



*“Nos compraríamos una casa,
si nos dieran 25 años para ir pagándola.”*



No lo piense más: ahora puede hacerlo

Si quiere una vivienda, pero no quiere problemas para pagarla, aquí se le abre una puerta. **NUEVO CREDITO HIPOTECARIO** de la Caja de Ahorros de Vitoria. Una ayuda que le pone en casa.

Con todas estas ventajas para no pensárselo dos veces:

- 80% del valor del piso, ampliable al 100% según el caso.
- Solo un 14% de interés.
- Hasta 25 años para la devolución.
- Desgravación fiscal máxima.
- Hasta 5 años sin amortización.
- Cuotas mensuales o trimestrales.
- 11.650 ptas mensuales por cada millón (Sin amortización)

25

**25 AÑOS
PARA PAGAR**

%

**EL MEJOR INTERES
DEL MERCADO**

100%

**HASTA EL 100%
DE SU VALOR**

Consigalo con toda seguridad.

Si tiene un crédito hipotecario en la Caja de Ahorros de Vitoria, o piensa pedirlo, puede sentirse seguro. Porque estos créditos si usted lo desea, pueden incluir un seguro CASER, en condiciones económicas muy ventajosas:

- Seguro de vida de amortización de crédito.
- Seguro multirisgo para la vivienda.

Para que si pasa algo, no pase nada.

**CREDITO
HIPOTECARIO**

Caja de Ahorros de Vitoria  Gasteizko Kutxa

Una ayuda como una casa

Sumario

2 Berriak-noticias

3 Gure Dantzari Taldeak

Los grupos de danzas vascos y la cultura tradicional **6**

12 El auresku de Arbizu

14 Los gansos de Lekeitio

Contribution á l'étude des traditions en Labourd **19**

30 Agosti Xaho: teatro popular vasco

Cuatro ensayos sobre danza **32**

46 El zaldiko

Euskal Dantza Herrikoiairen Soinua **48**

44 DANTZARIAK

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

Organo de: Euskal Dantzarien Biltzarra.

Director: Mikel Larramendi Garbisu.

Redacción: Plaza Virgen de la O, 5 bajo. 31001. IRUÑA.

Administración: Particular de Euskalduna, 2 bajo. 48008. BILBO.

Imprime: Gráficas Castuera, S.A. C/San Blas, 4. BURLADA.

Portada: Souraide. Antzara joko. (Photo: Th. Truffaut).

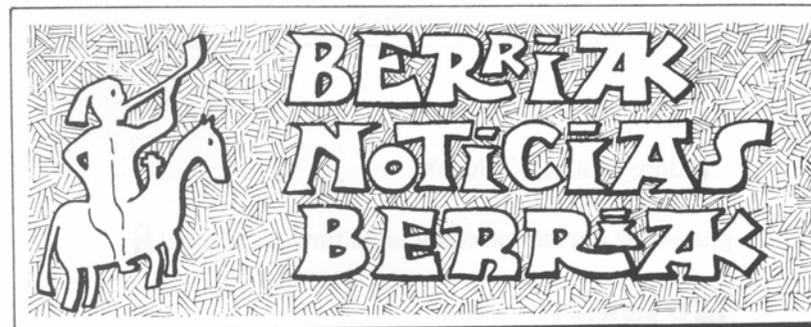
Depósito legal: BI - 1.762-1978.

Colabora

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO



Juan Aiesta Hil da

Pasa den Azaroaren 1a egun trixtea izan da dultzaina munduan mugitzen garenontzat, Bizkaiko dultzainero zaharrena galdu bait genuen, 96 urte zituelarik.

Juan Aiesta Urkidi, «Juan Gaiteru», 1893eko Martxoaren 3an jaio zen Bediako «Aztegieta» baserrian. Eskondu zenean, Bediako «Barrueta» baserrira joan zan, eta hantxe bizi izan da orain arte.

14 urte besterik ez zituelarik hasi zen dultzaina ikasten, Berrizko Demetrio Artetxeren eskutik. Berarekin ere hasi zen erromerietan jotzen, 18 edo 19 urtetik aurrera 40 urte bete arte.

Erromeri famatu guztiak errekorridu zituen: Urkiola, Zornotza, Durango, Gernika, Artxanda, Begoña, Bedia, Deustu, ... Denbora hartan egiten ziren erromerietara musiko asko hurbiltzen ziren. Aiestaren hitzetan: «Bakoitza joaten zen Jefe Munizipalarengana lekua eskatzeko eta berak esaten zizun «jo hemen edo han». Erromerietan musiko bakoitza bere lekuan jartzen zen ahalik eta hoberen jotzen, besteen kompetentzian: «Filarmonikeruak gure kontrarioak ziren».

Batzuk, asmakizunak ere erabiltzen zituzten besteak baino leku nabariagotik jotzeko: «Bazegoen bat bankilloa ekartzen zuena goitik jotzeko eta jendea behean ikusteko».

Dultzaineroarekin batera beste pertsona batzu joaten ohi ziren berari laguntzeko, hain zuzen: danborrera, panderistea eta

kobradorea.

Dultzaineroa, erdian jartzen zen, danborra ezkerreko partean eta panderista edo panderistak eskumako partean.

Dultzaineroa eta lagunak jotzen hasten ziren, eta kobradorea jenderdian zebillen jendeari kobretan; txakur txiki bat (5 centimo) kobratzen zien gizonei dantzaldi bakoitzeko.

Amaitutakoan guztiok tabernan biltzen ziren eta han atera zuten dirua kontatu eta banatu egiten zuten.

Normalean, 15-16 ogerleko ateratzen zuen dultzaineroak, eta ez zuten ezer ordaindu behar, nahiz eta batzutan Munizipalari pzta. bat edo 6 erreal eman.

Zenbat eta hobeto jo dultzainero batek, «korro» gehiago bitzen zuen bere aurrean, hori da, jende gehiago dantzatzen eta dirua gehiago ateratzen zuen.

Baina denborak aldatu ziren jotzeko

«kuota» eskatzen hasi ziren:

«Behin Bedian 12 pzta eskatu zidaten betiko lekuan jotzeko San Juan bezperan.

– 12 pzta! Ez ta pentsatu ere!

Urte horretan ez nuen jo.

Urrengo urtean kontzejal batek esan zidan gura nuen lekuan joteko eta pagau barik».

Bere burua, pasa den mendeko filosofiaz beteta, erreflexio sakon bat egin zigun gaurko erromeriei buruz: «Gaur egun erromeriak egiteko txarto dago. Monedarik txikerrena pezeta da, eta karu da dantzaldi bakoitzeko pzta bat».

Soldaduzkara joan baino lehen, Bilboko

mina del Morro-n lan egin zuen zaindari gisa.

Soldaduzkan solfeo apur bat ikasi zuen, baina kontatzen zigun hobe ateratzen zitzaiola gauzak belarriz eta «notekaz gauza gatzagoa zela».

Erabiltzen zuen dultzaina 1916. urtean Pradere jaunari erosi zion Durarñon, hiru ogerleko ordainduz.

Emaztea hil zenean utzi ei zion dultzaina jotzeari, baina gero berriz hartu zuen eta esan liteke hil arteraino jo duela.

1979. urtean omenaldia jaso zuen lurretan, urtero ospatzen den «Trikitrilari Eguna» ren barru.

1979. urtean omenaldia jaso zuen lurretan, urtero ospatzen den «Trikitrilari Eguna» ren barru.

Urte honetatik aurrera, lurretan egiten den jai jator honetan ez zen urte baten ere falta, gaixorik ez bazegoen.

1983. urtean gaiteruen omenaldia jaso zuen Biaisteriko «IX Día del Gaitero»'n. Hori izan da Juan Aiestaren bizitza hitz laburretan esanda. Baina datu hotzetik aparte, badago esan behar diren detaile batzuk.

Bere etxera hurbildu garenok, (eta bere bizitza luzean jendea eta jendea hurbildu da beregana dultzainaren sekretuak maisu honengandik jasotzeko) beti gogoratuko dugu berak eta bere senideek eduki duten

Juan Aiesta eta Simeon Iragorri.

harrera hona, berdin zen zein momentutan joaten zinen. Prest zeuden bere beharretik denbora kentzeko eta gurekin orduak pasatzeko dultzaina jotzen eta hitz egiten apur bat.

Orain Juan Aiesta joan dela, dultzainarekin zerikusirik dugunok lanari ekin behar diogu berak guregana ekarri duenari bizitza berria emateko dultzainero nagusiekin dultzaina hil ez dadin.

Goian bego!

Juan Aiesta.



DANTZARIAK, 1989 uztaila



MENDI-ALDE (Euskal Dantza Taldea) de Kabiezes. SANTURTZI

Texto y fotografía: EMILIO XABIER DUEÑAS

El grupo de danzas Mendi-Alde, que como su propio nombre indica, tiene los locales de ensayo «junto al monte» Serantes, fue fundado en 1961 por el sacerdote D. Antonio Morales, y de ello queda constancia en el programa de fiestas de aquel año, del barrio santurtziarra de Kabiezes, en el cual hizo su presentación oficial (29/06/61), aunque no obstante 4 ó 5 años antes ya existía como grupo parroquial de la Iglesia de San Pedro.

Algunos de los componentes, que han pasado toda la vida en el grupo, comentan su importancia al no poder conseguir apoyo de las instituciones para llevar a cabo su labor en pro del folclore vasco, y ven como se les escapa de las manos la fuerza que antaño tuvieron en un barrio de emigrantes, en el cual han sido los promotores de diversos actos, y que en la actualidad luchan por mantener relevancia cultural con otros grupos de folclore o similares, o sociedades de fuera del país, las cuales logran mayores subvenciones, a veces sin saber el porqué. Pero esto no es óbice para creer que «a trancas y a barrancas» el grupo siga su marcha y se mantenga en una línea, que en los últimos años ha sido bien encauzada desde el punto de vista cualitativo en cuanto a la danza vasca se refiere.

Ya se ha dicho anteriormente que el

grupo se halla situado en un barrio de emigrantes en su mayoría, pero a pesar de todo la procedencia de gran parte de los miembros es del mismo, existiendo también de otras partes de Santurtzi, así como alguno de Sestao, Muskiz o Barakaldo.

Actualmente Mendi-Alde formado por:

dantzari»s	«dantzari»s	músicos
(«txiki»s)	(mayores)	(ambos sexos)

críos	crías	chicos	chicas	
23	48	17	14	5

El promedio de edad es más elevado en los muchachos llegando a ser (aproximado) de unos 26 años, siendo más bajo el de las muchachas, con unos 21 años.

En la dilatada existencia del grupo se han realizado actuaciones en el extranjero, y dentro de Euskal Herria: Bizkaia (principalmente margen izquierda del Río Nerbioi), Araba, Gipuzkoa, Nafarroa, Lapurdi y Zuberoa, en este último durante varios años consecutivos. Y concretando, en actos de cierta relevancia; «Herriz-herri» de Bizkaia, Korrika, ...

La procedencia de las danzas interpretadas es variopinta, de entre las



Realizando Dominguiluen dantza en fiestas de Santurtzi.

que podríamos destacar las que han conllevado un trabajo de investigación propio plasmado en artículos como son la «Azeri-dantza» de Aduna/Andoain, las danzas de Carnavales de Lizartza, las «Soka dantza» de mujeres así como la de hombres de Otxandio; otras se han aprendido por medio de gente («dantzaris») del pueblo respectivo, como son la «Dantzari dantza» de Berriz, «Soka dantza» de Arantza, las danzas de Lapurdi, etc.

Los componentes del grupo de danzas, que en un principio fue sociedad, todos los años se encargan de poner su grano de arena en la organización de las fiestas de San Pedro, San Jorge y El Carmen, y sobre todo en realizar el festival de danzas al que

se invitan a grupos autóctonos o de conocida fama, siempre partiendo del mínimo dinero con que se cuenta para el mismo. Y es en este terreno económico donde, por medio de subvenciones (escasas), venta de lotería, realización de actuaciones y cuota de los componentes, el grupo tiene que conseguir esa base monetaria imprescindible para la compra de tejidos para hacer los trajes, siempre considerando que están activos y en constante renovación.

El futuro del grupo no se ve con una línea en perspectiva (sic), pero los dantzaris y músicos hacen lo posible para que no haya un estancamiento y siga adelante, «a duras penas» si hace falta, para la consecución y aportación al folklore vasco con sus investigaciones.

LOS GRUPOS DE DANZAS VASCOS Y LA CULTURA TRADICIONAL

Este artículo forma parte de la comunicación que bajo el título «El grupo folklórico: exponente de la cultura tradicional en el medio urbano» presenté a las IV Jornadas de Folklore organizadas por Ortazar y celebradas en Iruñea en el mes de octubre de 1988. El texto completo será publicado, junto con las ponencias y demás comunicaciones de las Jornadas, en el número 53 de la revista Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra correspondiente al período enero-junio de 1989. Se trata sobre todo de una reflexión sobre la actividad de los grupos de danzas y sus motivaciones en relación con la denominada cultura tradicional y con la ideología nacionalista.

Grupo folklórico: concepto y clases

Sin pretender dar una definición precisa de grupo folklórico entiendo por tal la asociación estable de personas que desempeñan actividades relacionadas con la divulgación y fomento directo del folklore. Es nota característica de este tipo de asociación el desempeño de la actividad de forma desinteresada, sin contraprestación económica para los integrantes, es decir se trata de una actividad de carácter aficionado. Desde el punto de vista sociológico el grupo folklórico es un *grupo estructurado* por cuanto sus miembros comparten una ideología, entendida ésta como conjunto de valores, y unas normas de autorregulación.

Por definición el grupo folklórico hace del folklore su objeto y razón de existencia. El término folklore tal y como fuera acuñado por William Thoms puede traducirse libremente por saber popular o cultura popular. Estos términos castellanos se utilizan también como sinónimos de tradición y cultura tradicional. Debido probablemente al senti-

do peyorativo que en el lenguaje actual ha adquirido el adjetivo folklórico, y cuya causa sería curioso investigar, se observa una tendencia al cambio de denominación empleándose con mayor frecuencia, en sustitución de folklore, los mencionados términos de cultura popular o cultura tradicional. Los términos no son estrictamente equivalentes y hay sin duda especialistas que matizarán las diferencias conceptuales y de contenido de estas disciplinas. A los efectos de la exposición que me ocupa utilizaré tales términos como sinónimos.

De acuerdo con ello el grupo folklórico es, de entrada, un colectivo de personas con el común objetivo de trabajar en pro de la cultura tradicional en alguna de sus manifestaciones (en particular las musicales y coreográficas).

Me interesa distinguir dos tipos de grupos folklóricos aún cuando son numerosas las clasificaciones que pueden hacerse. La que propongo es entendida y utilizada habitualmente en el entorno de los propios grupos folklóricos y los divide en *grupos autóctonos* y *grupos urbanos*.

Un grupo autóctono es el grupo folklórico que interpreta exclusivamente las danzas o rituales originarios del lugar de donde unos y otros son naturales. Conserva la tradición heredada de sus mayores y la transmite a sus seguidores de acuerdo con el mecanismo clásico de la transmisión cultural. El grupo autóctono suele carecer de la estructura y organización del grupo urbano y, hasta fechas recientes en que algunos han comenzado a hacerlo de forma habitual, no actúa en espectáculos o exhibiciones fuera del lugar y del contexto propio de la fiesta a que se vincula.

El grupo urbano, por contra, nace como entidad cultural dedicada al fomento y divulgación de las tradiciones folklóricas con-



formando una actividad cultural propia de la ciudad. Un rasgo que define al grupo urbano es su inquietud por la investigación del folklore que todos reconocen como actividad propia, aunque no todos la realicen, y es significativo para el análisis político que hago más adelante, que tales investigaciones se desarrollan según las directrices de la escuela etnográfica de D. José Miguel de Barandiarán.

Resulta en ocasiones difícil trazar con seguridad la línea divisoria entre ambos tipos de grupos. Los grupos autóctonos participan hoy, como los grupos urbanos, en festivales o espectáculos fuera de su localidad representando sus danzas extraídas obviamente de su contexto espacial, temporal y festivo. Hay grupos que comparten el carácter de autóctonos y urbanos, al ser mantenedores de las danzas propias del lugar y ampliar su repertorio con otros ciclos de danza, esto les permite aumentar sus posibilidades de contrato y da mayor aliciente al trabajo cotidiano de ensayo y preparación.

Establecida la anterior clasificación con las matizaciones advertidas centraré mi estudio actual en los grupos urbanos y, en lo que les es aplicable, en los grupos autóctonos *urbanizados*.

Actividades de los grupos folklóricos urbanos

La actividad externa ordinaria de los grupos folklóricos consiste básicamente en las actuaciones o espectáculos públicos que ofrecen allá donde son contratados. En el espectáculo suelen exhibirse varios ciclos de danza presentados con mayor o menor fidelidad al original de acuerdo con criterios estéticos. Estos criterios, desde el estricto purismo hasta la creación coreográfica, identifican el talante de los grupos y, al mismo tiempo, la evolución de la concepción del hecho folklórico en la sociedad. El afán divulgatorio y pedagógico se materializa en la presentación y explicación, oral o escrita, del contenido del programa.

El marco en el que se ofrecen las actuaciones es generalmente el de las fiestas patronales de los pueblos, de las pequeñas ciudades y de los barrios urbanos y el de los actos culturales específicos o celebraciones de índole festiva y cultural como semanas culturales, día del valle, fiestas txikitas, etc. Deben añadirse los actos de ca-

rácter social u oficial en los que la participación suele ser más ornamental o decorativa.

Estas actuaciones permiten al grupo folklórico realizar su cometido de divulgación del folklore de manera viva y directa. Con este fin el grupo organiza la preparación técnica y artística de sus miembros, el estudio de las tradiciones y el montaje de los espectáculos.

Hay una actividad paralela de los grupos folklóricos que debe contemplarse desde la perspectiva de su función social en la cultura popular urbana. Me refiero al compromiso tácito existente con la cultura tradicional objeto del presente estudio, que empuja a los grupos a participar activamente en cualesquiera manifestaciones de esta naturaleza que se desarrollan en el ámbito urbano. En ocasiones esta participación es auténtica iniciativa impulsora o recuperadora de la tradición convirtiéndose el grupo en el motor de la misma. Su estructura organizativa y capacidad de acción permite a los grupos realizar estas actividades complementarias. Son ejemplos evidentes de lo que digo la fiesta-ritual de Olentzero, los coros de Santa Agueda, el Carnaval, y de manera específica para los grupos de barrio las fiestas del mismo.

En la misma línea de compromiso es frecuente contar con los grupos folklóricos, o con sus miembros, en conferencias, cursillos, exposiciones, y otras iniciativas de terceros de divulgación de la cultura tradicional (ejemplo de ello lo son las presentes Jornadas organizadas por un grupo folklórico y en las que participan, entre otros estudiosos, miembros de grupos folklóricos).

Folklore y nacionalismo

Existen en Euskal Herria varios cientos de asociaciones vinculadas a la danza y al folklore que agrupan a millares de jóvenes entregados a las actividades mencionadas y desarrollándolas en las condiciones expuestas. El fenómeno es singular si lo comparamos cualitativa y cuantitativamente con otras regiones europeas. Es patente que el espíritu que anima a estos jóvenes es diferente al que puede sentirse en las agrupaciones folklóricas de comunidades como Castilla, Andalucía, Extremadura, etc. Es conveniente preguntarse por qué sucede esto en Euskal Herria y reflexionar un momento sobre ello. La respuesta está

en un nacionalismo implícito en esta actividad folklórica hasta el punto de su total identificación.

La identidad nacional de los pueblos se presenta asociada siempre a un conjunto de valores y símbolos. El misterio *nacional*, decía Herder¹, hay que reencontrarlo a partir de sus manifestaciones fundamentales que son la lengua, las costumbres, los mitos y la creatividad popular. Al menos estos tres últimos aspectos son precisamente el folklore. El folklore se ha constituido históricamente como pilar básico de la idiosincrasia de las naciones oprimidas que buscan refugio en los caracteres diferenciados y exclusivos de su cultura para reafirmar su personalidad independiente.

El caso vasco es elocuente por sí mismo en especial durante la represión franquista. Los grupos folklóricos han sido, y siguen siendo en buena medida, «vehículo de la ideología nacionalista» como viene a titular Henri Lamarca² su trabajo de investigación en la que los componentes de los grupos encuestados reconocen mayoritariamente (70 a 89%) su nacionalidad vasca y manifiestan que el objeto de su actividad es no sólo la conservación de tradiciones y la realización de espectáculos sino la difusión de la idea de pueblo vasco entre el público y despertar la conciencia de los propios dantzaris. «La misión de los dantzaris» observa Lamarca «al ser ciudadanos consagrados al arte vasco, no es reconstruir una vida artificial en un falso contexto, sino más bien dotar a las ciudades vascas de un alma vasca. Nuestro deber es dar a la luz una manera de ser, una expresión artística que refleje a la vez la mentalidad urbana y la vasca»³.

Es preciso reconocer que el grado de ideologización va modificándose a medida en que el pueblo recupera cotas de soberanía política pero el proceso no es, como se sabe, homogéneo en todo el país. Todavía hoy la cultura vasca es objeto, particularmente en Navarra, de un rechazo y desconfianza de carácter político. De aquí que gran parte de nuestra cultura tradicional, que nadie duda en identificar como vasca, siga siendo símbolo, en palabras de Jesús Azcona, de homogeneidad interna y diferenciación externa de un modelo de comunidad a la cual se aspira. Nos dice el antropólogo vasco que «la diferenciación que la delimitación de lo vasco establece respecto a los otros otorga asimismo una fuerza social, delimitadora y reivindicativa, capaz de

determinar el comportamiento colectivo. Lengua, canciones, danzas, tecnología y los propios rasgos del hombre típico vasco, en una palabra, el hombre y la cultura vasca entera, trascienden su realidad empírica y adquieren la capacidad social de delimitar y reivindicar el espacio geográfico, físico y social de los hombres que habitaron y habitan este país. En otros términos, el hombre y la cultura vasca conducen a una unión comunitaria política, al robustecimiento de la cohesión interna nacional o, en su defecto, a la aspiración de formar esa comunidad nacional»⁴.

Es significativo que los grupos folklóricos, en consecuencia con lo que decimos, adopten la *ikurriña* como símbolo de su quehacer cultural. Esta identificación entre cultura tradicional y cultura vasca convierte, a su vez, a los grupos folklóricos en *símbolo* de lo vasco. Juzgo importante entender este proceso para comprender las diferentes actitudes del poder político hacia los grupos folklóricos. Es paradigmático el caso del grupo municipal de danzas del Ayuntamiento pamplonés.

Cultura tradicional / cultura popular

El folklore, además de símbolo diferenciador de la comunidad/nación, y como parte del concepto integrador de cultura popular se presenta en nuestra sociedad como disciplina antagónica o contrapuesta a la cultura oficial o dominante como ha sido advertido por diversos autores. La cultura popular, afirma Roman Gubern⁵, es una cultura autogenerada por las clases populares mientras que la cultura de masas es una cultura industrializada y mercantilista orientada al consumo en interés de las clases dominantes. La profesora María Dolores Juliano, participante destacada en estas Jornadas, advierte cómo «el estudio del folklore llevado a cabo por la clase dominante no ha pasado nunca de la observación de los aspectos pintorescos, en una especie de paternal aceptación de algo que era valorado como menos significativo que lo propio, pero a lo que se concedía derecho a sobrevivir»⁶. En buena parte esta paternal aceptación impregna todavía la actitud de las actuales instituciones hacia la cultura tradicional.

Puede parecer paradójico que se vincule tradición a progresismo a la vista del referente conservador que la primera posee. La tradición es conservadora cuando lo que se

pretende es perpetuar viejas normas de conducta. Pero tradición, como se interpreta en el ámbito de los grupos folklóricos, es ante todo una manera de sentir transmitida de generación en generación que constituye junto con las costumbres la esencia cultural de la colectividad y, por ende, su personalidad. La tradición, desde esta perspectiva dinámica, es portadora del germen de la expresión creativa y del progreso y supervivencia de los pueblos. Llorens Prats parafraseando a Clifford Geertz acerca de la religión, define la tradición como «un sistema de símbolos que actúa de manera de suscitar en los hombres motivaciones y disposiciones profundas y durables en formular concepciones de orden general sobre la existencia y en dar a estas concepciones una tal apariencia de realidad que estas motivaciones y estas disposiciones parezcan apoyarse exclusivamente sobre lo real»⁷. Lo tradicional sería, por tanto, un sistema de símbolos pero a su vez se convierte, como ocurriera con el grupo folklórico, en un símbolo ambivalente que puede ser utilizado por el poder político para reforzar una imagen de comunidad que por estar basada en el monopolio de la violencia es normalmente artificial, o por las clases populares precisamente con la pretensión contraria.

En esta última línea, la actividad desarrollada por los grupos folklóricos tiende a impregnar de contenidos populares/tradicionales las manifestaciones de la masificada cultura urbana y va más allá de la mera recuperación archivística de los viejos rituales, por otra parte también necesaria.

Expuesto lo que antecede, resulta evidente que la existencia de los grupos folklóricos cuyos objetivos se vinculan al referido concepto de cultura tradicional/cultura popular con la doble carga de contestación que conlleva no es un hecho que agrade, más bien incómoda, al poder político. La respuesta de éste depende de su carácter y estilo variando desde la no muy lejana represión directa mediante la suspensión de actuaciones, denegación de autorizaciones, control de los integrantes, y ocasionales sanciones administrativas, hasta las más recientes indiferencia y desinterés derivado de una injusta calificación de la actividad como banal o secundaria cuando no frívola.

Esta deliberada pasividad contraviene incluso la propia ley estatal del Patrimonio

Histórico cuando ordena a la Administración adoptar las medidas conducentes al estudio y documentación científicas del Patrimonio Etnográfico intangible o inmaterial. El artículo 47.3 de esta norma (Ley 13/1985, de 25 de junio) dispone que

«Se considera que tienen valor etnográfico y gozarán de protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer, la Administración competente adoptará las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científicos de estos bienes».

Son precisamente los grupos folklóricos quienes en buena parte, y como depositarios del mismo, mantienen vivo el patrimonio coreográfico y musical del único modo posible de hacerlo. Las filmaciones y grabaciones videográficas permiten recoger y fijar documentalmente un ritual o una danza pero no le dan vida. Para ello es preciso que los hombres y mujeres bailen las danzas y canten las canciones tradicionales y las transmitan de forma directa.

Diré para terminar que en la medida en que las condiciones sociales y políticas imperantes conformen un clima insuficiente para el desarrollo de la expresión popular tradicional, que sólo cabe en un régimen de auténticas libertades democráticas, los grupos folklóricos tienen razón sobrada de existir.

Mikel Aramburu Urtasun

NOTAS:

1. Citado por Llorens Prats en «Sobre el carácter conservador de la cultura popular» en la obra colectiva *La cultura popular a debat*

2. Lamarca, Henri: *La Danza Folklórica Vasca como vehículo de la ideología nacionalista*.

Ed. Henri Lamarca. ELKAR BAIONA 1977

3. Op. cit. pág. 30
 4. Azcona, Jesús: *Etnia y nacionalismo vasco*
 Ed. Anthropos
 Barcelona 1984 pág. 161-162
 5. Gubern, Romà: «Cultura popular i cultura de masses» en *La cultura popular a*

debat
 pág. 113
 6. Juliano, M.ª Dolores: *Cultura Popular*
 Cuadernos de Antropología n.º 6
 Ed. Anthropos
 Barcelona 1986 pág. 7
 7. Op. cit. pág. 75



EL AURRESKU DE ARBIZU

Serafín Argaiz

El presente texto es parte de uno más largo que con el título «Cuando yo conocí Arbizu» publicó Serafín Argaiz en la desaparecida revista «Pregón» en su número de julio de 1973. En aquel artículo, el autor, además de dar una visión personal de esta villa del Araquil navarro, incluía esta descripción del «aurresku» local, además de la partitura que se adjunta.

El teatro de las fiestas sanjuaneras era la calle Mayor y casi única, pues ella tenía un solo apéndice que descendía cara San Donato, hacia el río Leciza, donde había unas praderas y muchos nogales; por esta calle deambulaban los músicos que formaban una pequeña charanga de instrumentos de caña y viento, eran muy serios y vestían un guardapolvo gris durante todas las fiestas. A mí me entusiasmaba el bajo porque hinchaba los mofletes y hacía unos sonidos bufos y llenos de vanidad. Aquellos músicos eran los verdaderos héroes de las mecetas. Porque, ¿de dónde sacaban tanto aire? Mañana, tarde y noche, soplaban sin tregua, y el viento fresco que entraba desde Aralar, debía pasar por sus pulmones.

El día de San Juan por la mañana, había una procesión hasta una ermita de las afueras del pueblo; formaba el Ayuntamiento en Corporación con la bandera del pueblo, la charanga y el alguacil disparando cohetes que estornudaban en el aire; los

chiquillos perseguían con la vista la caída de las varas para hacer colección y enfurrullarse, cara, manos y blusa con un negro que olía acremente.

Al final de la función prieta de entusiasmo, se entonaba un vibrante zortziko inflándose el alma que subía a las alturas al salir a la campa, buscando la plétora de la luz; los cohetes municipales, envidiosos, la perseguían sin alcanzarla reclamándola con sus voces explosivas: ¡queju, queju, queju!

Y por la tarde había bailes en la plaza del pueblo frente a la casa del Ayuntamiento a cuya larga balconada se asomaban los músicos mientras los chicos comían tortas, barquillos y caseros piporropiles.

La plaza se rodeaba de bancos y los pastores se sentaban plácidamente aguardando varias rondas de vino servidas por la generosidad municipal en unas escudillas de plata.

Allá se bailaba el aurresku ejecutado por los músicos convertidos en gaiteros; era el número más tradicional y airoso de aque-

llas fiestas, una danza circular, bailada por parejas que, para mayor recato y honestidad, se enlazaban mediante un pañuelo rojo que hacía de eslabón intersexual, valga el neologismo.

Musicalmente hablando, esta danza podría clasificarse entre las binarias por su ritmo y forma, con dos partes bisadas respectivamente, tal como aparece en la notación solfística que acompaña este trabajo.

La primera pareja trenzaba la danza mientras las otras aguardaban sin movimiento; el varón se desplazaba al ritmo del atabal, izquierda, paso lateral, sobrepierna y paso lateral, repitiendo en sentido contrario y terminando cada una de estas partes con una cabriola de pierna como en tantas otras danzas vascas, en tanto que la hembra observaba la mentalidad, el temple y la

agilidad de su «mutil», en esta danza que desde el punto de vista biológico podría clasificarse entre las de tipo nupcial, como las que ejecutan las cigüeñas en lo alto de las torres, y que sirven para que cada animal prejuzgue la capacidad de su futuro compañero sin dejarse engañar por el color de las plumas...

Terminada esta intervención se hacía el puente y bajo el pañuelo se deslizaban el resto de los danzantes para que el último quedara en posición cabecera y siguiese cada cual su turno.

Cuando la danza había terminado, todos los danzantes gritaban:

¡Viva el Alcalde...!

Las fiestas duraban tres días y el último se reservaba para los casados, partido de pelota, buen baile y buena mesa.

Melodía para la ejecución de Danza

The image shows six staves of musical notation. The first five staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff ends with a double bar line and repeat dots. The third staff ends with a double bar line and repeat dots. The fourth staff contains the lyrics "YAKA EL PUENTE O ZUBIA" written below the notes. The fifth staff ends with a double bar line and repeat dots. The sixth staff is labeled "RITMO DEL ATABAL" and shows a rhythmic pattern of quarter notes.



Lekeitio. Cucañas por San Antolín a principios de siglo.

Lekeitio - Fiestas de San Antolín Los Gansos

El correr gansos es un elemento de fiesta muy extendido en nuestro País. El período clásico para ello ha sido la época del Carnaval. Así lo encontramos en pueblos de toda la geografía vasca. Otros animales que se han corrido por estas fiestas han sido los gallos y los toros. Siendo estos sacrificios, según los estudiosos del tema, rituales clásicos de esta época del invierno camino de la primavera. Otras culturas también los han practicado.

Pueblos cercanos a Lekeitio que aún conservan, por Carnavales, la costumbre de correr gallos o gansos son Gernika y Markina. En el primero de ellos se corren gallos. Estos están enterrados en el suelo, excepto la cabeza, y un muchacho con los ojos vendados y portando una espada en la mano, debe de dar con la cabeza y cortarla, contando para ello con un tiempo prudente.

Costumbre que en Vizcaya conserva algún otro pueblo, aunque en todos ellos el sacrificio público no se da hoy en día.

En Markina se corren gansos y su forma clásica es la de ponerlos «en la plaza colgados para que el público pueda degollarlos a la carrera de cavallos y adjudicarlos al jinete que los degolle», como dice un acta del Ayuntamiento de Xemein de 1881, siendo ésta la forma que aún se conserva.

Los primeros pagos mencionados a los gansos, que se encuentran en el Ayuntamiento de Markina son del siglo XVII, figurando ininterrumpidamente desde entonces. Eso sí, siempre por Carnavales, extendiéndose, a veces, a las fiestas de Nuestra Señora de Agosto o algún otro motivo especial. Su forma, según se desprende de los pagos, no difería de la actual: «degollarlos a la carrera de cavallos».

Lekeitio también conserva esta costumbre de correr gansos, aunque su forma difiere de las dos mencionadas. Son degollados, podríamos decir, a la carrera de bates, puesto que se realiza con ellos sobre el agua y no en la tierra con caballos. El agua permite otra diferencia, mientras en el juego a caballo el jinete continúa sobre el lomo del mismo durante la tentativa, en el agua, el «jinete» se agarra al ganso y no lo suelta mientras resista las violentas zambullidas a que le obligan los que sostienen la maroma donde el animal cuelga. Mientras la «cabalgadura» continúa deslizándose por el agua sin el «jinete».

Los datos más antiguos sobre correr gansos en Lekeitio que he encontrado son los del libro de cuentas de la Fábrica de la Iglesia de Santa María, que se halla en el Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya. No ha sido posible, hasta el momento, revisar los libros de cuentas de la Villa, donde, indudablemente, deben de encontrarse detalles más numerosos y significativos.

Entre los datos históricos publicados destacamos los que recoge don Vicente de Urquiza en su libro «Iglesia Parroquial de Santa María de Lekeitio», y que han sido

Lekeitio. 1981.



tomados del mencionado libro de Fábrica. Cita pagos del año de 1634, en que se «*da por descargo haver gastado en las fiestas de nuestra señora con danzantes y gansos y mascarada que se hizo, 300 reales*», añadiendo los de 1636, «*por quatro gansos que se truxeron a la Anteiglesia de Luno*».

Analizando el libro de Fábrica parece que eran importantes las fiestas de Nuestra Señora de Agosto, advocación de la Iglesia principal de la Villa, según se desprende de sus pagos. Destacan los gastos que suponía adornar la Iglesia y altar con «*brocado de seda y tafetan, bandera y estandarte y pabellon y reliquias y hazer traer juncos y yerbas olorosas*». Para finales del siglo XVI ya encontramos referencias sobre «*hazer el corral para correr los toros en día de la bocaçion de la iglesia*», siendo los toros número obligado durante muchos años, así como la comedia y los danzantes, para los que se pagan cascabeles, zapatos, días de ensayo y «*palos que hizo para los trocados que danzaron*». Tampoco faltaban por las noches las luminarias, hechos con «*barricas bazias de grassa para quemar*», alargando con ellas el día, ni los ruidos de pólvora de las sierpes, ruedas, cohetes o boladores y buscapíes que se traían, a veces desde Bilbao, ni la mascarada o «encami-

sada», especie de mojiganga que se realizaba con «*achas encendidas y encamisadas que sacaron*». Esta se realizaba por las noches y sobre ella hay referencias escritas de 1737, que recoge don Julio Urquijo en un artículo, tomándolas de un manuscrito titulado «Villa de Lekeitio». Aquí a la danza se le denomina «Vizarracerretia». Esta «*tenía diferentes mudanzas de Volatines, pelea puestos unos sobre otros encima de brazos, y hombros, y se remataba andando sobre un pie, y del otro pie iba agarrado el que subsegua, el que guiaba, traía en la boca un tizonzillo ardiendo, y con esto en la postura sobre dicha iba quemando a cada uno las barbas, y para esto la porfia, y resistencia andando todos sobre un pie y agarrados del otro, la gente que miraba de grande risa, y complacencia*». En otros lugares del País aún se conservan elementos de estas danzas, como en la «Azeri-dantza» guipuzcoana.

Estos eran los elementos principales que por fiestas de Agosto pagaba la Iglesia de Lekeitio, según los datos, sobre todo del siglo XVII, aunque también se dan en el siglo anterior y posterior, que encontramos en sus libros. No faltan, al mismo tiempo, los Autos de visita advertencias y prohibiciones sobre ellas, realizadas por los obispos o sus representantes.

Dentro de estas fiestas de Agosto, y no solamente por Carnavales, como parece es lo tradicional para los folkloristas, tenemos en Lekeitio, desde muy antiguo, los gastos por correr gansos. Así, en 1631, encontramos la primera referencia: «*yten da por descargo haver gastado en hazer el tablado para la dicha comedia sesenta y seis reales y la dança troqueada çinquenta reales y los gansos que se traxieron para correr y el tanvorin quarenta y quatro reales*». Los pagos por gansos se repiten en los años sucesivos, entre los que se incluyen los citados anteriormente del libro de don Vicente de Urquiza. Las anotaciones, generalmente, se refieren simplemente a los gansos, incluyendo algunas veces su número, siendo el más común el de cuatro. Su procedencia solamente se menciona en tres ocasiones. El mencionado por el Sr. Urquiza, en que se traen de la Anteiglesia de Luno. En 1635, en que la nota completa dice: «*yten quatro ganços que traxe para el siguiente día de nuestra señora que es día de San Roque veinte y quatro reales con mas quatro reales a la persona que traxo cerca de la Villa de Marquina son veinte y*



Lekeitio. Antzarrak. 1980.

ocho reales», y en 1649, en que se paga a la mujer que los trajo de Guernica. Al parecer los gansos eran de procedencia cercana.

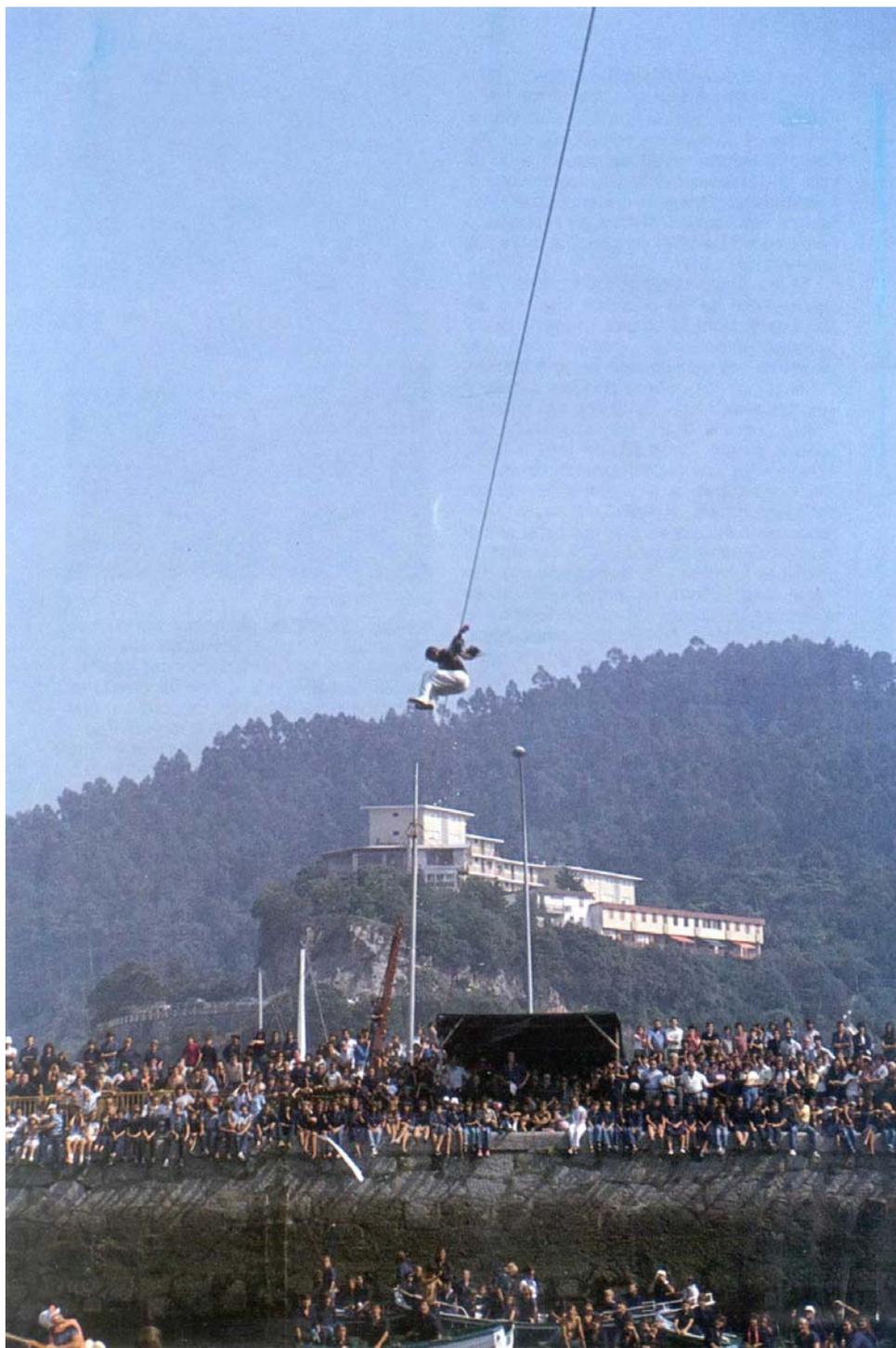
Otro dato de mucho interés para nosotros es el de las personas que los corrieron. Solamente los hemos encontrado referenciados durante tres años seguidos. Así en 1666... «*y quatro gansos y un refresco que les dio a los marineros en las fiestas de esta iglesia y día de San Roque*»

1667... «*que pague por tres gansos*»... «*yten diez reales que gaste con los marineros que los corrieron*».

1668... «*y quatro gansos con un refresco que se les dio a los marineros*».

Como se puede comprobar eran marineros los que los corrieron durante el siglo XVII al menos, es de suponer que así haya sido en todo momento. Las preguntas que ahora nos surgen se refieren a la forma en que se practicaba el juego. ¿Sería con los gansos enterrados al estilo de Gernika? ¿A caballo como en Markina? ¿O se daba ya la forma actual, tan original, de correrlos

Lekeitio. 1981.



sobre barcos o chalupas? Aunque, en principio, podría parecer que esta última forma sería la más acorde con la condición de marineros de nuestros corredores, será necesario recoger más información a fin de dar una respuesta definitiva. No hemos hallado referencia alguna al respecto entre los pagos revisados. Creemos de importancia para esclarecerlo el conocer los datos del archivo de la Villa.

Si tomamos las referencias orales y documentales de las personas mayores, de las cuales Rufo Atxurra es actualmente fiel y magnífico depositario, podemos decir que a finales del siglo pasado ya se celebraba la fiesta de los gansos por San Antolín y que ésta tenía lugar dentro de el puerto, es decir, sobre el agua. Hay fotografías que dan fe de ello. Estas son de 1897 a 1900. No se sabe con certeza cuando comenzaron a realizarse de esta forma. En opinión el señor Atxurra, el puerto viejo no presentaría las condiciones que aporta el actual para realizar el juego. Este se comenzó a construir en 1884 y se finalizó en 1893. para el señor Atxurra es éste el momento en que los lekeitianos tomaron la decisión de trasladar el juego de los gansos de la plaza, en que se correrían sobre caballos, al puerto, en donde tomaron la forma actual. Es muy probable que haya sido éste su desarrollo pero, para poder afirmarlo definitivamente, sería interesante encontrar documentación que lo justifique.

La Iglesia, que pagó con profusión gastos para fiestas durante el siglo XVII, fue, poco a poco, ante las distintas presiones, dejando este menester. Es de suponer, que al dejar estas obligaciones la mayordomía de la Iglesia, sería la Villa la que corriera con todos los costes de la diversión pública. La última referencia sobre gansos que encontramos en las cuentas de la Iglesia es de 1731, en que se anota lo que «hubo de gasto con los gansos que se jugaron el día de Nuestra Señora de Agosto».

No hemos encontrado pagos por fiestas de San Antolín. Al parecer éstas no corresponderían a la Parroquia de Santa María. Ello no nos permite conocer desde cuando se practicaba la costumbre de los gansos dentro de estas fiestas. Lo que sí podemos afirmar es que las fiestas de San Antolín eran de las importantes a principios del siglo XVIII, según se desprende del Auto de visita del doctor don Felipe López de Salazar, en 1736. En ella se prohíbe y conde-



Lekeltio. Antzarrak. 1980.

nan los abusos de andar por las noches con música y danza. Entresacamos lo siguiente, que nos permite conocer algo sobre las fiestas: «Otro sí, está informado su Mrd de que en esta Villa se practica, que algunas noches como son la de San Pedro Apostol, San Antolín Patron de ella y otras entre año, sale el tamboril, y gastan toda o la maior parte de la noche en bayles, y danzas, paseando por todas las calles, y haciendo paradas en donde quieren; concurrendo a estas danzas hombres y mujeres, y expecialmente la jente moza, y soltera».

Viendo esto, no se puede negar que en Lekeitio es muy antigua la costumbre de divertirse durante la noche, cosa que a pesar de las prohibiciones eclesiásticas, parece que no se ha modificado. Está claro que la diversión siempre se ha dado y que la juventud ha mantenido comportamiento parecidos ante las fiestas.

Para finalizar, con los datos analizados podemos afirmar que, en Lekeitio, la costumbre de correr gansos tiene una tradición documentada de tres siglos y medio, siendo probable, como afirmarían los folkloristas, que esta costumbre se practicaría en rituales primitivos de épocas mucho más lejanas.

Iñaki Irigoien

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES TRADITIONS EN LABOURD

Thierry Truffaut



Groupe de jeunes à Souraide avant l'antzara joko en 1962.

Jeux avec des oiseaux domestiques

Ces quelques notes d'ethnographie labourdine ce veulent un modeste hommage à Philippe Veyrin qui en 1925 publiait dans la revue 'GURE HERRIA' du mois d'Août un très intéressant article sur ce thème intitulé 'OILACHKO JOKUA'.

Au cours d'une vaste enquête que nous menons depuis quelques années en Labourd, nous avons recueilli quelques témoignages et documents concernant des jeux avec des oiseaux domestiques (de basse-cour).

Le *Jeu du Poulet* ou «OILASKO JOKO», bien connu et souvent décrit en Guipuzcoa Alaba et Biscaye, se pratiquait jadis (jusqu'en 1923) en Labourd dans la zone sud de la province: Ainhoa - Espelette - Sare et Saint Pée sur Nivelle surtout dans les quartiers Amotz et Ibarron.

Ce jeu dont la musique a été conservée grâce à l'abbé Barbier était en fait un ensemble de scènettes faisant intervenir plusieurs personnages comme l'écrivit Philippe Verin en 1923 pour les fêtes de la Ste. madeleine à Amotz (St. Pée sur Nivelle).

«Au son d'une musique sautillante, apparaissent alors les acteurs du jeu. Ils forment un cortège qui s'avance dans l'ordre suivant:

(I) Les deux musiciens (une clarinette et un cornet à piston, si nos souvenirs sont exacts).

(II) Le Roi donnant le bras à la REINE. Le Roi est vêtu d'un pantalon de toile blanche, d'une veste de drap rouge ornée de boutons en métal, et de rubans verts. Il est coiffé d'un large béret rouge à résille d'or, armé d'un grand sabre, et muni d'un petit bouquet en guise de sceptre!

La REINE est revêtue d'une robe blanche à longue traîne. Un diadème en fausses perles orne ses cheveux. Elle sourit avec une gravité conventionnelle.

(III) Une suivante porte la traîne de la REINE; elle donne le bras à un jeune homme. Tous deux sont costumés de manière identique à celle des danseurs.

(IV) Les danseurs sont au nombre d'une dizaine de couples. Ils sont uniformément habillés de blanc.

Les jeunes filles portent autour de la tête un mince ruban écarlate, (innovation récem-

te probablement), et un autre ruban beaucoup plus large noué en ceinture autour de la taille. Les jeunes gens ont le *gerikoa* pourpre, un liseré tricolore sur la couture du pantalon, le béret rouge garni d'un pompon.

Un jeune homme n'a pas de cavalière (nous verrons plus loin quel est son rôle).

(V) Deux personnages burlesques, sorte de fous habillés de défroques à bandes verticales jaunes et rouges, alternées. L'un deux, affublé d'une gigantesque fausse barbe et trainant une vieille épée à sa ceinture, monte un minuscule âne gris. L'autre qui conduit l'animal par un licol porte sous son bras un gros registre.

Ces bouffons rappellent beaucoup les personnages analogues qui figurent dans les parades charivariques de la vallée de la Nive. Ici, leur rôle consiste principalement à refouler sans cesse les spectateurs, pour maintenir, dans une faible mesure l'espace libre nécessaire au jeu.

Le Roi et la Reine s'installent sur le trône. A leurs pieds s'assoient la suivante et son compagnon. A gauche au niveau de la caisse du poulet, se place celui des jeunes gens qui n'a pas de cavalière. Sa main droite tient un sabre; sur son bras gauche est posée une belle serviette bien propre et soigneusement pliée.

Les musiciens, juchés sur une petite estrade proche du trône, commencent à jouer».

Au cours de la danse les filles doivent décapiter la tête d'un poulet enfermé dans une caisse. Jadis le poulet aurait été enterré jusqu'à la tête.

La tradition bayonnaise a conservé le souvenir d'un jeu du poulet qui se déroulait pour les fêtes dont celle du 14 juillet, et Urrugne (Olhette-Helboure) on suspendait un poulet par les pattes et il fallait essayer les yeux bandés désorienté après plusieurs tours forcés de frapper le poulet avec le manche d'un balai.

Le Jeu du Canard (Ahate Joko)

Ce jeu consiste à arracher la tête d'un canard pendu par les pieds en arrivant au galop sur un cheval. Autrefois le jeu se faisait avec des canards vivants, mais maintenant la tradition se déroule avec des animaux morts.

A Sare ce jeu avait lieu sur le fronton le

Oilasko joko. Fonctionnement du jeu. (Photo: Th. Truffaut).



deuxième dimanche des fêtes de Sare et pour la Sainte Catherine au quartier Ihalar.

Les participants venaient avec les plus belles juments de leur ferme. C'était une occasion de présenter avec fierté et orgueil les plus belles bêtes. Aujourd'hui encore les cavaliers s'habillent de blanc avec un béret et une ceinture rouge. Dans le groupe il y a un capitaine qui dirige le jeu, il est habillé avec un ancien costume militaire rappelant les armées Napoléoniennes et les 'Fetes-Dieu' Il est toujours armé d'un sabre.

Le Jeu de l'Oie.—'Antzara Joko'.—Ce jeu est identique au précédent mais se pratique avec des oies et c'est —semble-t-il— la version la plus fréquente dans le Labourd. Ce jeu était jadis organisé pour beaucoup de fêtes locales dans de nombreux villages et même quartiers. Il nous a été signalé à Ustaritz, St. Pée sur Nivelle quartiers Helbarron et Ibarron, Itxasson au quartier Guibelarte. Il se pratiquait également pour Carnaval à Espelette.

Plusieurs documents anciens attestent également de son enjouement auprès des Bayonnais autrefois. Ce jeu est également très populaire dans les provinces basques du Sud (à Markina et Betelu por Carnaval entre autres) et en Europe.

La tradition est encore très vivante à Biriattou pour les fêtes de la Saint Martin en Novembre et à Souraide pour les fêtes de la St. Jacques à la fin juillet.

Comme à Sare, les jeunes de Biriattou, de Urrugne (Olhette) et de Souraide présentent leurs plus beaux chevaux et s'habillent également pour la circonstance en blanc. Il y a là aussi un ou deux capitaines habillés de façon militaire et munis d'un sabre. Ils doivent, en début du jeu, donner un coup de sabre sur le cou de l'oie afin de faciliter l'arrachage de la tête. A la fin du jeu les jeunes sont maculés de sang.

Après le jeu vient le repas, les Poulets, Canards et Oies ainsi tués, sont mangés en commun lors d'un grand festin. Ils avaient été achetés auparavant avec l'argent d'une quête faite de maison en maison.

En dehors de la présentation des chevaux, ce jeu avait aussi pour but de mettre en valeur les garçons les plus sportifs et adroits du village aux jeux des filles qui récompensaient d'un baiser les gagnants.

Les courses aux canards

A St. Jean de Luz jusqu'à une date relativement récente une course aux canards



Antzara joko de Biriattou. (Photo: Th. Truffaut).



Antzara joko de Biriattou. (Photo: Th. Truffaut).



était organisée dans le port pour le lundi des fêtes patronales de la St. Jean. A Socoa ce jeu était pratiqué dans la baie pour les fêtes locales l'après midi du dimanche de la Trinité.

A Urt lors des fêtes du quartier du Port, une course aux canards était organisée sur l'eau.

A Bardos, c'était sur terre que se pratiquait le lâcher pour les fêtes locales et quelquefois pour Carnaval, les joueurs devaient alors courir après les volatiles pour les attraper.

A Bayonne cela se passait jadis le 14 juillet sur la Nive entre les ponts Marengo et Pannecau.

Au sujet des jeux où l'action consiste à décapiter ou à poursuivre un volatile, il semble que nous n'ayons pas en Labourd conservé le véritable sens. En effet, ces jeux avaient jadis un but bien précis, d'après les recherches de Claude Gaignebet, Jean-Dominique Lajoux et Julio Caro Baroja, que nous pouvons essayer de cerner.

Jadis la classe d'âge des enfants élisait une fois par an son chef ou roi annuel, cette élection se faisait après un combat ou une poursuite de coq et se terminait par le sacrifice de cet animal. Cette élection s'effectuait généralement en période de Carnaval, le Jeudi Gras, ou par le Jeudi de la Mi-Careme.

Le nouveau Roi (Roi du Coq) était très puissant et chargé de l'organisation de la quasi totalité des fêtes de l'année. Les 'Lardero' du Baztan et l'élection de certains 'Mayordomos' ne sont que des échos de cette tradition que perpétuent également les différents jeux décrits plus haut en Labourd. Signalons que cette tradition donnera naissance en France au jeu de Colin-Maillard.

Avant de terminer nous devons quand même noter l'ancienneté des jeux utilisant des volatiles puisque les combats rituels de coqs sont attestés dans la plus haute antiquité. De plus le coq figure également parmi les animaux psychopompes sacrifiés (offerts) aux morts dans les rites funéraires des anciens Germains, cela rejoint assez bien d'autres rituels carnavalesques en relation avec la Mort.

Deux jeux d'adresse à cheval

Le Jeu de la Croix

A Souraide pour les fêtes patronales, à la fin juillet, après le traditionnel 'Antzara Jokua' (jeu de l'oie) à lieu avec les mêmes chevaux et les mêmes participants habillés de blanc, bèret et ceinture rouge, le jeu de la croix.

Il faut que les joueurs arrivent à placer une

Oilachko jokoko Aireia



← Antzara joko de Souraide. «Jeu» (Photo: Th. Truffaut).

croix dans un anneau suspendu à une corde que l'on monte et descend pour augmenter la difficulté du jeu.

Le Jeu de la Clé

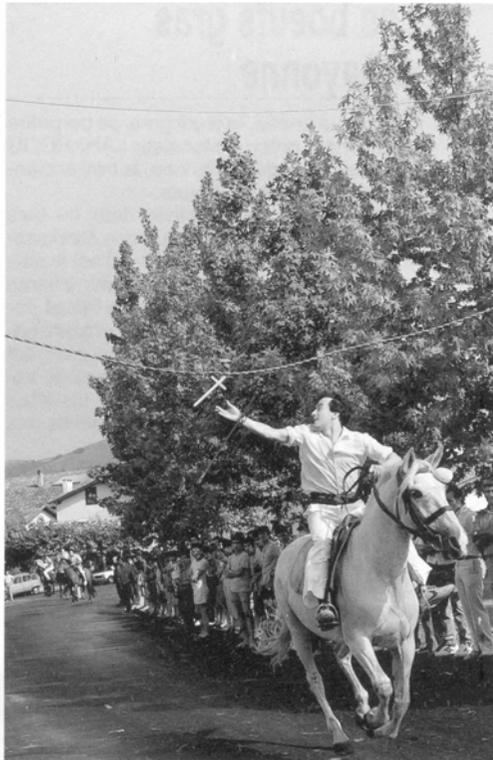
A Sare également pour les fêtes en septembre après l'ahate Jokua, jeu du canard, avait lieu le jeu de la Clé du même procédé

que le précédent. Il s'agissait d'enfiler un bâtonnet dans le trou d'une clé suspendue en l'air tout en gardant l'équilibre sur son cheval au galop.

Ce jeu est toujours pratiqué a Urrugne quartier Olhette lors des fêtes du deuxième dimanche de septembre après l'ahate jokuu traditionnel.

Antzara joko de Souraide. «Un accrochage de l'oie». (Photo: Truffaut).





Jeu de la Croix a Souraide. (Photo: Th. Truffaut).

Les boeufs gras à Bayonne

Chaque année, le jeudi gras, se perpetue à Bayonne, grâce à Monsieur LAHARGOU Boucher aux Allées Marines, la très ancienne promenade des Boeufs.

Il présente chaque année deux ou trois paires de boeufs gras devant son établissement et dans tout son quartier. C'est le dernier de sa corporation à maintenir vivante cette ancienne tradition qui jadis faisait déplacer beaucoup de ruraux des villages environnants à Bayonne. Cette tradition est véritablement l'ancêtre des courses de vaches partiquées à Bayonne pour les fêtes locales ainsi que dans différents points des Landes et de l'Aquitaine.

Jadis la corporation des bouchers était très puissante dans la ville de Bayonne et une des plus anciennes déjà citée dans une ordonnance du Corps de Ville de 1314. Ses plus anciens statuts aujourd'hui conservés datent de 1461. Très riche cette corporation occupait jadis toute une rue dans la vieille ville, rue portant d'ailleurs encore aujourd'hui le nom de Rue Vieille Boucherie. Leur Saint Patron était St. Honoré et certains documents des archives de la ville nous montrent leur intérêt pour les fêtes allant jusqu'à payer au XVIII siècle deux tambourins basques pour les aubades, processions et bals.

Mais l'une des plus intéressantes traditions semble avoir été le lacher de boeufs dans la ville. Tradition ancienne sans doute originaire du Sud (Pays Basque et Espagne) ou jadis la coutume était de lacher des boeufs à la place des taureaux dans les petits villages.

Ces courses de boeufs étaient si populaires à Bayonne qu'elles s'organisaient même pour honorer les hôtes de marque séjournant dans la ville.

Ainsi en 1674 lors de l'arrivée du Comte de Louvigny, gouverneur de la ville, le Corps lui donna une course de boeufs dans laquelle le dit Comte «fit des largesses d'argent au public, ayant jeté des pièces de sept, de quatorze et quinze sols, vingt-cinq ou trente pistoles, ce qui lui attira l'amour et la louange du public».

Ces courses avaient lieu jadis au pied du château-neuf dans le quartier du Bourgneuf. Petit à petit, elles furent interdites car elles



←
Jeu de la Croix a Souraide. Mies en place de l'anneau après le jeu de l'oie. On voit derrière un jeune tenant la croix ou il faudra mettre dans l'anneau. (Photo: Th. Truffaut).

causaient de très grands désordres. Lachés dans la ville avant la course, les boeufs poursuivis par les chiens furieux 'enfonçaient les devantures des boutiques et foulaient aux pieds les passants' ². Plus tard, transportée sur la Place d'Armes, cette course provoqua un autre incident resté célèbre 'un jour un boeuf échappé pénétra dans l'église des Carmes au moment où on y célébrait la messe' ³. En 1757 les courses furent interdites dans l'enceinte de la ville et totalement abolies vers 1800. Parallèlement, à ces courses de Boeufs, les Bayonnais avaient commencé à organiser des courses de taureaux à l'espagnole, dès la fin du XVII et le début du XVIII siècle, commençant ainsi la longue tradition taurine de la ville de Bayonne. Pour terminer signalons que plus tard, lors de l'établissement après 1932 des fêtes d'été de la ville, les vaches landaises, avec laché dans les rues du Bourgneuf et courses sur l'ancienne place traditionnelle, au pied du Château-neuf, redeviendront l'un des grands moments de la liesse Bayonnaise.

Ces courses de boeufs semblent avoir, par ailleurs, influencé certaines autres villes comme Mont de Marsan, où elles sont abolies en 1665, et Dax où dit-on les bouchers avaient l'habitude de faire courir les boeufs dans la ville avant de les tuer. Enfin, les célèbres lachés de vache d'Hasparren en période de Carnaval ne doivent-ils pas être aussi rattachées à cette vieille ultime course de boeufs, elle-même étant certainement liée à l'apparition de vache en personnage déguisé en vache dans la période carnavalesque ⁴.

Février étant souvent même le mois des taureaux, en basque 'Zezeilla'.

Esperons que l'effort de Monsieur Lahargou permettra de maintenir cette vieille coutume.

Notes

1. 2. 3. Edouard Ducéré.- 'Dictionnaire Historique de Bayonne' Lafitte Reprints.- Marseille 1976.

4. Julio Caro Baroja.- 'Le Carnaval' Gallimard 1979.

APPORTS BIBLIOGRAPHIQUES

Julio Caro Baroja.- 'Le Carnaval' Bibliothèque des histoires Gallimard 1979.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant.- 'Dictionnaire des symboles' Robert Laffont, Paris 1982.

Claude Gaignebet et Jean Dominique Lajoux.- 'Art profane et religion populaire au Moyen Age.-P.U.F. 1985.

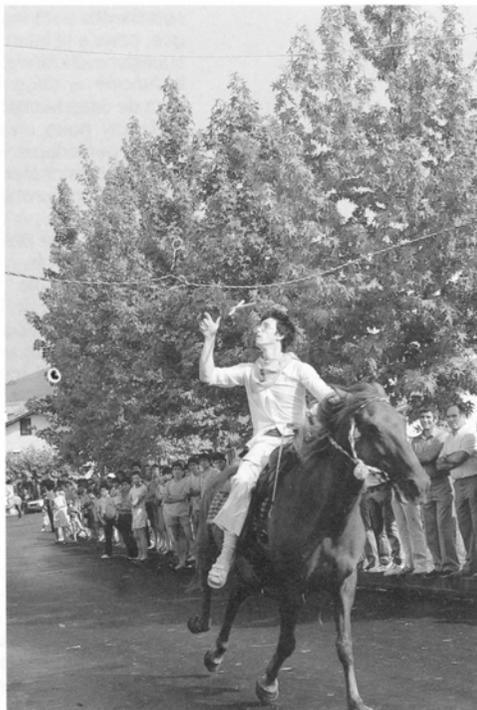
Thierry Truffaut.- 'Article sur le Labourd en la Danse Basque' -Lauburu.- St. Jean de Luz.- 1981.

Thierry Truffaut.- 'Essai de classification des carnivals ruraux en Pays Basque' Dantzariak n.º 33.

Philippe Veyrin.- 'Oilachko Jokua' -Gure Herria 1923. Mois d'Août.- Bayonne.

es municipales de S'Jean de Luz.

Jeu de la Croix a Souraide. L'action.



AGOSTI XAHO: UN BELLO EJEMPLO DEL TEATRO POPULAR VASCO

La pastoral rememora la figura del intelectual xuberotarra Agustín Chaho

El pasado verano tuvieron lugar en las localidades xuberotarras de Urdiñarbe y Atarratze tres representaciones de la Pastoral *Agosti Xaho* estrenada en la primera de ellas el 24 julio. Tuve ocasión de asistir a la celebración en Atarratze en agosto tras el éxito de las anteriores. El frontón de la villa suletina acogió a cerca de setecientas personas en una tarde lluviosa que, pese a la intensidad de algunos de los sucesivos chubascos, no logró interrumpir la función ni desanimar a los actores. La obra de Jean Michel Bedaxagar dirigida por B. Urruty pone en escena más de ciento treinta personajes interpretados por actores no profesionales vecinos de distintas localidades xuberotarras. A través de las treinta escenas en que se divide, la Pastoral narra la vida del intelectual, escritor romántico y patriota vasco Agustín Chaho nacido en el propio Atarratze (Tardets) en 1811 y fallecido en Bayona en 1858. El joven Xaho destacó en el Seminario de Oloron como filósofo precoz y poeta. Desdénando intereses materiales vivió en París dedicado al estudio frecuentando los círculos intelectuales de la capital. Con motivo de la primera guerra carlista regresó al País Vasco impulsado por su vivo nacionalismo tomando partido por los seguidores de Zumalacárregui pues encontró en ellos a los auténticos patriotas dispuestos a dar la vida por su causa. Fundó en Bayona el periódico *Ariel* y tras el golpe de estado de 1851 Vitoria le acogió en su exilio. Vivió sus últimos años de nuevo en Bayona donde está enterrado. El texto de la pastoral ensalza la figura de Xaho en un plausible y premeditado afán de recuperar para el pueblo su memoria.

Pero es preciso hacer aquí referencia a la Pastoral como pieza maestra del teatro popular vasco. El calificativo de popular no es gratuito. Del pueblo salen los actores, músicos y dantzaris, y el propio público que trasciende de la mera función de especta-

dor participando, en inteligente complicidad, en lo que en la escena representan sus familiares y amigos. La Pastoral, genéricamente, tiene una estructura y una mecánica que la configura como un drama ritual. Existe un enfrentamiento básico de los dos principios absolutos y eternos: el bien y el mal siempre presentes en la mentalidad del hombre primitivo y habituales en las

manifestaciones de nuestro folklore. El escenario y sus accesos se dividen según esta tesis en el lado de los *crístianos* y en el lado de los *turcos*. Por sus respectivas puertas accederán y se retirarán, siempre en ritual cortejo y sin confusión posible, los buenos y los malos de la obra al son de sus propias melodías. En nuestro caso y entre los primeros: el propio Xaho, sus padres, sus amigos y protectores, los soldados carlistas, los poetas, los *artzainak* y el pueblo en general; entre los segundos: el banquero, los adversarios políticos, los guardias civiles, Napoleón III, los *satanak*, los espías, los policías, etc.

La coreografía de la Pastoral, precisa y redundante, se somete a esta maniquea división con automatismos, como el giro de doscientos setenta grados para dar un cuarto de vuelta o el blandir de las *makilak* de los *turcos*, que le dan solidez y atemporalidad independizando la obra de su instrumento, el continente del contenido. A este fenómeno contribuye sustancialmente la técnica recitativa, *cuasi* cantada, y apoyada sobre una base rítmica característica que los propios actores marcan con ayuda de su inseparable *makila*.

Los papeles femeninos, tradicionalmente interpretados por hombres, son desde hace algunos años encarnados por mujeres en una lógica evolución acorde con la de la propia sociedad.

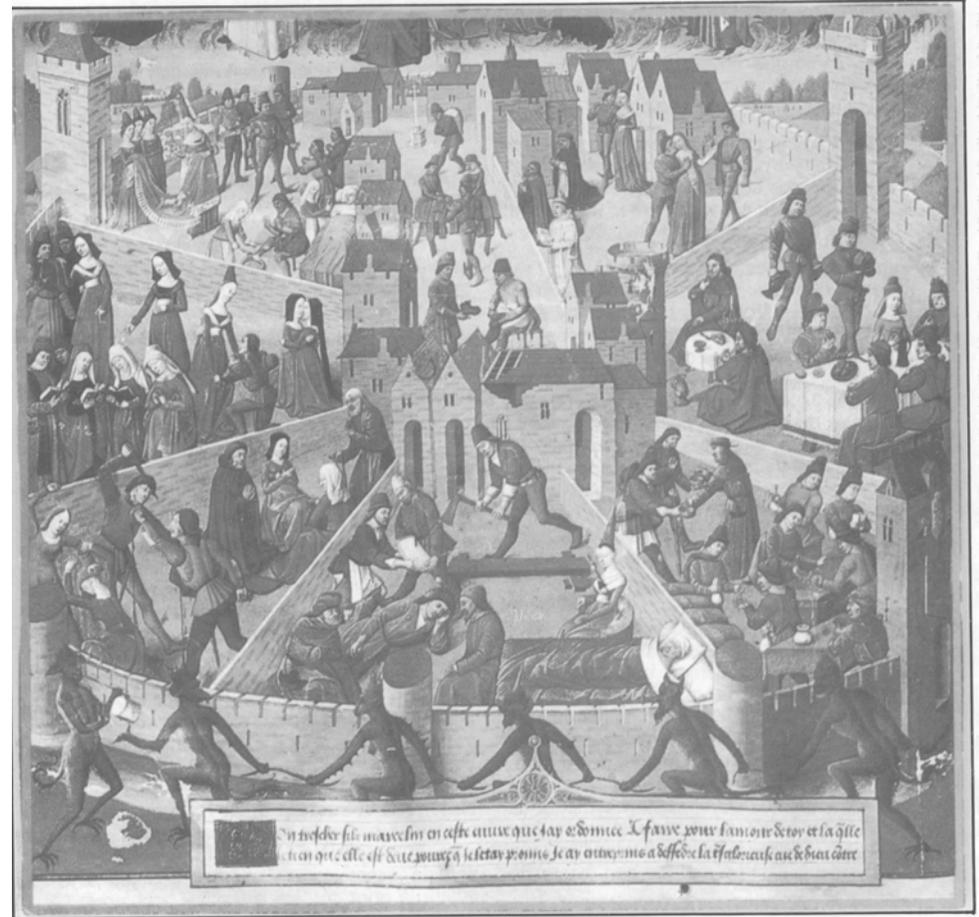
No posee la Pastoral el *tempo* escénico que los coreógrafos y directores teatrales buscan hoy para sus obras. Tampoco precisa de la parafernalia efectista que asombra al espectador de los modernos espectáculos. Hay, sin embargo, serenidad y sosegada armonía. Esta armonía se encuentra tanto en su desarrollo ritual como en el relación con el entorno natural. La comunicación con el público es perfecta y por ello transcurren agradablemente sus más de cuatro horas de duración.

Agosti Xaho nos muestra, en la Europa ya del siglo XXI, la frescura de un teatro medieval vivo. Teatro rural de incierto origen emparentado con los misterios, dramas litúrgicos, autos sacramentales y pastoradas pirenaicas. El propio Chaho creyó que los vascos habían copiado la pastoral del teatro de los griegos. Sea como fuere, hoy los paisanos del insigne xuberotarra le dedican su más entrañable homenaje: la pastoral.

La música y la danza tradicionalmente se integran plenamente en la representación pues plasman fielmente el alma popular. Casi la mitad de la obra (un 40 por 100) se ocupa de bailes y canciones. Así la *satan dantza*, vinculada al bando turco, separa frecuentemente las escenas al son de la txirula y el atabal. Y destaca la aparición (en este caso en la escena decimosexta) de la mascarada xuberotarra casi al completo (*zamaltzaina*, *gatusaina*, *txerrero*, *kantiniersa*, *banderari*, *jaun ta anderea*, *pitxu*, *buhamiak*, *kauterak*, etc.) interpretando varias de las danzas del ciclo carnavalesco y algunos *iautziaik*. Al concluir el espectáculo actores y público se unirán sobre el escenario, tras la subasta de la Pastoral, para continuar bailando sucesivos *iautziaik*. El canto a *capella*, coral o solista, refuerza la sentida expresión de algunos pasajes e ilustra la obra con las melodías populares del país.

Mikel Aramburu Urtaun

CUATRO ENSAYOS SOBRE DANZA



Pablo A. Martín Bosch, «Aritz»

Sobre el método en la interpretación

A. ORTIZ-OSSES, a la hora de tratar sobre la metodología lingüística del sentido nos dice (en *El Inconsciente Colectivo Vasco*, junto a F.K. MAYR; ed. Txertoa, S.S. 1982, pág. 214) que «el sentido es algo más que el mero significado o contenido material-abstracto, así como más que su mediación significativa o código, pues añade a significado y significativa la significación antropológica. Desde la semiótica de Ch. MORRIS diríamos que el sentido no emerge en el nivel semántico-objetivo (el qué o mensaje) ni tampoco a nivel sintáctico-estructural (código), sino a nivel pragmático como lugar de dialectización de semántica ancladas en el «mundo de la vida» (*Lebenswelt*). El sentido se verifica «consentimentalmente», respondiendo al para qué, o sea, a lo que algo «quiere decir» para nosotros y nuestra vida». Es decir, en la obra de este autor lo importante no es lo que diga, ni tan siquiera el cómo lo diga, sino el qué —nos— dice. Este es el punto de vista que también nosotros adoptamos a la hora de estudiar las danzas, como él lo aplica a la interpretación de las leyendas, etc. en lo que ha venido a denominar «catafísica» vasca.

Desde esta postura, pues, comprendemos que la importancia a la hora de elección del método no se halla únicamente en el objeto a estudiar, sino también en el punto de vista que adopta el sujeto que realiza su estudio (KANT): no hay un método único que investigue al fenómeno, y, podríamos continuar, es aconsejable que esto sea así, a fin de poder profundizar más en nuestra visión. Sin embargo si vemos que los diferentes métodos que nos encontramos responden a una de las tres preguntas que A. ORTIZ-OSSES nos enunciaba: o bien responden al qué (en tanto que p.e., objeto estético), al cómo (por los códigos que utiliza) o al para qué.

En este sentido, a la hora de estudiar las danzas vascas (como cualquier otra danza, etc.) podemos adoptar, p.e., la postura de K.M. DE BARAÑANO LETAMENDIA, y descubrir los componentes estéticos, que él centra en lo que podríamos denominar creación del espacio por el bailarín (en *Ensayos Sobre Danza*, Rev. Kobie, n.º 3,

Bilbao, 1985-1986). Pero de ahí no llegamos, creemos, a más que a plantear, incluso demostrar si se quiere, que la danza es un acto estético, una obra de arte espacio-temporal; pero no se llega a penetrar en el terreno del *sentido* de la propia danza. Es quizás a esto a lo que se deben sus escauceos sobre el simbolismo del baile (el Zalmazain de Zuberoa, el árbol de las Zinta-Dantzak, etc.), que, creemos, no pasan de ser eso, puros escauceos en un terreno que no le es propio: puras intuiciones.

Puede parecer paradójico el hecho de que aquí interpretemos esta postura como intuicionista, acusación que, por otro lado, parece recaer sobre nosotros mismos. Parece que todo lo que hacemos no pasa de ser mera conjetura, opinión, pero aquí entraríamos en un territorio hartamente difícil de resolver: ¿Qué es ciencia? ¿es la ciencia puramente objetiva? ¿por qué la ciencia avanza? ¿tiene el científico alguna función para que ello ocurra así?, etc. Sin embargo también hemos de ser capaces de distinguir entre lo que es una mera opinión de lo que es la conclusión de una serie de premisas.

Otro punto de vista que podemos adoptar a la hora de acercarnos a las danzas es aquél que se adentra ya en su mundo, no rodeándolo o viéndolo desde afuera como el anterior. Con ello no queremos desvalorizar el estudio estético, sino que intentamos ponerlo en su lugar, que no es dentro del mundo de la danza, aunque lo roce.

En estos momentos no estamos refiriendo a aquéllos autores que se fijan en el cómo se dice; no sólo «leen» el texto (es bello o no: estética) sino que se centran en el cómo (en un primer lugar descriptivo), en el código, de modo que hacen largas descripciones de los pasos, figuras, etc. en su ejecución. Es este un trabajo también importante, sobre todo a la hora de no perder o de recuperar danzas olvidadas. Sin embargo, esta postura, que es mantenida por, entre otros, J.L. ETXEBARRI o L. ETXABURU «Latxambre» en Bizkaia, F. ARRARAS SOTO en Nafarroa, J.I. IZTUETA, en Guipuzkoa, G. DE BARANDIARAN, etc. y entre los que podríamos, siquiera de refilón, incluir las notas de viajes y pequeñas

anotaciones de HUMBOLDT, CHAHO, etc. Esta postura, decíamos, se queda en el nivel básico sin el cual no se puede edificar nada: es la primera lectura del fenómeno, mera descripción, lo que ya es bastante, pero no explica ni el desde cuándo ni el para qué de su ejecución; no explica nada, sólo se limita a leer el texto y, como mucho, darnos algunas anotaciones para otro tipo de estudios.

Postura diferente es la que adquiere I. IRIGOYEN en lo que podríamos denominar su visión histórico-sociológica. Según esto de lo que se trata ahora es de penetrar en la historia del baile; es un gran trabajo de archivo el que realiza este investigador intentando comprobar el dónde, cómo y desde cuándo se baila tal o cual danza. Es pues, éste, un punto de vista diferente a cualquiera de los anteriores, interesante no sólo por sí mismo sino porque además nos permite ver las influencias de unas zonas coreográficas sobre otras, las clases sociales que danzan, etc. Sin embargo pensamos que, a pesar de podermos abrir los ojos respecto a bailes (sobre todo modernos: Polkas, Valses, etc. pero también antiguos: si la Jota y el Ariñ-Ariñ son o no oriundos, etc.), utensilios (desde cuándo se usan los pañuelos en las Soka Dantzak, p.e.), zonas coreográficas, etc. al encontrarnos con danzas que posiblemente daten del Neolítico o incluso antes —con C. SACHS, etc.— no vemos el interés que nos pueda reportar el saber si se bailaba también o no en los siglos XVII o XVIII. No llegamos nunca por los escritos a tan remota época.

Si hasta ahora hemos visto el qué dice, el cómo lo dice (al menos a un nivel descriptivo), e incluso hemos podido acercarnos al desde cuándo lo dice, los investigadores actuales han dado un paso más al tratar el qué-nos-dice. Este es el punto de base de E. JORDA o de J.A. URBELTZ en el ámbito puramente vasco y de V. ALFORD y L. ARMSTRONG desde la escuela inglesa. Según éstos ya podemos vislumbrar que las danzas vascas, al menos en general, contienen un componente mágico-religioso de tipo ritual. El método de investigación: la comparación con otras danzas interpretadas del resto del mundo.

Es hasta aquí donde han llegado nuestros investigadores. Falta, sin embargo, dar un paso más: el comprobar que dichas

interpretaciones están de acuerdo no sólo con las de otros pueblos que posean el mismo simbolismo, sino que además hay que ver el que están organizadas en un corpus general, en una visión del mundo que se ha mantenido desde antiguo (la «catafísica» de A. ORTIZ-OSSES); es decir, a un conjunto de símbolos y/o arquetipos que engloban toda una cosmovisión. Esta es la tarea que nos hemos propuesto y que ya ha dado sus primeros frutos.

Vamos ahora, pues, a resumir algunas de las cuestiones o puntos que creemos importante anotar para una buena interpretación:

2) ¿En qué fechas se efectúan? ¿Hay bailes parecidos por esas fechas en otros lugares? ¿A quién está consagrado el día? ¿Qué características tiene la festividad? ¿Qué santo es? ¿Hay ritos propios (dormir sobre una losa, día de los novios, etc.)? Nivel Temporal, primer paso para la hermenéutica.

1) ¿Cuál es la zona geográfica del baile? ¿Qué tipo de zona es (minera, agrícola, marinera...) y qué relaciones tiene o ha tenido con otras? ¿Hay otras danzas similares en los alrededores que pudieramos denominar como «aires de familia» (WITTGENSTEIN)? ¿Qué ermitas hay en los alrededores? ¿Qué dioses antiguos (vascos, celtas, romanos...) se pueden relacionar con ellas?: Nivel Geográfico y Coreográfico.

3) ¿Qué tipo de baile es (de herramientas, circular...)? ¿Cuántos y qué componentes hay? ¿Hay figuras destacadas? ¿Qué tipo de figuras se realizan (círculos, zig-zag...)? ¿Qué características conocemos de las danzas? ¿Qué tipo de música tiene?: Nivel puramente descriptivo.

4) ¿Qué tipo de leyendas hay en la zona? ¿Qué leyendas o dichos, etc. se pueden relacionar con la danza? Dentro de las categorías establecidas para la hermenéutica (G. DURAND, A. ORTIZ-OSSES, M. ELIADE, C.J. JUNG, etc.) ¿A cuáles responden la danza, los juegos, mitos, leyendas, música, etc? Si consideramos que es una danza ritual ¿De qué tipo es? ¿Por qué? ¿Qué versiones se han dado sobre ella? etc.: Nivel hermenéutico.

Es un trabajo costoso que sería conveniente departamental, pero sólo por un camino como ése podremos saber el qué, cómo, desde cuándo y qué-nos-dice. Algo de esto se está ya haciendo.

Brujas y Danzas

Hemos venido insistiendo en la necesidad de tratar las danzas como íntimamente vinculadas al mundo oscuro de la magia, de la mitología y de la religión antigua de este pueblo; cosmovisión ésta que, en palabras de BARANDIARAN, «los incrédulos serían pocos hace un siglo y aún más tarde en un medio en que estaba aceptado que existe cuanto tiene nombre (...) creencia ésta que revela una concepción del mundo extraña y aún opuesta, a primera vista, a la mentalidad hoy predominante» (en *Brujería y Brujas*, Ed. Txertoa, S.S., 1984, págs. 9 y 23), y que le lleva a A. ORTIZ-OSÉS a caracterizarla como matriarcalista, naturalista y comunalista (A. ORTIZ-OSÉS/F.K. MAYR, *El Matriarcalismo Vasco*, Ed. Univ. Deusto, 2.ª ed. 1981, pág. 122) con un elemento terráceo y mágico (id. págs. 101 y ss.), y no como matriarcado estricto; aquí lo importante es ver las categorías psicosociales y antropológicas centradas en el arquetipo numen Mari, y no la existencia posible o no de un gobierno de mujeres: nos centramos en lo femenino, no en la mujer.

Esta cosmovisión, también, queda reflejada en nuestras danzas, entendidas éstas como el ritual o práctica de una mitología de acuerdo con M. ELIADE («Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano»: *El Mito del Eterno Retorno*, Ed. Alianza/Emecé, B.A. 1982, pág. 34); pero si ésto es así podríamos, en la medida en que logremos reconstruir nuestra mitología, encontrar huellas sobre nuestras danzas en un terreno que le parece ajeno pero que no lo es tanto; para ello no nos hace falta siguiera ver las condenas que hace la Iglesia oficial de dichas prácticas (Fray BARTOLOME DE Sta. TERESA, i.e.; ver también, por curiosidad, una condena o consejo en I. IRIGOYEN/F. AMUTXASTEGUI Rev. *Dantzariak* n.º 37, 1987, Xemein, pág. 28; también AGUSTIN DE HIPONA parece decir que la danza es «un círculo en cuyo centro se halla el demonio y cada paso que se da es para entrar en el infierno» según veíamos en una película, hace ya tiempo, sobre una bailarina alemana), ni las declaraciones de las acusadas de brujería (una le dijo a L'ANCRE que iba al

akelarre por el placer de bailar), sino que en la misma toponimia, en los dichos y, sobre todo, en las leyendas nos topamos con la relación directa entre las brujas, con su oscuro mundo, y la danza. Veamos algunas de éstas resumiendo aquellas que recogemos J.M. DE BARANDIARAN en el libro citado.

1) Un peón vuelve de desgranar trigo por la noche. Pasa cerca de la txabola de Mugarri (lugar de reunión de brujas, pág. 87) y ve a éstas bailando en corro; le invitan a participar y en el descanso a tomar agua. El se santigua y ellas desaparecen (pág. 58-59).

2) El casero de Jemein va de noche a casa y ve en el camino un grupo de brujas que bailan muy agitadamente. Le ofrecen una copa de agua y él exclama Jesús!, desapareciendo ellas (pág. 127).

3) Un vecino de Forua vuelve de noche a casa de la taberna. Ve un grupo de brujas que bailan y le invitan a hacer lo mismo. Después le dan de beber vino y, al exclamar él Jesús! desaparecen (pág. 128).

En estas tres leyendas vemos la actuación o protagonismo de una persona sola (sin importar su situación social), la invitación por parte de las brujas (relación bruja-noche-baile) y, por último, el conjuro contra éstas (involuntario) haciendo que desaparezcan sin mayores consecuencias. Esto no ocurre así en todas la leyendas, como vemos a continuación.

4) Un ferrón de Iraeta vuelve a casa (se supone que de noche) y ve a las brujas saltar y bailar mientras dicen «de día viejas de noche jóvenes». El hombre exclama «daigun» (creámoslo). Entonces las brujas lo prenden y lo meten y sacan del río (págs. 59-60 y 130).

En esta leyenda, frente a las anteriores, la exclamación del ferrón no parece involuntaria, además de que no ha sido invitado al baile, enfrentándose así al poder de las de la noche, de ahí su castigo. Pero continuemos:

5) Dos arrieros apuestan sus mulas sobre el dicho «por oír misa no se pierde jornada». Al que oye misa se le hace de noche y se pierde en el bosque, subiéndose a un árbol (¿iniciación?). Del tronco salen las brujas que bailan alrededor del

diablo (¿espíritus de la naturaleza unidos al árbol-totem?); entonces dos de ellas se apartan y se cuentan un secreto, por medio del cual el arriero conseguirá un premio. Pero al contárselo al compañero e ir éste, lo encuentran las brujas y se vengan en él (págs. 63-64).

6) Otro arriero va a vender sal pero se le hace de noche en Dantzaleku (lugar también frecuentado por las brujas, pág. 86) y se sube a un haya para pasar la noche. Llegan las brujas bailando estrepitosamente. Entonces Maripetraliñ se separa con una compañera y le cuenta el secreto que le servirá a él para conseguir el premio. Al contárselo a su hermano e ir éste, lo prenden y se vengan en él (págs. 84-86).

7) Otro arriero, ésta vez de Oyarzun, llega al puente de Mendelu (donde bailan y se reúnen las brujas el 5-II, día de Sta. Agueda, pág. 129) de noche y lloviznando, y se resguarda.

Llegan las brujas bailando y le invitan a bailar con ellas; él accede y le regalan una bolsa de oro. Después se lo cuenta a su compañero, que también va y al que también le invitan a bailar y holgarse con ellas. Estas iban cantando los días de la semana salvo el domingo, que lo nombra él, por lo que ellas se vengan (págs. 129-130).

En estas tres leyendas vemos los siguientes caracteres comunes: la existencia de dos personajes en uno de los cuales se vengan las brujas por haber roto algún tabú (el secreto o el decir «domingo») o, más bien, por ir a buscar su tesoro más que limitarse a recibirlo. Es, pues, una intromisión forzada en el mundo de la brujería, donde hay que aceptar sus consecuencias si se hace mal. Por otro lado, aquellos que, viendo su baile están callados, reciben su premio, lo contrario de lo que les ocurre a quienes rompen el ritual. Quizás se esté tratando de fórmulas rituales, quizás sólo de advertencias, no nos atrevemos aventurarnos a dar por ahora una respuesta. Lo que sí que parece es que la invitación al baile con la asunción de sus reglas reporta beneficios, mientras que el rechazo o ruptura conlleva desgracias.

Si hasta ahora hemos visto a las brujas invitando al baile sea para bien o para mal, en las dos leyendas que resumimos a continuación se da la obligación del mismo. Es el ser obligado al baile otro de los motivos de desgracia: el baile y su invitación debe ser aceptada voluntariamente.

8) El médico de Amoroto se queda de noche en el camino. Es arretabado y llevado a donde bailan las brujas, quienes le obligan a bailar hasta el amanecer y el agotamiento (págs. 126-127).

9) El campesino de Elorrio se fue a la cama a la hora de las gallinas. Se abre la ventana y él la cierra; se vuelve a abrir y la vuelve a cerrar (¿rechazo de la invitación?); se abre por tercera vez pero a él le da miedo y se queda en la cama. Entran dos señoritas y salen los tres por la ventana llevando a éste de zarzal en zarzal hasta un lugar en que le obligan a bailar hasta marearse (págs. 127-128).

Según todo lo visto podemos sacar las siguientes conclusiones: 1) no bailar si no se es invitado y no se rompe el tabú es beneficioso; 2) negarse a bailar o tener que ser obligado a ello es perjudicial; 3) si se es invitado, bailar es beneficioso siempre y cuando no se rompa el tabú. Es decir, toda la danza ronda en torno al tabú, y el romperlo (negándose a bailar o forzando la situación) es lo que acarrea desgracias al mundo oscuro del mago-brujo, es decir, a la mitología, por lo que aparece como un espacio-tiempo sagrado y femenino.

Hay otras dos leyendas que refiere BARANDIARAN en este libro y que no hemos conseguido enmarcar en los apartados anteriores; son éstas:

10) En una pareja de novios en que él es fabricante de chanclos y ella una belagile (bruja) él quiere ir con ella al akelarre. Entonces ella le expone el tabú (que él cumplirá) que consiste en no santiguarse ni nombrar a Dios; él accede, se ponen las pomadas y se van. Bailan. Después tienen que besar el culo al diablo pero, al tocarle el turno a él le pincha con la lezna de hacer chanclos, por lo que el diablo le pide que la próxima vez se corte la barba (págs. 93-94).

11) Al decirle a uno que su mujer es bruja se hace el dormido la noche del sábado y la ve untándose y realizando el conjuro. El hace lo mismo y llega al akelarre, donde ve la danza de espaldas (¿? ¿Se trata de la danza de «espaldas»?), y, al acabar el mismo vuelve a casa pero, por haber realizado el conjuro al revés, lo hace por debajo de las zarzas (pág. 123).

Si bien vemos que es necesario profundizar más sobre todo ésto (quizás el método de PROPP fuera el más indicado), creemos haber explicitado suficientemente el objeti-

vo que nos habíamos marcado: el calificar el terreno (espacio-tiempo) de la danza como sagrado, nocturno, ctónico, femenino, matriarcalista. También, siguiendo al mismo BARANDIARAN, podríamos ver esta relación por la toponimia (p.e. Dantzaleku), por las costumbres (descripción de la

fiesta de Zugarramurdi), págs. 17-19, lugar de reunión de brujas y del baile Soka Dantza), por los dichos («Akelarreko Baratzan Sorgiñak Ezpatadantzan», págs. 57-58) o desde los instrumentos («Sorgingoai-ziak», pág. 118), pero no creemos necesa-rio insistir sobre ello.



DANTZARIAK, 1989 uztaila

Algo de geografía coreográfica

Nos hemos venido planteando cuestiones como las siguientes a la hora de tratar sobre el simbolismo de la danza: ¿Qué relación tienen las danzas con la mitología? ¿En qué festividad se realizan? ¿Qué tipo de leyendas, dichos, etc. pueden vincularse? y otras que hacen referencia al mundo de nuestras creencias de un modo que bien pudiéramos tildar de «directo». Frente a éste, pero no opuesto a él, está el «indirecto», que parece ser un escorzo de la obra completa; es el punto de vista sobre lo que se halla alrededor, lo que envuelve esta segunda capa que es la mitológica respecto a la danza. Es el centrarnos, en definitiva, en el espacio real y geográfico; y hacemos ésta clasificación respecto al tipo de espacio con el que tratamos para no confundirnos con aquél propio de la danza, más cercano al éxtasis místico que a la medida y razón. No hablamos aquí del círculo o los zig-zag que se puedan realizar, y que también por ser movimiento físico, se ejecutan en un espacio real, aunque su intencionalidad propia se halle más cerca de lo subjetivo.

Al hablar aquí de la geografía coreográfica lo hacemos tanto a un nivel microgeográfico cuanto macrogeográfico; ambos son imprescindibles a la hora de ver el simbolismo de las danzas. Según el primer nivel, el objeto de estudio es el pueblo o zona en que se da la danza; según el segundo vemos su papel en relación con las demás; papeles éstos que, como vamos a ver a continuación, nos relacionan también con el mundo del subconsciente.

Pudiera pareceros cosa vana el hecho, por ejemplo, de que la Dantzari Dantza se baile sólo en el Duranguesado, que los Ingurutxoak se den en la Nafarroa media-alta, que los bailes de paloteados se realicen en toda la Ribera, etc. pero estamos convencidos de que ésto sea así no se debe a ninguna casualidad, sino más bien a unas características socio-culturales diferenciadas.

También puede pareceros fútil el que unas danzas se realicen en unas fechas y otras, en cambio, en otras; pero también aquí vemos una importancia esencial a la hora de la interpretación. No puede deberse a la casualidad el que por Corpus (anti-

guamente una de las fiestas de S. Miguel como todavía en Aralar se efectúen las danzas de armas), o que el Carnaval haya una inversión de los valores.

Así pues, según veíamos en otro trabajo, el hecho de que la Xemeingo Dantza se realice junto a la iglesia de S. Miguel no ha de explicarse en función del edificio, por lo demás reciente, sino al contrario, es más que probable que el edificio, levantado en torno a un monumento megalítico (monumento que no ha tenido por qué haber sido levantado a su vez por el hombre, sino que bien pudiera serlo por el «mana» que contiene o contenía el lugar) se haya levantado en función del dios o genio portador de unos caracteres que sólo después se han unificado en torno a la figura de S. Miguel (entre estos podríamos destacar, por una ambivalencia y androginia, un papel de mensajero, una función como curador y fertilizante, el ser psicopompo, etc.)

Pero, si el edificio se ha construido por el carácter mágico de su entorno, ¿Qué no podemos pensar respecto a las danzas? Estas, en un primer momento, *pueden* estar relacionadas con el santoral, pero no con el cristianismo, sino con el que es previo a éste, con toda la geniología y mitología. Vemos, pues, que a éste primer acercamiento desde la geografía (microgeografía) le falta su conexión con la mitología (salvo en el caso de J. A. URBELTZ respecto a Jano en los bailes de Ochagavía) en los estudios hasta ahora realizados; paso éste que es imprescindible dar para una buena comprensión de nuestros símbolos.

Si hemos traído aquí a colación el caso de S. Miguel no es por mero capricho; quizás las relaciones entre éste y el Jano estudiado por URBELTZ sean más profundas de lo que en un primer momento podamos suponer; no hay que olvidar que Jano es el dios romano de las puertas y de los comienzos, dios por tanto, también de la puerta por la que pasaban los ejércitos y, además, representando con dos cabezas. ¿No nos relaciona ésto con el santo a la vez guerrero (lucha contra el dragón Hensuge) y mediador (psicopompo, curador, favorecedor de la fertilidad, medio entre hombres y dioses, entre la vida y la



Dantzari-dantza vizcaina.

muerte, como, en cierto sentido, también Mercurio o Hermes)? Es pues, quizás, la cristianización en la figura de S. Miguel donde hallamos uno de los dioses-genios más importantes del País Vasco, después del genio numen Mari (cristalización en María o Andra-Mari; ¿también en Muskilda?) o quizás, simplemente, una de sus facies.

No hay que olvidar, por otro lado (y aquí entramos ya en el terreno de la macrogeografía), el curioso hecho de que, siendo S. Miguel, Santiago y S. Jorge los tres mata-dores de dragones (madre-inconsciente) por excelencia, en el Norte de la Península hallan sus zonas de influencia repartidas: Santiago en Galicia, S. Jorge en Catalunya y S. Miguel en el centro pirenaico-cantábrico; y, unido a esto, el hecho de que incluso en una parte de Catalunya (Lleida y Andorra), zonas antiguamente vasco parlantes (hasta el s. IX aprox. en el N., de Lleida y donde aún quedan rastros toponímicos), sigue habiendo una predominante miguelista en las ermitas.

Pero si nos centramos en nuestra Euskal Herria actual, ahora coreográficamente, podemos así mismo observar que la importancia de éste no es menor. Vemos la zona (dolménica) de Aralar (San Miguel in Excelsis) uno de los puntos de inflexión más importantes a la hora de tratar las danzas de herramientas, quedando a su norte las

danzas de espadas-palos-arcos de Bizkaia y Gipuzkoa sobre todo, y al Sur los paloteados propios de la Ribera alavesa y navarra (a excepción de Ochagavía, que queda al N). Bipartición ésta que queda unida a una tripartición en los bailes circulares: en Nafarroa del N. Zuberoa, Lapurdi y Be-Nafarroa hay un predominio de los Ingurutxo, Ttun-Ttun (al este) y Mutil-Dantzak (al N), mientras que al O están las Gizon-Dantzak (Gipuzkoa) y Soka Dantzak (Bizkaia), dejando en la parte sur de los Ingurutxo unos bailes que los gaiteros de Pamplona han calificado como de transición: La Era (Larrain-Dantza). Pues bien, todas estas coreografías quedan reunidas en torno a S. Miguel in Excelsis de Aralar.

Si el de Markina, por otro lado, quitaba los dolores de muelas, el de Aralar sana los de cabeza, si allí había que pasar por entre las piedras para quedar encinta, aquí hay que situarse sobre una losa (hoy desaparecida). ¿A santos iguales funciones idénticas? Es esta una pregunta que conviene meditar, así como qué otras funciones tienen, de dónde proviene su culto, qué fases ha recorrido su desarrollo, etc. El estudio del santoral se nos hace así apremiante por lo que esperamos las aportaciones que, en este sentido, se nos puedan indicar. Vemos así como también el estudio de la geografía tiene su importancia a la hora de estudiar las danzas.

Tiempo de recapitulación

Fue con motivo del 20 aniversario del grupo de danzas Ikusgarri cuando, al organizarse un ciclo de conferencias sobre nuestro folklore, y al ser la última de éstas la exposición del excelente trabajo audiovisual realizado por E. XABIER DUEÑAS y su equipo bajo el título genérico de Danzas de Vizcaya, cuando nos planteamos el realizar una recapitulación sobre las conclusiones a las que nosotros mismos habíamos llegado.

Es pues éste un nuevo momento para retomar nuestra línea de investigación, el momento de abrir un debate en profundidad tanto sobre nuestro folklore dando como sobre nuestra mitología, etc. Vamos, pues, aquí a exponer algunas de las preguntas que creemos importantes responder a fin de poder comprender mejor nuestras costumbres. Comenzaremos nuestras cuestiones por aquellas que tratan sobre las danzas de Bizkaia, pero creemos así mismo necesario reseñar que, si bien no es un formulario general, puede servir para danzas de otras provincias.

Si comenzamos nuestras cuestiones por el ciclo que, quizás sea el más característico de Bizkaia, es decir, la Dantzari-Dantza, veremos cómo se puede comprender la existencia de un ciclo unitario al que parecen haberse añadido danzas diversas o, más bien, tres ciclos unitarios diferentes con la inclusión de dos danzas posteriores; así comprobamos cómo el Zortziko, Binako, Binako y Launako mantienen todas ellas una estructura, una evolución común que difiere únicamente en el número de dantzaris que realizan la exhibición; pero, si el ciclo es éste, entonces ¿Qué sucede con el resto de las danzas que hoy completan el

mismo? ¿Qué significa el Agintariena al inicio? Si tenemos en cuenta que los Kalouzaris usan sus banderas para conseguir el éxtasis, es decir, para acceder a otro nivel de realidad, para ponerse en contacto con lo que R. OTTO llama Lo Otro ¿Podríamos pensar que aquí sucede lo mismo, es decir, que el Agintariena sea una presentación ante la divinidad? Aunque pensamos que sí, ahí dejamos la duda; de ahí pudiera haber pasado, tras un tiempo de desacralización, a ser una presentación ante la autoridad. En cualquiera de los dos casos su posición al principio del ciclo queda suficientemente justificada, pero, ¿qué sucede con aquellas danzas que se incluyen dentro de éste? Si, como hemos indicado más arriba, el ciclo propio es el de las cuatro danzas citadas, al que añadimos ahora el Agintariena, que, por lo demás, responden a la estructura «primitiva» de pensamiento que explica la realidad como una mayor diferenciación a partir del Caos primigenio del que surge la Unidad (Banako), la Pareja Primordial (Binako) y por último, la totalidad de los seres (Launako; el 4 como símbolo de los puntos cardinales), ¿podríamos suponer, entonces, que dicho ciclo representa la re-creación del mundo? Pero, ¿por qué se han introducido, entonces, los dos juegos de espadas (Ezpata Joko Txikia y Ezpata Joko Nagusia)? Y, además, ¿qué significado tienen? ¿Es posible la introducción de las dos danzas citadas en el ciclo a fin de, por ejemplo, evitar una monotonía una vez desacralizado el ciclo originario? Pero, si las sacamos del mismo, ¿Forman acaso otro ciclo paralelo? Si esto es así quedarían, según lo que vamos viendo, de la siguiente forma:

Agintariena

Zortziko
Banako
Binako
Launako

Ezpata Joko Txikia
Ezpata Joko Nagusia
Otras danzas que completan
el nuevo ciclo



Entre las otras danzas que pudieran completar el nuevo ciclo nos encontramos con las siguientes dentro de las que actualmente se escenifican: Makil-Dantza, Txotxongilo y el ciclo del Gorulari. Entre la Makil Dantza y los dos juegos de espadas, las semejanzas son patentes: danzas de armas, golpes sin saltos por un lado, y con saltos por el otro. Con las otras lo que encontramos son desemejanzas; es por eso que hemos de considerar, al menos al principio, las siguientes posibilidades: o bien que los dos juegos de espadas formen un nuevo ciclo con el de palos y alguna otra

danza, o bien, y ésta es la postura que mantenemos, que no sean sino el desglose de esta última danza. Han sido C. SACHS, V. ALFORD, L. ARMSTRONG y J.A. UR-BELTZ quienes nos han hablado de la evolución que se da desde las danzas de palos a los de arcos, pasando por las de espadas. ¿Es posible que encontremos aquí una de las pruebas más certeras de esta evolución? ¿Es, pues, posible dicha reducción de los juegos de espadas al de palos? Pero, si ésto es así, el ciclo de danzas, entonces, adquiere una nueva forma; ésta:



La siguiente cuestión es clara ¿Cuál es el verdadero ciclo? ¿El que acaba en qué danza? ¿O los tres lo son? Es muy importante la respuesta que demos a ésta cuestión: si contestamos negativamente en los tres casos y, por otro lado admitimos las conclusiones a las que hemos llegado respecto al Agintariena y el resto del ciclo, entonces nos encontramos con la presentación ante la divinidad y la re-creación del mundo, propio todo ello de un ritual. C. SACHS muestra cómo las danzas responden a los ritos, y M. ELIADE, por su parte, nos refiere las danzas a la sacralidad; la idea es la misma: lo que el mito relata la danza lo recrea. Pero si la danza es un rito que se ha de cumplir, éste ha de hacerse con alguna finalidad ¿Cuál es ésta? Se ha recreado el mundo, pero, ¿Para qué? Esta finalidad, creemos, ha de encontrar respuesta en todas o alguna de las danzas citadas: o bien todas, o al menos una ha de entrar en el ciclo.

En primer lugar comprobamos que la Makil Dantza y el Txotxongilo se han bailado tradicionalmente tras el ciclo antedicho

(salvo esta última en Bérriz; R.M. AZKUE), y encontramos que el primero, con V. ALFORD y L. ARMSTRONG, hace referencia a los ritos de fertilidad agrarios mientras que el segundo entendemos que pueda referirse a un rito de pubertad. Sin embargo insistiremos más adelante sobre este punto. La cuestión es: ¿Ocurre lo mismo con el ciclo del Gorulari? ¿Entra en el ciclo? Si es así, ¿qué función cumple dentro del ritual? Sabemos que es común que el mismo rito se use con distintos fines pero, ¿cuál es en éste caso? Sabemos que a veces se ha bailado también después del ciclo primero ¿es ésto suficiente? Si el Domingillo (danza del Gorulari) se bailaba por Carnaval, y el trenzado puede simbolizar una hierogamia, es fácil encontrar una nueva simbólica agraria, un nuevo rito de fertilidad vinculado esta vez a la primera. ¿Es posible que tengamos aquí el ritual agrario completo, con una danza de comienzo del ciclo (Domingillo-Gorulari) y otra de final del mismo (Makil Dantza)? BARANDIARAN nos refiere una leyenda en que los hombres, golpeando los palos, hacían elevarse al sol:

¿Nueva relación entre el mito y el rito?
¿Nueva prueba del carácter agrario?

Es ahora el momento de volver a las danzas de espadas como tales. Como hemos apuntado en otro lugar, las interpretaciones que se han dado se pueden agrupar en las siguientes: las danzas como guerreras, cuyo simbolismo, como decíamos, no rechazamos; y las danzas como ritual. Dentro de esta última interpretación vemos dos direcciones, aunque no contrapuestas, la primera de las cuales las entiende referidas a las sociedades ferronas, la otra es la que mantenemos como ritos de pubertad (otra más es la que dice que son medicinales: M. SCHNEIDER, y otra es el considerarla agrarias). La pregunta es clásica a la

hora de considerar las danzas de espadas como propias de los metalúrgicos es la que distingue las posiciones de ALFORD y ARMSTRONG: ¿Por qué no siempre concuerdan dichas danzas con sus zonas? Y, más concretamente: ¿Por qué, si son danzas mineras, no las encontramos en la Margen Izquierda del Nervión? Por otro lado, ¿Siempre, después de la Dantzari Dantza se ha bailado la Soka Dantza? Y, dentro de ésta, ¿desde cuándo se ha utilizado el pañuelo? Sabemos de recomendaciones para su uso ¿quiere eso decir que siempre se ha bailado con él? Y por último, dentro de este ciclo ¿son autóctonas el Fandango y el Arriñ-Arriñ? Las posturas son contrapuestas. El cuadro puede quedar así:

Agintariena	Agintariena	Agintariena	
Zortziko	Zortziko	Zortziko	
Banako	Banako	Banako	Ezpata Joko Txikia
Binako	Binako	Binako	Ezpata Joko Nagusia
Launako	Launako	Launako	
Gorulari	Txotxongilo	Makil Dantza	
Soka Dantza	Soka Dantza	Soka Dantza	

Quizás nos hayamos extendido demasiado al tratar sobre la Dantzari Dantza y vaya siendo hora de preguntarnos sobre el resto de las danzas existentes en Bizkaia o las ya desaparecidas. Sobre estas últimas la pregunta es sobre la recogida de materia: ¿qué sabemos del Hirurco? ¿Qué del Patillu Dantza? ¿Qué del Baile de las Cargadoras de Bilbo?

Pero sigamos con nuestras dudas, que esperamos se vayan esclareciendo poco a poco a lo largo del debate que aquí abrimos. ¿Pertenece el Xemeingo Dantza al ciclo de danzas guipuzcoanas? ¿Qué tipo de relaciones ha habido entre la zona de Markina y los valles guipuzcoanos? ¿Ha habido otros lugares en Bizkaia donde se bailen este tipo de danzas? ¿Puede considerarse una zona propia en Bizkaia? ¿Se ha bailado siempre la Soka Dantza después? Y aquí volvemos a la danza que hemos visto anteriormente ¿Es una danza únicamente social? ¿Se utilizaban los pañuelos como fórmula selectiva?

Y acabamos formulando las cuestiones sobre algunas de las otras danzas: ¿Tiene relación el Kaixarranka con el Mahai Gaineiko? ¿Tiene algo que ver el Txakolin como

baille con su nombre, por ejemplo, porque se baile después de beberlo, o porque sus círculos alrededor de los palos cruzados sean una imagen de la prensadora? ¿Qué marco geográfico ocupan los Arcos de Lanestosa? ¿Qué pueblos concretos ocupan en Cantabria? ¿Cómo es el Carnaval en Bizkaia? ¿Qué bailes se han realizado en el resto de Bizkaia? ¿Tienen realmente relación las danzas y los ritos? ¿Qué simbolizan?

Con estas preguntas en alto pretendemos haber dejado varias puertas abiertas a la investigación que esperamos se vayan plasmando en ésta revista. De todos modos, y antes de terminar, hay que tratar aquí de otro tipo de danzas además de las vizcainas: J.A. URBELTZ expone el cómo en la parte Norte de Navarra la nominalización de los bailes responde a una base animal ¿Por qué? ¿A qué se debe? ¿Acaso responden a una motivación totémica como apunta el propio URBELTZ? Es muy difícil saber si cada uno de los nombres de los bailes responden a los de los totem tribales.

Por otro lado y según hemos indicado, M. ELIADE, entre otros, opina que todas las



Makil Jokua de Abadiño. (Foto: E. X. Dueñas).

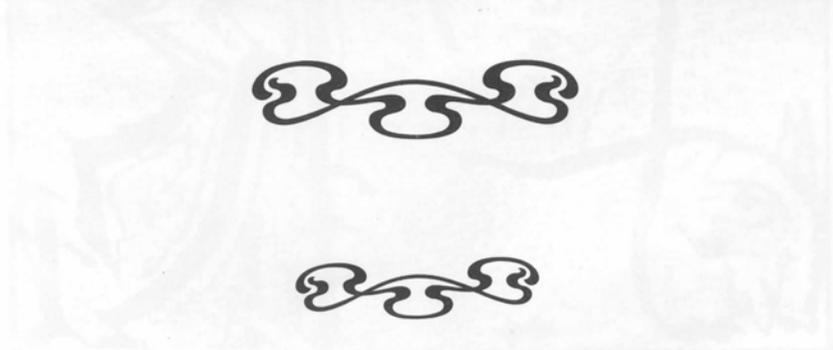


Txotxongiloa de Garai. (Foto: E. X. Dueñas).

danzas provienen de la sacralidad, todas las danzas fueron sagradas en su origen, pero entonces, ¿qué sucede con las Irri-Dantzak? ¿Son también sagradas? V. PROPP estudia la risa y ve cómo ésta también es sagrada en ciertos momentos; ¿puede suceder lo mismo aquí?

Por último, ¿por qué precisamente en

Aralar se mezclan las coreografías? ¿Acaso es mezcla de tribus y culturas diferenciadas? Baraibar, por ejemplo, pudiera derivarse del árabe Bar-aibar, y Ar-al-ar? ¿Se debe, pues a los árabes? ¿O a los celtas? ¿O es anterior? ¿Porqué hay allí tanto dólmen? Esperemos que todas estas preguntas se vayan respondiendo.



EL ZALDIKO

El propósito de estas líneas es presentar unos dibujos medievales (de 1390 y 1393), que aparecen en dos registros de Comptos del Archivo General de Navarra. Puede que sea mera distracción del dibujante aficionado a ornar las letras capitales con dragones y otras cosas por el estilo, pero se me ocurre que podrían interpretarse –tal vez con exceso de imaginación– como auténticos «záldikos» o «sáldikos», cuyo antecedente más directo habrá que buscarlo en ese producto de la mitología que se llama centauro, el hombre-caballo.

Estos registros de que hablamos, pertenecen al tesorero del Reino, un tal García López de Lizasoáin, aunque el autor material de los dibujos fuese alguno de sus «clérigos» u oficinistas. El tesorero era cargo muy importante, equivalente, más o menos, al de un ministro de Hacienda actual, encargándose de la recaudación de los tributos por medio de los recibidores de las merindades y otros oficiales, que tenían a

su cargo las diferentes fuentes de ingresos. Propiamente, estos dibujos forman parte de la R mayúscula de la palabra «recepta», el equivalente actual de ingresos. En la misma página, escrita en pergamino, hay un vistoso dragón aunque también se aprecia cierta variedad en la fauna y otros motivos decorativos de estos libros, que así resultan más atrayentes, o menos aburridos cuando menos, no como los de ahora, todo números.

El «záldiko» más antiguo que conocemos parece ser el que figura en el famoso Privilegio de la Unión de Pamplona, de su Archivo Municipal, aunque no corresponda a la fecha de su promulgación (1423), sino al siglo XVI. No digamos que es una obra de arte, pero se adivina claramente la idea, prueba de que el personaje en cuestión, era bastante familiar a la gente de aquellos tiempos. De esto se ocupó en su día José María Iribarren, en «Historias y costumbres» (Pamplona, 1956); nos habla tam-



bién de un bajo-relieve de la capilla de San Francisco Javier de la Catedral de Pamplona, acompañando dibujos.

Este y otros autores recogen las interpretaciones que se han dado a esta especie de antiquísimo ente, que forma parte del folklore de fiesta populares, en diferentes países, como Inglaterra, Suiza, Bélgica, Holanda y Alemania, con distintos nombres. Los de Pamplona, acompañan a la comparsa de gigantes y cabezudos, y pasan como caso único junto con los de Estella, aunque podrían emparentarse, quizás, con los «caballets» valencianos. La escritora inglesa Alford nos informa de otros casos semejantes. En 1956 toca el tema Caro Baroja en su obra «El Carnaval», en relación con el Carnaval de Lanz, como ya lo había hecho antes el citado Iribarren. Como ocurre casi siempre, los orígenes de las cosas suelen ser difíciles y complicados, ocu-

rriendo en este caso lo mismo. A ellos me remito, pero quiero destacar que uno de los tres personajes importantes del festejo, es el «záldiko» precisamente. Recogemos aquí la advertencia de Iribarren, de que el de Lanz es más rudimentario que su hermano el «zamalzain» de Zuberoa; es el verdadero caballo salvaje, una especie de centauro furioso. La etnología progresa, aunque poco a poco, en manos de buenos cultivadores, a los que procuramos ayudar cuando se presenta la ocasión.

Habrà quien piense que en estos dibujos que ofrezco, no hay que ver más que una distracción del autor, pero por si acaso hay algo más, quedan presentados. En último término, siempre serán una curiosidad medieval.

F. Idoate



Bedaioko Ingurutxo

KALEJIRA

Txiestu

Tamboril

D. C. ra Bukatzeko

El tamboril continúa,
enlazando con
el siguiente número.

DANTZARIAK

INGURU HAUNDI

Simile

1.

2.

sigue igual

DANTZARIAK

INGURU HAUNDI (se puede tocar este o el siguiente)

Musical score for 'INGURU HAUNDI' in 2/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a trill (w) on the final note. The second system has first and second endings, with a 'Simile' instruction. The third system has a first ending with a triplet (3) and a second ending. The fourth system has a first ending with a triplet (3) and a second ending. The fifth system has a first ending with a triplet (3) and a second ending. The sixth system ends with a final cadence.

sigue igual hasta que los dantzaris terminen el puente.

DANTZARIAK

INGURU HAUNDI

Musical score for 'INGURU HAUNDI' in 2/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a trill (w) on the final note. The second system has a 'Simile' instruction. The third system has first and second endings. The fourth system has a first ending with a triplet (3) and a second ending. The fifth system has a first ending with a triplet (3) and a second ending. The sixth system ends with a final cadence and a 3/8 time signature change.

Cuando los dantzaris terminan el puente, el tamboril cambia a ritmo de Inquru txiki como sigue.

DANTZARIAK

INGURU TXIKI

Simile

(Sigue igual)

INGURU TXIKI

1.

2.

1.

2.

1.

El tamboril cambia ritmo de Fandango.
DANTZARIAK

INGURU TXIKI

29. JUAN AYESTA (Bedia)

Pasodoble

DULZAINA

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

D. C.

DANTZARIAK

30. JUAN AYESTA (Bedia)

Machaquito

DULZAINA

Musical score for Machaquito, Dulzaina. The score consists of ten staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D. C.'.

DANTZARIAK

31. JUAN AYESTA (Bedia)

DULZAINA

Musical score for Juan Ayesta (Bedia), Dulzaina. The score consists of ten staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.) before concluding with a double bar line and the instruction 'D. C.'.

DANTZARIAK

