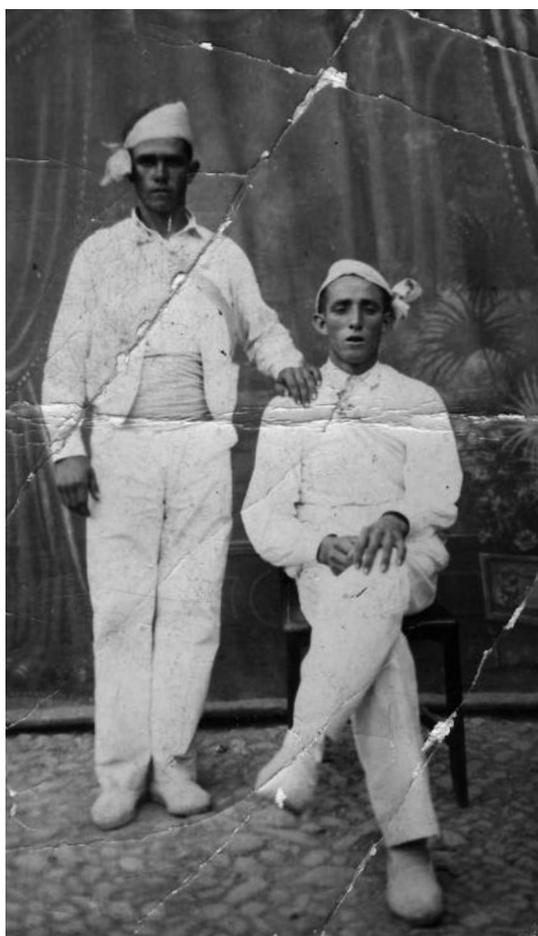


Foto 5. Paloteadores de Cortes en 1925.

²⁰ No olvidemos, por otra parte, que el cachirulo o pañuelo coronario tiene origen musulmán, conservado por los moriscos hasta el siglo XVII.



Foto 6. Indumentaria en fiestas de 1967.

La comisión de EDB (1981) rescató dos fotografías que publicó en la revista *Dantzariak*, n.º 12. La más antigua es una actuación en 1930 en Pamplona. Aparecen los danzantes con camisa y pantalones blancos, zapatillas también blancas, faja roja, chaleco blanco ajustado al cuerpo y pañuelos de diferentes tejidos y colores para terciarse al pecho y anudarse en la cabeza.

La otra fotografía (foto 4), datada en 1944, muestra la celebración de moros y cristianos, publicada previamente por José María Jimeno. Para esa parte, sustituían los pantalones por calzones que se ataban a la altura de la rodilla con un cordón de lana con cascabeles; en vez de zapatillas se usaban alpargatas «de las aragonesas», cuyas cintas se ceñían a las pantorrillas. Utilizaban turbante, capa y medias blancas. La comisión de EDB (1981) recogió:

De los actuantes en aquella memorable jornada solo viven dos: doña Máxima Abad, que hizo de ángel, y don Federo Litago, que era uno de los paloteadores. Ellos nos contaron que por aquel entonces se vestía así para el paloteado. El señor Litago nos dio además, el importante dato de que en aquellos años, para la danza de moros y cristianos se cambiaba de indumentaria; se sustituían los pantalones por calzones que se ataban a la altura de la rodilla con un cordón con pompones de lana de colores y, en vez de zapatillas, se usaban alpargatas «de las aragonesas», cuyas cintas se ceñían a las pantorrillas como las cintas en el trenzado. Del mismo modo eran necesarias medias blancas. El resto de la indumentaria permanecía invariable. El bando de los sarracenos vestía a la usanza morisca. En la última función los trajes fueron alquilados en Zaragoza por los propios danzantes.



Foto 7. Paloteado de 1956 con participación de las mujeres.

En 1956, bailaron por primera vez las mujeres cortesinas²¹. Así lo expresa, en un testimonio oral, Pilar Lajusticia, paloteadora aquel año:

Era la primera vez que bailamos las mujeres. El traje no lo proporcionó el Ayuntamiento: Camisa blanca y pañuelo rojo al cuello; falda roja con rayas negras; medias blancas y alpargatas blancas con cinta roja. Palos blancos pintados con una línea en diagonal roja, con cascabeles asidos por las muñecas. Bailábamos cuatro mozas y cuatro mozos. Teníamos mucha afición y tradición.

En 1994 estrenaron traje: camisa, pololos y medias blancas; chaqueta también blanca, de lana y con diferentes adornos; faja azul; un pañuelo rojo terciado, otro en la cabeza que se usa como tocado; falda verde y zapatillas blancas con ribetes y cordones rojos. Hasta entonces vestían el traje de pamplonica.

Por otra parte, en cuanto a los accesorios, los palos se pintan de blanco y rojo y están provistos de cordones y borlas para asirlos a las muñecas, como es norma general en los dances. Las borlas y los cascabeles también son elementos muy antiguos. Se encuentran, por ejemplo, en una pintura sobre cerámica celtibérica de Numancia, anterior al 133 a. C. De este origen puede ser también la antigua tradición de la capa sin esclavina, derivada del *sagum* celtibérico, En ese sentido, los pañuelos terciados pudieran ser como una capa o «manta» sin esclavina, para cubrirse la cabeza durante las celebraciones religiosas. Se adornaba en su parte inferior con una franja de paño.

²¹ El papel de las mujeres en el mantenimiento de nuestra tradición ha sido fundamental. También en los años 1975-1976 fue clave. Esta generación de mujeres sacaron adelante el paloteado en un momento de crisis. Gracias a ellas, las mujeres hoy tienen un lugar merecido y estelar en el tablado de Cortes.

El mayoral lleva en todo momento un palo blanco adornado con un manojo de flores en su extremo, de donde penden las ocho cintas de distintos colores con las que se realzan el trenzado. El rabadán, por su parte, usa una larga vara también adornada con flores y cintas. El ángel maneja un puñal o espada corta y el diablo un enorme sarde.

2.3. Parte representada

En el paloteado de Cortes, como venimos explicando, además de la parte danzada, encontramos elementos representados de gran importancia como la pastorada o diálogo entre el mayoral y el rabadán, el monólogo del diablo (que incluye sus amenazas al santo y su discurso), el *Auto de San Miguel Arcángel*²² y el entremés en el que participan mayoral, rabadán y diablo. Esta diversidad se debe, según Antonio Beltrán (1989: 13), a que lo que nos ha llegado es «el resultado de una evolución histórica» de una representación tradicional de instituciones populares «vivas y, por tanto, cambiantes, que no pueden ser fijadas en ningún momento concreto». En esta evolución debió influir, sin duda, la Real Cédula de Carlos III de 1777 en la que se prohibía bailar los días de fiesta delante «de alguna imagen a la que se pretende dar culto», aunque su influencia en Cortes solamente fue parcial²³.

Exclusivamente el teatro, entendido como una manifestación cultural relacionada íntimamente con la fiesta, pudo acoger e integrar progresivamente elementos tan dispares (por su origen y por sus características) en un conjunto armonioso y coherente que, como tal, posiblemente haya que datar en el siglo XVII²⁴, según Beltrán. Esta «fiesta teatral», esta representación tradicional, logró incluso incorporar en su esquema espectacular loas y «dichos», más propiamente líricos y de menor teatralidad.

Aunque el teatro moderno ha separado la fiesta de la liturgia, sabemos que el origen del teatro fueron las ceremonias religiosas y rituales en Grecia y la liturgia en España. Toda representación utiliza una multiplicidad de códigos (entonación, gesto, movimiento, vestuario, accesorios, música...) que convierten en espectáculo lo que era simplemente un texto y que influyen en el público con los tres verbos clásicos: «*docere, movere, delectare*». Enseñar, conmover y agrandar al público, ciertamente, son tres objetivos evidentes de la representación del paloteado de Cortes. El núcleo de su teatralidad está en esas piezas que han ido incorporándose a su esquema en diferentes épocas.

En primer lugar, las danzas de palos (parece el elemento más antiguo), y después la pastorada o diálogo entre el mayoral y el rabadán, quizás originaria del siglo XVI, aunque varios son los autores que recalcan en su posible relación con el teatro medieval de las «moralidades» y «misterios», propios del siglo XIV. Así, Elisa Sánchez (2010: 310) escribe:

A esta función religioso-educativa podría buscársele antecedentes en los Diálogos Morales del Bien y del Mal, en los Auto Sacramentales o en las Moralidades bajomedievales, pero no debemos olvidar el carácter étnico-religioso de este teatro popular (...) La Iglesia seguramente aprovechó

²² Otros autores, por comparación con otros dances, lo denominan sainete.

²³ Recordemos que en Cortes los danzantes no entran en la iglesia, sino que «hacen calle».

²⁴ La primera referencia a la fiesta la encontramos en el libro de actas de la cofradía en 1601.

estos hechos e ideó un sistema de educación religioso que instruyese divirtiendo al mismo tiempo, moralizando y dando forma a las convicciones de las gentes (...).

Efectivamente, las fiestas eclesíásticas hicieron nacer el teatro medieval litúrgico, porque la Iglesia quiso popularizar la instrucción religiosa del pueblo mediante dramatizaciones²⁵. Entre esas piezas medievales estaban los tropos, textos breves escritos en latín que se incluyen en el texto litúrgico. Los representaban los propios clérigos como ampliación de la liturgia. Se refieren a dos momentos señalados de la vida de Jesucristo: la Resurrección y el Nacimiento. Parece que son anteriores los tropos de Resurrección en los que se cantaban dos diálogos que originaron el *Officium pastorum*. A. Álvarez Pellitero (1999: 32) cita que hacia finales del siglo XI se produjo la fusión de la misa con esta pastorada: «El primer testimonio de tropo litúrgico del *Officium Pastorum* al oeste de Cataluña nos lo ofrece un tropario de Huesca de fines del siglo XI o comienzos del XII».

El *Oficio de los Pastores* tuvo un gran éxito, lo que provocó que se relacionara con el ciclo de la Navidad: el *Officium nativitatis* (Navidad) y el *Officium stellae* (Reyes Magos). En ellos, el diálogo se entabla entre clérigos vestidos de pastores y el ángel, que señala la presencia de María con el niño. Estos dramas litúrgicos y sacros, entre los siglos XIII y XIV, se convertirán en dramas religiosos, muchas veces dedicados a santos.

Los tropos, que derivan de la lírica de tipo religioso fueron el origen de un componente muy importante del teatro occidental: el diálogo. Incluían danzas de origen remoto y fueron introduciendo nuevas escenas. Esta ampliación propició la aparición de diferentes diálogos jocosos de los pastores, germen originario del texto popular en lengua vernácula que será la pastorada, una vez independizada de la misa. En ella, ya en los atrios de las iglesias, se incluyen bailes y cantos²⁶.

En el caso del paloteado de Cortes, mayoral y rabadán son dos mozos, amantes de la tradición de su pueblo, que dialogan al inicio del paloteado, tras el saludo y la loa a san Miguel. El carácter religioso y teatral de la representación se constata con la presencia destacada del santo. El papel director en la ceremonia corresponde al mayoral, cabeza de cortejos procesionales, portador del bastón, mantenedor de la vara del encintado, que viste traje de terciopelo negro y camisa blanca²⁷. Con él, forma pareja el rabadán, quien porta el báculo de pastor engalanado para la fiesta. Antiguamente, ambos vestían como los paloteadores, con el pañuelo terciado en azul.

²⁵ La importancia del monasterio de Veruela, en este aspecto, no puede ser minusvalorada.

²⁶ Beltrán (1990: 100) recoge un testimonio de 1828 en el barrio de Tenerías de Zaragoza: «Como casi toda pastorada o farsa pastoril en versos arromanzados, pregunta el rabadán: ¿Y que piensa V. hacer/que de gusto al soberano?»; responde el mayoral: «Lo que hicimos otra vez/Nos unimos unos cuantos/y celebramos un danze/con gayta y paloteado/prevenimos unos dichos/bien discretos y salados». Y en otro lugar alude al baile diciendo el rabadán. «¿Yo he de baylar?», a lo que el mayoral contesta: «¿Por qué no? ¿Viste dance no baylado?». Beltrán (1990: 39): «Cervantes los hace figurar como entretenimiento en las bodas de Camacho y para Aragón quizá la noticia más antigua es la de 1150, en la que ambos bailes, de palos y de espadas, se ejecutaron para solemnizar las nupcias de Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, con doña Petronila, reina de Aragón».

²⁷ Los trajes actuales del mayoral y el rabadán se visten desde los años 90.

La figura del pastor teatral es un elemento común en los dramaturgos desde el siglo XVI. Pero es una figura compleja, porque es fruto de muchas fuentes literarias diversas: el pastor bíblico, el pastor de la poesía clásica grecolatina, el pastor rústico de los romances, el pastor real²⁸. Confluyen en ella la tradición del pastor religioso²⁹ y del pastor profano.

Tras el monólogo del diablo, que incluye las amenazas al santo, este junto al mayoral y al rabadán representan un entremés cómico. Se trata de una pieza mucho más reciente que la pastorada que sirve de transición para la representación del *Auto de San Miguel Arcángel*. Este tipo de adoctrinamiento surge entre el siglo XV y XVI y, como todo el teatro fuera de las iglesias, tuvo un espectacular desarrollo a partir de la celebración de la fiesta del Corpus. Estos autos se representaban en el transcurso de las procesiones sobre carros y son el origen de los autos sacramentales. Experimentaron un gran impulso tras el Concilio de Trento en el siglo XVI, puesto que el auto surgió contra la amenaza protestante. Cuando en 1521 la Inquisición prohíbe las obras de Lutero en España, promueve la representación del auto de glorificación de la Eucaristía. Antes, en la Edad Media, se llamaban misterios o moralidades y se representaban dentro de la iglesia. Unos y otros eran obras didácticas según los principios cristianos, que pusieron en escena las danzas propias del paloteado y los entremeses. Conforme avanzó el siglo XVII, se siguieron representando en carros con espléndidas decoraciones y, después, se habilitaron tablados para su puesta en escena. En esa época el gran teatro representado en la calle es el auto sacramental, que tiene un carácter indudable fiesta³⁰.



Foto 8. Auto de San Miguel.

²⁸ En Cortes existe una palabra, «vizalero», para referirse al pastor.

²⁹ Sánchez Eguialde (1986: 30) recoge la siguiente tradición: «En Tudela, en 1665, se realizaba en la Catedral del 25 de diciembre, un acto en el que cuatro infantes, vestidos de pastorcillos, subían a un tablado y hacían una danza pastoril, con cantos de villancicos y recitaban coplas alusivas al nacimiento de Cristo».

³⁰ Son bastantes las referencias literarias a las fiestas del Corpus. Lope de Vega, por ejemplo, describe una con presencia de paloteados en el tercer acto de su obra *La Carbonera* (siglo XVII).

Los autos sacramentales barrocos se caracterizan por la alegorización basada en la Biblia y por un simbolismo a veces muy complejo. Son obras en un acto, de carácter didáctico y religioso cuya finalidad es el adoctrinamiento. Los elementos populares enriquecen las representaciones, en un proceso de barroquización que requiere de ayudas para facilitar la comprensión de la alegoría.

Los primeros autos fueron representados por sacerdotes y miembros de las cofradías. En este sentido, recordemos que la Cofradía de San Miguel de Cortes estaba ya muy consolidada en 1353 con mayordomos y camareros de la imagen. Primeramente, serían los clérigos los que realizarían el *Officium Pastorum* o el *Auto de San Miguel*. Ocuparían su lugar los mayordomos y luego estos adquirieron otras responsabilidades

El tema que se aborda es la lucha del bien contra el mal, en un contexto de teología sacramental dramatizada. Lucha de la que saldrá victorioso el ángel. Dicho de otro modo, es una representación dramática unida a la festividad religiosa y a la devoción al santo. En sus versos, siempre referidos a la Iglesia, y de gran complejidad simbólica, como hemos destacado, aparecen, por ejemplo, futuros (el tiempo cristiano):

San Miguel no volará,
ni lo sacarás del Templo,
Porque vengo en su defensa.
Así me lo manda el cielo.

Asimismo, están presentes complicados simbolismos. En primer lugar, numerológicos. El número de los danzantes es el de «cuatro parejas», con lo que se produce una semejanza entre los paloteadores y las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza. Estas son imprescindibles para enfrentarse al diablo con éxito.

O cromáticos, como el hecho de que contrasten en sus vestimentas el blanco, símbolo de pureza ritual, y los detalles rojos (pañuelos, cintas) y azules, para confrontar valores opuestos, en una gama de colores primarios que son expresión de lo trascendental.

Aparecen también los cuatro elementos clásicos griegos: tierra, aire, fuego y agua.

¡Tierra! ¿Qué haces que no tiembles?
¡Cielo! ¿Cómo no te aplanas?
Volcanes, ahora es la hora
Para que espabiléis las llamas (...):
Y pasarás por las llamas
de las calderas de pez.
(El agua, esta confinada, para que no exceda sus límites).

Se utilizan figuras alegóricas procedentes del paganismo como elementos poéticos y referencia a otras culturas.

Vengo desde Palestina
pisando por Tierra Santa
en busca de San Miguel
y tol que le haga alabanza.



Foto 9. Triunfo del ángel sobre el diablo: el bien derrota al mal.

Pero el simbolismo esencial es el del ángel y el diablo. El diablo representa el mal y es el elemento grotesco de la representación. Viste un traje rojo con cuernos y rabo, portando una horca de madera. El ángel representa el bien, es una niña con un vestido azul y alas en la espalda. En su mano lleva una espada. Es la protectora y defensora de san Miguel y del pueblo de Cortes.

En resumen, al ser un teatro para el pueblo, la parte representada alterna lo cómico y lo profano con lo religioso en el transcurso de una representación tradicional que se realiza en la calle y en el contexto de la fiesta. E incluye en sus personajes a la jerarquía pastoril (mayoral, rabadán), en clara relación con los oficios medievales y con una cultura agropastoril.

2.4. Parte recitada

La parte recitada es esencial en el paloteado de Cortes. Esta literatura de tradición oral procede de la memoria colectiva, pero también de la creatividad colectiva. Es pasado y es presente. Como diferenció Jeanine Fribourg (1981), está presente la literatura tradicional y la literatura de actualidad.

A través de la memoria, las generaciones de cortesinos han ido transmitiendo unos «versos fijos» o tradicionales, aquellos que aparecen en los monólogos y diálogos y que denominamos loas o alabanzas (o cortesías). Fuentes cuajadas, en palabras de Jan Vansina (1960), porque se ha transmitido tanto el contenido como la forma grabados en la memoria de los maestros de versos³¹, encargados de conservarlos de la manera más fiel posible. Son los versos que publicó S. Barandiarán en 1956: «una variante formal de los más antiguos»³². Como apuntan tantos testimonios, en el paloteado de Cortes, «lo hacemos siempre así». Literatura tradicional que es legado de la

³¹ Sabemos que se han utilizado rudimentarios soportes escritos para memorizarlos.

³² No los reproducimos aquí sino que remitimos a la publicación de Barandiarán (1956).

sociedad que los creó, de los cofrades de San Miguel que son, como dice C. Lisón (1983: 64), «danzantes poetas» que recitan versos de alabanza (loas denominadas cortesías) al patrón san Miguel y danzan en su honor. Loas que se repiten a la tarde en el transcurso de la representación. Y loa que hace el mayoral al santo.

Frente a esta, hay otra literatura oral de actualidad, a medio camino entre el *repentismo* y la literatura efímera, puesto que son versos que se crean para esa sola ocasión. Son los «saludos» y, sobre todo, los «dichos», versos que varían y recogen de una manera alegre y divertida los acontecimientos del pueblo durante ese año. Son los versos satíricos que dedican el diablo, el mayoral y el rabadán a los paloteadores y al pueblo en general. Tratan temas de actualidad, acontecimientos de la vida diaria, y critican a individuos, a la autoridad y a la sociedad en su conjunto. Demuestran creatividad e ingenio. Poetas danzantes, poetas tradicionales, que divierten y hacen reír a la gente en la fiesta patronal, con su lenguaje (con sus transgresiones, sus exageraciones, sus metáforas, sus juegos de palabras, sus refranes y proverbios, sus disyunciones...) y con sus gestos (motadas), como el que hace el mayoral con la mano para identificar al paloteador blanco de la sátira. Como expresó Julio Caro Baroja (1995: 834): «En la Edad Media la combinación de la danza con la loa y los dichos satíricos en muy de la ribera del Ebro».

Y es que la risa genera complicidad, refuerza la cohesión social y el sentido de identidad de nuestro pueblo: Cortes. La catarsis por la risa.



Foto 10. Paloteado de 1942.

Los versos octosílabos componen romances y cuartetos arromanzados (de rima asonante los pares y blancos los impares) de gran raigambre popular y musicalidad característica. De gran valor etnográfico, estas composiciones se separan de la trama escénica por su escasa teatralidad (aunque está presente el gesto), pero representan como ningún otro elemento el aspecto festivo.

Sea un tipo u otro, quedan indeleblemente grabados en la memoria de las personas de Cortes. Una bella confirmación de lo que decimos es el caso de

Julián Torres Salillas, rabadán en 1956, que recuerda como si fueran ayer el saludo con el que comenzó el paloteado. Un saludo, «Oh, glorioso San Miguel» para llamar la atención del público, en el que dice «paicen» porque así se dice en la Ribera y esa es su identidad cultural y con el que quiere divertir. Para conseguirlo, habla de la realidad, pero también inventa. En los dichos hay verdad y hay imaginación. Así los ha guardado, como un tesoro (la poesía del paloteado de Cortes es de gran interés etnográfico y costumbrista), en su memoria:

Paloteado de Cortes-san Miguel, 1956

Julián Torres Salillas

RABADÁN

Oh glorioso san Miguel,
Enseñame a saludar,
Por ser la primera vez,
Que salgo de Rabadán.

Yo saludo a san Miguel,
Con todo mi corazón,
Por ser el Patrón del pueblo,

Y al M. I. Redentor.
Y al M. I. Ayuntamiento,
Y a los nuevos sacerdotes,
Que nos tratan con cariño,
A todo el pueblo de Cortes.

Yo saludo al pueblo entero,
Con muchísima devoción,
Y san Miguel nos proteja,
Como Navarro y Patrón.

Yo les pido a los presentes,
Con toda sinceridad,
Que si en algo se les falta,
Que nos sepan dispensar.

Hablaremos de las chicas,
En fiestas de san Miguel,
Que han estado preparando,
Por lo menos más de un mes.

Se han preparado vestidos,
Y zapato colosal,
Todo de los semaneros,
Hasta medias de cristal.

También se han comprado alhajas,
Y se han teñido el pelo,
Y paicen a las «fantasmas»
Cuando salen por el pueblo.

Llevan reloj de pulsera,
Y bolso de plexiglás,
Y llevan los colorettes,
Porque no tienen un real.

Y ahora en la vida moderna,
Nadie se puede apurar,
Porque te da el semanero,
Pa cuando quieras pagar.

Lo mismo te da una radio,
Bicicletas y tractores,
Pero después al pagar,
Vienen las aclamaciones.

¿Y de los mozos qué diremos.
Con lo fantoches que van?
Pues los trajes que ellos llevan
Sabe Dios de quién serán.
Pues serán del semanero,
Como cosa natural.

Por eso, las pobres madres,
¡Cuánto tienen que sufrir!
Cuando les viene la cuenta,
No saben ni qué decir.

Ya me despido de Vds.,
Con cariño y con afán.
Y reciban un saludo,
De este noble rabadán.

3. CONSIDERACIONES FINALES

El paloteado de Cortes es la suma del esfuerzo, del talento y de la creatividad de muchas personas y de muchas generaciones. Desde los albores de la civilización, allá por la Edad de Bronce, hasta la más rabiosa actualidad de los dichos de cada año, nos han legado un patrimonio inmaterial incalculable: la danza de palos y la danza de cintas, un hermoso texto, una bella música autóctona, una cofradía casi milenaria..., en fin, un conjunto de elementos religiosos, teatrales, satíricos, coreográficos y musicales sin parangón. El mayoral, el rabadán, el ángel y el diablo pertenecen desde hace generaciones a nuestro imaginario colectivo y nos hacen concebir el tiempo cíclicamente, cosecha a cosecha, fiesta a fiesta, representación a representación. Sí, el paloteado de Cortes tiene un incalculable valor humano³³, como símbolo identitario y como soporte de nuestra memoria.

³³ Agradezco la ayuda de las siguientes personas: Julián Torres Salillas, Julián Torres Vicente, M.^a Luisa Marqués Algote, M.^a Luisa Abete Lasheras, Félix Guerrero Alba, Francisco Zapata Castro, M.^a Pilar Lajusticia Mendoza, Miguel Ángel Llorca Guiral, Félix Domínguez Pardillo, Luis Solsona, Félix Cuairan Gonzalo, Luis Alba, Juan Manuel Lacosta Escudero, Jesús Torres Pemán, Crucita García, Merche Asín, Paco Villafranca Sayas, Margarita Carrasques López, Carmina Castro, Elena Alcusón Pardillo, Olga Contín Conget, Francis Rupérez Vaquero, Ana Berta Martín, Joaquín Lostado Fantoba, Beatriz Hernandorena Roig, Iván Blasco Litago, Javier Alba Lostado, Juan Miguel Sánchez Villafranca, Carmelo Catalán Mendoza, Ramiro Pérez Martín, Edurne Alcega Gil, Garbiñe Continente García, Itziar Uriel Villafranca, Consuelo Villafranca Navarro, Juan Carlos Sánchez Jiménez, Luis Alonso Blasco, Araceli Casado, Patricia López, José Loscos Continente, Eusebio Sánchez Galochino, Emilio Cabrejas Miñes, José Vicente y Jesús Pomares Esparza (folclorista pamplonés). De igual modo, de los siguientes organismos y asociaciones: Ayuntamiento de Cortes, Grupo Municipal del paloteado de Cortes, iglesia de San Juan Bautista de Cortes, Cofradía de San Juan y San Miguel, Auroros de San Juan y Miguel, Banda Municipal de Música de Cortes, Comparsa de Gigantes y Cabezudos y coro parroquial.

En definitiva, creemos que el paloteado o dance ribero es la expresión más característica y genuina de todo el folclore ribero. El paloteado de Cortes y todos sus dances hermanos, navarros y aragoneses, requieren la salvaguarda y apoyo más decididos. ¿Quizás sea la hora de declararlos Bien de Interés Cultural del Patrimonio Cultural Inmaterial?

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GONZÁLEZ, L., *El patrimonio cultural como factor de desarrollo: estudios multidisciplinares*, col. Humanidades, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- ALFORD, V., www.euskomedia.org/aunamendi/8760, Eusko Ikaskuntzaren Fundazioa 2002-2009.
- ÁLVAREZ PELLITERO, A. M.^a, *Teatro Medieval*, Madrid, col. Austral, Espasa Calpe, 1990, pp. 32-35.
- ANDRACHUK, G. P., «The auto sacramental and the Reformation», *JHP*, 10, 1985, pp. 7-38.
- ARANBURU URTASUN, M., «El dance o paloteado en la Ribera Meridional», *Cuadernos de Etnográfica y Etnología de Navarra*.
- «Las Danzas de Palos», www.euskomedia.org/aunamendi/150095/132231.
- «Los Palos», www.euskomedia.org/aunamendi/149999; www.euskomedia.org/aunamendi/149999/131871.
- «El dance o paloteado: Aproximación antropológica», *Dantzariak*, 42, 1988, pp. 26-38.
- «Los paloteados y los Dances. Las danzas de palos. El dance», www.adri.es/archivomusical/.../eldance.htm.
- «El Dance o paloteado. El dance de San Miguel de Cortes», www.euskomedia.org/aunamendi/117456/105554.
- «Danzas y bailes de Navarra», Temas de Navarra, Gobierno de Navarra, 2000, pp. 33-39.
- ARCHIVO GENERAL DE NAVARRA, Registro de Comptos n.ºs 3 y 4, pp. 155, 164, 165 y 169. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/fuentes/docs104.pdf>.
- Sección de Comptos. Registro n.º 5 (1291). Formato de archivo: PDF/Adobe Acrobat, www.euskomedia.org/PDFAnlt/fuentes/docs104.pdf, p. 155.
- Sección de Comptos, Papeles Sultos, 2.ª serie 1.237-1399, Pamplona, 1985, www.euskomedia.org/PDFAnlt/fuentes/docs74.pdf/ villa de Cortes.
- ARCHIVO DIOCESANO DE ZARAGOZA, Visitas Pastorales, año: 1543-1604-1656.
- ARDÉVOL PIERA, E. et al., *Antropología de la religión: Una aproximación interdisciplinaria a las religiones antiguas y contemporáneas*, Editorial UOC.
- ARELLANO I., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos*, Autos Sacramentales Completos, 16, M.^a T. Pascual Bonis, Reichenberger, Universidad de Navarra, 1997, pp. 310 y 315.
- «La risa en las comedias jesuíticas sobre San Francisco Javier», Universidad de Navarra, ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/437.pdf.
- *Calderón 2000: homenaje a Kart Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. 1, pp. 729-730.
- ARELLANO MESALLES, J., «Paloteado de Fraga. 1136. Ball de Palitroc».
- ARMSTRONG, L., «Apuntes sobre Folklore Vasco», M. Chamberlain (traducción del inglés), 1984, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/29/29209246.pdf>.
- *Sword dance and drama*, 1962.
- «Violet Alford, su vida y su trabajo», <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/01/01079085.pdf>.
- ARTEHISTORIA, Historia de España, Ficha Área Indoeuropea, www.artehistoria.jcyl.es/histes/contextos/5760.htm.
- [www.artehistoria.jcyl.es/histes/contextos/5762.htm].
- ASUNCIÓN, J., *Rutas arqueológicas por Navarra*, <http://arqueologianavarra.blogspot.com.es/2011/06/museo-de-navarra-edad-del-hierro-900.html>.
- AYUNTAMIENTO DE CORTES, Plan General Municipal de Cortes, septiembre 2011, *Estrategia y modelo municipal de ocupación territorial*, p. 12, http://www.cortes.es/upload/docs/Documento_EMOT.pdf, p. 11.
- BALEZTENA, J., *Documentos navarros en los Archivos Nacionales Franceses, París*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana-Diputación Foral de Navarra.

- BARANDIARÁN, S., «La Danza de San Miguel de Cortes (Navarra). *Príncipe de Viana*, 76-77, 1959, pp. 231-239.
- «El Dance de Cortes», *Príncipe de Viana*, 82-83, 1961.
- BATALLER, R., «Novedades estudio de los restos de los animales procedentes de la estación protohistórica de Cortes de Navarra», *Príncipe de Viana*, 46-47, 1952, pp. 41-54, www.euskomedia.org/PDFAnlt/munibe/1954328337.pdf.
- «Complemento al estudio de los restos de animales...», *Príncipe de Viana*, 50-51, 1953, pp. 47-57.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A., *Introducción al folklore aragonés*, p. 47.
- «El Dance Aragonés: Planteamientos y problemas Generales», 1989, www.xiloca.com/data/Bases%20datos/Cuadernos/2222.pdf.
- «Notas sobre el dance y la contradanza de Cetina», en *III Congreso Nacional de Artes y Tradiciones Populares*, Zaragoza, 1979, p. 261, www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=3667.
- «Tradición Oral, Costumbrismo y Literatura Popular en Aragón», Universidad de Zaragoza, p. 20, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/18/61/03beltran.pdf>.
- «Danzas, dance y bailes en Aragón», p. 473, www.dpz.es/turismo/multimedia/no_editados_patronato/aRutas/R18_DanzasDanceBailes.pdf.
- El baile de palos en el dance aragonés, p. 100, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/03/03097108.pdf>.
- BESGA MARROQUÍN, A., «Sancho III el Mayor. Un rey pamplonés e hispano», Universidad de Deusto, www.vallenajerilla.com/berceo/rioja-abierta/sanchoIII/sanchoIIImayor.htm.
- Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Autos Sacramentales Completos, 3.
- BORAO, J., Voces aragonesas, www.enciclopedia-aragonesa.com/buscar.asp.
- BURILLO MOZOTA, F., «Sobre el origen de los celtíberos», www.segeda.net/bibliografia/pdf/i_simposio.pdf.
- Ruta Celtibérica, <http://www.calatayud.es/pdf/RutaCeltiberica.pdf>.
- BUSTOS TOVAR, J. J., «El uso de glosarios y su interés para la historia de la lengua», Madrid, Universidad Complutense, www.vallenajerilla.com/glosas/lenguasromances.htm.
- CARO BAROJA, J., «Cortes de Navarra. El Ebro como eje», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXV, 1969, pp. 75-88.
- *El estío festivo (fiestas populares del verano)*, Taurus, 1984, pp. 83, 89-70, 72, 110-111, 114, 122, 186, 142.
- *La endiablada del marquesado*, p. 27.
- CARO BAROJA, P., *Navarra cuatro estaciones* (película).
- Casas, genealogía y heráldica del Baztán, <http://www.oocities.org/heartland/plains/1531/vinculacion.htm>.
- CARRANZA ALCALDE G., *La Huecha y la Elma. Una historia de riegos y conflictos en el valle del río Huecha*, Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico». Publicación n.º 206 del Centro de Estudios Borjanos y n.º 2.926 de la Institución «Fernando el Católico», colección Temas Populares, n.º 19.
- CASTÁN GARCÍA, C., «La huella de sus gentes IV. El dance en la comarca del Campo de Borja», http://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/Departamentos/PoliticaTerritorial/JusticiaInterior/Documentos/docs/Areas/Informaci%C3%B3n%20territorial/Publicaciones/Coleccion_Territorio/Comarca_del_Campo_de_Borja/DOCUMENTOS_BLOQUE-IV%281%29_FC14DBC7.pdf.
- CASTIELLA RODRÍGUEZ A., «Una industria residual en los yacimientos navarros de la I y II Edad de Hierro: la industria ósea», <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/14401/1/Castiella.pdf>, pp. 82- 86.
- CILVETE Á. L., ARELLANO, I., *Autos Sacramentales completos de Calderón*, Reichenberger, 1994, www.cesbor.com/PDF/descargas/huechaelma.pdf.
- CRiado MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., *El Pintor Agustín Leonardo el Viejo*, www.ceturiasonenses.org/content/files/articulo_f_26_02_Tvriaso-XVIII-parte-2.pdf, 2007, p. 146.
- «Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja», n.º 3 del Museo de la Colegiata de Borja, n.º 194 del Centro de Estudios Borjanos y n.º 2.837 de la Institución «Fernando el Católico», www.cesbor.com/PDF/descargas/tablasjuanlumbier.pdf, pp. 26-28.

- CRIADO MAINAR, J., *Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento*, pp. 240, 253, <http://dspace.si.unav.es/dspace/bitstream/10171/14281/1/.pdf>.
- CRESPO BÁGUERA, R., «La herencia del pasado. Patrimonio e historia de Herrera de los Navarros», *Cuadernos de Aragón*, 40, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Aragón, http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/84/_ebook.pdf.
- Cronología, formación y crisis del auto sacramental, www.uco.es/~172gaagi/htxts_espcall/cron_auto.htm.
- DANTZARIAK, 35, «El Dance de Tudela. “Costumbres, Tradiciones y Festejos de Tudela”», *Euskal Dantzarien Biltzarra*, 1986, p. 30.
- n.º 43, «Danzas de Palos», *Euskal Dantzarien Biltzarra*, 1988, p. 22.
- DE CUETO, L. A. (MARQUÉS DE VALMAR), *Poetas líricos del s. XVIII*, M. Rivadeneyra, 1869, p. 55.
- DE LOS REYES PEÑA, M., «La primera réplica en las obras hagiográficas del Códice de Autos Viejos», Universidad de Sevilla, Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/083/083_049.pdf.
- DE TORRES VILLARROEL, D., *Juguetes de Thalia*, t. VII, entretenimiento en el numen, varias poesías, Ibarra, 1795, p. 5.
- DPZ, Cultura, Monasterio de Veruela, <http://www1.dpz.es/cultura/veruela/becquer/becquer.htm>.
- ELIALDE, M., *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000, pp. 353-354, 364- 365, 387, 475.
- ENGUITA UTRILLA, J. M.^a, Notas para una historia lingüística del área del Moncayo, *Archivo de Filología Aragonesa*, XLVI-XLVII, 1991, pp. 93-123, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/15/72/06enguita.pdf>.
- ESTUDIO DE ARQUITECTURA DE PAMPLONA, 4.18.8 Suelo de Afecciones Específicas; Reservas Arqueológicas, p. 55(86), http://siun.navarra.es/documentosPDF/PM/003788/3788_003.pdf.
- Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Editora Nacional, 1984, p. 161.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, K., *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*, Pamiela, 1998, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/44/44194197.pdf>.
- FLASCHE, H., «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)», http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_064.pdf.
- FRIBOURG, J., «La Literatura oral. ¿Imagen de la sociedad?», *Temas de antropología aragonesa*, 3, 1987, pp. 101-116, http://www.antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/3.06_La_literatura_oral.pdf.
- «Littérature orale comique en Espagne (en particulier en Aragón)», 1999; http://hal.inria.fr/docs/00/03/57/96/PDF/Fribourg_1997_Inalco.pdf.
- «Usages de la Cape en Espagne», http://hal.inria.fr/docs/00/44/56/35/PDF/JeanneFribourg_capeEspagne.pdf.
- GARCÍA VALDÉS, C. C., *Coloquio de la conquista espiritual del Japón hecha por San Francisco Javier*, edición, introducción y notas de la autora, Ediciones digitales de M. Gracia, A. Rivas y Aragón Pérez, El Dance de Ambel, *Centro de Estudios Borjanos*, Institución «Fernando el Católico», www.cesbor.com/PDF/descargas/danceambel.pdf.
- GRISO, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2010, http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/14288/1/Coloquio_Garcia_Valdes.pdf.
- GIL FARRÉS, O., «Novedades cerámicas en el valle del Ebro», *Zephyrus*, revista del Seminario de Arqueología de la Universidad de Salamanca, t. IV, pp. 391-399, 4 figuras, 1953; <http://www.aranzadi-zientziak.org/fileadmin/docs/Munibe/1954328329.pdf>.
- Excavaciones en Navarra III Campañas realizadas en el Alto de la Cruz de Cortes de Navarra, entre 1950 y 1952 (1), <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/munibe/1954328337.pdf>.
- GOBIERNO DE NAVARRA, *Historia de Navarra: Milenios de Convivencia*.
Gran enciclopedia Aragonesa, GEA.
- Gran enciclopedia de Navarra*, Arqueología romana y visigoda, Museo de Navarra, <http://www.encyclopedianavarra.biz/navarra/arqueologia/1915/2/>.
- Pinturas, <http://www.encyclopedianavarra.biz/navarra/pintura/14687>.

- GRUPO DE DANZAS DE AOIZ, Dance de Cortes, http://www.angiluerreka.org/dantza/Dantzak/Cortes/frm_principal.htm&cancho=1024.
- Guerras Celtibéricas y Resistencia Numantina. Antehistoria. Numancia. El sitio de Numancia. www.artehistoria.jcyl.es/numancia/videos/1094.htm, www.encyclopedianavarra.biz/navarra/alto-de-la-cruz/895/
- HEREDIA URZÁIZ G. Y CARRANZA ALCALDE I., Crónicas malleneras del notario don Vicente Pérez Petinto, Mallén, 1764-1814, Centro de Estudios Borjanos, Institución «Fernando el Católico», n.º 172 del Centro de Estudios Borjanos y n.º 2.419 de la Institución «Fernando el Católico», col. Temas Populares, n.º 15, www.cesbor.com/PDF/descargas/cronicasmalleneras.pdf. «Historia del Dance de las Tenerías».
- HUERTA CALVO, J., DEN BOER, H. Y SIERRA MARTÍNEZ, F., *El Teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, vol. 1, pp. 333, 383 y 557.
- IDOATE, F., *Rincones de la Historia de Navarra*, Pamplona, 1966, t. III, pp. 286-290.
- IRRIBARREN, J. M.^a, *El Porqué de los dichos*, Institución Príncipe de Viana, 2005.
- *Galería religioso-popular-pintoresca de Pascuas a Ramos*.
- IRUÑEKO GAITEROAK, «Acerca de las melodías de algunos paloteados», www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/03/03065070.pdf
- JIMENO JURÍO, J. M.^a, *Paloteados de la Ribera*, Temas de Cultura Popular.
- *Villa de Cortes*, Navarra, Temas de Cultura Popular.
- «Cortes de Navarra. Calendario Festivo Popular».
- *Calendario festivo. I. Celebraciones de las cuatro estaciones. Primavera-Verano, Obras Completas*, n.º 51, Pamiela.
- *Merindad de Tudela. Historia, Etnografía y Folklore, Obras completas*, n.º 35.
- La Vulgata española: <http://rsanzcarrera2.wordpress.com/2012/05/01/la-vulgata/>.
- La Enciclopedia Católica «¿Quién fue San Miguel Arcángel?», http://ec.aciprensa.com/wiki/San_Miguel_Arc%C3%A1ngel.
- LABEAGA MENDIOLA J. C., «La fiesta del Corpus en Sangüesa», *CEEN*, 70, 1997, p. 217, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144902>.
- LOBATO, M.^a L., «El teatro español a fines del siglo XVII». *Mojigangas parateatrales y teatrales en la corte de Carlos II (1681-1700)*, Colegio Universitario de Burgos, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/050/050_145.pdf.
- LISÓN, C., «Historia del Dance», http://www.almendron.com/arte/culturas/musical/dance/dances_01.htm.
- *Antropología social y hermenéutica*, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 64.
- Lope de Vega y Navarra, www.euskomedia.org/PDFAnlt/cmnn/1936118126.pdf
- LUEZAS PASCUAL, R. A., «Testimonios Arqueológicos en torno a la vid y el vino de la Rioja: épocas romana y medieval», p. 9, dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=61935.
- MALUQUER DE MOTES, J., «El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra», Institución Príncipe de Viana.
- «Los poblados de la Edad del Hierro, de Cortes de Navarra. Sobre el uso de morillos durante la Edad del Hierro en la cuenca del Ebro», Instituto de Arqueología. Universidad de Barcelona, www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx
- MALUQUER DE MOTES, J., MUNILLA, G. y GRACIA, F., «Alto de la Cruz, Cortes de Navarra. Campañas, 1986-1988», *TAN*, 9.
- «Bronce final comienzos de la Edad de Hierro», *TAN*, t. IX, 1990.
- MALUQUER DE MOTES, J. Y VÁZQUEZ DE PARGA, L., «Avance del estudio de la Necrópolis de “La Atalaya”», www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx.
- MARTÍN DUQUE, Á. J., *Sancho III el Mayor de Pamplona: el rey y su reino (1004-1035)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2007, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/53/53333335.pdf>.
- MARTÍNEZ MAGDALENA, S., «La “religiosidad popular” como elemento caracterizador en el folklore de la Ribera tudelana de Navarra», *Eusko Ikaskuntza*, 2004, p. 588, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/26/26579605.pdf>.
- MATA INDURÁIN, C., *Navarra-Literatura*; <http://www.unav.es/noticias/270401-03.html>; <http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/07E234DC-6F0C-4440-BD19-DAD3415192A5/62048/0604cu61.doc>.

- MORENO MUÑOZ, M.^a J., *La danza teatral en el siglo XVII*, 2008, <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf?sequence=2>.
- MUNILLA CABRILLANA, G. *El Profesor Juan Maluquer de Motes y la Investigación en el Poblado del Alto de la Cruz (Cortes, Navarra). Estudis d'Humanitats i Filologia. Universitat Oberta de Catalunya*, www.raco.cat/index.php/Pyrenae/article/viewFile/178956/242568.
- MUNILLA CABRILLANA, G. *et al.*, *Un conjunto de Estructuras de Combustión en la H, 88/21. Del Poblado Protobhistórico del Alto de la Cruz, (Cortes de Navarra) 1*, Departamento de Prehistoria, H^a Antigua i Arqueología, Universitat de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/23811/1/83774.pdf>.
- NORTES VALLS, O., «Estudio del léxico latino medieval en diplomas aragoneses anteriores a 1157. (Términos referentes a la composición de la sociedad y a la vida rural)», punto 176, p. 125, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/04/28/02nortes.pdf>.
- ORELLA UNZUÉ, J. L., «La gasconización medieval occidental del reino de Navarra», <http://www.ingeba.org/lurralde/lurranet/lur33/33orella/33orella.pdf>.
- PASCUAL BONIS, M.^a T., «Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona. De 1600 a 1664», UNI 2008, <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/3186/1/4>.
- *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750*, pp. 16, 43 y 176.
- PLAZAOLA ARTOLA J., *El primer arte abstracto*, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/44/44359398.pdf>, p. 379.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., *Teatro y Religión en la España de Felipe II: El Códice de Autos Viejos*, UNED, <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:Epos-787DB1FC-9873-CE08-E68A-206707090D14/PDF>.
- PÉREZ VILATELA L., «Cuestiones de Historia Antigua y toponimia turiasonense: La batalla del Moncayo (179 a. C.)», http://www.ceturiasonenses.org/content/files/articufol_12_01_TVRIASO-X-TOMO-I-parte-1.pdf.
- PEZZI MARTINEZ, E., *En torno al origen del vocablo turbante*, Ed. Espasa, col. Austral, n.º 246, Madrid, p. 178. http://digitooluam.greendata.es/exlibris/dtl/d3_1/apache_media/L2V4bGlicmlzL2R0bCkM18xL2FwYWNoZV9tZWVpYS8zODk3MA==.pdf.
- POYATO, JAVIER C. Y GARCÍA GUERREO, S., *Patrimonio histórico español del Juego y el Deporte: El Diccionario de Autoridades*, http://www.museodeljuego.org/_xmedia/contenidos/0000000544/docu1.pdf.
- POZA DIÉGUEZ, M., *El concepto de teatralidad en el teatro medieval castellano*, UNED, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/teamedie.htm>.
- PRADALES CIPRÉS, D., «El comercio cerámico de época romana en la zona de Aragón. Nuevas aportaciones», *Revista del Centro de Estudios Turiasonenses, TVRIASO*, x, t. I. II, Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo, Ciencias Sociales, Fundación «Institución Fernando el Católico», DPZ, Tarazona. 1992, http://www.dpz.es/turismo/multimedia/no_editados_patronato/varios/turiaso/TuriasoX-2.pdf.
- QUIJERA PÉREZ, J. A., «Notas sobre la Contradanza en la Rioja», *Danzas*, n.º 135, 1992, pp. 87-91, *Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz, <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1056>.
- REMÓN GIL, J. *et al.*, *Historias de Buñuel*, <http://www.bunuel.es/upload/docs/libro%20bunuel.pdf>.
- ROYO GUILLÉN, J. I., «Los poblados de “El Morredón” y “El Solano” (Fréscano, Zaragoza) y la Cultura de los campos de urnas en el valle del río Huecha», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVIII, 2005, <http://www.cesbor.com/PDF/descargas/xlviii.pdf>.
- SÁNCHEZ BUENO, S., *Felipe IV y los discursos del arte del dancado (1642)*, <http://palyndrome.lacoctelera.net/post/2009/08/04/felipe-iv-y-discursos-sobre-arte-del-dancado-1642-i>.
- SÁNCHEZ, M., «Archivo de Música Tradicional. El folklore y la tradición oral de las tierras del Jiloca, Gallocanta y Alto Huerva, 2000-2008». ADRI & grupo musical Alíes. DANZAS DE PALOS, <http://www.adri.es/archivo-musical/estudios/cantos-danzas-dances/danzas-de-palos>.
- SÁNCHEZ SANZ, E., «De músicas y de dances en el Campo de Cariñena», en A. Sabio Alcutén, *Comarca del Campo de Cariñena*, colección Territorio, n.º 34, Diputación General de Aragón, 2010, p. 305.
- SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua*, 1611.
- SERRANO MARTÍN, E., *Tradiciones festivas zaragozanas*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.

- SERRANO VIDA, M. Y GIL CORRAL, J., *Música*, vol. III, MAD, Eduforma, 2003, pp. 80, 157, 161, 233, 244, 249 y 269.
- TARACENA AGUIRRE, B. Y GIL FARRÉS, O., «Excavaciones en Navarra. Cortes de Navarra. Los poblados de la Edad del Hierro, superpuestos en el “Alto de la Cruz”», *Príncipe de Viana*.
- URANGA J. J., *El Libro del Monedage de Tudela*, p. 148.
- VALIENTE TIMÓN, S., «La fiesta del “Corpus Christi” en el reino de Castilla durante la edad moderna», <http://www.ab-initio.es/pdf/numero3/0303-CORPUS.pdf>.
- VARELA DE VEGA, J. B., «Instrumentos musicales. Anotaciones históricas sobre las Tejoletas o Palillos Castellanos», *Revista de Folklore*, www.funjdiaz.net/folklore/07ficha/gf.
- YNDURÁIN, D., «La literatura española en el siglo XIII», artículo editado en *HISTORIA16* para conmemorar «el nacimiento del idioma castellano», año III, n.º 25, mayo 1978, <http://www.vallenajerilla.com/glosas/yndurain.htm>.
- ZUGASTI M., «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», GRISO-Universidad de Navarra, http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_06/Articles/Zugasti.pdf.

RESUMEN

El paloteado de Cortes

El objetivo de este artículo es, por una parte, describir, explicar y analizar la evolución histórica de la representación tradicional conocida como paloteado de Cortes y, por otra, acercarse a distintas teorías que enfocan la génesis de sus partes danzada, representada y recitada. Estas superposiciones culturales del paloteado incorporan elementos de distintos orígenes y cronologías, como las danzas de palos ancestrales, la pastorada (lírica de tipo religioso de los siglos XII y XIII), el *Auto de San Miguel Arcángel*, fruto del adoctrinamiento de los siglos XV y XVI, los entremeses y danzas posteriores hasta llegar a la literatura oral de actualidad que varía cada año.

Palabras clave: paloteado; Cortes; Patrimonio Cultural Inmaterial; religiosidad popular; san Miguel; danza de palos; recitado.

ABSTRACT

The paloteado (stick dance) of Cortes

The aim of this article is, on one hand, to describe, explain and analyse the historical evolution of the traditional representation known as *Paloteado* of Cortes. On the other hand, it tries to approach the various theories that focus on the origin of its different parts: dancing, performing and recitation. These cultural superpositions of the *paloteado* include elements from several sources and chronology, such as the ancient stick dances, the *pastorada* (religious lyric of the XIIth and XIIIth centuries), the Saint Michael's Mystery Play, the later *entremeses* (short farces) and dances that come from the indoctrination of the XVth and XVIth centuries, as far as the current oral literature that changes every year.

Keywords: paloteado; Cortes; Intangible Cultural Heritage; Popular religious beliefs; Saint Michael; stick dance; recitation.