

DANZAS CANTADAS. EL ESPACIO DE LA CANCIÓN EN LA DANZA

Eibar, 29-XI-2002

Juan Antonio Urbeltz

1. PROLEGÓMENOS

Responder a la pregunta de qué es o qué se debe entender por «danza cantada», exige reflexionar sobre gran parte de las formas o modelos de danza pues en la mayoría de ellos, de una u otra manera, existen partes cantadas. Aunque el valor de la palabra es fundamental como apoyo de la memoria para el mantenimiento de numerosas expresiones tradicionales, en la danza hay que apuntar determinadas circunstancias especiales. Muchos tipos de danza que tienen letra para ser cantada, la tienen por ser parte de formas muy primarias en las que, de modo casi invariable, no existen instrumentos musicales salvo la percusión de un pandero. De modo que la letra de la canción ayuda a recordar la melodía de danza, mientras el pandero marca el ritmo. Y como este instrumento ha seguido marcando los ritmos de danza, el canto ha continuado en las diferentes formas orquestales: *alboka* y pandero, *mosugitarra* y pandero, violín y pandero, acordeón diatónica y pandero, etc. Pero en estos casos el canto es «externo», no es cantado por los bailarines. Algo parecido sucede en la preparación de bailarines para los grupos tradicionales de *ezpatadantzaris*. La ausencia de músicos, *txistularis*, obligaba a cantar letrillas para que cada muchacho pudiera marcar los pasos de danza, ensayándolos para el día grande de fiestas. En la tradición del Duranguesado, y en víspera de la fiesta mayor, estas letrillas tenían un tono satírico que añadía un punto de humor al ensayo. Este grupo de danzas en las que el canto es «exterior» se compone fundamentalmente de algunos ritmos especiales como los de fandango y *arin-arin*, algunos juegos y diversiones bailadas en las *ganbaras* de los ayuntamientos (antiguos centros de reunión de los jóvenes), cocinas de las casas, tabernas y sidrerías, etc.; un campo que, como hemos dicho, es diferente del que recoge genuinas danzas cantadas que corresponden al branle medieval, bailado circularmente en formación cerrada. Al lado de estas tradiciones folclóricas coleccionadas en los cancioneros de R.M. de Azkue y el P. Donostia, debemos colocar el cuaderno de melodías editado por Juan Ignacio de Iztueta con la ayuda del músico Albéniz y el también músico y organista de Hernani, Larrarte. La singularidad de esta colección y la personalidad de Iztueta, obligan a citarlos.

2. EL LIBRO DE JUAN IGNACIO DE IZTUETA 1767-1845. REINVENTAR LA TRADICIÓN

2.1. Sobre Iztueta

Dentro del cancionero vasco, la controvertida figura de Juan Ignacio de Iztueta ocupa un lugar especial, al quedar situada en el centro de una obra tan polémica, como la propia personalidad de su autor. De la lectura del texto sobre las danzas guipuzcoanas, se llega a la conclusión de que Iztueta no es un folclorista, alguno sostiene, ni un adelantado en el estudio de estas tradiciones, por cuanto que no hay reflexión ni método. Por la cantidad de diatribas y expresiones airadas que salen de su pluma, se ve con claridad que es una persona muy afectada en su flanco emocional. En algún momento ha sido discutido, y quizá desautorizado en su conocimiento, por lo que buscado el desquite, escribe el libro de danza al que añade el cuaderno de melodías. A Juan Ignacio de Iztueta no se le conoce acceso a ningún tipo de estudio, lo que ha permitido especular con su formación, dada la educación tan precaria que existía en su tiempo. Pero el cumplimiento de una condena en Azpeitia, donde estaban instalados los premonstratenses de Urdax que ocuparon la casa y santuario de Loyola entre 1798 y 1806, es un buen argumento para explicar el origen de su conocimiento. Este contacto con los premonstratenses, y no sus viajes, son los que le debieron familiarizar con la lectura, escritura y manejo de textos.

Iztueta se muestra seguidor del vizcaino Zamácola, que escribe sobre danza con el seudónimo de Don Preciso, y con el que comparte una afición por las antigüedades tan del gusto del período romántico en el que ambos viven. De la búsqueda de una épica que dé brillo e importancia al viejo linaje vascón, situándolo el primero entre el resto de las naciones, derivan todas esas referencias a Roma y a los combates que los vasco-cántabros tuvieron con el Imperio.

Su esfuerzo quedará plasmado en su libro de danza y cuaderno de melodías que, al día de hoy (y nos referimos al libro), no creemos que ha recibido una crítica digna de tal nombre, en los muchos e interesantes aspectos que presenta. En esta defensa de las formas antiguas de danza, Zamácola e Iztueta se enfrentan a los cambios sociales y de costumbres que trae consigo la Revolución Francesa. Como siempre sucede, los cambios sociales y políticos suelen ser anunciados con antelación. En el caso del estallido francés, las formas de danza habían comenzado a evolucionar, mucho antes de que nadie pudiera prever aquello que estaba por venir. La contradanza se introdujo y fue opuesta al branle y resto de danzas en cadena que funcionaban de acuerdo a fuertes contenidos estamentales y jerárquicos. Ante esa situación, Juan Ignacio aboga por la pureza de las danzas vascas, lo que le lleva a mantener puntos de vista difícilmente sostenibles.

La aportación de Iztueta está formada por un libro de danza editado en 1824, al que siguió un cuaderno de melodías en 1826. Este cuaderno contiene 52 par-

tituras con dos repertorios básicos: un primero formado por 24 danzas, de las que una gran parte de ellas se desconoce su imbricación en la tradición, y otro absolutamente tradicional si bien con algunos matices que se deben puntualizar. El modo en que el cuaderno está estructurado es interesante en la disposición de melodías y en el equilibrio que busca mantener entre lo auténticamente tradicional y lo que puede ser de nueva factura, desconociendo hasta qué punto influyen en la construcción los músicos Pedro de Albéniz y el organista Larrarte.

* * *

En primer lugar pone las 24 *soñu-zaharras* o «melodías antiguas» (1) de las que solamente tres se conservan en la tradición: *San Sebastián, Txakolin* y *Belauntxingo*. Del resto nada se sabe, nada ha aparecido en las búsquedas que llevan a cabo Azkue o Donostia y ningún fragmento hay, desde luego, en los repertorios tradicionales que han llegado al día de hoy. Y esto debe ser tenido en cuenta, pues no había pasado tanto tiempo, sesenta y cinco años después de morir Iztueta, y ya Azkue estaba llevando a cabo una recogida de materiales. En segundo lugar, y a partir de la melodía número 25 hasta la 30, tenemos algunas danzas sociales como *Gizon-dantza*, *Gazte-dantza*, *Etxe andre dantza*, *Galaien esku dantza*, *Neskatxen esku dantza* y *Edate-dantza* cuyas melodías son desconocidas en la tradición. Este grupo no aparece bien estructurado, pues Iztueta sitúa en diversos lugares melodías que son parte de él: la n.º 37, *bigarren aldiako zubiak egiteko soñua*; la n.º 49, *esku aldatzeko soñua*. A continuación Iztueta coloca el grupo de danzas que considera más emblemático empezando por la *ezpata-dantza* a la que pone letra, seguido por *brokel-dantza* (de la que da solamente una melodía de las 9 que componen el ciclo, la de *Zortziko lau aldetakoa* que se baila inmediatamente antes de *Brokel-makillena*) y *Pordon-dantza*. Ambas figuran sin palabras. A partir de ahí, y con los números 34 y 35 tenemos dos danzas de carnaval: *Jorrai-dantza* y *Azeri-dantza* seguidas de un *arin-arin* o *bizkai dantza* con el n.º 36, también desconocido. Todo lo que viene a continuación es un cajón de sastre donde recoge melodías diversas, en número de trece, entre las que se incluye una canción de cuna, otra de boda (*ezkon berriak lotaratzeko soñua*), *Alkate soñua*, una melodía de procesión, la marcha de San Ignacio, una marcha de Cantabria, las copias al vino del P. Meagher, una alborada en dos partes: *Alboratetako soñua* con el n.º 41 y *Bukaera* con el n.º 42 de sabor netamente militar, *Zezenan soñua* (con una parte que corresponde al ondeo de bandera de Lesaka), *Zapatagillen soñua*, etc. acabando en la n.º 52 con *Korpus goizeko soñua*, que sigue vigente en las danzas de Oñati.

Para comprender lo que hay tras este amplio y extraño repertorio hay que leer detenidamente el texto que Iztueta publica en forma de libro. Editado en

(1) Normalmente las palabras *soñu-zaharra* las he solido traducir como «melodías viejas», aunque creo que, de acuerdo con el espíritu del romanticismo (al que corresponde el libro de Iztueta) lo adecuado es poner el énfasis en lo «antiguo», de ahí esta nueva acepción.

1824, dos años antes que el cuaderno de música, da una réplica de cuáles eran los intereses del autor. Como se ha comentado, el libro no es tanto el deseo de Juan Ignacio de recoger un patrimonio, como de salir triunfante de discusiones y sinsabores que mantiene con alguna persona o personas tal y como deja caer en algunos párrafos de su famoso escrito. Por tanto, lo que ahí está apuntado debe ser tomado con muchísima reserva; pues por más que el autor se deshaga en los y requiebros a la Provincia, al euskera y a las tradiciones de nuestros mayores, lo que rezuma es un tono vindicativo que no es, precisamente, el más adecuado para un trabajo ponderado e imparcial.

Como se ha dicho, escribe muy poco, casi nada, de algunas partes del repertorio tradicional: por ejemplo de las distintas danzas que componen el ciclo de *Brokel-dantza* (*Boastitzea*, *Agurra*, *Makilla txikiakikoa*, *Zortziko lau aldetakoa*, *Brokel makillena*, *Zortziko 40 muriska*, *Makilla andiakikoa*, *Billantziko*, *Zintza dantza*), además de dejar fuera danzas de arcos que eran numerosas tal y como informan muchos documentos municipales de la época. En cuanto a las danzas sociales, se ve claramente que Iztueta rehace la tradición. El nombre de *Gizon dantza*, por ejemplo, rompe la metáfora que subyace bajo la denominación popular de *dantza soka* o *soka dantza*. En cuanto a su melodía, una especie de ceremoniosa «pavana» que figura con el n.º 25, nada tiene que ver con el brioso toque militar que por tradición ha quedado.

2.2. Algunos rasgos de este repertorio

Del amplio repertorio que ofrece, Iztueta no explicita la función de las *soñu zaharras* o melodías antiguas. Pero su naturaleza indica que, tras ellas, se buscaba poner a los jóvenes en buena forma física, desarrollando fuerza y agilidad en las piernas, sentido del equilibrio, además de ejercitar intensamente la memoria. De este modo tenemos la que, en un libro anterior, hemos denominado «tabla gimnástico-coreográfica».

El modelo, ciertamente antiguo (que indudablemente Iztueta rehace aunque no nos diga de qué modo), es el que corresponde a las viejas academias de danza, que con sus maestros al frente situaban el núcleo de su enseñanza en lo que se denomina «danzas de cuenta», distintas a las denostadas «danzas de cascabel» que bailaban los campesinos. Intimamente, tenemos la sospecha de que Iztueta procura no dejar rastro alguno acerca de sus fuentes informativas, cubriéndolo todo con referencias al universo de las antigüedades vasco-cántabras. Pero aunque así hubiera querido que fuese, lo cierto es que hay algo que se le escapa. Es el nombre de algún paso, como el de los cuatro ligeros o pelos, *lau ariñ* o *kuatropelokoak* apareciendo en otro sitio. Un nombre semejante al citado, más otros pasos, se hallan en el *Arte del Danzado* que Juan Esquivel y Navarro publica en el Sevilla en el año 1642, donde cita los «cuatropelados», las «campanelas», altas y bajas, que recuerdan a las *kurpillas*, la

«buelta de folías» o «al descuido», cuya traducción casi puede ser la forma guipuzcoana *jira galdua* o «vuelta perdida», los «cargados» y «encaxes» parecidos al *senzillo* guipuzcoano, etc. Y, como final, los distintos tipos de «cambriolas» o *entrechats*, similares en todo a los de los tratados académicos.

Este modelo que inspira a Iztueta, y del que Esquivel y Navarro es un buen exponente, se mantuvo en vigor durante todo el Antiguo Régimen en las academias militares, como enseñanza reglada para el cuerpo de oficiales. Posteriormente también la tropa tuvo acceso al modelo, desarrollándose un conocimiento que impregnó las tradiciones dancísticas de Escocia, Provenza o Zuberona. Lo que Iztueta propone es un amplio espectro para desarrollar las facultades citadas, aunque hay que preguntarse de dónde saca estos materiales, ya que apenas hay nada en la tradición. Y, de la misma manera que Orixe, Azkue y otros han cuestionado el origen de las letras, cuya autoría atribuyen a Iztueta, algo parecido debió suceder con la parte musical. Dada la pobreza de información, pensamos que hay una elaboración *ex-novo* que Iztueta lleva a cabo con ayuda de los citados Albeniz y Larrarte.

Tengamos presente que Iztueta confiesa que una melodía como *txipirito-na* la ha visto bailar una sola vez en su vida, cuarenta y cuatro años antes en la plaza de Ordizia (acaso con nueve o diez años). A partir de esta confesión, pensemos en el resto del material, que es bastante extenso, y comencemos por preguntarnos cómo lo ha recogido, si lo conoce por tradición oral, si es la transmisión de algún instructor o maestro de danza, acaso de algún *txistulari*, y, por supuesto, si tuvo otros informantes completándole aquellas partes que no recordaba, etc. Estas son preguntas que nos debemos hacer ante dudas razonadas, ya que en la tradición no hay arriba de 3 melodías de un repertorio de 19 *soñu-zaharras*.

En definitiva, que entre los 436 compases de *Cuarrentako erregela* a los 32 de *Billantziko*, hay toda una gama que pasa por los 52 de *Graziana* o los 96 de *Eun dukatekoa*. La tabla gimnástico-coreográfica es un aeróbic, un modelo de desarrollo progresivo para conseguir una buena forma física de los jóvenes. Como se ha dicho, nos encontramos ante un sistema de danzas-ábaco que, junto con el desarrollo de la memoria, busca un adecuado desarrollo físico de aquellos que, por ley de vida, están destinados a tomar sobre sus espaldas el liderazgo social. Lo hemos definido como un folclore del caos debido a que el único recurso para acceder al mismo es el de la memoria. Curiosamente, lo que Iztueta propone de manera inconsciente responde al fondo mítico que Hesfodo plantea en su Teogonía. En esta obra dedicada al Origen, vemos a las nueve musas, y entre ellas a Terpsícore, la de la danza, en una genealogía que las hace ser hijas de la Memoria y nietas del Caos. El repertorio guipuzcoano, como el de los *jautzis* de Lapurdi, Baja Navarra o Zuberona, sólo se puede resolver con el recurso de la memoria.

Como se ha dicho, Orixe y Azkue (que estudian estas letras) llegaron a la conclusión de que son obra del propio Iztueta. Desde luego no son popu-

lares, dejándolo bien claro tanto el contenido como el uso de palabras que no corresponden al euskera nativo del autor. La formación de la danza, que busca desafiar a la memoria, se lleva a cabo por acumulación de melodías. De alguna manera es una habilidad pareja (ésta de dar buenas respuestas a los desafíos o concursos en los que interviene la memoria) a otras emblemáticas manifestaciones culturales vascas (desde el bertsolarismo hasta el juego del mus). La simple audición nos sitúa ante un folclore muy extraño. El propio Francisque-Michel lo puso de manifiesto en un comentario que hizo de *Cuarrentaco erregela*, la primera melodía antigua del cuaderno de Iztueta. Además, tengamos en cuenta que de este folclore tampoco habla para nada el P. Larramendi en su *Corografía de Guipúzcoa*, donde dedicó cuatro capítulos a las danzas de tamboril. Lo que verdaderamente llama la atención es que, de todo esta recopilación de *soñu-zaharras* no se haya hallado nada en la tradición salvo tres melodías: la de San Sebastián (que aparece con letra tanto en Azkue como en compilaciones posteriores), además del *Billantziko* y *Txakolin*.

Por otra parte, y en el tema de las letras, han merecido especial atención los comentarios y recomendaciones de José Ramón de Elorza a la aprobación del libro de danza donde dice,

«Solo hallo un reparo ... hablo de varios versos que cantados en una taberna o en medio de un grupo de gentes que concurren a oírlos, sería poco el escándalo que podrían causar, pero estampados en un libro ... acarrearían mucho daño por los equívocos sentimientos de muchos de dichos versos, que a la simple lectura ofenden el pudor y la honestidad...»

Creemos que Iztueta pudo modificar el contenido de algunas letras aunque de otras, en nuestra opinión, no debió mover una coma. Ese punto de vista se puede sostener comparando los primeros versos de *Cuarrentako erregela* con los de *Mizpirotz*. De esa primera melodía, *Cuarrentako erregela*, tenemos estos versos:

*Kaurrentetatican
nai nituzke nik
nere ixil gauzak
argitaratu
nere Jaungoikoak zuk
erakustazu zer egin
nola itz egin*

*Laga nituen nik
nere ixil gauzak
maitetxo batengan
sayatubear det
jakitera mudatu
ote dan*

*Triste daukat biotza
nere laztana
zugaitik zer egin
ez dakit
erremedia nazazu
pena onetatik*

en tanto que *Mizpirotz* (que viene con la siguiente letra) no sé ni si es propia para ser cantada en una taberna como indica el tolerante Elorza:

*Zure aitak esan dit, nere maite polita,
mispirak daukatzula uztel zen jarrita
janari gozoa da guziz mispira;
otz ustela plazan saldu zen zaudela,
begira erosleai benaz eta ernai,
galdua zera bestela.*

...

Los versos continúan, pero no creo que es necesario decir nada más. En cuanto al color de algunas melodías, Francisque-Michel, en colaboración con Georges Amé y Bougault Docoudray plantearon una posible influencia árabe en algunos de los cantos vascos. No sabemos a qué parte del cuaderno de Iztueta se estaban refiriendo, aunque creemos haber hallado un color de melodía «alla turca» en las estrofas finales de *Cuarrentaco erregela*. En la frase 16 que comienza...

*Nere maitea ez bada
arren geiago egin negarrik
Zure suspirioak neuri
biotza erdiratzen dit*

y que continúa en las números 17 y 18

*Bostetan esan dizut
nik zuri biotz nereko berri
nere itzaren jabe nago ta
badakizu ez dirana bi;
beragatikan zor diskiratzu
graziak partikularki
aspaldi da esan nizula
zuretzako nengoela ni*

...

Es de todo punto lógico dudar sobre el origen de este repertorio (que Iztueta da como popular) y para cuya construcción es ayudado por los músicos arriba citados. Desde el punto de vista tradicional, melodías con un color ge-

neral parecido al de estas guipuzcoanas, las hemos observado en composiciones musicales basadas en las tradiciones del folclore nórdico. Hay algunas partituras de Edward Grieg (Bergen 1843-*id.* 1907) escuchadas hace tiempo (quizá fueron las *Danzas Noruegas*), en las que hay ciertas partes que recuerdan enormemente este repertorio de Iztueta. Por otro lado tenemos la obra de danza *Nuove Inventione di Balli* escrita por Cesare Negri y publicada en 1604 con una dedicatoria al rey Felipe III de España. En ese libro, Cesare Negri, nacido en Milán en 1530, trae un *Villanico* con una coda en sus compases finales que la vemos insistentemente repetida el repertorio de Iztueta. Así la hemos hallado en *Galantak*, *Eun dukatekoa*, *Betronio andia*, *Azalandare*, *Erregela zarra*, *Eun da biko*, *Amorea margaritatxo*, *Graziana* y *Etxe andredantza*, entre otras.

La coda final de *Villanos* es como sigue



Como ya hemos dicho, este dibujo melódico lo hallamos en algunas de las melodías viejas del repertorio de Iztueta.

Galantak, cuarta frase, cuatro últimos compases.



Galantak, sexta frase, seis últimos compases



Eun dukatekoa, segunda frase, cuatro últimos compases



Betronio Andia, segunda frase, cuatro últimos compases



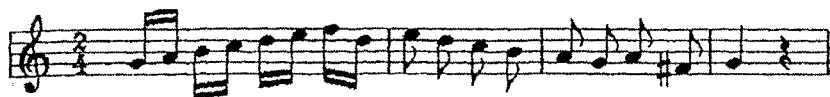
Azalandare, primera frase, cuatro últimos compases



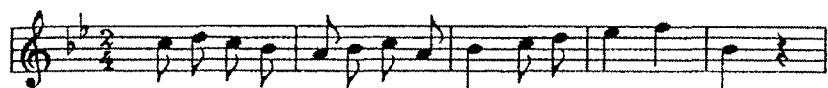
Erregela zarra, decimotercera frase, cuatro últimos compases



Eun da bikoia, primera frase, cuatro últimos compases



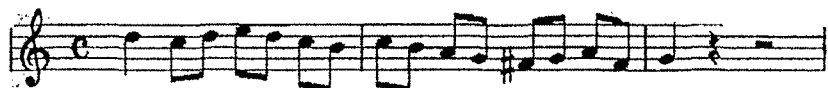
Amorea Margaritaxo, tercera frase, cinco últimos compases



Graziana, quinta frase, cuatro últimos compases



Etxe Andre dantza, primera frase, tres últimos compases



Por otro lado, no deja de ser sorprendente la escasa presencia de elementos propios de esta colección musical en la herencia folclórica que ha llegado a nosotros. No solamente que no figure nada en Larramendi, sino que, salvo la melodía de *San Sebastián*, y resto de melodías tradicionales como la de la *Ezpata-dantza*, *Pordon-dantza*, etc., en todo lo que recogieron Azkue y Donostia no hay una sola frase identificable con cualquiera de las diecinueve *soñu-zaharras*, lo que es muy extraño. Como decimos, la llamada por Iztueta melodía de *San Sebastián* es la única que aparece en repertorios populares de Bizkaia y Navarra y, curiosamente, sin ningún ejemplo guipuzcoano. Azkue (que recogió cuatro variantes en Bizkaia) cuando la cantaba a los viejos de Gipuzkoa éstos le decían que era vizcaina, aunque nosotros la hemos hallado en el repertorio de un *txistulari* guipuzcoano de comienzo del siglo XIX (escribo de memoria, pero creo además que era natural de Zaldibia, aunque ejerciendo su oficio en un pueblo de la costa). Aunque la melodía es muy interesante la letra es de nula calidad poética, además de carecer de valor mnemotécnico. Las primeras estrofas son así:

*Ardoak para gaitu kantari eta dantzari
ez gaitu mutillok egarri ez ori segurki
Gure kondiziora beti tabernarako
eskean gure finak berdin bearako
Ezin faltatu, kondizioak onak ditugu
Goizean joaten gera tabernara
eta arratsean beranduan etxera
gero joaten gera*

Un caso paradigmático, que nos debe hacer pensar en el modo en que Iztueta dio forma a su libro de danza y cuaderno de melodías, es el de *txipiritona*. Escribe Iztueta que se baila al tiempo de trazar la figura *bigarren aldiako zubia*. Tiene 13 compases, 4-5-4 y se baila dos veces, la primera de una manera sencilla, y la segunda con evoluciones más complicadas. Igual sucede con la mujer, que baila a continuación. El hombre comienza su danza con una cabriola a la que sigue la colocación de la boina o el sombrero en la cabeza de la mujer, sombrero que es devuelto cuando ella inicia su baile. Dice Iztueta que sólo la había visto bailar una vez en su vida, 44 años antes en la plaza de Ordizia cuando Juan Bautista de Ubillos y Juan Cruz de Senpertegi la bailaron con sus respectivas esposas. Tomando una media entre la publicación del libro en 1824 donde da este dato y el momento en que lo escribe (quizá en 1821 o 1822) las cuentas nos dicen que Iztueta podría tener entre unos diez u once años. Por tanto, es dudosamente creíble que recordara esta danza con precisión. La letra, por la forma en que está escrita, es sin duda obra del mismo Iztueta:

*Plazaren erdira irtenik
Andrea ta gizona
dantzatu bear dute
ongia biak txipiritona
antzinako usarioa
txit da ona*

La sequedad de estas palabras poco tienen en común con una *txipiritona* popular como la recogida por Azkue en el valle de Ultzama, donde la tomó a Justo Albizu, del lugar de Alkoz. Es una especie de juego de prendas, con danza incluida (2). El que baila se va quitando la ropa en el orden que le indican los que le rodean:

1. *Aista! txipiritona, txipiritona, txipiritona*
Aista! bataren gaitza bestearen ona,
Auxe bai dala txipiritona

2. *Altxineko orrek kendu dezala*
txipiritona, txipiritona,
Aista! kendu dezala txamarret ori, txamarret ori

3. *Bigarren orrek kendu dezala*
txipiritona, txipiritona,
Aista! kendu dezala koratilo ori, koratilo ori

4. *Iruugarren orrek kendu dezala*
txipiritona, txipiritona,
Aista! kendu dezala gerriko ori, gerriko ori

5. *Laugarren orrek kendu dezala*
txipiritona, txipiritona,
Aista! kendu dezala atorra ori, atorra ori

Otras letrillas con el recurso de un *Aista!* se encuentran en dos melodías propias del *ingurutxo*. La primera es *Aista txikirri txako*, Martín Goikoetxea de Gaintza (Gipuzkoa) que Azkue escribe así:

Aista txikirri txako mendian elurra, mendian elurra
Motzailean andrea bizkar makurra, bizkar makurra

La segunda del mismo lugar de Alkoz, en Ultzama, es también un *Ingurutxo*, *Aista txinkurrun-txankun*:

Aista txinkurrun-txankun
ez naiz eroa, ez naiz eroa
sardin burua baino obe da oiloa, obe da oiloa
Senartzat naizelako
neskatxa zurra, neskaxa zurra
gaztea nahi dut eta
ez zar makurra, ez zar makurra

(2) No hubiera sido malo que en la plaza de Ordizia, en una soleada tarde de fiesta, Juan Bautista de Ubillos y Juan Cruz de Sempertegui hubieran bailado (con sus respectivas señoras) una danza de prendas, como era la *Txipiritona*, para regocijo de vecinos y forasteros.

3. DANZAS CANTADAS EN LOS CANCIONEROS DE R.M. AZKUE Y P. DONOSTIA

Tanto Azkue como el P. Donostia dejaron sin resolver el problema de las danzas cantadas, al no afinar su criterio sobre el modo de clasificar estos materiales. En el cancionero del P. Donostia no hay tantos ejemplos como en el de Azkue, por lo que, en principio, no le dedicaremos mayor atención. Pero en Azkue es necesario revisar a fondo los que trae, pues en distintas secciones hay melodías que bien podrían pertenecer a este fondo de Danzas Cantadas. No es necesario decir mucho más sobre la escasa normatividad clasificatoria con la que Azkue aborda su recogida de ejemplos musicales. La danza, como género, no se puede dividir en secciones tales como «danzas cantadas» y «danzas sin palabras», sino que requiere un procedimiento organizativo más ajustado a su complicada realidad. De ahí que en la sección de Romances y Cuentos aparecen algunos cantos que, por naturaleza, corresponden al apartado de Danzas Cantadas. Como hemos dicho, creemos que es preciso diferenciar las danzas en las que alguien «externo» a los que bailan canta una letrilla para acompañarlas (normalmente alguien del grupo instrumental, el tañedor del pandero por ejemplo), de aquellas otras en las que son los bailarines quienes las entonan.

El lugar y ocasión para el primer tipo de danza es extremadamente variado: la plaza del pueblo, la era, el atrio de la Iglesia, la ermita; pero también la cocina de casa o la taberna, eran los lugares donde se bailaba, siendo el pandero el acompañante habitual de instrumentos musicales tales que la *mosugitarra*, *alboka*, dulzaina, flauta travesera, acordeón diatónica, como cuando éstos están ausentes. Así, en la era se bailaba el *fandango*, el *arin-arin* que participa del mismo ritmo que la *esku-dantza*. También se bailaba el *ingururtxo* en sus dos ritmos de 2/4 y 3/8. En las cocinas de las casas, ganbaras de los Ayuntamientos, tabernas y sidrerías se han bailado el *almute-dantza*, el *maiganeko*, *Txakolin*, *godalet-dantza*, etc., donde cada quien se ha aplicado a enseñar la calidad de su danza por encima de las dificultades que impone la pequeña superficie de un almud, de una mesa, un vaso o de un par de varas cruzadas colocadas sobre el suelo. Como ejemplo de *fandango* he aquí una conocidísima letra:

Maddalen busturingo
gabian gabian
errondoko dabiltzan
kale portalian
Ai Maddalen, ai Maddalen,
zure billen nebillen
orain baino lehen

Como ejemplo de *esku-dantza*, tenemos este de Oskotz, en el valle navarro de Imotz, recogida por Azkue de Justa Goldarazena, y que figura con el n.º 200 en el cuaderno III, Danzas:

*Arrankin trankin trankun
mailloaren otsa
Arrankin trankin trankun
mailloaren otsa
Orroko mutil orren
ezkontzeko poza*

En los ensayos preparatorios que los *dantzaris* llevaban a cabo en las aldeas de la Merindad de Durango, se empleaban letrillas alusivas a cada *dantzari*. Esta la aprendí en el año 1965 de Alejandro Aldekoa, *txistulari* de Berriz:

*Garaiko plazan otie lora
Ermuen Aszentziyue
Dantzan ikasi
gure dabena
Besoiti beiti baserriyue*

Danzas para las que se necesitaba una habilidad especial eran aquellas en las que se bailaba sobre un almud, una mesa e incluso, en el caso de Zuberoa, haciendo equilibrio sobre una barandilla, sobre la que los más atrevidos bailaban un *jautzi*.

En otro tiempo, una danza muy popular en Bizkaia ha sido el *maiganeko*. Con el n.º 240 del cuaderno III, Danzas, la letra está tomada a León Zuriarrain, de Markina. Azkue ofrece un par de variantes más y da noticia de otras a las que no concede mayor importancia:

*Orra or goiko ariztixu baten
kukuak umeak egin dozak aurten
kukuak egin amilotxak yan
axe bere kukuaren zoritxarra zan*

Según Azkue, en algunos lugares de Bizkaia el *maiganeko* y la *almute-dantza* se han venido confundiendo. En el cuaderno III, Danzas, Azkue presenta dieciséis variantes de *almute-dantza*. El ejemplo viene con el n.º 195 y está tomada a Toribio Iriondo, de Elgoibar:

*Aldapeko sagarraren adarraren puntan
puntaren puntan txoria zegoen kantari
txiruliruli, txiruliruli
nork dantzatuko ote du soñutxo ori
toribio iriondo de elgoibar*

Bailando a saltos por encima de dos palos cruzados sobre el suelo, *txakolin* es un tipo de danza muy bailado en Europa. Lo hemos visto bailar a australianos, con palos cruzados, y a escoceses con espadas cruzadas:

*Txakolin, txakolin, txakoliña on egin
Peruxe, Maruxe araxe ta onaxe*

Una vez vistos estos ejemplos, pasemos finalmente a examinar el grupo que las muestra en su sentido más genuino. A diferencia de las danzas anteriores, en éstas el calendario aparece ajustado a efemérides especiales: Pascua de Resurrección, Pascua de Mayo, celebraciones de San Juan, determinadas romerías, etc. Por su naturaleza, este grupo corresponde a una de las formas del branle. Son branles en cadena cerrada, en la que el canto es acompañado con movimientos rítmicos de los brazos, mientras el corro se desplaza lentamente hacia uno de sus lados. Ese movimiento de brazos es, posiblemente, el que da nombre a la danza. «*Branler*» en el diccionario etimológico de Baumgartner y Ménard es «agitar», «balancear» y que, entre nosotros, equivale a *irra*, *irrada*, *irradako*, *irraida*, *irraidaka*, «baile en círculo dándose las manos». *Irra* es voz onomatopéyica del movimiento de balanceo que se lleva a cabo para hilar o sembrar el trigo a voleo, de donde, posiblemente, ha pasado a nombrar esta forma de branle. La presencia de estos branles en círculo cerrado ha estado muy extendida por Europa, en sus variantes, tanto populares como cortesanas. Una célebre recopilación de branles se encuentra en la *Orchesographie*, escrita en el siglo XVI por el canónigo de Langres Thoinot Arbeau. En el folclore de Vasconia también ha existido este género, aunque por las especiales circunstancias en las que se ha desenvuelto no ha sido tomado en consideración.

Nos encontramos ante un folclore lamentablemente perdido que, en su último momento, ha existido como género propio de muchachas adolescentes, de entre 14 y 16 años, que todavía no tenían permiso para bailar en la plaza pública. Unas diversiones ingenuas y sencillas que, por diversas razones, no despertaron ninguna curiosidad entre nuestros folcloristas. Es posible que, fascinados por los complicados modelos de danzas de espadas y palos, dejaron de recoger un género tan interesante como sencillo. Nuestra aproximación a este motivo de danza tuvo lugar en el año 1971, cuando, con ayuda de D. José M.^a Satrustegui, recogimos en Urdiain información sobre la manera en que se bailaban y cantaban estas danzas. D. José M.^a Satrustegui publicó estos cantos y nosotros los montamos y exhibimos por primera vez en un homenaje que el pueblo de Ataun dedicó a D. José Miguel de Barandiaran en el año 1973. Como hemos dicho, la naturaleza o carácter de estas danzas es la que corresponde a un branle en formación cerrada, tal y como existía en el modelo que transmite Thoinot Arbeau y que hallamos profusamente representado en muchos folclores europeos. El repertorio ha debido ser muy amplio en cuanto a los contenidos de las letras. Cantos religiosos, romances, historias con los más variados contenidos, en forma de diálogo y siempre fáciles de adaptar a la cadencia de los brazos y los desplazamientos de los pies. La costumbre, cuyo último reducto ha sido la comarca navarra de Sakana, se extendía a otros lugares. En un proceso que en el año 1653 se sigue contra D. Andrés de Gorrochategui, presbítero de Cegama, aparece este pueblo y también el de Olaberria, como lugares en los que se danza en la plaza a son de tamboril y también al «canto de las mozas».

Propias de este género, y dentro de la celebración de la Pascua de Resurrección, el P. Donostia recogió dos canciones que publicó en la *Revista Internacional de Estudios Vascos* de 1925. Una nos informa que, en Arrayoz, las muchachas que hacían el Vía Crucis arrojaban flores sobre las cruces, en la duodécima estación las cruces honradas eran dos. La de Cristo y la del buen ladrón. La del mal ladrón era apedreada. Al finalizar el Vía Crucis se cantaban los versos pascuales en una versión igual o muy similar a la de Lekarotz. En Arbizu y otras partes de la Barranka había tradiciones parecidas, que tenían lugar antes del alba. En otro tiempo, y por los ejemplos que tenemos, la costumbre de cantar versos en la Pascua de Resurrección estaba tan extendida como lo demuestran algunos versos como:

Zer esaten didazu, Magdalena
Resuzitatu dela
Berroren Semia

recogidos por el P. Donostia, Azkue los trae en versión de la aldea vizcaína de Nabarniz, cuaderno IX, Canciones religiosas, n.º 800 la titulada *Zer esaten didazu*:

Zer esaten didazu Madalenea
Bizturik daukagula zure semea

En la variante n.º 801, tomada a María Aldasoro, de Arbizu, Azkue da una brevísima pista sobre la danza cuando dice que: «Se canta la mañana de Pascua de Resurrección, dando vueltas las niñas al cantarla».

* * *

Otros cantos piadosos, cantados y bailados en forma de branle, aparecen recogidos por Azkue en lugares distantes unos de otros (de ahí que hablemos de una práctica general). Las copias dedicadas a la Virgen de Arantzazu han sido muy tradicionales en los pueblos del valle de Arakil. La longitud de muchos de estos cantos no era ningún mayor problema, pues determinadas fórmulas o ligaduras ayudaban a memorizar las letras (muy sencillas en cuanto a contenido). Además, los jóvenes tratatan de prolongarlas lo más posible, por lo que su canto era muy lento. En Urdiain algunos ancianos nos comentaron que en la Pascua de Mayo la danza cantada, que se iniciaba despues de que el tamboril dejara de tocar en la plaza, los jóvenes, sin deseo de ir a casa, la prolongaban todo cuanto podfan. Así, Azkue trae en el cuaderno IX, Romanes y Cuentos, con el n.º 885, la música y letra de *Pazkoetan den alegerena*, que era una danza del género branle bailada en Urdiain y resto de pueblos de la Barranka. Otra variante de canto de mayo es *Uriko jaiá baita* (cuaderno IX, Romanes y Cuentos, con el n.º 905) que tomó a Josefa Ignacia Pozueta, de Olazagutia y que, a su vez, enlaza con la n.º 898, *Trinidadeak ditu*, tomada a María Ondarra, de Urdiain. Sobre estas danzas vuelve a decir:

«En otro pueblecito de la Burunda, Bakaikoa, oí una variante de esta melodía con letra muy distinta. Se cantaba en la plaza todos los días de fiesta comprendidos entre el de la Ascensión y San Juan (...). Al terminar el canto palmo-teaba la gente, prorrumplía en *irrintzis* y se iba a casa».

La construcción de las estrofas, con el recurso de ligadura entre las mismas es muy característico de estas letrillas. Tenemos así este ejemplo en *Pazkoetan den alegerena*:

*Pazkoetan den alegerena, Pazkoa maiatzekoa
Pazkoa maiatzekoa zan da, jeiki nintzanean goizean*

*Jeiki nintzanean goizean eta paseatzeko kalean
Paseatzeko kalean eta egunean da gabean*

*Egunean da gabean eta izarra argi donean
Izarra argi donean eta laztantxuaren aurrean*

Fuera de estos temas de contenido piadoso, a los que debemos sumar diversos alusivos a la fiesta de San Juan o a la Virgen de Arantzazu. De San Juan y perteneciente al folclore de Urdiain tenemos, en el cuaderno X de Azkue, Romances y Cuentos, la canción n.º 839 titulada *Goazen Sanjuanera* que dice así:

*Goazen San Juanera arratsean
etorriko gerala biar goizean*

*Goazen San Juanera berduratara
berduratara eta an egoitera*

*Egungo egun onek San Juan dirudi
ezta San Juan, baia ala lonbra bedi*

Variantes de este tema fueron recogidos en el pueblo alavés de Legutiano y en el navarro de Olazagutia. Otros motivos de danza cantada del género branle, sea bajo la forma de diálogo entre madre e hija, *Ama Ezkondu*; o entre un galán y una joven señora, han sido recogidos en diversos lugares. Como hemos dicho, este folclore fue olvidado sin que el esfuerzo de Azkue o Donostia llegara a tiempo para sostener un modelo que, en otras partes de Europa ha constituido una buena carta de identidad. En nuestro caso, y a pesar de su humildad, quizá hubiera servido de instrumento en el mantenimiento del euskera.