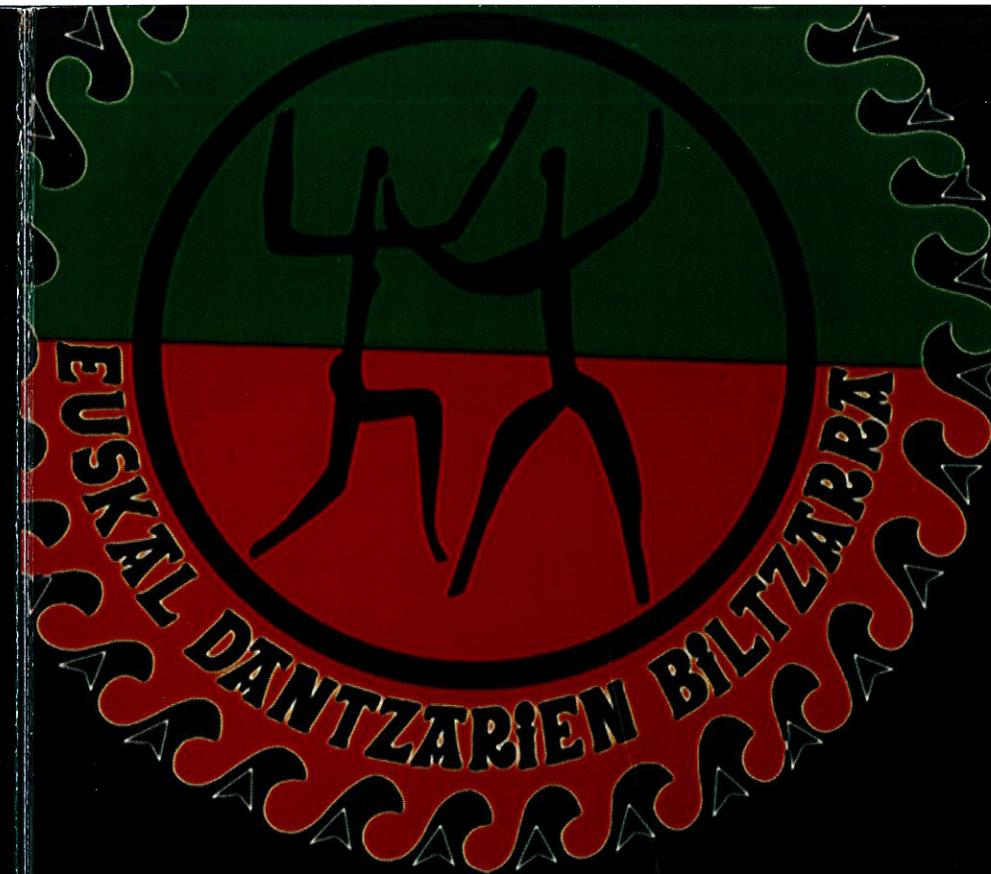


2007 NEGUA  
**DANTZARIAK** 54  
EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA



# DANTZARIAK // negua 2007 //



ARABA: Ntra. Sra. Estibaliz 2 of. 9 - 01003 Gasteiz // tel.: 0034 945 25 96 15

BIZKAIA: Luis Briñas 31 behe - 48013 Bilbao // tel.: 0034 94 441 85 63

GIPUZKOA: Deba Ibaia 7 baxua - 20012 Donostia // tel.: 0034 943 28 98 48

IPARRALDE: Ikuskizun Aretoa - 64250 Luhuso (Lapurdi) // tel.: 0033 559 93 33 65

NAVARROA: Descalzos 72 bis - 31001 Iruña // tel.: 0034 948 21 23 43

Koordinazioa: [edb-koordinazio@hotmail.com](mailto:edb-koordinazio@hotmail.com) // tel.: 0034 690 81 25 14

[www.dantzagune.info](http://www.dantzagune.info)

[www.euskaldantzarienbiltzarra.com](http://www.euskaldantzarienbiltzarra.com)

# DANTZARIAK

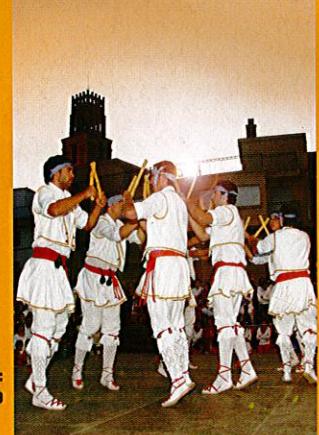
# AURKIBIDEA



54

2007 negua

argazkia:  
Maria Planillo Cardenal (Monteagudo)9

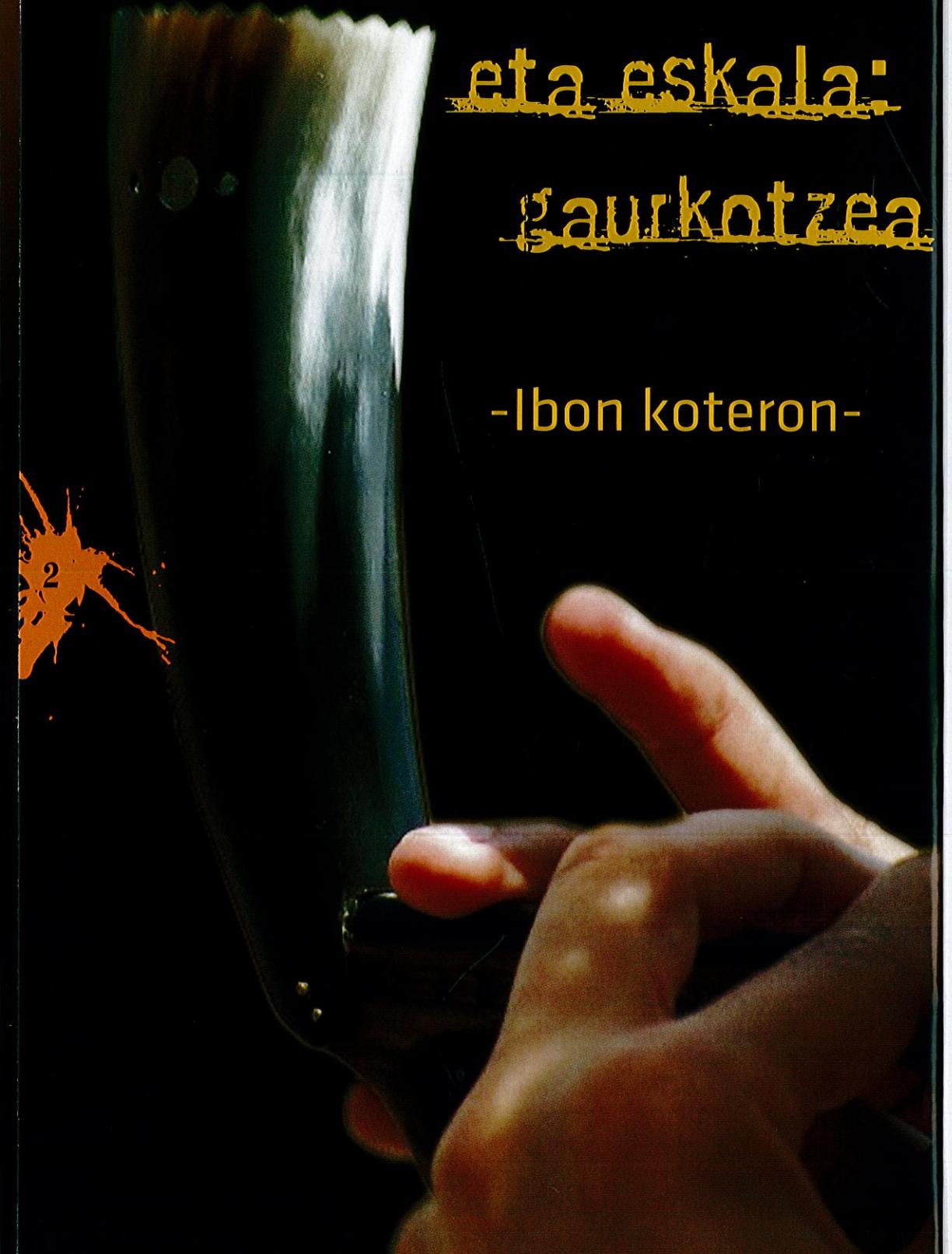


ALBOKAREN DIGITAZIO ETA ESKALA: GAURKOTZEA	2
DONOSTIAKO ANTZANAKO INAUTERIA	12
EZPATA DANTZA ETA AURRESKUA BEGONAN	23
LA MUTILDANTZA INEXPLICADA	30
DANTZAN IRAKASTEN	39
DANZANTES VALENCIANOS DE AOIZ	47
HAUR FOLKLOREA: NONDIK NORΑ?	59
LAYA: UN PROYECTO DE DANTZARIS PARA LA RIBERA NAVARRA	82
URTEURRENAK	86
UNED ETA TRADIZIOZALETASUNA	90
IPARRALDEKO DANTZARIEN BILTZARRA	95



# Albokaren digitazio eta eskala gaurkotzea.

-Ibon koteron-



2

“ALBOKAREN DIGITAZIO ETA ESKALA: GAURKOTZEA”,  
IBON KOTERON-EN ABURU

## Tresnaren deskribapen laburra

**A**lboka euskal soinu tresna tradizional bat da, horpipe mota bat, adar bik osatua (soinua ozentzkoa eta ahoa sartzekoa) baita tradizioz kanaberazkoak diren tutu bik ere (hiru eta bost zulo paralelodunak), bakoitza bere mihi bakuneko soinu iturria (fita) duclarik, arrazoi honengatik klarinetetik (<sup>1</sup>) bikoitza-tzat jo izan ohi da. Zurezko uztarri batek ba-tzen du multzo osoa, berau zorro edo hauspo batez laguntzen ez duen mota honetako soinu tresna bakarra izanik (Baines 1960: 38). Horren funtzioa albokariak ordezten du putz jarraiko teknika ezagunaz, txarurutzerako “borobileko arnasketa” ere deitua. Deskribapen batek ere ezin ordez dezake soinu tresnaren entziketa: Leon Bilbao-ren CD-a gomendatzen dut (Elkarlanean KD-165, 1998) baita Kepa Junkerarekin baterako neuria ere (Elkarlanean KD-449, 1996) zeinekin Leon omendu genuen (<sup>2</sup>). Hasiera batean, albokak hauspo-gaita edo kornamusa bat gogorarazi diezaigu, tinbrea eta soinu jarraia dela eta, baina aldeak nabarmenak dira honakoetan:

- Hedadura: bost zulok sei tonu baino ez dute ematen (zazpi, zorrotzena gain-puztuz).
- Bordoi edo pedala: ez dauka hau jarraian mantentzeari tuturik, noizean behin ager bidaiteke ere ondoko zerbaitegatik:
- Polifonia. Berau azaltzeko digitazioa behar dugu ezagutu.

Digitazioa

Bost zulodun tutua, ohikoa denez, ezkerreko aldean jartzen da soinu tresna jotzeko oratzenean. Jarrera horretatik abiaturu, urrunenetik hasita zenbatuko ditugu zuloak.

Tutu bietako 1, 2, eta 3 zuloak paraleloak dira eta tradizioan, ezker eskuko hatzamarrok, nagia, luzea eta sendoak, batera estaltzen dituzte (bestelako aukerak sistematikoki ustiatzen lehena izan nintzelakoan nago). Beste eskuko luzea eta sendoak, haien aldetik, “ezker” (<sup>3</sup>) tutuko 4 eta 5 zuloak, dagoeneko bikotebakoak, ixten dituzte. Lortzen da, orduan, ondoko aukera-taula (irakurri norbera izpiluan ikusi bezala):

Irakurgida:  
 Zulo itxia  
 Zulo irekia  
 Zulo itxi zein irekia

Zuloa

5	●	●	●	●	●	○
4	●	●	●	●	○	×
3-3	●●	●●	●●	○○	xx	xx
2-2	●●	●●	○○	xx	xx	xx
1-1	●●	○○	xx	xx	xx	xx

Izan ere, “X” zeinua agertzen denean, zabaldu edo ixtea ez da berdina (“indiferente”) ezta soilik tresnari eusteko (“sólo por sostener el instrumento”), eta aukera guztiok ere ez dira berdinki erabiliak izan (contra lo que sostienen Barrenetxea & Rieu-k, 1976: 7, diotenaren aurka). Eta ez dira guztiak maila berean

(1) Baieztapen honengatik, inola ere jatorrizkoa ez dena bestalde, akats “tecnomusicológico” (sic) bat egotzi zidan Barrenetxea-k (2000: Aclaraciones sobre la alboka: 56). Honela zioen bertan: “tanto a Ibon como a algunos otros, debo recordarles que ya en Alboka. Entorno Folklórico queda claro, como (sic) por el sistema de las fitak, la alboka es del género clarinete, pero no es un clarinete doble, ni siquiera un clarinete, ya que son otra cosa.” Ezinezkoa dirudi hau “argipentzat” hartzea.

(2) Horregatik izendatu genuen “Leonen Orroak”, gaztelaniaz “los rugidos de León” izango litzatekeena, hitz joko ulerterraz bat eginez. Disko barruko izen bereko doinuak albokaren ahalmen polifonikoak garatzen zituen, honek orroaka ibiltzen zirudiela (beste albokari klasiko handiak, Txilibrinek, galdeku zidan nola lortzen nuen “uu-uu” jarrai hori). Barrenetxea (2000: 56) argitzen edo ahaleginu zen hone-la, “en euskera «Orroak» significa alaridos, gritos lastimeros”, baina hori ez dator kozkara, asmoa ere (berea izan ezik beharbada) ez doa hortik, eta ulerkera horiek ez dira lehenengoak hitzegietan agertzen.

(3) Benetan, azken aldiotan ezkertientzako albokak egiten dira bost zulodun tutua eskumatara dutenak, bestela ezingo bailukete eragin eskumati baten era simetrikoan zenbait jarrera zeintzutan 1, 2 eta 3 ez diren batera estaltzen eta zein 4 zein 5 zabalik gelditzen den. Horregatik, “ezker” eta “eskuin” tutu izendapenen ordez, balegoke erabiltzea “V” (“bost” zenbaki erromatarreran) eta “III” laburdurak.

aholkugarri (Bikandi & Santamaria-ren aurka, 1997: 26). Banan-banan jorratuko ditugu ihar-dukariok:

Hasteko, jendo orok dakienez, zulodun soinu tutu batek igortzen duen tonua hodiaren luzeraren menpekoia da, ahotik hurbilena dagoen zulo irekiak, zeini n deritzoegun, ezarritakoia. Ez da gutxiago ageria afinazioa aldatu egiten dela n-1, n-2 zuloak irekita edo zabalik egon arabera. Hortik, egoerok arin-arin txandakatuz bibrato efektu bat lortzea.

Bestalde, dagoeneko Koteron (2001)-ean egin genuenez, zenbait digitazio mota bereiz daiteke:

**1) Itxi edo oinarritzkoia (kanonikoa).** Jarrera bakoitzean esku bakoitzeko hatzamar bakarra jasotzen da. Mugimendu bakoitzari soinu bat dagokio.

#### Zuloa

5	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
4	●	●	●	●	○	○	○	○	●	●
3-3	●●	●●	●●	○○	●●	●●	○○	●●	●●	○○
2-2	●●	●●	○○	●●	●●	○○	●●	●●	○○	●●
1-1	●●	○○	●●	●●	●●	○○	●●	●●	●●	●●

(Zortzigarren jarrera disonantea da eta bakkrik erabiltzen da zein 3 zein 4 era gehienbat laburrez irekitzen denean. Berdin gertatzen da azkenaurrekoarekin –tritonua– oraingo albokan, nahiz ez halabeharrez tradizionalean, ikusiko dugunez.)

Bikandi & Santamaria-k (1997: 25) onartzen dute hau dela Leon Bilbao eta Txilibrinek oro har erabili duten digitazioa, “ésta es la digitación que de manera general han empleado Leon Bilbao y Silvestre Elezcano” (sic), albokari klasikoak par excellence direnak. Hala ere, errezagotzat jotzen duten beste hau hobesten dute, guk honela izendatuko duguna:

**2) Irekia: tutu (esku) bateko zulo guztiak, hodiaren bukaera eta eman nahi dugun notaren artekoak, bata bestearen ondotik zein aldi berean jasotzen direnean. Zenbait albokarik usuago zein batzutan erabiltzen**



dute erosotasunagatik (eta bada aholkugarria alboka afinaturik dagoen egiazatzeko –afinazio diagnostikoa). Benetan, honen jarrerak hauetara mugatzen dira:

#### Zuloa

5	x	x		○
4	x		●	○
3-3	●●	○○	xx	
2-2	○○	○○	xx	
1-1	○○	○○	xx	

**3) Erdi-irekia zein erdi-itxia: esku (tutu) bereko hatzamar bi gelditzen dira altxaturik. Eskuarki, nota bat entzuten den bitartean hurrengorako jarrera prest geratzen da.**

#### Zuloa

5	x	x	x	○
4	x	x	x	○
3-3	●●	○○	○○	xx
2-2	○○	○○	●●	xx
1-1	○○	●●	○○	xx

Zenbait jarrera bat etor daiteke digitazio irekikoekin, baina dagoeneko asmoa ez da “obtener la escala levantando los dedos sucesiva y gradualmente, tal y como se realiza en muchos instrumentos musicales” (Bikandi & Santamaria 1997: 26), baizik eta hatzamarra beharrik gabe ez higitzea, horrexegatik badaude albokaren baliabide musical bi digitazio “erdi-ireki” hau erabiltzen dutenak:

**1. Trino, trinoerdi eta “nota” biren txandaketa gutxi gora-behera arinak, eskalako graduan aldamenekoak izanda nahiz ez, baldintza honekin, ez dadila gerta bata V tututik soilik lortu ahal izatea eta bestea bieitatik.**

**2. Mordenteak edo nota oso laburak beste baten hasieran. Mordentea V tutuaz egiten denean eta beste nota ez, batera hasten dira biak (eta digitazio itxia da), beste kasuetan arin-arin datozen jarraian (eta erdi-itxia da digitazioa).**

Nire albokazko irakaspena albokari klasikoek findu duten digitazioaren menderatzen dago bideratuta (itxia eta erdi-itxia zein erdi-irekia). Beste soinu tresnetatik kopiaturiko digitazio irekia baino askoz egokiagotzat jozen dut. Izan ere, ahalegin txikienaren legeari jarraitzen zaio eskuarki: nahi dudan soinua hatzamar bakarra mugituz lor badezaket albokan, hauxe da ekonomikoena, eta gainontzeko teknika desegoki bat erabiltzea izango litzateke, besterik gabe (4).

#### Zehaztapenak estiloaren gainean

Albokaren digitazioan zeharreko txango luzen honen ondoren, bere izaera polifonikoa uler dezakegu. Argi dago V tutua ez dela (Barrenetxea & Rieu-ren deskribapenaren aurka, 1976: 7) soilik “melodikoa” eta III tutua “pedala” edo soinu grabeen bikoizketarakoa, “de reduplicación de graves”. Askotan eskui-

neko eskuaz jotzen da doinua, ezkerrik dagozkion apaindurak egiten dituelarik: mordenteez gain, –goitik-beherakoak beti tradizionozko errepertorian, eta hiru funtzio dituztenak (bestela jarraia izango litztekeen nota bera banandu; zenbait nota indartu, eta sorta erritmiko bat markatu)–, duoak egin daitezke zeinetan edozein esku eraman dezakeen lehen ahotsa.

Tresnaren ahalmen polifoniko tradizioko adibide on bat antzeman daiteke Joan Mari Beltran-ek Leon Bilbao-ri Euskal Herriko Soinu Tresnak diskoan grabatu zion “Porrusalda”-n.

#### Albokaren eskala

Luze egin da berba honetaz, eta ganora gutxiz. Oinarri akustikoa hauxe da: fitak igorritako soinua haren bibrazioaren menpekoia da, eta hau aldatu egiten da soinu tutuak luzaturik (honen bukaeraraino edo zulo ireki batek mozten duenetik apur bat aurrerago). Badakusagu, beraz, eskala tutuaren neurrien pekoa dela (eskala grabeagoak tutu luzeetarako) baita fitaren araberakoa; baina bi hauet, euren aldetik, elkarrekiko menpekoak direla: tutua estuago, albokan legez, hertsago mugatuko du honek soinuaren iturria. Fitaren eta zehazkiago mihingainaren luzera tutuarenari proportzionala izan behar zaio, bestela ez du soinu onik aterako.

Ikus dezagun, bada, zein neurri izan ohi izan dituen albokak. Benetan aldaera nabarmenak daudeke alboka tradizional batetik beste batera, “begiz iota” eginik baitaude. Tutuen barruko diametroa alda daiteke, hain zuzen, (6-tik 8 mm-ra, oraingo estandarra 7,5 mm delarik) eta, ondorioz, fitena. Aldaera handiak egonak dira tutuen luzeran ere, albokariaren eskuen tamainaren araberakoa zena, tresna berak zein berarentzako eginda ere: zuloak (3,5 eta 5,5 mm arteko diametrodunak) distantzia berean egiten ziren, hatzamarra ondo jausten ziren lekuaren, eta tutuaren luze-

(4) Bakarrik beste soinu tresnen ikuspegitik har daiteke “sardakotzat” (como “de horquilla”) digitazio itxia, Bikandi & Santamaria-k (1997: 25) egiten dutenez. “Sardako” hori jarrera bat da digitazio irekiko tresnetan tonu erdi jaitsi (edo igotzeko) balio ohi duena, eta tresnajoleari zailago egin ohi zaiona alterazio gabeko tonuaren jarrera baino. Albokan ez dago holakorik.

ra osoak proportzio bera mantentzen zuen beti muturretako zuloen aldearekin. Barrenetxea-k (1976: 15) aztertu zituen hirurogei albokak baino gehiagoen artean, tutu luzeenekoek 166 cm-ko luzera zuten, muturreko zuloak 106 cm-z banandurik; alde hau 83 cm-ra murritzten zela 130 cm-ko luzeradun tutuetan: kasu bietan proportzioa 1,566-koa da. Bat etortze txundigarria! Berau kontutan hartuz ez litzateke zaila landa-ikerketek erreferituriko tamaina guztietako albokak a priori berreraikitza eta ondorioztatzea honela esaniko gama asko benetan existitu ziren ala ikertzaileen akats metodologikoei zor zaizkien, euren neurketetarako fita desegokiak zein afina-zioa zehaztu bakoak erabiltzeagatik. Badaude arrazoiaik honetaz ziur egoteko zenbait kasutan, ikusiko dugunez. Funtsezko ideia izango da alor bi bereiztea eskalaren barruan, hots:

- a) Gama edo tarteen jarraipen erlatiboa; eta
- b) Eskalaren altuera absolutua, azken finean segundoko zikloetan neurgarria, eta ahalbidetzen gaituena eskalako gradu bakoitzari nota musical baten ohiko izena atxikitzen.

Folklorista desberdinaren datuen arabera, ondoko gamadun albokak egon omen dira:

### Nagusitzat interpretaturiko gama bat

Azkue-k (1922) bere Cancionero Popular Vasco delakoan eskala honez transkribitu zituen...

TONUAK (GRABETIK ZORROTZENERA)	1.A SOL	2.A LA	3.A SI	4.A DO	5.A RE	6.A MI
TARTEA TONUETAN	1	1	-	1	1	

... ondoko alboka doinuak: 364. or.-"lurretakoa", Tomasa Otxandategi-k kantatua; eta eskalaren hasierako #FA grabe bat kenduz gero, transkribaketaren akatsa edo kantaturiko moldapena baina albokaz juezina dirudiena, bada ondokoari egotz dakioken eskala: 257. or.-"la gallegada" Idiazabalgo albokariaren aburu; 331. or.-"Mutil txaleko gorri", Cecilia Zelayarán-i jasoa.

Ostera, 977. or.-"Goixean Parisen" J.M. Ibarretxe albokariari jasoa, beste eskala honez transkribitu zuen (non putza bortxatuz lor daitekeen zazpigarraren tonu bat antzematea badagoen):

TONUAK (GRABETIK ZORROTZENERA)	1.A MI	2.A #FA	3.A #SOL	4.A LA	5.A SI	6.A #DO	7.A RE
TARTEA TONUETAN	1	1	-	1	1	1	-

Hau grabeagoa izanik ere, tarteak bat datoaz aurrekoarekin. Balirudike albokak tonalitate nagusi batean jotzen duela, edo are hobeto, modu mixolidiar batean, baldin badugu kontuan zazpigarraren gradua agertu bakoa dugula eskuarki baina agertzen denean (putza bortxatuz) ezin daitekeela inoiz sentigarrira hel. Honetan zer da egia eta zer Azkue-ren interpretazioa?

García Matos (1956: 133-135) azalarazleagoa da eta adierazten digu zenbait tarteren afinazioa ez dela zehatzta, baizik eta hauxe gendukeela:

TONUAK (GRABETIK ZORROTZENERA)	1.A FA	2.A SOL	3.A LA (BAJUXEA)	4.A SI BEMOL	5.A DO	6.A RE
TARTEA TONUETAN	1	-	-	1	1	

Edo baita ere:

TONUAK (GRABETIK ZORROTZENERA)	1.A MI BEMOL	2.A FA	3.A SOL (BAJUXEA)	4.A LA BEMOL	5.A SI BEMOL	6.A DO (BAJUXEA)
TARTEA TONUETAN	1	-	-	1	-	

Hirugarren gradua, beraz, ez litzateke ez nagusia ez minorra izango, "neutroa" baino, folkloristek musika estandarraren koordenatuaren barruan interpretatzera jo zutelarik. García Matos-en beraren hitzetan (1956: 134-135): "El hexacordo que el instrumento produce es tomado siempre en el sentido de un modo mayor con la tónica en la nota primera o más grave. Dada, sin embargo, la vacilante entonación del grado tercero de la gama, que en casi todas las albokas resulta constantemente bajo, fluctúa bastante el modo dicho, semejando por instantes para el que escucha un bien caracterizado modo menor (a pesar de la 6.a, subida), cosa que incluso parecen exigirla determinados pasajes de las tocadas."

Azkue-k emandako (tonu erdi goragoko) bigarren eskalarekiko antza ikusirik, esango genezake honetantxe dugula benetako gama, Azkue-k nagusitzat interpretatu zuena, benetan anbiguoa zen arren.

Gama hau da, nahiz eta LA bemoletik abiatura, Txilibrini entzun ahal izan dioguna. Bada, beraz, benetako gama bat, behar bezalako testigantza duena, oraintsu erabileratik at badago ere, azaltzen berandutuko ez garen arrazoiengatik.

### Escalaren inguruko eztabaidea

Azken hau eta albokaren balizko beste eskala batzuen gainean eztabaidea interesgarri eta ez behar bezala itxi bat gertatu zen, ezin hobeto jasoa ondoren trankribituko dugun Barrenetxea & Rieu-ren pasarte honetan (1976: 6, 8. oharra):

"En las albokas ensayadas por nosotros no se ha hallado escala coincidente con la señalada por Larrea y Recalde. Con todo, no hay razón para poner en duda su existencia, ni menos para suscribir lo que en su documentado artículo Instrumentos musicales folklóricos de España [...] sostiene M. García Matos: 'Con incomprensible error hase afirmado que la escala de la alboka es Fa#, Sol, Sol#, La#, Si#, Do#'. Larrea y Recalde no lo afirma, sino se limita a consignar el hallazgo de una alboka de tal escala. Observa García Matos que los seis ejemplares por él estudiados coinciden todos, en sus gamas, salvo pequeñísimas desafinaciones, con una u otra de las dos siguientes:

Mi b, Fa, Sol, La b, Si b, Do - Fa, Sol, La, Si b, Do, Re,

Nos sorprende grandemente el no haber hallado entre las 60 y más albo-

kas ensayadas por nosotros sino una sola cuya gama se aproxima a la segunda de las señaladas por M. García Matos.”

Honaino Barrenetxea & Rieu-ren testua. Euren sotiltasunak “baiezztatu” (“afirmar”) eta “kontsignatzearen” (“consignar”) artean bereiztean ezin izkuta ditzake akats sakon bi: García Matos-ek emandako gama<sup>(5)</sup> ondo testigatuaren deskalifikazioa eta Larrea y Recalde-k ekarritakoaren onarpen akritikoa, berau sineskaitza izan arren, 1. eta 5. tarteen artean bostun txikitua emango bailuke, lekuz kanpo albokaren moduko errepetorio batean. Ageria da Larrea y Recalde-ren akatsa, baina ulergarria da: ez da berresten horrelako alboka baten existentzia, beste hau baizik, folkloristak tutu bat estali zuela eta –pedalaz paso eginet– egokitutu gabeko fita batez lorturiko eskala apuntatu zuela, eskala desitxuratzuen fita batez lortua, hitz batean desafinaturik zegoen fita batez. García Matos-ek, berriz, argiro erakusten du tutu biak bate-

ra soinu-eragiten zituela eta 4 zuloa soilik jaso-tzean lorturiko tartea (ohikoena da gainontzekoa itxita jarraitzea) bostun zehatzeko zela ( $\frac{3}{2}$  arrazoia). Berdina gertatzen da bizirik heldu zaigun alboka tradizionalean (era perfektuan Leon Bilbao-ren kasuan). Tarte honen kontsonantzia giza entzumenaren hautemate unibertsala da eta gakoa da zedarritzeko noiz dagokion fita bat alboka tutu bat: ez dugu uste ez albokariei ez hauen entzulegoari soinu onekoak iruditu zaizkienik tarte hori zehaztubako albokak (nahiagorría da baterako notak lokatzea: Txilibrinek kasu askotan). Eta hau guztia gamako beste tarteetan egon daitezkeen aldaera txikietatik aparte.

### Oraingo eskala eta haren jatorria

Badago tradiziozko beste gama ondo testigatu bat; Leon Bilbao-ren alboka tradizionalaren tarteak honelakoxea dira:



<sup>(5)</sup> Beharbada nahastu zituztelako gama edo tarteen jarraipen erlatiboa eta eskalaren altuera absolutua, eta García Matos-ena grabeargia iruditu bide zitzaien egiazkoa izateko

TONUAK (GRABETIK ZORROTZENERA)	1.A LA BEMOL	2.A ENTRE LA Y SI BEMOL	3.A DO BEMOL	4.A RE BEMOL	5.A MI BEMOL	6.A FA
TARTEA TOHUETAN:	-	-	1	1	1	

Gastiain (Antzuola) besteak beste, gaur egun <sup>(6)</sup> tonu erdi goragoko soinua duten albokez jozten da eta zulo guztiak distantzia berdineta ez daudenetan, non gama estandar “temperatu” orokorrarekin bat datorren:

TONUAK (GRABETIK ZORROTZENERA)	1.A LA = 440 Hz	2.A SI	3.A DO	4.A RE	5.A MI	6.A #FA
TARTEA TOHUETAN:	1	-	1	1	1	1

Aspaldi gainezkatu genituen albokariok alboka estandar honen ahalmenak, zulo erdiak estaliz, edo tutu batekoak bakarrik, ezen dagoeneko ohikoak diren ondokoan antzerako konbinazioak, zeinen digitazio taula transkribitzen lehenengoak garen:

Irakurbidea:

- Zulo itxia
- Zulo irekia
- ✗ Zulo itxi zein irekia
- ◎ Zulo erdi-irekia

Zuloa

5	●	●	●	●	●	○
4	●	●	●	●	○	○
3-3	●●	○●	●○	○●	●●	✗✗
2-2	○●	○●	○○	✗●	●●	✗✗
1-1	●●	✗✗	✗✗	●○	○○	✗✗
	DO-LA	RE-SI	RE-DO	RE-LA	RE-SI	FA (NATURALA)

(Hirugarren jarrerak, arin-arin eginik, #DO-aren efektua lortzen du. Era zabalean ustiatu dut laugarren Airea diskoko “Lurraren nigarra” nire kantuan. Beste biak noizean behin dira erabiliak nire albokari eskolaren errepetorioan.)

Tarteen erregularizatzea ezinbestekoa zen perkutsiozkoak ez diren beste soinu tresnekin jo ahal izateko, eskala LA-ren ordez SOL-en hastea erabaki zitekeen arren, edo eskala nagusi bat egitea minorraren ordez... Edonola ere, aldeko tonu erdiagatik bereizten da batez ere alboka estanda-

<sup>(6)</sup> Benetan Oskorri-ko Joserra Fernández-en grabaketetik, horregatik jarraian aipatuko dugun eskala azken hogei urtez edo gehiagoz izan da albokaren estandarra.

rraren tinbrea tradizionaletik, ez horren distiratsua baina borobilagoa zena (7). Bainazken bost urteko tresnaren eboluzioak ostera ere aldatu du egoera, tradiziozko tinbre horren errekupe- ziorako aukera emanez, beste batzuen artean

### Hedatze proposamenak

Duela urte gutxi batzuk, Osses nire lagunak, albokak egiten bereizitako ospe handiko luthierrak, esan zidan zenbait albokarik eskatzen ziotela oraingo eskala dorikoa lukeen alboka bat SOL-etik hasita, beste soinu tresna batzuekin jotzeko asmoaz (FA-n dagoen txistua baino ez zait bururatu, oso nahasketa erakargarria ez deritzodan arren). Horren ordez proposatu nion Azkue-k adierazitako eskala (SOL-en hasitako eskala mixolidiarra) luketen albokak egitea. Alboka hori oraingoarekin konbinatuz, baita errepertorio berak ere zentzu musical guztiz ezberdina hartuko luke (8).

Bestalde, artikulu honen aurreko bertsio dagoeneko zahar batean idatzi nuen: "Beste proposamen bat izango litzateke eratzun mugigarriez hornitzea alboka, SI edo SI bemola, DO edo #DO, eta #FA edo FA naturalaren artean aukeratu ahal izatearren."

Beno, proposamenek eta beste berrikuntza batzuk errealitatea ditugu dagoeneko, azken atalean deskribatuko dudan errealitate bat.

### Oraingo alboka: eskala, gama eta aukeren aniztasuna

Osses-en jaiotasunak esandako aukera guztiak garatu ditu eta gehiago. Oroimenak okerrazten ez banau, bere lehen erabakia izan zen batzuk zein besteok eskatu genionetik apur bat desberdina zen alboka bat sortzea: LA-tik hasitako eskala mixolidiar bat.

TONUAK (GRABETIK ZORROTZIENERA)	1A 440 Hz	2A SI	3A #DO	4A RE	5A MI	6A #FA
TARTEA TONUETAN	1	1	-	1	1	

Alboka hau Txilibriten alboka gama nagusitzat interpretatze gisa irizta dezakegu, tonu erdi gorago. Airea nire diskoko "Tsambouna" kantuan entzuten da, nahiz eta V-1 y V-2 (9) zuloak zinta itsasgarriez estalirik agian albokaren seniderik hurbilena den greziar tresna horren soinua imitatu guran.

Hurrengo urratsa izan zen ohiko alboka estandarrari SOL grabe (10) bat gehitzea (tutua luzatuz eta o-o zulo batzuk ipiniz Sol horretatik LA-ra pasatzeko), eta eratzun mugigarri bat RE-aren V-3 zuloaren gainean baita #FA-ren V-5-ean, non ohiko eskala dorikoa hedatuz gain, bazegoen nik iradoki nuen SOL-etiko mixolidiarra aukeratzea (11).

(7) Eta ez langai berrien erabilpenagatik Barrenetxea-k (2000: 37) uste zuenez: "El verdadero sonido y timbre de la alboka es el emitido por las propias cañas y en las propias cañas [...] Un cambio de materiales siempre puede influir y variar dicho sonido y timbre aunque alguien por un cambio de material lo pudiera creer más perfecto, porque una diferencia de materiales nunca se puede corresponder con la particular sonoridad de las cañas de alboka." Honelako esanak, albokarentzako eragin handieneko aldaketa eskalaren moldapen edo egokitzapenak ekari zuela jakinda, pentsarazten didate alboka "temperatuen" proposamena Riezu-rena izan zela benetan eta ez Barrenetxea bere idazkidearena.

(8) Bestalde, ez zegoen horrelako alboka bat izatearen zaín egoteko beharra: SOL-eko trikiti(x)arekin txandakatz gero arazo gabe erabil daitezke modu biak (eta bide batez Azkue-ren kantutegiko doinuak berak ulertu zituenez entzun).

(9) Non, RE-rako digitazio irekiaz, sistematikok eta arazo barik lortzen dugun RE-SI hirudun tarteak.

(10) Lehengago Joan Mari Beltran-ek ere garaturiko ideia bat, baina tutuaren beste muturrean SOL zorrotz baten lorpenari lotua, haren burutzea zailtzen zuena. Proiektu hori prototipo egoeratik inoiz igaro ez zelakoan nago.

(11) Badaude lau digitaziorako jarrera posible aukeratzeko jo behar denaren arabera: (1) ohikoa; (2) berdina hatz txikia o-o zuloetarako; (3) hauetatik gora V-5-a erabili gabe; (4) edo esku nagusiaren hatz nagia, luzea eta sendoa V-3, V-4 eta V-5 zuloen gainean hurrenez hurren.

Eraztun mugigarrien teknologia hori arrakastaz egotzi zitzaien nire asma-kuntzako "albokote" edo alboka grabaren prototipo bat, RE-4-tik RE-5-erako eskaladuna eta aukerazko pedal bat zuena LA-3-an. Jatorrizko albokotea ez da guztiz garatu, baina bai bertsio murriztu bat, esandako pedalik gabekoa. Sakon eta goxoa da soinua.

Lehen albokote eta alboka grabe horren artean burutu zen agian egin daitekeen albokarik bertsio malguena, erabilpen usukoena: grabearen o-o zuloez gain, gehitu dira eratzun mugigarridun zuloak:

1. Tutu bietan, o-o ixtean SOL edo #SOL / La bemolaren artean aukeratzeko.
2. III tutuan, MI bemol eta Fa natural tonuak lortzeko.

Aukera musicalak erraldoiak dira. Euron erakuspena ematen ahalegindu naiz Airea diskوان (12). Bainaz beranduagokoa da Xabi Valle nire lagunaren aurkikuntza: nola erabili sasi-albokotea bigarren ahots koherente bat egiteko, digitazioa ia ezertan aldatu barik. Eskuineko hatzamar txikia MI eta #FA grabeak txandakatzen dituen zuloaren gainean jarrita, MI / #FA -SOL-LA-SI-DO-RE gama lor dezakegu. Hatz txikiaren erabilera esan berriaz kanpo, alboka estandarrekiko alde bakarra da erpurua erabili behar dela ezker hatz sendoaren ordez, hau #DO-ari dagokion zuloaren gainean dagoela, erabilera gehienbat murrizteko (13).

Azkenik, eta aukera hau 2008ko udaberri erdian arakatu berri dugu, berdina egin dezakegu tonu bat beherago eta honela SOL-eko



eskala dorikoa duen albokari lagundu. Kurioski zentzu nusikalera nabarmenean aldatzen da, osoa askoz goxoago suertatuz. Edozein tesituratan esperobakoa da eta musika duoaren ordez laukotear entzuten dugula ematen du.

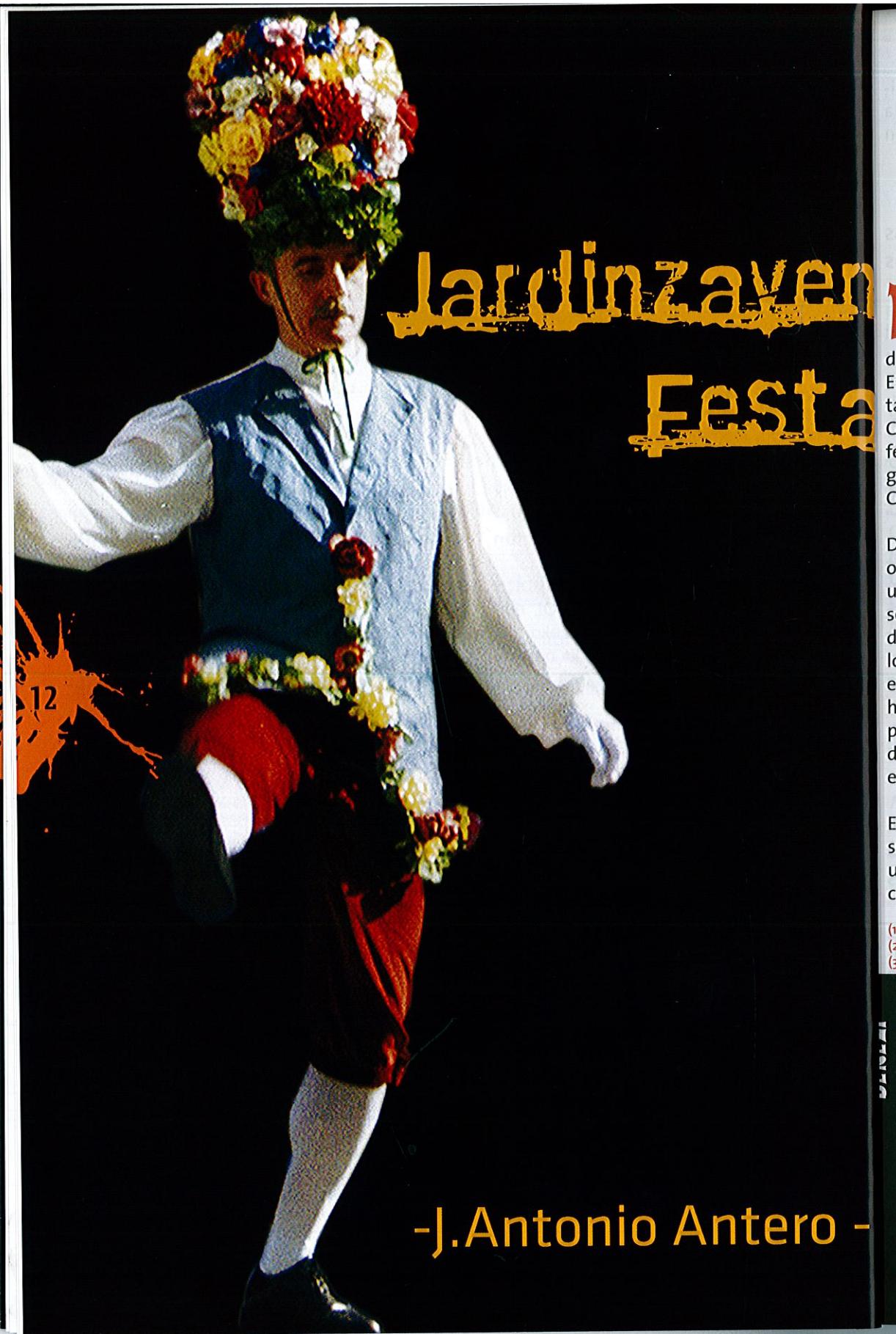
### Erreferentzia bibliografikoak

- Baines, Anthony (1996, 31995): Bagpipes. Oxford: Pitt Rivers Museum.
- Barrenetxea, José Mariano & Riezu, P. Jorge de (1976): Alboka. Entorno folklórico. Lekaroz: Archivo P. Donostia.
- Barrenetxea, José Mariano (2000): Aclaraciones sobre la alboka. Galdakao. Egileak sustaturiko argitalpena.
- Bikandi, Sabin & Santamaría, Jabi (1997): Uztarri. Alboka doinuen bilduma. Gasteizko Udala.
- García Matos, Manuel (1956): "Instrumentos musicales folklóricos de España". Anuario Musical 123-163, Barcelona.
- Koteron, Ibon (2001): "Alboka". <http://bizkaia.dantzak.com>.
- Larrea y Recalde, Jesús de (1930): "La alboka". Euskalerriaren alde, # 20. Donostia.

(12) Zenbait zulo erdizka estaliz grabatu genuen Albokeroen martxoa kantua orain badezakegu alboka horrez jo hau eginez bakarrik, eskuineko hatz txikira iraganez eskuarki nagiarri dagokion digitazioa, hau, nola ez "nagi" delarik

(13) Xabi eta biok ez gaude ados honetan, ezta komeni denentz tutuetako batean bestela LA eta SI ematen duten zuloak. Nire ustez, era honetan, 9. oharrean esandako teknika erabiliz, erre osa daiteke SOL nagusiko akorde bat alboka solistaren RE bat laguntzeko

**DONOSTIAKO AINTZANAKO INAUTERIA  
CARNAVAL TRADICIONAL DE SAN SEBASTIAN**



-J.Antonio Antero -

**Jardinzayen festa**

**L**a primera representación de la Comparsa de Jardineros ó Jardinzayen festa (1) se realizó el 29 de enero de 1818. Con anterioridad, ya habían salido otras como la Estudiantina del jueves de carnaval de 1886; también hubo ese año una Andaluzada y una Comparsa de Ciegos Valencianos. El 7 de febrero de 1817 hubo una Mascarada de ciegos valencianos y un Arzaigokia, pastorela ó Comparsa de pastores.

Distintos escritores coinciden al referirse al origen de la Comparsa de Jardineros, como una reminiscencia de las antiguas fiestas que se hacían al llegar la primavera en honor de la diosa Flora y posteriormente dieron inicio a los Juegos Florales (2). Posiblemente tomó esta vertiente a partir de un momento de su historia, pero un antecedente más cercano se puede encontrar en la Comparsa de Pastores del año 1817(Arzaigokia) en la que ya aparecía el personaje de "Aita Melchor" (3).

En las letras de la primera representación, solamente en euskera, no se puede observar una orientación mitológica del tema. Se describen los trajes y complementos con elemen-

tos tradicionales de la agricultura y gran profusión de flores y hortalizas. Es a partir de la comparsa de 1832 cuando las letras en castellano hacen referencia a la diosa Flora y ésta comienza a tomar parte en el cortejo.

Por las críticas positivas que habitualmente recibió, la comparsa ofrecía un espectáculo de gran colorido y vistosidad, unido a unas músicas y versos que ponían el acento, en algunos casos, en el motivo de cada representación, y así, la comparsa fue empleada para destacar especiales acontecimientos: El año 1845 en la primera visita de la reina Isabel II acompañada por su madre y hermana. Los vascos residentes en Madrid en 1848 organizaron una Comparsa de Jardineros que se representó en la Corte el día 9 de noviembre, en la celebración del cumpleaños de la Reina. Para sufragar los gastos del monumento a la memoria de "Mari", ejemplar marinero donostiarra, el año 1866 se unieron la Comparsa de Jardineros y la Comparsa alusiva a Mari. La Comparsa de Jardineros, representando al País Vasco-Navarro, se ejecutó el 21 de Agosto de 1887 en la Plaza Nueva en presencia de la Familia Real, al ser la primera vez que S.M. la Reina Madre y D. Alfonso XIII, niño, llegaron a San Sebastián.

(1) COLECCIÓN DE AIRES VASCONGADOS PARA CANTO Y PIANO por J.A. Santesteban. Sendoa, S. A. Argitaldaria

(2) SAN SEBASTIÁN- Curso breve sobre la vida y milagros de una Ciudad. Rufino Mendiola.

(3) EUSKALERRIA 1883, Tomo VIII- José Manterola



**Hemen aurkituko gaituzu:**

Cervantes kalea 12,  
48980-Santurtzi

Teléfonoa: 94.607.16.32  
Web-a: [www.berezin.net](http://www.berezin.net)

Berezin aurki ditzakezu mota guzietako euskal-jantziak, osagarriak eta  
euskal herriarekin erlazionatutako zarenikak.



De las comparsas y composiciones del carnaval del siglo XIX que han llegado hasta nosotros, podemos afirmar, que la Comparsa de Jardineros ó Jardinzayen festa de 1818 es la más antigua, ya que, la composición "Festarik Bearbada" que corresponde a la 2<sup>a</sup> Comparsa de Oficios y que actualmente está integrada en la comparsa de Iñudes y Artzaia es del año 1832. La marcha de San Sebastián, como composición más antigua de la Tamborrada, es del año 1861. La comparsa de Iñudes y Artzaia ó Nodrizas es del año 1869. La Marcha Real de Carnaval es del año 1881. La comparsa de Caballería de Viejas es del año 1881. La comparsa de Caballería de Gallos es del año 1882. La comparsa de Caldereros de la

(4) Euskal-Erria, Tomo 10, 1884, Pág. 73.

(5) Euskal-Erria, Tomo VIII, 1883 y Tomo, X, 1884

Hungría es del año 1884. La composición el Ataque de Errico Shemes y la marcha del Entierro de la Sardina son del año 1886.

### Peculiaridades en cuanto a sus representaciones y músicas

La comparsa de Jardineros no ha seguido en sus representaciones el desarrollo que en otras comparsas se ha dado, donde una vez escritas las composiciones y letras éstas se repiten en cada representación. La comparsa de Jardineros manteniendo su tema central de agricultores-jardineros y elogiando las belleza de las flores y los productos agrícolas "Udaberriko dago baratza gurea, belar onak ugari, oparo lorea; usaya chit gozoa, eder coloreta, indarrean susstraia, berde landarea." (4), ha tenido distintas versiones. Los elementos que la forman: músicas, bailes y coros, han cambiado según la versión. Ya se ha comentado cómo se hicieron versiones adecuadas para los eventos y personajes ilustres que visitaban la Ciudad.

### Pequeña historia de las distintas Comparsas de Jardineros

El 29 de enero de 1818 en la plaza nueva, hoy plaza de la Constitución, se representó la primera Comparsa de Jardineros (5), teniendo como "bastoneros" o directores y principales protagonistas a los señores José Vicente de Echagaray en el personaje de "Aita Melchor", José M<sup>a</sup> de Leizaur en el de "Aita Josepe" y Joaquín Yun en el de "Bartolo".

Para esta comparsa José Vicente de Echagaray escribió una marcha y un zortziko que decían así:

Donostiako alkate jaunak  
Emanari kan lizenziya  
Goizetik dato Jardiñeruak  
Kantatzen marcha berriya;

Jose biyak eta Bartolo  
Jardiñetako maisubak  
Antziñatikan gure artean  
Izan dirade deitubak;

### Zotzikoa

Giza semeak dute  
Aitzur bat eskuban  
Lore eta zintakin  
Chapela buruban;  
Pañuelua beti  
Laneko moduban,  
Chalekua beterik  
Mirtos inguruan.

Lazadakiñ gerriko  
Sedasko gorriyak  
Alkandoren gañetik  
Ederki jarriyak;  
Ankinazko galzakin  
Galzerdi zuriyak,  
Kolorezko zapatak  
Guztiz egokiyak.

Beti lanian aurtasunetik  
Neke izerdiyan oitubak  
Buruko illeak eta bizarra  
Dakazkite zuritubak.

Ez daude eskasago  
Gure emakumeak,  
Lastozko chapelakin,  
Luzean illeak;  
Lores eta belarres  
Enterro beteak,  
Zintas estalirikan  
Soñeko trajeak

El domingo de Carnaval de 1832 (6) se representó la segunda Comparsa de Jardineros en la Plaza Nueva ó de la Constitución. Paulino de Mutiozabal compuso unas letrillas en castellano y José Vicente de Echagaray un zortziko de nueve estrofas. Se instaló un tablado sobre el cual se improvisó un kiosko de flores y un jardín.

Tuvo por motivo el celebrar el nacimiento de la infanta M<sup>a</sup> Luisa Fernanda, hija de S.M. la Reina María Cristina, esposa de Fernando VII.

Se supone que fue dirigida por los mismos Leizaur, Yun y Echagaray y la música pudo ser también de Pedro de Albeniz.

Esta es una parte de los versos del zortziko que se han recuperado en la actual comparsa.

Erderaren ondoren  
Gerok ipiñia  
Degu baratzgilreak  
Zortziko berria:

Euskaldunaren kanta  
Biotz pozgarria  
Itz neurtu dantzarako  
Guztiz egokia.

### Marcha

Cual pinollito tierno  
Aparece lucida  
De Fernando y Cristina  
Nueva prenda de amor;

Y en enojoso invierno  
Sorprendido por Flora,  
Pierde su saña torva,  
Su fiereza y rigor.

(6) Euskal-Erria, Tomo VIII, 1883 y Tomo X, 1884

La tercera Comparsa se representó el lunes de carnaval de 1841 (7). La música fue escrita por el “respetable comerciante y distinguido filarmónico” don José Manuel de Brunet y las letras de las canciones José Vicente de Echagaray. Dirigió don José Joaquín de Echagüe y el Sr. Delgado. Es curioso observar cómo el primer verso de la letra de la Canción del Jardín coincide con la letra de la canción “Beti Maite” de R. Sarriegui., con la única variación de que Sarriegui utiliza “Donostiarak maite ...” en lugar de “Nekazariak maite ...”.

### Zortziko

Nekazariak maite  
Degu zortzikoa,  
Dantza beste lekutan  
Ez dan modukoak;  
Kanta biotz pozgarri  
Euskal-errikoak,  
Plaza soñu egoki  
Denboretakoa.

Emakumeak datozi  
Baratzgilleakin,  
Apainduak soñeko  
Polit berriakin;  
Plazara dantzatzen  
Soñu ederrakin,  
Eta gero echera  
Nor berearekin.

### Himno

Virgen Flora, delicia del cielo,  
Dulce encanto del alma Natura,  
Cuya espléndida aureola fulgura  
Más que el Sol del Oriente al cenit.

Acoged, ¡ho! Deidad peregrina,  
De Urumea la fácil corona  
Que en tus aras de fuego abandona  
De sus Ninfas el coro gentil.

En el año 1845 (8) con motivo de la primera visita de S.M. la reina Isabel II a San Sebastián acompañada por su madre y su hermana, se organizó una comparsa extraordinaria de Jardineros. Fue la única representación de comparsas que se incluyó en la programación festiva. “Los vascongados residentes en Madrid, el 19 de noviembre de 1848 (9), en celebración del cumpleaños de S.M. la reina Isabel II, organizaron una comparsa de Jardineros en la que tomaron parte grupos de jóvenes vestidos con los trajes vascos tradicionales .Con los grupos iba un carro tirado por dos parejas de bueyes, con los cuernos forrados de oro, que transportaban a la diosa Flora. Se cantaron y bailaron zortzikos expresamente compuestos por José Vicente de Echagaray para esta celebración. La fiesta terminó con una exhibición de fuegos artificiales, que fue costeada por la colonia vasca en Madrid.” El domingo de carnaval de 1850 (10) se representó la cuarta comparsa de Jardineros. En esta ocasión la música fue escrita por José Juan Santesteban y la letra en euskera por José Vicente de Echagaray

(7) Euskal-Errria, Tomo VIII, 1883 y Tomo X, 1884

(8) La Voz de Guipúzcoa, 31-XII-1900- Memoria del siglo XIX

(9) Euskal-Errria, Tomo VIII, 1883

(10) Euskal-Errria, Tomo VIII, 1883 y Copia de la partitura editada por Litografía Gordon hermanos.

La melodía de la Marcha de esta comparsa, en la actualidad, es conocida en la población de Andoain como la “Marcha de San Cruz”. Está atribuida al que fue director de la banda de la citada población, el maestro Saldías. (11)

### Marcha

Alma Cérès, benéfica Diosa,  
Tú que bordas de ricos colores,  
Alfombrando de espigas y flores,  
Los espacios del monte y vergel;  
Grata acoge la fácil ofrenda  
Que dejando los rústicos lares,  
Te brindamos en dulces cantares  
Con guirnaldas de rosa y clavel.

### Zortziko

Donostiako festa  
Iñauterikoak  
Dira ikusgarriak  
Eta betikoak;  
Gaur agertzen dizute  
Gazte bertakoak,  
Plazan egiten lanak  
Baratzetakoak.

### Himno

Su mágico aliento  
En germen fecundo  
Vertiendo en el mundo  
El fruto y la flor,  
Los valles esmalta,  
Las meses ondea,  
Y el bosque sombra  
Con fresco verdor.

### Koroa

Aurten iñauteriko  
Festa egunean  
Gaude baratzgilleak  
Naikera betean;  
Soñu eta kantakin  
Umore onean,  
Aitzurtzen eta dantzan  
Debora berean.

de flores y detalles de complementos necesarios para decorar los trajes.

El “Diario San Sebastián” del 15 de enero editaba la siguiente nota :

“ A fin de que las que deseen contribuir a la confección de flores artificiales de papel para la comparsa de Jardineros sepan qué flores predominarán entre el follaje, ponemos a continuación el nombre de ellas : Hemónibus, rosas blancas, amarillas y rojas, dalias, lirios caídenos y blancos, peonías blancas y rojas, botón de oro, mendillo o bola de nieve, hortensias, camelias, salvia esplendente.”

La representación se había programado para el día 25 de febrero en la plaza de toros de Atocha, pero la lluvia hizo que se suspendiera y fue el día 26 cuando se representó.

Sobre el desarrollo de la representación, el

(11) Según el Registro de Bautismos de la Parroquia de San Martín de Tours de Andoain, Eulogio Saldías Urdampilleta nació el 28/8/1856 por lo que no pudo ser el autor de la citada composición.

(12) Iruchulo Zar-Doností Berri, Siro Alcain, Madrid 1896, pag. 23-57

(13) Euskal-Errria, Tomo X, 1884

"Diario San Sebastián" daba la siguiente crónica:  
 "El público recibió con muestras de entusiasmo la corte carnavalesca que comenzó a desfilar al compás de los acordes de la música. Todas las carrozas y séquito recorrieron el ruedo, ofreciendo un soberano golpe de vista el conjunto del cortejo del dios Momo". "Apareció la comparsa precedida de una nutrida banda de música y coros que cantaban canciones propias de la fiesta que se celebra.

#### Himno en el jardín

Tejamos guirnaldas de mirto y laureles  
 Y nardos, claveles, lirios y jazmín,  
 Para la diadema de la diosa Flora,  
 Reina creadora de nuestro jardín;  
 Lindas jardineras sembrad presurosas  
 De dalias y rosas de exquisito olor.  
 La senda que cruza la deidad querida,  
 Numen de la vida de paz, y de amor

Famak gaur Donostia  
 Banaturik dauzka,  
 Dala jolastoki bat  
 Festaren seaska.

Ante el éxito de la representación del año anterior, las sociedades "La Fraternal" y "Unión Artesana el 17 de febrero de 1885,<sup>(14)</sup> impulsan la organización y repetición de la Comparsa.

El grupo estaba formado por jóvenes de entre

18 y 20 años, que procedían de los elementos que constituyen ambas sociedades. La prensa local, una vez más, describe el acontecimiento de la forma siguiente : "La Comparsa entró a la plaza precedida del alcalde y alguaciles carnalescos, de las bandas de música y nutri-

dos parejas de jardineros y jardineras que subieron a una tarima que había en el centro de la plaza y al compás de la música comenzaron a bailar formando caprichosos y lindos grupos con sus vistosos y graciosos trajes.

Los arcos de ramaje y guirnaldas que llevaban. Al compás del baile improvisaron sobre la tarima un lindísimo jardín. Los macizos de flores, surtidores con plantas acuáticas y por fin un bonito templete que se alzó en el centro del jardín, transformaron la tarima en un bonito Edén."

#### Zortziko

Lore toki polit bat  
 Plazaren erdiyan  
 Egin naiya senti zan  
 Joandan aspaldiyan;  
 Osaturik kutizi  
 Zegoana erriyan,  
 Gaur arkitutzen gera  
 Baratza berriya.

dos grupos de jóvenes vistosamente vestidos, que cantaban coros alusivos a la fiesta. El carro de la diosa Flora, entretelada de verde ramaje y salpicada de flores, conducía a la diosa y a dos ninjas vestidas al uso de la antigua Grecia, y daban al conjunto un aspecto pintoresco los trajes de las parejas que componían la comparsa. Llegada la comparsa al compás de la marcha, a la tarima preparada al efecto en el centro de la plaza, al compás de una danza, que ejecutaron las parejas, se hicieron varias figuras con surtidores y macizos de flores. En el lindo templete que improvisaron en el centro se colocó "Aita Joshepe". Condujo éste a la diosa Flora, precedida de sus ninjas, a dar un paseo por el bello jardín y después de éste, fue conducida, la diosa, nuevamente a su carro. La Comparsa, al mismo compás que formó el jardín, fue deshaciéndolo, con lo cual quedó terminado este bello y original espectáculo que entretuvo agradablemente a los numerosos espectadores que lo presenciaron."<sup>(15)</sup>

La COMPARSA PASTORIL <sup>(16)</sup> se celebró el domingo día siete de Marzo de 1886 en la plaza de toros de Atotxa. El Eco de San Sebastián decía: "Es un todo análogo a la fiesta de los jardineros, ya en lo que se refiere a las parejas, a los cantores y músicos...".

La música era de Raimundo Sarriegui, letra en castellano Adolfo Comba y en euskera Victoriano Iraola, director Miguel Salaberria. "Abrió la marcha una numerosa banda de música compuesta de cerca de 100 individuos bajo la dirección del Sr. Galatas, Seguían 70 jóvenes cantores, todos con pantalón blanco y boina encarnada. Luego venían 17 "fraiskus" de blanco.

A continuación hicieron la entrada las carrozas representativas de la Primavera y el Estío.. Aparecieron después, guiados por "Aita Josepe", 16 parejas de baile. Pastorcillos y pastores. Vestían las niñas falda corta, a rayas blanca y azules; corpiño negro con vivos encarnados; sombrero de paja con flores;

zapato escotado blanco. Ellos de calzón morado, media amarilla, zapato bajo, chaqueta abierta de terciopelo encarnado, camiseta a rayas blancas y azules y sombrero de paja. Las niñas llevaban, por mitad, largas cintas de azul y rosa; los varones aros de follaje.

Cerraban la marcha dos carros representando al Otoño y al Invierno y junto con los anteriores se colocaron en los ángulos del tablado. Despues de hacer un rodeo a la plaza, subieron al tablado las parejas de pastores para ejecutar caprichosas evoluciones en las que describían figuras de gran novedad, entre las que llamó la atención la construcción de un montículo, llevado a efecto con tal precisión y acierto que, a su terminación, fue acogido con un prologado aplauso que se redoblaron al aparecer en la cúspide una choza."

El año 1887 la Comparsa de Jardineros <sup>(17)</sup> fue ofrecida como acto festivo a S.M. la Reina Madre, que acompañada por sus hijos el rey Alfonso XII, las princesa de Asturias y la infanta María Teresa, venía por primera vez a pasar el verano en San Sebastián.

El espectáculo fue ofrecido el 21 de agosto en la plaza de la Constitución, y se cuenta que el Ayuntamiento regaló a S.M. el Rey una preciosa pandereta.

Las músicas de Raimundo Sarriegui fueron las de la comparsa del año anterior y las letras en castellano de Adolfo Comba y en euskera de Victoriano Iraola, fueron escritas para la ocasión.

La cabalgata entró en la plaza encabezada por la Banda Municipal y los coros. A continuación, cuatro grupos de cinco parejas cada uno, representando a Vizcaya, Navarra, Alava y Guipúzcoa. Cada grupo llevaba los trajes característicos de las respectivas provincias, y como atributos, un producto característico de cada una de ellas: Navarra, uvas; Vizcaya, mineral; Alava, cereales y Guipúzcoa, manzanas. Cada grupo llevaba el escudo de su provincia.

Siguiendo a éstos entró la Comparsa com-

LAGUNTASUNA



**LAGUNTASUNA**  
EUSKAL FOLKLORE ELKARTEA

- Erraldoien konpartsia
- Erromeriak
- Gaitero - Dulzaineroak
- Euskal Dantza Taldea
- Trikitilariak
- Txistulariak

Tfnoa: 0034 629455570 / 0034 944780145 Fax: 0034 944780145  
[laguntasuna@euskalnet.net](mailto:laguntasuna@euskalnet.net) <http://www.euskalnet.net/laguntasuna>

<sup>(14)</sup> Diario San Sebastián 4/2/1885

<sup>(15)</sup> Diario San Sebastián 18/2/1885

<sup>(16)</sup> Diario de San Sebastián 7/3/1886 y El Eco de Sn. Sn. 9/3/1886

<sup>(17)</sup> Euskal Erria, Tomo XVII

puesta por dieciséis parejas mixtas con el bastonero "Aita Joshepe" a la cabeza. El carro de la diosa Flora, vistosamente adornado, era arrastrado por cuatro bueyes enjajeados. Junto a la diosa iban cuatro niños vestidos de ángeles y otros dos de jardineras. Junto al carro los "praiskus ó fraíscus", encargados de gobernar los animales de tiro cerraban la comitiva.

Después de dar una vuelta alrededor del tablado, que adornado con cuatro fuentes, se

### Himno

Tejamos guirnaldas  
De mirto, laureles  
Lirios y claveles  
De exquisito olor,

encontraba en el centro de la plaza, al compás de una música construyeron una glorieta desde la cual soltaron palomas y se retiraron junto a las fuentes en los cuatro ángulos.

Los jardineros subieron al tablado donde bailando representaron figuras caprichosas y luego improvisaron un jardín alrededor de la glorieta. El coro interpretó los himnos y después los jardineros al ritmo de los bailes desmontaron el jardín y la glorieta (18).

grupos de baile representando a las siete provincias de Euskal Herria, todos ellos bajo la dirección de "Aita Joshepe".

La carroza representaba una escena de jardineros, las músicas estaban seleccionadas entre las composiciones de Santesteban y Sarriegui y los bailes y la coreografía fueron compuestos por "San Juan Konparsa". No hubo coros.

Por iniciativa de la Comparsa de Caldereros de la Hungría-Gros de Donostia, se recuperan las composiciones del antiguo carnaval donostiarra entre ellas la Comparsa de Jardineros y con la colaboración del maestro José Mª Oiarzabal Beloki el año 1998, se armonizan para banda y coros y se graba el C.D. "Dira Dira ihaute-riko konparsak".

El grupo "Eskola Dantza Taldea" el año 1999, con la base musical del "Dira Dira" anteriormente citado, decide representar la Comparsa de Jardineros y recibe el primer premio del Concurso de Comparsas del Carnaval donostiarra de ese año. El año 2001 el grupo "Eskola" se desmarca del concurso de comparsas, con el propósito de impulsar el carnaval autóctono donostiarra y recuperar de manera estable la Comparsa de Jardineros.

Los años 2002 y 2003 el grupo "Eskola Dantza Taldea" con la colaboración de su coro, la coral Aita Donostia y la Banda Illumbe de Trintxerpe, ofrecen a mediodía del domingo de Carnaval en la Plaza de la Constitución representaciones de la Comparsa en la que los bailes, coros, solistas y banda en directo, hacen llegar a todos los espectadores el valor de este patrimonio de los donostiarras.

La difusión y el arraigo que en la

ciudad ha tomado la comparsa, que sigue representándose el domingo de carnaval año tras año, ha hecho que sus actuaciones hayan salido del marco de la ciudad y se hayan extendido hasta la ciudad alemana de Wiesbaden el año 2007

### Personajes

José Manterola, en "Breve noticia de algunas comparsas y fiestas de Carnaval habidas en San Sebastián en el presente siglo", nos dice que bajo la dirección de los señores Echagaray, Leizaur y Yun, se celebró la primera comparsa de Jardineros.

Los dos primeros representaron los papeles



### LAURAK-BAT

#### Gipuzkoakoak

Mendi altu berdeak  
Laja ta onera  
Gutziz pozgirotubak  
Etorriyak gera,  
Gure usariyuak,  
Gure jantziera,  
Kanpotar guziyari  
Erakutsitzera.

#### Bizkaitarrak

Bizkaitar belcheranak  
dirade eterri,  
apaiñ apaiñ jantzita  
laguntzera guri,  
choriyak ikusirik  
egite on ori,  
poztu ta asi dira  
Guziyak kantari.

#### Arabarrak

Begira ser panposa  
begira zer berdiñ,  
dijuazen pausua  
emanaz chit ariñ;  
jantzi gorriksarako  
churi urdiñakiñ,  
lorasorta bat egiñ  
liteke oyekiñ.

#### Naparrak

Ara oyen ondoren  
beste modukuak,  
jantzi beltz manta duna  
ume artakuak;  
laguntzalle leyalak  
zentzu onekuak,  
oyek dira probintzi  
Naparruakuak.

Casi cien años después en Hernani, un grupo de amigos que habían organizado años anteriores la comparsa de Iñudes y Artzaia, consideró interesante recuperar la Comparsa de Jardineros.

Después de recabar información suficiente como para reconstruir los bailes, las coreografías y las músicas, decidió hacer una representación basada en la Comparsa de 1887. Fue el 1 de marzo de 1981, domingo de carnaval, cuando desfiló por las calles de la villa y se

representó nuevamente la Comparsa de Jardineros sin coros.

Con un grupo renovado, nuevamente el 27 de junio de 1992, último día de las fiestas patronales de San Juan, salieron los jardineros organizados por el grupo "San Juan Konparsa". Hicieron su representación en la Plaza de Atsegindegia de Hernani, después de recorrer las calles de la villa. La Comparsa formó un grupo de jardineros y jardineras,

(18) Revista San Sebastián-Enero de 1944

epe" y el último Bastoneros", lo es de una función entre los tres. Experiencia de letras y la dirección fue llevada por

e, representado y que ya aparece (Arzaigokia),

referente en la comparsa de los "Pastores de la Armenia".

Ona Aita Josepe  
Danen buru zari  
Argitasun audiya  
Zabal dutzen guri

A través de los años y con la evolución de la comparsa, queda como único bastonero y jefe de la comparsa.

#### Bartolo

De la función de este personaje, representado por Joaquín Yun, no tenemos referencia escrita. Yo sostengo que su papel está al frente del conjunto musical basándome en lo indicado por José I. Iztueta: "... don Joaquín Yun que hizo revivir el gusto de la música en esta Provincia enseñando lo mas selecto de los mejores autores...".

por José M<sup>a</sup> de coreografía y la ne también un

# Ezpata dantza eta aurreskua Begoñan



## EZPATA DANTZA ETA AURRESKUA BEGOÑAN

**B**egoñako Andra Marien Santutegia erlijio gune garrantzitsua da Bizkaia osoarentzat, bereziki, Bilbo eta inguruko herritarrentzat. Santutegira erromeria eta erregute ugari egin izan dira mendetan. Adibidez, 1641ean, Bilboko Udalak, gertakarien eskerronez, eta luraren fruitu oparoak eskatzen, Begoñako Andra Mariengana prozesioan joateko prest egoteko eskatu zion jendeari, ur premia handia zegoelako. Antzeko motiboak tarteko, beharrezko iritzi zaionean, Bizkaiko beste herri askotatik ere etorri izan da jendea, debozio handiz.

Ez da harritzeko, beraz, abuztuaren 15ean, Ama Birjinaren egunean, Santutegirako bide guztia, goizean gozetiak, erromesez beteta ikustea. Delmasen Gida Historikoak, 1864an, egun horretan leku guztietako jendea etortzen zela azpimarratzen zuen, bilbotarrak ugari, ez edozein gainera, goizaldeko lauetan "belar ona" bilatu eta eliza inguruko zelaia betetzera joaten baita jendea; ez baita denak ondo kabitzen bertan.

Jai giro paregabe honetan dantzak derrigorrezkoak dira; azpimarragarria gure Aurreskua tradizionala, Genaro Perez de Villa-Amilek 1842an hain bikain pintatua eta Ramon Arronategi Begoñako elizateko alkateak 1880an defendatua, plazan lotsa eta moraltasunik ez zela egon kexuka jardundako Bilboko artzaezari idatzitako gutunean. Alkateak gutunean zioen berak plazako ekitaldiak Udaletxeko aretotik ikusi zituela, eta aurresku batzuk dantzatu zirela, eta inork ez zuela gizalege eta txukuntasun araurik urratu. Jarraian, gogora ekarri dio Elizaren ordezkariori ez diotela informazio onik eman, eta argitu dio "danbolin dantza antzinatik erabiltzen dela gure herrian eta,

gainera, euskaldunen bereizgarrietako bat ere badela, dantza zintzoa, herri handietan erabiltzen diren beste batzuen aldean, langilea eta zintzoa delako, eta beren ohiturengatik eta zeharkako jokabide kristauengatik nabari den herri hauetako jendearen apaltasunaren berezko adierazgarria dela; ez da lerraldirik izan halako ekitaldi publikoetan herriko agintaritzaren ordezkarri aguazil bakarra aritzea nahikoa izaten baita normalean".

### Ezpata dantza

Aurreskua ez eze, Euskal Herrian erkidegoaren unerik ospagarrienetan dantzari multzo hautatua eduki ohi da, eta Begoñan ere izango zirelakoan gaude. Gure herrian, halako konpartsak koreografiaren ikuspegitik bi modutara azaldu ohi dira: zortzi dantzari bi ilaratan, edo tresnez lotutako multzoak, buruan kapitaina dute la, zein inor nabamentzen dela.

Hautatutako gazte hauek herria, kolektiboa ekitaldi garrantzisuetan ari zela dantzaten zuten, ekitaldi zibil zein erlijiosoetan. Pedro de Lepe apezpiku jaunak, Bilbon, Gorputzi eguneko prozesioetan 1690ean utzi zuen bisita autoan, "elizetan betidanik egon dira halako dantzariak, kan-erregularrenak izan arren, komediarik ez antropotik etorrira zein bertakoak. Beste batzue-zeztek eta hilerritan dantzariak ez egiteko" tan Kofradien jaietan jardun izan dute, ber-agindu zuen. Gerora bere agintaldian eman barako, 1606ko urriaren 25ekoan, non San ziren Sinodoko Konstituzioetan berriro agindu Krispin eta Krispiniano kofradiako kide du zuen "ezpata dantza horiek, eta beste kalidantzariak San Nikolas elizan egin zutentate batzuetakoak" elizatik kanpo gera zitez-dantza, eta dokumentu batean dioenezzen.

"ubo dança de mançebos del oficio muy buena y se dixieron salves y misa cantada Horrela, mendetako usadioa egiteari utziz con cornetas, biolones y laudes y sacabu-joan ziren, pixkana, eliza askotan, zenbaiteches con tanto aplauso como si se dixiera latan, Gipuzkoako Zumarragan, esaterako, misa en Toledo". Beste une batzuetan per-Antigoako baseliza bereziaren barruan, eta

tsona garrantzitsuen etorrera ere pertsona horien ohorezko dantzakin ospatu izan dira.

Eliza barruan dantzatzeko ohitura, denborarekin, ez zuten begi onez ikusi apezpikuek eta, ondorioz, bisitan joaten zirenean eliza barruan danbolinik ez jo eta dantzariak ez egiteko agintzen zuten. Batzuetan herri agintarien protesta egiten zuten, berbarako, 1686an, Lekeitio, bisitariak dantzariak ez egiteko agindua eman zuenean, eliza-zain eta giltzazainak agindua aldatzeko eskatu zuen, dantza ez zelako ofizioetan egiten, eskaintza garaian baizik, "baita jaietako prozesioetan ere, hiribilduan eta jaunerri txit noble honek gainerako tokietan ohi bezala, eta ez zaiela eliz otoitzei inolako trabarik e g i t e n ". Bisitariak, geroago, Gernikan zegoela, "orain arte hemen egon den ohitura hori gordetzeko, baina meza esaten ari denean ezik, eskaintzan eta manipuluari mun egiteko ematen denerako" agindu zuen. Denborarekin, dantzariak ez egiteko agindu gehiago etorri ziren.

herriko eliz parroquia barruan ere, dantzatzeari mendetan etengabe eutsi badiote ere.

Bilbon XIX. mendera arte segitu zuten Gorputzi eguneko prozesioetarako dantzariak kontratatzen. Ez dakigu zehazki noiz utzi zioten parte hartzeari, baina 1826ko udal akta batean dioenez, Gorputzi jaietarako eta zortziurrenekorako nolabaiteko poztasun era-kustaldiak egitearren, antolatzaileek dantzari talderen bat aurkitu behar dutela erabaki zela esango dugu. Jakin badakigu, halaber, XIX. mendearren hasieran, Durangoko dantzari taldea, W.F. V o n Humboldtak dioenez, Dantzari Dantzarekin aritzen zena h a n g o Gorputzi eguneko jaiak alaitzen.

XIX. mendeko gerra karlistek eta gizarteko transformazioek herri askotan dantzari talde hauek desegitea ekarri zuten. Mende hartako azkeneko hamarkadetan toki batzuetan egin ziren Euskal Jaiei esker, berreskuratzeko giroa sortuz joan zen. Durangon 1886an antolatu zirenekin Euskal Herri osoak artean Dantzari Dantza tradizionalari eusten zioten durangar taldeak ezagutu zituen. Hurrengo urtean jai haietan parte hartu zuten ume durangar batzuek Bilbon egin zuten dantza, hiribilduan bisitan zeuden Erregina Erregentearen eta bere familiaren aurrean. Urte gutxi geroago, 1893an, berriro jardun zuten dantzan Bilbon, abuztuko jaieitan, baina orduan Iurretago ezkutuak dantzarien batera; arrakasta handia lortu zuten, egunkariekin esan zutenez. Mendea amaitu baino lehen Berrizko dantzariak ere aritu ziren Bilbon eta beste leku batzuetan, baita Bilboko Euskal Etxearen ekimenez Bermeon



egindako lehiaketa batean ere; Garaiko taldea ere aurkeztu zen txapelketa hartara.

Dantza horiek, "Baserritarra" egunkariak 1987an zioenez, Durangaldean soilik mantentzen ziren eta ezpata-dantzari talde berriak osatzen deitzen zuen; pixkana beste herri batzuetara hedatzu joan ziren. Urte haitan zabaltzen ari ziren ideia abertzaleek horretarako giro aproposa sortu zuten.

Horrela, 1906an, Begoñako udalak arautegi bat onartu zuen, Begoñako ezpata-dantzari taldearentzat, eta inprimatzeko agindua ere eman zuen. Ale bat gorde da hango artxibategian. Durangaldeko tradiziozkoak kenduta, halakorik egin zuen lehen herrietakoia izango zen, ziurrenik. Horren ondorioz, gerorako jaietako programetan, Meza Nagusiaren ostean, urte askotan, ezpata-dantzaria agertu zen, amaieran ohorezko aurreskua dantzatzuz. Oraindik ere aurreskua dantzatzen segitzen da, zoragarri, hiribilduko agintarien aurrean eta, behin baino gehiagotan, alkateak berak ere dantza egin izan du.

Antzina Bilboko Gorputzi prozesioetan Santu Gorenaren aurrean dantzatzen zen eta, ikusi dugunez, 1606an, San Nikolas elizan, Begoñan Ama Birjinaren betiko jai giroa haren ohorezko ezpata dantzarekin osatzea pentsatu zuten.

Gorputzi jaietan zortzi dantzariko multzoan dantzatzen zen arren, kriskitinak eta brokelak erabiliz, unerako egokiago eta tradizio handiagoko iritzi zioten dantza luze

eta elkarlotuekin, kapitaina eta ezpata laburreko dantzariekin, dantzatzeari.

Halako ezpata dantzen gainean bi aipu baino ez ditugu aurkitu, non Bilboko, zein egungo Bilbokotzat ditugun Abando bezalako lurren tako dantzariek hiribilduan dantzatu zutelarik esaten baita.

Lehena 1729koa da, urte hartako inauterietan dantzariekin mojiganga bat atera zenekoak. Dauzkagun datuetan ez da koreografiari aipatzen, puntetan botoiak zituzten ezpatari erabiltzen zirela besterik ez diote, eta dantzarien arroparen elementu batzuk aipatzen dira. Pentsatzeko da dantza horiek herrikoi dantzen antzekoak izango zirela, dantzaria elkarlotuta, ezpatak joz, zubiak eginez, eta dantzatuz, batez ere Gorputzi jaietan, zein herriko jaietan.

Bigarrena Fernando VII 1828an Bilbora etorri zenean idatzi zen memorial batean dago. Bertan esaldi hau irakurtzen da: "Arratsaldek bostetan errege-erreginak balkoira agertzen, eta ezpata-dantza hasi zen, egunek zeregin nekezen ostean Abandoko elizatek San Frantziskoko komentuaren kanpoko elizapean ikasteko hainbeste lan izan zuten neka zari zintzoek dantzatuta. Errege-erregineko Ama Birjinaren ereserkia. Dantza pausuak eta Jainkoa eta Nazioa defendatzen jakin zute koreografia lurrarde honetako beste herri batzuetan kontserbatu ziren gure dantza tradizionalen erreptorioko formetatik ateraziren.

Esaldi horrekin egiazta dezakegu gaur Bilbo den Abandoko elizatean garai hartan ezpata dantza dantzatzen zutela. Ez dakigu gerorako dantzatzen segituko zuten, baina ziurrenik hala izango zen. Kontua da ez zaigu

koreografiaren xehetasunik ezagutzeko beste erreferentziarik geratu. Ez daukagu, era berean, Abandon garai hura baino lehen dantzatuko zen daturik, zentzuzkona baietz, dantzatuko zela pentsatza bida ere, esandako data horretan Erregearen aurrean dantzatu bazuten, XIX. mendean hasieran ohikoa izango baitzen, ziurrenik. Ez ginateke asko oker-tuko aurreko mendeetan, gure lurraldeko beste herri askotan bezala, une kolektibo solemneetan ospetsuetan ere dantzatzeko ohitura zegoela edo koreografia, oro har, gainerako ezpata dantzen forma klasikoetara moldatuko zela pentsatuko bagenu.

1997an, dantza mota erabaki ondoren, abadeak berak animatu zuen Beti Jai Alai taldea hura sortu eta antezterra. Ama Birjinari eskainitako dantza berezi hau presbiterioan dantzatuko zen, abuztuaren 15eko meza nagusia ostean. Horretarako elizako organistak lagunduta behar ziren doinuak hautatu ziren. Dantzariak presbiteriora sartzeko, Begoñako organista izandako Eduardo Gorosarriren pieza bat hartu zen, eta dantzarako doinu pean ikasteko hainbeste lan izan zuten neka zari zintzoek dantzatuta. Errege-erregineko Ama Birjinaren ereserkia. Dantza pausuak eta Jainkoa eta Nazioa defendatzen jakin zute koreografia lurrarde honetako beste herri batzuetan kontserbatu ziren gure dantza tradizionalen erreptorioko formetatik ateraziren.

Horrela, Ama Birjinari eskainitako eguneko meza nagusiko unerik ospetsuenean, Bilboko udal agintariak han zeudela; meza normalean elizbarrutiko apezpiku batek esaten zuen; egun Begoñako Andra Mariaren aurrean dantzatzen da, haren ohoretan, egun berezi horretarako sortutako ezpata-dantza eta ikusleek ondo txalotzen dute, eta benetan preziatzen dute. Urriaren 11n, Begoñako Andra Mariaren berariazko egunean, berriro egiten dute ekitaldi bera, eta hiribilduak urtero, ekainaren 15ean, plaza Biribileko estatuaren ondoan fundatzaileari egiten dion ekitaldian ere bai.



### Aurreskua

Aurreskua bilbotarrentzako dantzarik maitatuetako bat izan dela esango dugu. Aurreskuan Euskal Herrian aurkitzen den koreografia figurarik zaharrenetako bat daukagu, emakume eta gizon ilara, eskutik helduta, plazaren biribila betetzen, eta erlojuaren orratzen kontrako norabidean mugitzen, alegia. Ilararen zuzendari esku desberdinak osa-tzen duten sokaren hasieran edo aurrean doana joango da eta, horregatik esaten diote "aurresku". Horixe da bizkaitarrok dantzari eman diogun izenik zabalduna, XIX. mendaren hasieratik hona behintzat. Sokaren azkenean dagoen eskua, edo atzeskua ere nabari da, zuzendariaren lagungarri.

Bizkaiko aurreskuan garrantzitsua da gizon eta emakumeak pixkana eskutik helduta uzten dituen zeremoniala. Sexu bateko kideek ekiten diote dantzari, eta ondoren, zerenmonia eta koreografia desberdinak ostean, beste sexuko opari eta omenez, multzo hori osatzen dute azkenean.

Gizarte oso oihartzun handia izan duen dantza izan da, agintari zibilei zein elizakoei zuzentzen baitzitzaien antzina. Gizaburuagan 1652ko iraileko ama birjinaren jaietan dantza bat dokumentatuta daukagu aurreskua edo lehen eskua Lekeitioko bika-

MENDEBALA DISKAK



EUSKAL HERRIKO BESTELAKO TALDEAK ETA  
MUSIKAK SUSTATZEN DITUEN ZIGILU DISKOGRAFIKOAK

Folka, herri eta sustraiako musikak,  
tradizionalak, munduko musikak, mestizaiak,  
aniztasunerako musika berriak...

[www.mendebalasopuerta.net](http://www.mendebalasopuerta.net) // tel.: 616 88 08 27 // e-mail: mendebala@hotmail.com

rioa zen, eta Bizkaiko Ahaldun Nagusia ere han zen. Geroago alkate eta agintarien datuak ere aurkituko ditugu, herrietako jaiekako unerik ospetsuenetan ari direla.

Hainbesteko ospe barik, baina koreografiaren erritualari eutsiz egiten zuen dantza gazteriak, zebait elizgizon dantza horien kontrako benetako gurutzadak bultzatzeraino eraman zituzten mugimenduak eta ekintzak sartuta. Hala ere, ez zen gure arbasoek aurreskuari zioten grinarik hoztu. Horrela aitortzen du Bizkaiko historiagile Juan Ramón Iturriazk, 1785ean, dantzaren zeremoniala deskribatu ondoren, hauxe dioenean: "eta gonazpiak altxatu eta zikintzea gutxienekoa da, eta beraiek, hain tuntunak, onartu egiten dute; eta ipurdiko handiekin min ematen badiete ere, ez dute damurik izaten, eta lagun eta ezagunek dantzara eroan ditzaten gogotsu egoten dira"; gehitzen du "emakumeak dantza riari adiago begiratzen diote abadeari baino, meza esaten ari denean".

Bilboko hiribildua eta egun udalerrria osatzen duten inguruko elizateak gainerako herrieta bezain aktiboki parte hartu izan dute halako dantzetan. Hala erakusten digute hiribilduaren eta aipatutako elizate horien eta beren usadioen gainean idatzi duten autore askok.

XVII. mendeko gure eliz agintarien bisita orrieta, Donejakue elizako fabrikaren kontu liburuan jasota dauden debekuak ageri dira eliz gizonei "halako dantzetara ezeragatik ere eta inola ere sar ez daitezen" aginduz; dantzok jaietan "gizon eta emakume gazteak eskutik helduta" egiten dituzte, eta "ez Jainko gurtzeko, beraiek entretenitzeko baizik", hor dioenez.

XIX. mendeari adituz, hasieratik aurkitzen ditugu dantzaren erreferentziak, Von Humboldt alemaniarraren lumatik. Juan Ignacio Iztuetak berak, 1824an Gipuzkoako dantzari ari denean, Velez izeneko bolero dantzari famatu baten datua jasotzen du; dantzari hark dantza hura ikasi eta Bilboko jai garrantzitsu batzuetan dantzu zuen. Ez da horretaz mintzo den idazlerik falta.

Berbarako, Delmas bilbotarra, erromeriez ardean kutsatu eta denak hartzen dituen poztasun hordigarria nabamentzen du "aurreskua, fandangoa, arin-arina, ipurdikoak etengabeak baitira".

Gure arbaso bilbotarrak, Bilbo eta Abando, Begoña eta Deustukoak, alegia, aurresku zirelako froga nagusia Genaro P. de Villa-Amil eta Modesto Lafuente, Fray Gerundio gaitzizeneko bi autore kostunbriek aurkezten dituzten marrazkia eta deskribapena dira. Bien lanak garai hartakoak dira 1842 ingurukoak, lehen gerra karlistaren ostekoak.

Villa-Amilen grabatuan Begoñako eliza ondoko jai irudi ederra ageri da, inguruko zelaietan barreiatutako txosnekin. Aurreskuaren dantza marrazkiaren erdian dago, alboan txistulariak eta agintariak jesarrita daudela, hierarkiaren adierazgarri diren lantzak nabarmenduz, dantzarien poz handiaren ikuskizuna gozatzen ari diren beste pertsonaia batzuerondoan. Duela mende eta erdi luzeko dantzeta giroa bikain islatzen duen marrazkia.

Fray Gerundiok Aita Donostiak aurkezte dugun "Capillada extraordinaria. Bilbao, 24 de Agosto de 1842", foiletoa idatzi zuen, eta gazte bilbotarrek parte hartzen duten koloreta alaitasunez beteriko erromeria deskribatzen digu. "Dantza luzearen", "aurresku edo sardoritziko" diotso berak, une desberdinak kontatzen dizkigu, "txilibitu edo txistuaz" jota Dantza hori da jaiko garrantzitsuena, baina badda itsuek panderoekin eta arrabitekin inguruko beste txoko batzuetan egiten dituzten "dantza laburrak" hizpide dituen atalik ere.

Deskribatzen duen dantzaren koreografiorokorra egun gure Aurreskuarentzat mantendu denaren antzekoa da eta, horrek, Villa Amilen koadroarekin batera, garai hartatik egindakoaren parekoa, gorabehera handirik bakoa ikusteko aukera ematen digu.

Deskribapen oparoaren bidez dantzaren amaiera modu berezian aurkezten zaigu, nola, eta giro duin eta

Von Humboldt mende hasieran aipatu zituen Abandoko plazako San Vicente elizaren ondoko Albiako plazako ipurdiko ospetsuak nabamentzen diren. Izaan liteke, bai, erromeria hori "Fray Gerundiok" deskribatzen duen berbera, zeren jaian parte hartzen ari ziren bilbotarrak zerrendatzean, besteak beste, "hamabiak arte expedienteak aztertzen arituako abokatua, eta itsasadarraren beste aldera ontzian eraman zuen marinela" aipatzen baititu. Begoñara, Deustura joateko ez dago itsasadarrik zeharkatu beharrik, ontzik erabiltze-kotan, Abandora joateko izango zen.

G.P. Villa-Amilen "Aurreskua Begoñan" irudi ederrean oinarrituta, Bilboko "Beti Jai Alai" taldeak bertan ageri den seriotasuna berreskuratu zuen, grabatuaren garaiko arropa eta jantziekin. Dantza eta jantziak ez eze, aurkezten diren unea eta egoera ere bai. Abuztuko Ama Birjin eguneko jaiak izango ziren, ziurrenik, agintariak buru, eta "dantza antolatuz", Bilboko agintariekin Deustuko plazara egindako bisita ugarien aktetan jasotzen den bezala. Egun, Begoñan Alkateak ematen dio hasiera eta buru izaten da dantzaldian, uneak eskatzen duen seriotasuna emanetekitaldiari. Horrela, Bilbok soka dantza dotore hori, bilbotarrok aurresku esan izan dioguna, beretzat dauka. "Fray Gerundiok", bere artikuluan, bilbotar guztiek dantzatzen zutela zioen, "kapota dotoreko andereño-ak zein kalez kale sardoritziko" diotso berak, une desberdinak kontatzen dizkigu, "txilibitu edo txistuaz" jota Dantza hori da jaiko garrantzitsuena, baina badda itsuek panderoekin eta arrabitekin inguruko beste txoko batzuetan egiten dituzten "dantza laburrak" hizpide dituen atalik ere.

Deskribatzen duen dantzaren koreografiorokorra egun gure Aurreskuarentzat mantendu denaren antzekoa da eta, horrek, Villa Amilen koadroarekin batera, garai hartatik egindakoaren parekoa, gorabehera handirik bakoa ikusteko aukera ematen digu. Egun gure dantza Zahar hura xehetasun guztiek berreskuratu da, eta giro duin eta

serioan berreskuratu ere, Begoñan Ama Birjinaren egunean, alegia. Bilbotarrok mendetan eutsi diogun tradizioa berpiztuz; Miguel Unamunok berak, karlistek 1873ko setioan hiribilduari biziari zitako une latzak azaltzean, Bilboko Areatzako San Migeleko erromeria deskribatzen du, han egiten baitzen, Basaurin zegokion arren, ez baitzegoen haraino joaterik; ez zen Bilbo defendatzen ari zen lehen konpainiaren aurreskurik falta izan bertan, "Pilili" aurresku, gure "Txistu", edo Txango" ahaztezina txistua jotzen, Begoñan Ama Birjinaren jaietan egin ohi zuen bezala. Garbi dago unetik latzenetan ere ez zegoela gure mendetako aurreskua dantzatzeari uzterik.

Dantza hauek Begoñako Ama Birjinaren oho-rezko jaietara sartuz, tradizio berriak berreskuratu eta eguneratu ahal izan dira, hiribilduko jai eta gizarte mailako une garrantzitsuen erritual gisa. Horrela dantzari berari ere zentzua ematen zaio, koreografia hutsaz harantzago, joandako mendeetan izan zuen gizarte esanahia eman eta nabamentzeko. Erritual izaera berri hau, herriak onartua, gure betiko dantzak gordetzeko modurik egoki eta onena delakoan gaude.



# Mutildantzaz



30

-Mikel Aranburu Urtasun-

Hace unos días asistí a la cita mensual que, desde esta primavera, mantiene en Burlada un grupo de veteranos dantzaris para repasar las mutildantzak. En un descanso hablamos de la singularidad de estas danzas, de su parentesco con los iautziak e, inevitablemente, nos preguntamos sobre su origen. Hubo consenso en la sospecha de que algo tan complejo y cerrado no puede haber nacido del pueblo; vamos, que tuvo que ser invento de alguien con una deliberada intención. ¿Cuál sería la finalidad? La conversación deriva por caminos trillados y repetidas teorías. Sí pero, ¿y qué más? ¿Qué hemos avanzado en estos treinta años? Nada o muy poco. ¿En qué se nos ha ido el tiempo? Cuando estoy sumido en esta desanimada reflexión me recuerdan desde Dantzariak que tengo pendiente una colaboración para este número. Aparco para mejor ocasión las notas preparadas y decido compartir mis inquietudes acerca de la mutildantza con los lectores de la restablecida revista, entre los que adivino frescas voluntades, tratando de resumir el estado de la cuestión con el propósito premeditado de estimular nuevas e imprescindibles investigaciones. Recapitulemos.

El género mutildantza se define como baile de hombres en corro abierto y sentido contra-

rio al de las agujas del reloj. Literalmente significa danza de muchachos. En el Pirineo occidental se ha conservado un conjunto de danzas circulares que forman un rico y complejo sistema integrado por los sauts bearneses, los iautziak y las mutildantzak. También en la vertiente sur, en la regata del Bidasoa, y formando parte de ciclos más amplios (Lesaka, Arantza,) se dan bailes en círculo y sentido antihorario de jóvenes varones que reciben el nombre genérico de mutil-dantza. Pero hoy, las mutildantzak por autonomasia, cuyo estilo y coreografías son únicos, configuran un corpus cerrado exclusivo del Valle del Baztán, hasta el punto de constituir pieza imprescindible, y cada día más apreciada, de su patrimonio etnomusical. A mi juicio, una de las más valiosas del catálogo coreográfico vasco.

La supervivencia de las mutildantzak, a diferencia de lo sucedido con otras danzas populares, ha dependido en algún momento de una sola persona en la que ha convergido la tradición y sobre quien ha pivotado su posterior difusión. Una suerte de resquicio geográfico y temporal de gran interés folclórico. No hay, por tanto, en la mutildantza baxtanesa una tradición pura en sentido de transmisión colectiva del conocimiento ritual. Sino que ésta ha descansado en el saber hacer de muy



pocos agentes transmisores. Fueron los txistularis Antonio Elizalde y José Telletxea en cuya memoria se depositó a comienzos del siglo XX este patrimonio intangible (1). Ellos las recuperaron y las transmitieron. El delgado hilo trasmisor se mantuvo durante otra generación. A Elizalde le acompañó primero y sustituyó después su hijo Mauricio, cuya prolongada y fecunda actividad como txistulari letrado y maestro de danza apuntó la tradición y forjó su acreditada popularidad. Fue Mauricio quien a partir de 1940 pasó al papel el acervo musical que aprendió de su padre. De tal modo que cuando el P. Donostia pidió a Antonio su colaboración para transcribir las melodías, éste le indicó que su hijo ya lo había hecho. Tras escuchar a Mauricio todos los números durante varios días en Lekaroz, el P. Donostia transcribió la música, con algunas modificaciones sobre las partituras de Mauricio, y nos dejó las que hoy conocemos. Desde hace seis décadas, el papel pautado ha protegido estas melodías del agresión del tiempo (2).

Se bailaban en señalados días festivos y con motivo de celebraciones especiales, como la fiesta que seguía al trabajo vecinal en común (auzalan). Hoy siguen siendo un número esperado y en auge en el programa de las fiestas patronales, destacando por su eco mediático las de Santiago en Elizondo. No tienen esa suerte en otros lugares del Valle. En

(1) Escribió el P. Donostia: "Antonio Elizalde, hoy txistulari de Arizcun, nació en Aniz el año 1884. A los tres años fue a Maya con su familia. En Maya había un txistulari que llamaban "Pixu", entre 1900 y 1904. De éste aprendió "Billantziko", "Zozuarena", "Xerribegi". De "Xamar txuntxuno de Errazu, aprendió "Muxikoak" y "Ardoarena". De Rafael Goñi, guardamontes del valle de Baztán, "Añoar aundi" y "Tellarin". "Billantziko Txiki" y "Mando zarrarena" de José Jáuregui de Maya. De Juan Miguel de Bozate, molinero en Maya, aprendió "Zar dantza", "Sagar dantza" de José Jáuregui. Estos "Mutil dantzak" se bailan solamente en Baztán". Donostia, P. J. A.: Cancionero Vasco, Eusko Ikaskuntza. Donostia. 1994. pp 1948 y ss

(2) "Esta copia de música está hecha según otra escrita por Mauricio Elizalde, de 28 años, txistulari de Arizcun, el cual ha aprendido de memoria estos bailes de su padre Antonio. He corregido algunos detalles de ritmo que no estaban bien transcritos en la copia de Mauricio Elizalde, después de haberlos hecho tocar todos a este txistulari. (...) Esta copia está hecha el año actual de 1943 a indicación del actual Alcalde del Valle D. Gerardo Plaza, para que quede archivada en el Ayuntamiento y no se olvide la música de estos bailes. Colegio de Lecároz, 27 de diciembre de 1943". Donostia, P. J. A.: Cancionero Vasco, Eusko Ikaskuntza. Donostia. 1994. pp 1948 y ss

(3) Entre sus dantzaris y más entusiastas defensores hay que citar al escritor y poeta euskaldun Mariano Izeta, que mantuvo la privilegiada función de encabezar la fila de mutildantzaris en Elizondo desde el año 1939 hasta 1996. Tras él, Félix Mena ha tomado el relevo en esta destacada función.

(4) "Nunca las mujeres las han bailado en público" se asegura en el cuaderno que acompaña al disco *Baztango Folkorea II*. En la sesión nocturna de mutildantza en fiestas de Elizondo el txistulari dejó de tocar cuando un grupo de mujeres comenzó a bailar. No es sino un nuevo capítulo del conflicto entre un determinado concepto de la tradición y los derechos individuales que la ley resuelve a favor de los segundos, tal como la jurisprudencia ha manifestado en otros muy conocidos casos (Alardes de armas de Hondarribia e Irún, pescadoras en la Albufera,...). Confiamos en que, sin llegar tan lejos, el sentido común de baztanenses y baztaneras alumbrará una solución ecuánime y satisfactoria. Un reportaje de Edurne Elizondo, publicado en Berria el 10 de agosto de 2007 con el título "Neskek plazan dantzu nahaste", informa con detalle del problema. Y en el ejemplar de Gara del 28 de agosto de 2007 puede leerse un comentario crítico de Ernesto Prat Urzainki bajo el título "Mutil-dantzak pitilin-dantzak?"

(5) Damuinausiak, contracción de danbolinausiak o danbolin-nagusiak, es decir los responsables de la música – de danbolin, hoy txistulari – y por extensión, de la fiesta. En otras zonas se les conocía como mayordomos.

compensación, una de las ocasiones que ha servido para su apreciación popular ha sido la fiesta del Batzandarren Biltzarra.

La mutildantza debió de ser antiguamente una danza de jóvenes solteros, lo cual se ajusta a la denominación y encaja bien con la presunta finalidad de la que hablaremos. No obstante, en la última centuria se ha conocido la participación de los casados. Incluso el protocolo elizondarra reserva hoy el primer puesto al mutildantzari de más edad (3). Únicamente los varones adultos son invitados, y ahora también se admite la presencia de niños. La creciente reivindicación de las baztanenses para participar en las mutildantzak no tiene pacífica acogida (4).

El baile cuenta con un respetado protocolo de inicio que habla de su solemnidad y trascendencia corporativa: el aunitz urtez! (por muchos años), con su propia y conocida melodía. Los damuinausiak (5) trazan el círculo en torno al txistulari y atabalari e invitan al resto de participantes, previa salutación general con sus boinas en la mano. Una vez formado el grupo, el ciclo de danzas se interpreta, salvo excepción, respetando un orden acostumbrado pero no estricto, sin que ello signifique, ni mucho menos, que deba bailarse siempre toda la colección, cuyo cómputo es dispar según las fuentes. La razón de la discrepancia proviene del hecho de que algunas danzas

(6) La grabación discográfica que hizo Mauricio Elizalde en 1971 con el sello Herri Gogoa recogió, además del Aunitz-urtez introductorio, quince danzas. Frente a la versión de Xabier y Patxi Larralde, la de Mauricio no incluyó Biligarroaine zaharra, Xerribegi zaharra y Zazpi iautzi zaharra y agrupaba, tal como era la costumbre que se mantuvo, Hirupuntukoa junto a Billantziko, y Billantziko Txiki junto a Billantziko zaharra. El Padre Donostia escribió las siguientes: Aunitz Urtez, Iru puntukua (Billantziko), Billantziko, Zozuarena y su variación, Xoriarena, Biligarruarena, Xerribegi y su variación, Añarxume, Muxikoa, Ardoarena, Añoar Aundi, Tellarin, Billantziko Txiki y su variación, Zar-dantza, Mandozarrarena.

(7) Véase respectivamente, Izeta, M.: "Nafarroako dantzak" Dantzariak, número extraordinario (I). Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbao. 1978 uztaila, pp. 11-13; grabación de Mauricio Elizalde en disco editado por Herri Gogoa y la ficha del Calendario de Fiestas y Danzas tradicionales en el país Vasco, en la que consta como informante Mari Cruz Goñi Juanikotena de Arizkun.

(8) Más obvio en la mutildantza, algo que Mauricio Elizalde reiteraba; el periodista le preguntaba en una ocasión ¿Si usted no hubiera enseñado, estas danzas vivirían? Le veo muy difícil. Los bailes tienen que ser enseñados por los txistularis. El que toca tiene que saber bailarlo Mauricio Elizalde entrevistado por Julio Martínez Torres en Txistulari nº 36 año 1963.

(9) Mariano Izeta, op. cit. Izeta recuerda que uno de ellos, Felipe Irungaray de Erratzu, todavía vivía en 1978.

(10) Mariano Izeta, op. cit. Izeta recuerda que uno de ellos, Felipe Irungaray de Erratzu, todavía vivía en 1978.

(11) Mariano Izeta, op. cit. Izeta recuerda que uno de ellos, Felipe Irungaray de Erratzu, todavía vivía en 1978.

(12) Mariano Izeta, op. cit. Izeta recuerda que uno de ellos, Felipe Irungaray de Erratzu, todavía vivía en 1978.

(13) Mariano Izeta, op. cit. Izeta recuerda que uno de ellos, Felipe Irungaray de Erratzu, todavía vivía en 1978.

son meras variantes de otras y de que algunas se agrupan para su interpretación (6). Mientras hace treinta años se contaban quince danzas hoy se da como cifra más habitual la de diecinueve y así quedan registradas en el disco *Baztango Folklore* que grabaron los Larralde de Arizkun, a saber: Hiru puntukua, Billantziko, Biligarroaine, Biligarroaine zaharra, Billantziko txiki, Billantziko zaharra, Zahardantza, Mando zaharraine, Xerribegi, Xerribegi zaharra, Muxiko, Xoxuaine, Ardoaine, Añar-haundi, Tellarin, Xoriaine, Añar-xume, Zazpi-iauzi, Zazpi iautzi zaharra. Tampoco hay consenso en sus denominaciones, porque son usuales ciertas variaciones sobre las antedichas. Así, Mariano Izeta y el propio Mauricio Elizalde prefieren Zozuarena, Biligarroarena, Txoriarena, Ardoarena. Y aún pueden verse escritas las formas Xoxuarena, Xoriarena (7).

No se han conservado las peculiaridades locales puesto que en 1918 fueron unificados los distintos estilos que podían observarse en el Valle. La unificación, difícilmente aceptable hoy por el sacrificio de rasgos propios, tuvo su causa en la necesidad de presentar una versión uniforme en Oñati con motivo del I

Congreso de Estudios Vascos del que surgió Eusko Ikaskuntza. El proceso unificador afectó más a la trilogía Zozoarena, Biligarroarena y Txoriarena, ya que los maestros de danza y txistularis Antonio Elizalde y Joxe Telletxea tenían cada uno su propia versión. Los unificadores optaron por la versión del primero, lo que disgustó al segundo. Hay que reconocer que, necesariamente, el txistulari debe ser buen conocedor de las danzas (8). Elizalde acudió a Oñati con el atabalari Santxotena y un grupo de mutildantzaris de Arizkun, Amaiur y Erratzu (9). Esta actuación fue probablemente su primera salida importante del Valle. La siguiente sucedió once años más tarde pues fueron invitados a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. De nuevo hubo que repasar las danzas para asegurar una homogénea exhibición. Con los txistularis Elizalde, Telletxea y Jaurena acudieron dantzaris de Arizkun, Erratzu y Elizondo (10).

En la mutildantza, los diferentes pasos, a diferencia de los iautziak, no son anunciados durante su ejecución, por lo que las largas secuencias deben ser memorizadas por los



## MELTXORA DENDA

DISEINU ETA TRADIZIOA  
BILBOKO ALDE ZAHARREAN

TLFNOA: 94 415 35 62

## LA MUTILDANTZA INEXPLICADA

mutildantzaris. Guilcher se lamentaba de que, frente a los iautziak, las unidades motrices –los pasos– de las mutildantzak están desprovistas de nombres propios y que su aprendizaje exige la percepción global y la imitación pasaje a pasaje sin la ayuda de una presentación separada de las unidades que conduciría a una inteligencia de sus combinaciones (11). Sin embargo esto no es del todo cierto. Sí es verdad que los pasos carecen de nombres oficiales, pero los expertos usan denominaciones simples y comprensibles, más o menos estandarizadas, que ayudan al aprendiz. Tanto los mutildantzaris baxtaneses como los aficionados que estudian y divultan la mutildantza dan nombre a los distintos movimientos (12). Los pasos o unidades motoras son limitados y se combinan de diferente forma en cada baile. Estas unidades tienen una duración desigual. Sobre la base de su escritura en 2/4, existen unidades que ocupan desde dos hasta seis compases, incluso más si se conviene en que determinada unidad no es reducible a fórmulas más simples. La duración de los bailes oscila entre el minuto y medio de las más breves hasta los ocho minutos de las más largas. El círculo mágico concentra la atención y la abstraída mirada del dantzari. En su centro toca el txistulari, atento a las evoluciones, al ritmo y a la melodía. El público espectador, autóctono en su mayoría, fortalece la dimensión social del evento de danza.

(10) Mucho antes, el excelente escritor Félix Urabayen vio bailar la mutildantza en los sanfermines de principios de siglo. Aprovechó la ocasión para recomendar un vez más la lectura de su deliciosa novela *El barrio maldito*. Al hablar de mutildantza, el autor subraya el valor social de la iniciación en la danza para el joven baxtanes, indica la correcta postura física y sicológica e insinúa el efecto sobrenatural que el círculo mágico causa en el mutildanzari. La escena se desarrolla en una taberna de Iruña: "Retirada la ancha mesa a cuyo alrededor los hombres bailaban, convertirse el comedor en una prolongación del árbol de Guernica. Aquella música recogida, discreta, suave, tan parecida a los prados baxtaneses, sabía desentumecer la niebla que se cierra de ordinario sobre los cerebros de la montaña, fríos y taciturnos como hechos para rumiar la soledad espiritual de las Pampas, donde han de pasar su vida..."). Mientras tañían incansables (los txistularis), actuaban además de expertos maestros de ceremonia. A veces el chistulari detenía el baile para aconsejar: "los pasos con el pie izquierdo", o bien: "cortar sin dar vuelta", y los bailarines obedecían sumisos. Antes de romper a tocar explicaba el ritual de la danza y el nombre popular; luego solía advertir: "bordar los puntos". Y en seguida las dos figuras, tan dispersas físicamente, iban encajando hasta soldarse en un ritmo común..."

(11) "Me di cuenta enseguida de que la mutildantza como el iautzi estaba constituida por un número limitado de unidades motrices y que ciertas fórmulas de apoyo estaban presentes en ambas. Pero tuve que esperar a las últimas lecciones para descubrir que la correspondencia entre ambos sistemas era más estrecha que lo que parecía a primera vista y que algunas simples observaciones acerca de sus equivalencias, al facilitarme el aprendizaje, me hubieran podido reducir un esfuerzo de atención largo y fatigante". Guilcher, *La Tradition de danse...* p. 88-89

(12) Cuando a comienzos de la década de los setenta del pasado siglo acudimos a Elizondo a aprender las mutildantzak, nuestro maestro, Mariano Izeta, empleaba una terminología propia para designar los diferentes pasos que también podía escucharse en otros mutildantzaris. Uno de ellos, Valentín Barragán, publicó la serie de movimientos de doce mutildantzak en 1985 esta misma revista. Son las que con ligeras diferencias, sigue el grupo Ortzadar de Iruña en sus cursos monográficos. Por su parte, el grupo Batbiru muestra en su página web <http://batbiru.trad.org/> los pasos de Tellarin con vocabulario creado por Betti Betelu.

Sobre el escenario, si se la compara con las danzas de salto y alarde gimnástico, la mutildantza tiene poco de espectacular. Su valoración estética trasciende de los esquemas balletizados para profundizar en lo psicológico. En un primer momento, cautiva al espectador la evolución sincronizada del conjunto, después se advierte, con total claridad, la personalidad individual de cada mutildanzari, que se expresa en un lenguaje transparente. La marca de identidad, el estilo singular, descubre al foráneo. En palabras de Mauricio Elizalde, "hay grupos que tocan y bailan nuestras mutildantzak y no es auténtico. Hacen una pequeña reforma, alguna degeneración, empezando por los txistularis. Para tocar (bailar) bien lo nuestro hay que nacer en casa, aprender y ser de casa, con un calor y una sangre naturales". Pensamiento que bien podemos hallar repetido en cuantos hombres y mujeres viven en la tranquilidad de que sus veneradas tradiciones padecen cambios a manos de extraños. Cautela más estricta cuanto más aislada es la cultura matriz. Aunque sabido es que, salvo contadas excepciones, el deterioro por descuido o la transformación por mejora de las tradiciones, en la convicción del derecho legítimo, se debe más a la acción u omisión de los nativos que a la manipulación ajena.

Si hacemos el ejercicio mental de despojar a la mutildantza de su revestimiento melódico la pura línea coreográfica muestra una seria-

ción de evoluciones compuestas por partículas que se repiten. La construcción de la serie puede contar con una pauta o carecer de ella. En cualquier caso, aunque exista, la norma es difícil de captar por el observador no iniciado. Se trata, en esencia, de un ejercicio geométrico espacial, que exige siempre un notable esfuerzo de memoria y concentración. Un esfuerzo que no es de la misma intensidad en todas ellas. En este sentido podemos hablar de dos subgrupos. Primero, el integrado por las que podemos denominar "de puntos", puntukoa. Éstas repiten sucesivamente un esquema determinado, de estructura sencilla, que es alterado melódicamente según una regla de desarrollo que exige cierta atención permanente para marcar adecuadamente los puntos en serie ascendente hasta cinco – siete en Zazpi iautziak – y luego descendente de nuevo hasta uno, lo que obliga al txistulari a repetir nueve veces la melodía (trece en el caso de zazpi iautzia). Y segundo, el resto que carece de una pauta regular, por lo que la secuencia completa debe ser íntegramente memorizada (13). Y otra cuestión que surgió en Burlada. Lo que es conocido en las Erregelak y en las Soinuzaharrak, parece predecible también de los lautzia que tienen formas saltadas en toda la región y particularmente virtuosas en Zuberoa, ¿cabe pensar, aceptando esta tesis, en un desaparecido modo aéreo, vigoroso, juvenil en suma, de interpretación de la mutildantza?

Las interesantes melodías de la mutildantza, que quizás no sean anteriores al siglo XVIII,

(13) Pertenece al primer grupo: Zozoarena, Txoriarena, Biligarroarena, Biligarroarena zaharra, Añoar Xume, Añoar Haundi, Xerri begi, Xerri begi zaharra, Zazpi iautzia y Zazpi iautzi zaharra. Y al segundo, en el que están las más difíciles de memorizar: Hiru puntukua, Bilantziko, Bilantziko txiki eta bilantziko zaharra, Zahar dantza, Mandu zaharrarena, Ardoarena, Tellarin y Muxiko. La ficha del Calendario de Fiestas y Danzas... incluye por error Txoriarena en el segundo grupo. Con distinta melodía, este baile es el mismo que Zozoarena.

(14) Como media, la velocidad es de unas 150 negras por minuto. El metrónomo de los Larralde en las indicaciones de las partituras que publican con sus discos, indica lo que sigue: Hiru puntukua 158-162 negras por minuto, Billantziko 154-158, Biligarroarena 148-152, Billigarroarena zaharra 148-152, Billantziko txiki 152-156, Billantziko zaharra 152-156, Zahar dantza 144-150, Mando zaharraine (no indican), Xerri-begi 156-162, Xerri-begi zaharra 156-162, Muxiko 150-154, Xoxuaine 148-152, Ardoaine 148-152, Añar-haundi 148-152, Tellarin 148-152, Xoriaine 148-152, Añar-xume 148-152, Zazpi-iauzi 154-158 y Zazpi iautzi zaharra 154-158.

(15) Seguimos el estudio de Txomin Agirregomezkorta. La melodía de Zazpi-iautzia debe repetirse trece veces y para romper la monotonía Elizalde la toca alternativamente en Sol mayor y en Do mayor. Cuando toca en SolM da siempre el Fa natural, sin embargo cuando toca en DoM hace el Si natural cuando debería ser bemol para respetar la melodía idéntica. La reiteración de pasajes debida a las obligadas repeticiones, en particular en las danzas de puntos, estimula al txistulari a modificar la partitura, de modo que frecuentemente Elizalde no toca lo que escribe. Agirregomezkorta da ejemplo de hasta cinco formas diferentes de tocar dos compases de Zozoarena. Y una última curiosidad, la cadencia de cierre o coda, que es la misma para todas las mutildantzak, la toca Mauricio siempre en DoM, aunque la danza esté en SolM.



## LA MUTILDANTZA INEXPLICADA

atención es el significado de sus denominaciones, pues parecen más próximas a la zoología que a la danza: la golondrina, la cría de la golondrina, el ojo de cerdo, la del tordo, la del pájaro, la de la malvís, la del mulo viejo. No disponemos de una explicación cabal para este atractivo enigma. Para unos, podrían ser antiguas danzas imitativas de animales que fueron evolucionando hacia una abstracción simbólica. En este caso, hallar una correspondencia entre las sobrias y uniformes evoluciones de la mutildantza y los animales de referencia se nos antoja harto complicado. Para otros se trata de danzas antigüamente cantadas, de modo que sus títulos se ajustan al de la canción o a su letra. Es la interpretación más verosímil porque, en efecto, hay recogidos fragmentos de letras adaptadas que podrían tener la finalidad de recordar la melodía y los pasos en los ensayos y en ausencia del txistulari. Una práctica usual bien conocida por los practicantes de las danzas populares que nos lleva a concluir que, en este caso, la letra nada tiene que ver con la coreografía (16).

Queda dicho que mutildantzak y iautziak pertenecen a un mismo sistema. Su parentesco ya fue examinado hace treinta años por Jean-Michel Guilcher. Sin embargo está pendiente un análisis comparativo completo de ambos subsistemas. En este sentido, los trabajos de Guilcher siguen siendo los más avanzados, en los que señalaba interesantes diferencias. Observó el folclorista cómo en el iautzi el baile va y viene en arcos simétricos mientras

que en la mutildantza la progresión del dantzari es continua, no hay retrocesos y gira sobre sí mismo. Cómo algunos pasos de la mutildantza – no reducibles a combinaciones de menor tamaño- son mucho más largos que en los iautziak, y algunos números de la mutildantza, puntukoak, presentan un alargamiento progresivo de las figuras por adiciones sucesivas de pulsaciones musico-motoras –puntos-. Y cómo varias de ellas cuentan con un iautzi gemelo en la zona de Iparralde y Bearn que, a diferencia de la mutildantza, no poseen la complejidad de la variación de picados o puntos. En cuanto a las coincidencias melódicas, anota Guilcher las existentes en Muxikoa en ambos grupos, aunque a primera vista sus evoluciones en nada se asemejan; en Añoar Haundi y Ainhoarrak, que presentan un arquetipo común y una clara influencia de la contradanza de la segunda mitad del XVIII, la "Alemanda suisse"; en Tellarin y Ahüntza, que poseen 55 compases comunes algunos de los cuales están también en Bilantziko y una parte del branle de sabots que ya publicó Thoinot Arbeau en 1588; en Añarxume y Milafrangarrak y el saut bearnés le Petit Agnoa, con la diferencia, ya conocida, de que la mutildantza explota el tema nueve veces para completar la serie de cinco puntos; Tellarin y Katalina coinciden en el comienzo; Zozuarena y Biligarroarena presentan temas del iautzi Xoxoarena, y Mandozaharrarena está emparentada con el saut Mariaçar.

Sin ahondar en ello, Guilcher indica el estrecho parentesco existente entre el iautzi Baztanarrak y la soinu zaharra guipuzcoana conocida como Kuarentako erregela. La correspondencia es exacta hasta el final de la frase o secuencia decimoquinta. Varias mutildantzak reproducen pasajes similares a estos y otros fragmentos de ambas melodías. Para complicar más las cosas, hay quien halló caracteres de música mora en un largo fragmento de esta melodía, y se preguntaba si se trata de influencia de los conquistadores musulmanes o si es un efecto del elemento berberisco original (17). Las soinu zaharrak son un inestimable residuo de un sistema pedagógico y cultural vigente en el siglo XVIII, basado en la danza, que reforzaba la memoria, educaba la estética y acrecentaba la fuerza física de los jóvenes educandos (18) . Afirman los especialistas que la fuente de las matemáticas no está sólo en el cerebro sino también en el cuerpo. Facultad que se vincula íntimamente, en la corteza parietal inferior, al lenguaje y la destreza manual. Un rasgo, en cualquier caso, de capacidad e inteligencia. De suficiencia (19).

De todo lo cual, concluimos, no resulta aventurado afirmar que, en un antiguo contexto de mayor apreciación de la danza, el joven baztanés que accedía a la mutildantza alcanzaba, mediante su aprehensión, la condición plena de miembro de la comunidad, capaz y suficiente. Una condición nada despreciable para un joven soltero cuyo futuro dependía de los mecanismos de un ancestral, y vigente, sistema de transmisión hereditaria de la propiedad íntegra de la casa, con plena libertad de testar de los padres, es decir, de elegir entre los hijos al heredero y sucesor en la continuidad de la casa. Y de una no menos rígida vía al matrimonio. También hoy bailar los diecinueve números



del ciclo debe ser, en términos de identidad colectiva, rasgo merecedor del respeto y la consideración vecinal. Y progresar en el conocimiento cabal de esta reliquia de nuestro patrimonio inmaterial, un reto para los estudios vascos.

(16) Para conocer una estimulante interpretación de la mutildantza desde el espinoso campo de la simbología véase Urbelz, J.A.: Bailar el Caos. pp 263-320.



**EUSKO JAURLARITZA  
GOBIERNO VASCO**

Kultura Saila

Departamento de kultua

EUSKO JAURLARITZAKO KULTURA SAILAK DIRUZ LAGUNDUTAKO ALDIZKARIA

(17) La referencia está en Torner, Eduardo M.: "La canción tradicional española" en Carreras i Candi (director) Folklore y Costumbres de España. Barcelona. 1944.

(18) "La tabla orquestística se integraba como una parte de los ejercicios formativos de los jóvenes guipuzcoanos de otros tiempos, y, en su interior, la regla de cuarenta era una muestra colofónica de calidad, de fuerza, de vigor, de memoria, de oído. El joven que podía bailar esta danza completa, integraba en su persona todas las cualidades que la sociedad podía exigir". Urbelz, Juan Antonio: Bailar el Caos. p. 144

(19) En este sentido Urbelz considera que "Justo es considerar que una parte importante de los jautziak y mutildantzak formaba, junto con las soñu-zaharrak guipuzcoanas y los modelos vizcaínos, un preciso cuadro pedagógico de formación musical y coreográfica para que los jóvenes quedaran convenientemente integrados en la sociedad de adultos". Urbelz, J.A.: Bailar el Caos. p. 134



# EZPELUR

dultzainak txanbelak, makilak, bokilak eta atabalak.

Klaseak ere ematen ditugu

## Bibliografía

Irregomezkorta Pérez, Txomin: "Maurizio alde edo nekazal giroko danbolinteroa". Tularri nº 148. pp. 9-14

amburu Urtasun, Mikel: Danzas y bailes Navarra. Gobierno de Navarra. Pamplona, 0, pp. 53-57

amburu Urtasun, Mikel: "El folclore lírico Félix Urabayen" Txistulari nº 194. 2003. pp

Arrarás Soto, Francisco: Danzas e Jumentaria de Navarra, Merindad de Pamplona, II. Pamplona, 1987, pp. 59-62.

zkue, Resurrección María: Cancionero popular Vasco. Biblioteca de la Gran Encyclopédia Vasca. Bilbao. 1968.

Irragán, Valentín: Mutil-dantzak: descripción coreográfica. Dantzariak nº 31. EDB. 1985. pp. 44-46

Baztango mutil-dantzak. (Partituras) Dantzariak nº 31. EDB. 1985. pp. 44-46

Donostia, P. J. A.: Cancionero Vasco, Eusko Kuntza. Donostia. 1994. pp 1948 y ss.

Fernandez de Larrinoa, Kepa (dir.): Encendario de Fiestas y Danzas tradicionales del país Vasco. Eusko Jaurlaritza. Vitoria-Teiz. 2003. pp. 356-358

Ilcher, J.M.: La Tradition de danse en Béarn et Basque français. Editions de la Maison Sciences de L'Homme. Paris. 1984. pp. 77, 90, 94, 101 n.1, 125-127, 139, 143, 144, 158, 194, 238, 243, 247, 249, 263, 270, 271, 274, 688

- Izeta, Mariano: "Nafarroako dantzak" Dantzariak nº extraordinario (I). Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbao. 1978 uztaila, pp. 11-13.

- Jordá, Enrique: Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, San Sebastián, 1973, pp. 557-581

- Larralde Xabier y Patxi: Baztango Folklorea (1) IZ Disketxea. Donostia. 1991. Incluye las partituras del repertorio registrado.

- Olazarán de Estella, P. Hilario: Mutil-danza de Baztán, San Sebastián-Pamplona, 1926.

- Olazarán de Estella, P. Hilario: Tratado de Txistu y Gaita. Diputación Foral de Navarra. Pamplona. 1972.

- Olazarán de Estella, P. Hilario: Danzas del Baztán, Piano, Primera Serie, 1957.

- Urabayen, Félix: El barrio maldito. Ed. Pamiela. Pamplona. 1988.

- Urbeltz Navarro, Juan Antonio: Bailar el Caos. La danza de la osa y el soldado cojo. Pamiela. Pamplona. 1994. pp. 263-320

- Urbeltz Navarro, Juan Antonio: Dantzak, Bilbao, 1978, p. 100

## Discografía

- Herri Gogoa: Baztango dantzak 1 y 2 Colección Herrikoi Musika Sorta intérpretes: Mauricio Elizalde. San Sebastián, 1971.

- Baztango Folklorea (1) IZ Disketxea. Donostia. 1991. Intérpretes: Xavier Larralde, Patxi Larralde.

- Ansorena, Jose Inazio: "Kuarrentako errege-

# Dantzan Irakasten

-Patxi Laborda-



## DANTZAN IRAKASTEN

### Dantzan aurretik, beroketa ariketak...

Dantzan irakasten? Dantzak irakasten?...

**I**kasleak aurrean dituzularik, zenbait galde-irakasten dudan, nori, zertarako, nola, eta abar luze bat. Eta nik uste dut horrenbeste desadostadun sortzen dituen mundu hone- tan bat etorriko garela esaten badut ez dela gauza bera haurrei irakastea, plazan aritzea nahi duten helduei edo eszenatoki baten gainean erdi profesionaliki aritzen diren dantza talde bateko dantzariei. Gauza ezberdinak izanik teknika ezberdinak eskatzen dituzte, hainbat gauza amankomunean izan arren.

Hasi baino lehen esan nahi dut artikulu honek ez duela inor katekizatu nahi, bakarrik nere buruari egiten dizkodian galderei erantzutearen ondorioa dela, eta erantzun horiek etengabe moldatzen ari dira, errealtitatea aldakorra delako. Beste aldetik proposatzen ditudan teknika edo gogoeta hauek plazan dantzatu nahai duen ikaslegoari dagozkio, hain zuzen ere nagusiki lantzen dudan espar-rua. Hala ere, uste dut (eta haurren kasuan horrela egiten dut), lan lerro batzuk aplikatu daitezkela haurrendako eta dantza taldeendako irakaskuntzan, baina hausnarketa honek eremu hauetan sortzen diren arazo zehatzei irtenbideak bilatzeko beste motako lana eskatuko luke, eta ez da artikulu honen gaia.

Hitz hauek irakurtzen duen norbaitek pentsa dezake benetan ezberdina den plazarako dantzariak edo eszenatokirako dantzariak hezitzea. Nere esperientziak baietz dio. Batek bere buruarendako dantza egiten du, jostean ari da, harremanetan, alde ludikoa jorratzen du batik bat; besteak, berriz, ikusleendaiko dantza egiten du, beraz kriterio estetikoak

zaindu behar ditu "kontsumitzaileendako" produktu bat sortzen duelako. Bi aldeak beharrekoak dira eta oso lotuta daude, egia-esan, baina formakuntza irizpideak ezberdinak izan behar dira nahi eta nahiez.

### Kate baten mailak garelakoan

Onartzen badugu dantza tzadizionalaren ezaugarriena tariko bat, agian nabariena, transmisiorako duen gaitasuna dela (hor dugu "traditio" hitza bera), behar beharrekoak da gure buruei galdeztea zer transmiti- tzen dugun, nola egiten dugun trasmisio hori, nori, zertarako, zer gehitzen diogun tradizioa- ri, zer kendu...

Zertan oinarritzen dira galdera horiek?: ez da batere zaila dantza tzadizionalaren transmisio prozesua kate bat moduan irudikatzea, maila ezberdinak dituena, jakina. Kate-maila horiek, esan bezala, ezberdinak baina tankera berekoak aldi berean, gaur egunera- no iristen dira, edo, hobe esanik, jarraitzen dira gaur egun, etorkizunera begira.

Garai batean kate horren mailakatzea plazan ematen zen, imitazioaren bidez, inmersio kul- tural eta koreografikoaren bidez: harremanetarako eredu zabalenetarikoa izanik, asko dantzatzen zen modu naturalean. Dantza bere lekua zuen eguneroko bizitzan, eguge- gian, funtzionala bilakatzen zen. Zenbait sis- tima koreografikoetan, dantza maisua eredu garrantzitsua zen irakaskuntzarako teknika ezberdinetaz garatuz, batez ere imitazioan oinarrituk, baina bide batez beste batzuk jorratuz: perkusioa, kantua, taula koreografi- koak...

40. hamarkadan, dantza taldeek hartzen dute dantza maisuen eta plazaren papera transmisio prozesuetan. Katearen mailak bilakatzen dira, beraz, kateari jarraipena emanez. Baina

zerbait aldatzen da, eta ez da gutxi.

Gure dantza tradizionalak, munduko beste batzuk bezala, azken ehun urtetan akademizazio prozesu bat ekin dio (Euskal plaza dantzen akademizazioaren inguruan, <http://www.euskonews.com/o392zbk/gaia39201eu.html>) Akademizazio prozesu horren ondorio garrantzitsuenetariko bat dantza ikasketen helburuen aldetik atzman daiteke: perspektiba zeharo aldatzen da. Dantza talde akademizatuen helburua ez da elkargune eta harremanetarako gune moduan ulertu daiteken plaza. Eta hau ez da bakarrik dantza sozialetan ematen: dantza erritualak moldatzen dira folkloaren protagonista berriari, eszenatokiari, men eginez. Eszenatokiari begira dantzatzen da eta beraz eszenatokiari begira ikasten eta irakasten da., Eszenatokiak bere arauak jartzen ditu: ikusgarriak diren dantzak sari- tzen eta beste bat- zuk bastertzen iriz- pide estetikoetan eta garaiko mode- tan oinarrituk. Estetikak agintzen du identitatearen gainetik, tradizio beraren gainetik... Kate maila berriek aurreko kate mailen itxura izan dezakete agian, baina osa- gaiak erabat ezber- dinak dituzte.



### Erodu zaharra, imitazioa, baliogarria ote?

Dantzaren ikasbide zabalena, ez bakarrik gure kulturan, baizik eta leku guzietan, imitazioa izan da. Baina ulertu behar dugu ikasbide horren kontestua: jakinduriaren transmisi- gehienetan imitazioaren bidez ematen zen, beraz naturala zen dantzan ere horrelako zer- bait gertatzea. Lanbideak, arteak... dantzak,

imitazioaren bidez igotzen ziren belaunaldi belaunaldi.

Baina argi izan behar dugu imitazioa ez zela urratsen kopia bat bakarrik, bere baitan dantzaren inguruan zegoen filosofia isladatzen zelako, bere inguru soziala, bere kontestualizoa, eta horrekin batera plaza dantzetan ematen ziren beste ezaugari garrantzitsu batzuk: inprobisazioa, jokua, harremana, lehiakortasuna... Gauza guzi horiek dantzen urratsekin batera imitatzen ziren.

Gaur egun oraindik erabiltzen dugu imitazioa nagusiki dantza irakaskuntzarako: ikasleen aintzinean jartzen gara, urrats bat eginez, eta eskatzen diegu, munduko gaizarik errezena izanen balitz moduan, urrats horren azentuak eta estruktura erritmikoa ongi irudikatzeko,

Erritmoan hezitua izan den pertsona baten dako imitazioa ikaragarri teknika ona eta erabat egokia izan daiteke urrats batek izan ditzenak nabarburak eta apaindurak ikasteko, estiloak lantzko eta barneratzeko hitz batean. Bainam tamalez, erritmo heziketa hori ez da aunitzatan ematen, eta teknika hori balia-garria izateko imitazioa erabiltzen irakatsi beharko genuke. Hurrengo urrats horrek oinarrizko estruktura erritmikoaren irakaskuntzarekin erabat lotuta dago.

### Egungo transmisiokoaren inguruko kezkak

Jada komentatu dugu dantza maisu guztioan kezka bat izan beharko litzateke zer irakasten diegun ikasleei, transmisioko katea horretan nola betetzen dugun daukagun errola... Bainam, egia esan, dantza tradizionalaren kate horren zati bat izateaz jakitun gara? Eta horrela bada, folklorea herri nonetan suposatu eta suposatzen den aldetik, modu zabalean, guk irakasten dugunaren balorea azterten dugu? Gure helburuak betetzen dira egiten dugunarekin? Aunitzatan egiten dudan gogoeta zera da: ikasleei eskeintzen dizkiegula urrats taula batzuk, kasurik onenean aldaeraren batekin, plaza iristean musikak eskeintzen dizkien erritmoei hala nola aurre egiteko. Bainam bidean ahalzten dugu nere ustez estruktura koreografikoa bezain garrantzitsua den zerbait, garrantzitsuago ez bada: dantzen izpiritua bera.

Zergatik dantza sozial tradizionalak iraun du denboran zehar, garai eta moda ezberdinen artean? Zeintzuk izan dira etengabeko mal-gutasunari heltzeko eta bere giro eta leku egokian egiten denean horren naturala eta erakargarria izateko izan dituen tresnak?

Erantzuna, dantzen arabera ezberdina izanik, bi ezaugarri amankomunean ditu: bapatekotasuna eta jokua.

Gure ikasleek dantza egiten dute, urratsak egiten dituzte, baina estruktura erritmiko tradizional baten gainean gure korpus koreografikoarekin koherenteak izan daitezken urra-

tsak nekez inprobisatuko dituzte. Aunitzatan ez dute nahi dutena dantzen, ahal dutena baizik, erritmo baterako dantzatzeko era bakarra ikasi dutelako, dantza bera egiteko era ezberdinak eta ugariak daudela jakin gabe. Folklorearen aberastasunaren kalterako nere ustez gaizki egindako irakaskuntza urri baten ondorioa (guk geuk izan duguna, beste aldetik).

Bapatekotasuna osoa izan daiteke, dantzen estruktura erritmikoaren gainean interpretazio askeari ekinez, edo mugatua, erritmo horri dagokion urrats taula edo bateria batetik har-tutako aldaera ezberdinak aukeratuz. Egian esan, bapatekotasuna funtsezkoa izan da dure hainbat dantza sozialen: Jota, arin arin, jautziak (aldaera ezberdinak sortuz), txotisak, mazurkak, polkak...

Bapatekotasunari ongi ekiteko, zalantzari gabe, egin behar den dantzen erritmo eta estruktura ongi ezagutu behar da. Dantza horren hizkuntza hitzen hizkuntza moduan erabili behar da, urrats bakoitzarekin dantza berria sortuz: modulatzen, indarra jartzen, sensibilitatea erabiltzen...

Oso garrantzitsua ere bai, eta aipatu dugun bapatekotasunarekin oso harremanatua, plaza dantzetan horren agerian izan den dantzen alde ludikoa dugu. Bapatekotasuna, bien artean ematen delarik, berez joku bat da, baina badira ezaugarrigari, batez ere bikote dantzetan, dantzari-freskotasuna ematen diotena: estiloa, komunikazioa, empatia... Jota, jatorriz bikote dantza izanik, borobil haundietan dantzatzetan den "jota demokratikoa" bilakatzen badugu, ariketa koreografiko berri bat sortzen dugu, benetako zentzua eta funtsa galduz. Bien arteko jokuaren izpiritua baztertua geratzen da borobil horren diametroan desitsuratuta (zaila baita ligatzea 10 metrotara).

Kontutan izan beharko genituzken adibideak badira. Adibidez, lehiakortasuna, jautzietan ematen zen jokua: borobilaren diametroaren bi aldeetan zeuden bi dantzarien artean sotzen zen lehia, ea bien artean nor zer ikusga-



rirena jautziak eginez, aldaerak, estiloak, urrats ezberdinak sortuz eta garatuz... Gaur egun joku hori galdua bada ere, erreza izanen litzateke berreskuratzea, koreografiatik haratago joanen litzateken freskotasuna emanen liokena. Horrelako ezaugarri aberasgarriak izan dira, eta biziri diratue ein haundi batean gure koreografia eta dantza planteamenduetan, ikusi eta ikasi nahi badugu.

Nere zalantza zera da: gure plaza dantzeak, haien barnean izan dituzten freskotasunaren eta bersortzearen motorrak galdua (bapatekotasuna, jokua, lehia...), eta figura koreografiko soila eta zehatza bilakaturik, gai izanen ote diren urteen eta moden eraginei aurre egiteko. Denbora pasa ahala jakinen dugu.

### Ulertu, ikasi, barneratu

Nere ustez, dantzen transmisioko batek hiru urrats betetzea eskatzen du, nahiz eta jarraian ez izan: dantzak ulertu, ikasi eta barneratu.

Dantzak ulertu: alde batetik dantzen inguru sozio-kultural ezagutza suposatzen du,

eremu geografikoa, noiz egiten den, aldaerak... ez dago material askorik dantzen alde teoriko hauek argitzeko, egia da, baina dagoena ezagutzeak merezi du. Dvd batean argitaratua den "dantzariak" aldizkariaren irakurketa kritiko bat egiten badugu, behar ditugun argibideak atera ditzakegu. Edozein dantza maisuak eskuratu eta erabili beharko luke material hau.

Beste aldetik dantza ulertzak bere baitan dagoen estruktura erritmikoa ulertzea dakar. Ez badugu dantzen egitura erritmikoa ulertzan batzuetan zaila suertatu daiteke ikasleari egin behar duena zuzenki azaltzea, eta ez hori bakarrik, baizik eta gu imitatzentzat saintzagatik sortu daitezken akatsen diagnostikoa egitea. Adibidez, ez baditugu biko eta hiruko konpasak bereizten, gai izan gaitzke, lotsatu gabe, arin arin bat eta fandango bat dantzatzeko urrats berdina erakusteko, nahiz eta erritmikoki ezinezkoia izan, beste aldetik.

Dantza maisuen aldetik oinarrizko hizkuntza musicalaren ezagutza (erritmoak, konpasak, esaldiak, anakrusak...) irakaskuntza teknikak eta dantza bera aberasteko lagungarria iza-



nen litzateke. Ikasleari erakusten badiogu dantzen oinarriak diren azentuak identifikatzen, lortuko dugu ikasle hori gai izatea edozein instrumentaziotan, edozein abiaduratan dantzatzeko, haren mugimenduak erritmoeitan oinarrituko direlako, melodia kontutan izaten haren interpretazioa aberasteko.

Dantzak ikasi: Dantza ulertu ondoren, dantza errepikatu behar da ongi ikasteko. Dantzan ikasteko dantzatu behar da, ez dago beste modurik. Dantza maisuaren aldetik interesgarria izanen litzateke dantza ikasteko prozesuan melodía, instrumentazio eta abiadura ezberdinak erabiltzea, dantza askeago baten mesederako. Seguraski arlo honen hausnarketa sakon batek dantzatzeko musika egokiari dagokionez merkatu diskografikoan dauden gabeziak argitara eramanen lituzke. Musika gutxi dago horrela egina, irakaskuntza eta dantzarako egokia abiadura eta armonia aldetik.

Ikasketa prozesuan (beti ere helduen irakaskuntzaz solasten bagara) dantza maisuaren errola hirukoitza da: gidaria, motibatzalea eta zuzentzailea. Teknika egokia erakusti behar du, jakina, baina aldi berean eman daitzen akats nabarmenenak azpimarratu: gorputzaren karga desegokia, belaunak ez erabiltzea, gorpuzkera okerra... Beste aldetik

eskoletara joaten den haurretaz solasten bagara. Dantza ikasle helduak ez du behar arlo hoielan erabiltzen den disiplina. Dantza maisuak ez du inolako frustaziorik sortu behar ikasleengana, jakin behar du zer eskatu bakoitzari, eta bakoitzaren egoera fisikoaz tertuz, irakaskuntza individualizatu ahal den neurrian ikasleen artean diren eta izanen diren ezberdintasunak onartzeko eta ikaslei onararazteko. Interesgarria litzateke ikasleek uler dezaten ikasketa prozesoen konzeptoa, zer egin dezaketen eta zein izan daiteken haien eredu, beti ere ikasteko motibazioa bultzatzu.

Dantzak barneratu: dantzaren errepikapenerkin batera dantza bera barneratzen dugu eta gure gorputzak dituen erantzun psikomotrizen artean estimulu erritmikoari dagokion mugimendua automatizatua gelditzen da. Orduan ez dugu pentsatu behar dantza egiterakoan, barneratu dugulako jadanik.

Horregatik oso garrantzitsua da ikasleari behar dituen baliabide egokiak ematea. Adibidez: esaten badiogu jota hasi behar dela lehenengo esaldiaren azken konpasea buelta bat emanik, ezkerreko oinarekin, eta hurrengo engainua bueltarekin eskuin aldera izanen dela, demagun, gezur haundi bat esateaz

gai izan behar da ikasleak egiten dituen akatsen diagnostikoa egiteko, akats hoiek automatizatu, barneratu baino lehen, "bizioak" bilakatu.

Motibazioa berezik garrantzitsua da: plazan aritu nahi duen dantza ikasleak, erromerietarako baliabideak bilatzen dituena, eta dantza talde batean aritzen den dantzariak, motibazio eta helburu ezberdinak dituzte, eta aunitzez ezberdinago eskola orduetatik kango dantza

gain, behar ez dituen datu ugari ematen diogu, eta horrela zaitzen dugu automatizazioaren prozesua. Aski litzateke eta askoz era-ginkorragoa ikasiko balu dantza egiteko momentuan bere gorputzak duen berezko joerari jarraitzen.

Guztiok berezko joera bat dugu, gorputzaren karga non kokatzen dugun araberakoa. Aurrerantz ibiltzeko, gorputzaren karga aurrerantz eramatzen dugu, eta are gehiago korrika egiten dugunean. Gauza bera gertatzen da dantzarekin: ikasleari hasieratik irakasten badiogu nola banatu behar duen gorputzaren karga, gorputza beraren berezko joerak erakutsiko dio norantz eman behar dituen bueltak, zein den oinarik egokiena hurren esaldia hasteko, eta abar... Eta horrela automatizazioa arinduko dugu ez dugulako deus berria sortu, barruan dagoena aplikatu baizik. Nere dantza maisua batek zioen moduan: gorputzak badaki dantzan, guk utzi behar dugu dantzatzen.

Erronka nat planteatuko dizuet: Izpilu baten aurrean edozein dantzaren mugimendua emeki emeki egin ditzagun. Ea gai garen gure gorputzaren kargak erabiltzen dituen azentu erritmikoak identifikatzen, eta aldi beran gorputzaren oreka aldatzen dugun puntuak, suspensioak, jautziak, geldiuneak... ikaslei urrats hauek erakusteko oso lagungarriak diren teknikak, zalantzak gabe.

Irakasten dugun dantzaren estruktura gure gorputzak dantza horren aurrean duen erantzun psikomotrizaren antzekoa baldin bada, erreza izanen da dantzaren automatizazioaren prozesua.

### Iturrietako aukerak

Dantza maisuak izateagatik dantza tradizionalaren transmisió prozesuan betetzen dugun paperaren jakitun bagara, esan dugun bezala, erabiltzen ditugun transmisió eredu eta, batez ere, edukinen azterketa bat ekin beharko genioke.

Aurretik esan nahiko nuke folklorea bizirk dagoela onartzen badugu, etengabeko alkaketak pairatzen dituela, etengabe garatzen dela onartu behar dugu ere bai. Beraz, ez dugu trasmititzen bakarrik jaso duguna, bai zik eta transmisio bera aberastu eta mantentzeko beharrezkoak diren edukinak. Horrela egin dute zenbait dantza maisuek, transmisioa eta inmobilismoa ez direla gauza bera ulertz.

Esan dugun bezala, dantza tradizionalak aldaketak izan ditu akademizazioaren prozesuaren ondorioz: koreografia eta urratsetan manierismoa, malgutasun falta planteamenduan, naturala ez den gorpuzkera, aniztasuna bastertuz batasuna bilatzen da kriteria estetiko moduan... Irizpide hauen bidez dantza bera ulertu daiteke bakarrik prestatuta dauden zenbait dantzariek aurrera eraman dezaketen eredu gimnatiko-koreografiko bezela. Eta dantza tradizionala hori baino askoz gehiago dela argi dago mundu hau ezagutzen duen edonorentzat.

Eedu akademiko hori transmisorako gaitza da, ezinezkoa agian, gure helburua plazetan dantza herrikoitzea baldin bada. Nekez lortu dezakegu planteamendu hauetan plazetan dantza tradizionala herri batek sortzen duen erantzun psikomotriz moduan ulertzearren helburua. Baina, zorionez, iturrietara jo dezakegu horren zaharrak ez diren plaza dantzarako ereduak berreskuratzeko, jende arruntako errezagoak, plazan naturalki konpartitzen den dantza tradizionalaren eredu "utopiko" horren hurbilagoa agian.

Baina, nora jo genezake?, gaur egun badira horrelako iturriak?. Zorionez bai, nahiz eta eztabaidatuak izan zenbait kasutan, Euskal Herriko folkloreaten arlo gehienetan gertatzen den moduan. Euskal Herri txiki honetan, 200 kmt karratuetan tradizionalak diren dantza guzietako dantza maisuak topa ditzakigu. Batzuk dantza tradizioa jaso duten kate horren mailak dira, eta ikasi duten moduan irakasten dute, trebezi pertsonalaren arabera. Beste batzuk saiatu dira aztertzen zein den hieiek ikasitako dantzen lekua Euskal folklo-



Euskal  
Jantziak

mertzeria

José Zorrilla, 16 - Barakaldo  
Tfno: 94 655 61 02

osagarrirriak

emanetan jarri dituzte haien dantzak o beste dantzekin, aztertu dituzte noien estrukturak, erritmoak, aldaeisartu dira dantza hoien inguruan. lortu dute dantza hoieta benetako izaten, benetako dantza maisuak.

turriak, normalean, ez dira bidekoak. Kate maila batetik, zendo den naisu batetik, demagun, kate maila tak, adar ezberdinak, sortzen dira. erabaki behar dugu ditugun helburu zein izan daiteken iturririk egoero ahalik eta iturri gehien ezagutu ien azterketa bateratua egin. z, kontutan izanik dantza maisu ditudan teknikak, helburuak eta ik, jautziak ikasteko Claude Gioienarengana joko nuke, Bizkaiko itza edo Bizkaiko Jotarako Andra dantza taldearengana, edo oako taula koreografikorako Argia dantza maisuengana... Jakina, ez rrien artean dauden aukera bakanina nere ikuspuntuetara egokituen aukerak dira, bederen.

en, eztabaidatuak ala ez, argi da itugon badirela, eta aitzakirik gabe maisuak izan nahi duen batek denian beharko luke dakizkien dantzak, jatorrizko iturriekin alderatuz, eta aitezen galdera batzuei erantzuna z: non ikasi dit dantza hau?

gainean ongi errotua izanen den erabakia hartu dezaken, eta, beraz, transmisio abertsagoa eta tradiziozko folklorearekin koherenteagoa izanen da.

### **Eta hau hola ez ba zan...**

¿Dantzan dakigu ala dantzak dakizkigu? ¿Zer transmitzen dugu: eredu koreografikoak ala folklore? ¿nahi duguna ala ahal duguna irakasten dugu? ¿ egiten dugunaren eta noren gana bideratua dagoenaren jakitun gara ?... Saiatu naiz nere buruari egiten diozkiodan zenbait galderei erantzuten askok galdera berdinak izanen dituzuelakoan. Agian ez da horrela izanen eta ez irakurleak ez du inolako gogorik izanen hasteko burua hausten horren garrantzitsuak ez diren arazoekin.

Baina hemendik, artikulu honek ematen didan aukeraz baliatuz, dantza irakaskuntzan aritu nahi duzuendako ikasteko kobitea luzatzen dizuet: alde batetik beharrezkoa delako, eta esperientziak, datuak, aldaerak trukatzea izugarri ona delako. Beti ikasten da zerbait, ikasteko asko dagoelako. Ni neuk, urte asko dantzaren irakaskuntzan eta praktikan eman ondoren, dantzan eta dantzak ikasteko bizitzak ematen dizikidan aukera guziak saiatzen naiz profitatzen. Gauza asko dago ikasteko eta jende asko irakasteko prest dagoena.

Eta gainera, dantza tradizionala maite dugu-nondako oso atsegina da folklore maite duen

# Danzantes valencianos de Aniz



## DANZANTES VALENCIANOS DE AOIZ

El pasado 19 de mayo de 2007 en Pamplona y el 20 en Eibar tuvieron lugar unos encuentros de danzas de paloteado. Los organizadores –los grupos Duguna, de Pamplona, y Kezka, de Eibar- con un exquisito criterio contactaron para la ocasión con diferentes grupos de danza: pauliteiros portugueses, bastoners catalanes, dance aragonés, danzadores de La Rioja, danzas Morris inglesas, tan relacionadas con todo esto, y grupos locales que interpretaron también danzas de palos. Al mismo tiempo estuvieron “els dansants” de La Todolella, de la comarca de Els Ports, en el Maestrazgo, tierra de gran tradición de danzantes (Zorita, El Forcall, Morella....Todolella)

A propósito de la visita de estos danzantes levantinos, ocho hombres diestros en la danza, con sus faldillas o “tonellets” y sus chquetillas, con sus danzas de espadas y broqueles, castañuelas y palos y su dolçainer y tabal, he creído oportuno traer algunas noticias, tomadas de diferentes publicaciones, sobre los antiguos danzantes valencianos que en otros tiempos venían a Pamplona de forma continuada, constituyendo una parte importante de nuestras fiestas y eventos extraordinarios.

Aquellas cuadrillas de danzantes valencianos actuaron en Pamplona durante más de cien años, prácticamente durante todo el siglo XVIII. En concreto, estuvieron desde la penúltima década del siglo XVII hasta 1792. Son datos precisos, publicados por Jesús Ramos Martínez \*, fruto de exhaustivas investigaciones en el Archivo Municipal de Pamplona y otros. Buena parte de los detalles que aparecerán más adelante son de su cosecha.

La asistencia de los valencianos a nuestra ciudad, más que continua, tendríamos que decir que era imprescindible. Así lo da a entender el “Libro de Ceremonial” del Ayuntamiento, que

se fue redactando en torno a la segunda mitad del siglo XVIII. Para las fiestas de San Fermín dispone lo siguiente:

“La víspera de San Fermín de Julio ai vísperas solemnes en la capilla, y para ello se junta la ciudad en la casa del ayuntamiento à las tres de la tarde. Y va a esta hora à dicha capilla en Cuerpo de Ciudad, con sus mazas, tenientes de Justicia, Ministros y Clarines, con mucho y mui lucido acompañamiento de caballeros y vezinos que à este fin se combida por los tenientes de Justicia. Y todas las Danzas de Valencianos, Julares y otros instrumentos que se disponen”.

Para el día del santo: ... “del Ayuntamiento a las 9 horas se sale a casa del abanderado y se le trae a la Casa del Ayuntamiento los Regidores cabos de Sn Cernin y Sn Nicolas con las mazas, Tenientes de Justicia, ministros y clarines, danzas, julares y demás instrumentos que se disponen para la fiesta. Disponese la danza de Jigantes de la Ciudad. Tambien se dispone de la danza de Aoiz y otras dos de valencianos, sin que en esto haia punto fijo; que unos años suele haver dos Danzas y otros tres”.

Para ir a los toros, entonces en la plaza del Castillo: “Va la Ciudad con sus mazas, tenientes de Justicia, clarines y timbales todos a caballo, y las danzas de valencianos, julares y demás instrumentos a la casa del toril...”.

( No está de más recordar que esos julares que aparecen en los escritos son los músicos que hoy en día llamamos txistularis, al igual que los tamboriles que van a salir a continuación ).

Al margen de las citas existentes en el archivo municipal de Pamplona referentes a los danzantes valencianos, podemos encontrar alguna que otra alusión a los mismos en diferen-

tes testimonios de la época, que en cierto modo enfatizan su presencia. Así, el secretario municipal, Valentín Pérez de Urrelo, dejaba constancia en 1759 del aparatoso enfrentamiento ocurrido dos años antes, la tarde del 6 de julio, entre el clero y la Obrería de San Lorenzo por una parte y la corporación municipal por otra. El asunto era de gran importancia en esa época. Los de San Lorenzo habían decidido vestir a San Fermín con una capa pluvial blanca, cosa que no aceptaban de ninguna manera los regidores de la ciudad, que querían que el santo luciera “la capa encarnada más rica”. Las vísperas se retrasaron dos horas. Esto es parte del relato de Pérez de Urrelo:

“Fue la Ciudad a dicha Capilla, formalmente, yendo el señor abanderado ocupando el puesto del señor cabo de San Nicolás, que es el que le corresponde en este acto, a lo que serían las siete, con sus mazas, tenientes de justicia, clarines y timbales; cinco danzas, las tres de valencianos y las otras dos de Aoiz y Bargota; julares, salterios y instrumentos musicales, acompañada de numeroso y lucido concurso de eclesiásticos, caballeros y veci-

nos, que aguardaban desde la hora de las cinco señalada para las Vísperas”.

Al día siguiente, relata Florencio Idoate, que es quien nos acerca este sucedido en “Rincones de la Historia de Navarra”, se hizo la procesión como siempre y a su hora, con los cabildos de la Catedral y parroquiales, comunidades regulares, danzantes valencianos y gigantes, el abanderado de la ciudad, etc...todo con total normalidad aunque el Ayuntamiento, muy a regañadientes, tuviera que tragarse con que San Fermín siguiera vestido de blanco.

Nos podemos ir haciendo a la idea de que en aquellos años, cuando todavía faltaban dos siglos para el tumultuoso “riau-riau”, la marcha a Vísperas era ya un acto multitudinario, el primero de las fiestas. Lo confirma unos años más tarde con interesantes detalles el Padre Francisco Méndez, ayudante y compañero de viajes del gran historiador e incansable viajero Padre Flórez, autor, entre otras, de la monumental obra “España Sagrada”. Ambos religiosos agustinos estuvieron en Pamplona entre los días 2 y 8 de julio de 1766 y no tuvieron más remedio que presenciar las



fiestas de San Fermín. Posteriormente, en 1780, Méndez publicó el libro "Noticias sobre la vida, escritos y viajes del Rmo. Mtro. Fr. Enrique Flórez....". Describe así aquellas fiestas que vio a su paso por nuestra ciudad: "En la víspera de San Fermín, se junta la ciudad en su casa pública, día 6 de julio. Va a cantar vísperas la música de la catedral a la parroquia de San Lorenzo, donde está la capilla de San Fermín. Van delante de la ciudad cuantos instrumentos quieren concurrir: tamboril, gaita, violín, vihuelas, etc. A cada uno le dan dos pesos. Concurren también danzas de valencianos, de Navarrete y de Aoiz. Vuelta la ciudad de San Lorenzo a su casa pasa a la plaza, dispuesta ya para toros, y concurren los danzantes para hacer sus habilidades". "Al otro día sale la ciudad de su casa, precedida de tamboriles, clarines y cofradías con sus estandartes a la catedral(...). Por la tarde van a la plaza y repiten los danzantes su diversión; y corren dos toros".

Respecto a la gran cantidad de julares que encontró en Pamplona, procedentes por aquel entonces de numerosas localidades de toda la geografía navarra, pero especialmente de la Montaña (Baztán, Santeseteban...) y también de Guipúzcoa, nos aporta este interesante comentario:

"La concurrencia de tamboriles es muy extraña pues el conjunto forma un conjunto extraordinario y molesto al oído. Más de ochenta contamos entre todos, y dicen que cada año van aminorando". Aquel año de 1766 hubo una corrida ordinaria el día ocho de julio y otra extraordinaria el día diez, organizada ésta por la Obrería de San Cernin con el fin de obtener fondos para la construcción de la capilla de la Virgen del Camino. Torearon los diestros Matías Serrano, de Villafranca de Navarra, y el célebre Manuel Apiñániz, el Tuerto de Calahorra. Entre los auxiliares estaba uno llamado José Gil, apodado "el valenciano", que figura en el rollo como danzante. Como danzante y como danzante valenciano, seguramente, sería más diestro que como torero, pues el secretario municipal, encargado de valorar y constatar

las actuaciones de los toreros con calificativos como "bastante bueno", "bueno", "mediano", "malo"... unos años más tarde escribe: "Joseph Xil, el valenciano, inútil". No es el único, cuenta, cómo no, de Luis del Campo, nuestro Cossío local.

Hay que tener en cuenta que durante los siglos XVII y XVIII el arte de los danzantes, como estamos viendo, compartía el coso taurino con el arte de la lidia en unas funciones que ocupaban toda la tarde, hasta el anochecer. En 1738 vino a Pamplona doña Mariana de Neoburg, viuda del "Catholicísimo Rey Don Carlos Segundo". El día de su recibimiento, una verdadera tropa de muchachos vociferantes, más que aclamar a la reina viuda, no dejaba de pedir toros a Su Majestad. Y los hubo. La barroquísima crónica de la regia estancia dice esto de la corrida extraordinaria:

"Iba el acompañamiento de Su Magd, muy lucido. Precedían las danzas, flautas y tambores; ensalada que jamás deja de dar sainete y hallarse en toda función, como tamboril de todas bodas. Después iban los batidores, inmediatamente la silla de S. Mag. rodeada de los alabarderos..."

Existían los danzantes que a la vez se lucían como torreadores, algo hoy en día tan desconocido en el mundo de nuestras danzas tradicionales. Toros y toreros navarros en esos años tuvieron gran fama en una dilatada geografía y no pocos de esos toreros eran oriundos de poblaciones de las riberas del Ebro, como Calahorra o Alfaro, pertenecientes a lo que hoy llamamos la Rioja Baja. De esas tierras vinieron a Pamplona repetidas veces a mediados del siglo XVII danzantes toreros como los de Igea (Ejea de Cornago en aquel tiempo); venían con sus danzas de paloteado y broquelcillos y el gaitero; además eran diestros en el zapateado. Se aplicaron de igual forma al toreo en la misma época danzantes de Alfaro o de Logroño, que también danzaron y torearon por San Fermín. Los danzantes valencianos también solían ser torreadores. Y comediantes, como vamos a ver.

Pero vayamos a la Pamplona de 1776 y a las cuadrillas valencianas. Las obras de la capilla de la Virgen del Camino, en la parroquial de San Cernin, habían sido largas y costosas; duraron casi veinte años. La sumptuosa capilla se inauguró, por fin, el 25 de agosto de aquel año. Pamploneses, cuencos y forasteros disfrutaron de ocho días de fiestas por todo lo alto, con actos religiosos solemnes, ornato de calles y fachadas, luminarias, altares en las calles por donde iba a pasar la vistosa procesión, carros triunfales y mojigangas, toros, fuegos artificiales y... danzas de Valencia y Bargota. La crónica de las celebraciones dice esto de las danzas:

"La demasiada gente no dejó lucir la orquesta, que estaba en el balcón de la Casa del duque (del condestable decimos hoy). No menos alegría causaban las dulzainas con danzas valencianas, que duraron quince días".

La misma crónica describe así el momento de la vuelta de la procesión del día 25 y la entronización de la imagen, acto que, por cierto, todavía se sigue conmemorando en nuestros días con una solemne novena a finales de agosto, verdadera reliquia de aquella teatralidad de la fiesta barroca:

"Estaban dentro de la iglesia tañendo las dulzainas y clarines; añadióse a esto la llegada de Nuestra Señora y todo junto causó tal ternura que el gozo dejó sin libertad a las gentes".

Los danzantes valencianos pasaron por las ciudades y los pueblos más importantes en sus fiestas principales, tanto ordinarias como extraordinarias, al estilo de esta de la Virgen del Camino, en Pamplona. Los conoedores del mundo de la danza tradicional se encuentran con ellos con frecuencia. Repasando diferentes trabajos especializados en estos temas podemos comprobar que aquellos estudiosos que se han sumergido en el pasado de la danza en diferentes localidades, al llegar a finales del siglo XVII y al XVIII, se han encontrado con los valencianos: en Elciego por Santa Isabel, en Tolosa el día del Corpus, en Segura, Vicente Riberter, por San Juan y en

1760 con motivo de las Juntas Generales de Guipúzcoa, en Villafranca de Ordicia, en 1781, contratados de nuevo para las Juntas Generales por su "extraordinaria habilidad", en diferentes localidades vizcaínas – no hago más que repasar la revista Dantzariak-, en Estella al menos en 1698, en Tarazona en 1789, con motivo de la proclamación de Carlos IV... en Tafalla, con la reapertura de la iglesia de Santa María, en 1736, después de costosas y largas obras, con ocho días de solemnes fiestas y ocho días de danzantes valencianos.

Estuvieron también muchos años, a partir de 1686, en las en su día importantes fiestas del Corpus de Bilbao, las más celebradas de la villa, como constata Iñaki Irigoyen en su última publicación, magníficamente documentada, sobre las fiestas bilbaínas (Las Fiestas de Bilbao: danzas y músicas entre los siglos XVI y XIX). Aquí aparecen especialmente los nombres de Joseph Messeguer y Joseph Marín con su compañía de danzantes y comediantes.

Los valencianos eran danzantes "ventureros" o aventureros, es decir, itinerantes. Formaban cuadrillas, básicamente de ocho hombres, más la dulzaina y el atabal, que año tras año remontaban el Ebro para llegar a estas poblaciones y seguir hasta Castilla y León. Por otros itinerarios llegaban a tierras del sur de la península. Iban a Granada por el Corpus: "... una danza realizada por valencianos, que hacían mil alardes de destreza..." y a Sevilla, por supuesto, una de las plazas más exigentes.

En Ayuntamiento de Sevilla contrató la danza de los valencianos por primera vez en 1674. Mucho revuelo debía ocasionar dicha danza en la ciudad pues llegó un momento, en 1751, en que el Cabildo Catedral manifestaba al Ayuntamiento que la danza de valencianos no debería ir el día del Corpus delante de la custodia, ni la última tarde de la octava debía actuar en el trascoro de la catedral, dadas las irreverencias que realizaba ante el Santísimo. Se le acusaba de volver las espaldas a la Eucaristía, de cubrirse la cabeza con

los sombreros, realizar otras acciones indecorosas e interrumpir la marcha de la procesión.

Pero la danza de los valencianos, cuenta Herminio González Barrionuevo- maestro de capilla de la seo hispalense, autor del libro "Los seises de Sevilla"- siguió saliendo en el Corpus de aquella ciudad muchos años más. Así la vio el escritor y periodista sevillano José María Blanco -Blanco White-, que dejó en 1822 una preciosa descripción de la procesión desde su exilio en Inglaterra, rememorando su juventud en Sevilla, en los últimos años del siglo XVIII:

"Mezclados con el grueso de la procesión iban tres grupos de danzantes: en primer lugar los valencianos, vestidos con su traje tradicional, de chaleco suelto, mangas de lino atadas a las muñecas y a los codos con cintas de varios colores y anchos calzones de color blanco que llegaban hasta las rodillas, y que interpretaban un baile muy animado, entrelazando sus pasos con movimientos de sorprendente agilidad. A estos seguían los danzantes del baile de las espadas, vestidos con el antiguo traje militar español, y, al final, venían los intérpretes de un viejo baile español, creo que la chacona..."

A diferencia de los danzantes existentes en muchos lugares, con unas actuaciones sujetas a un ceremonial determinado y a unas fechas fijas, sin ningún tipo de desplazamiento fuera de su demarcación ritual, por estar igualmente sujetos a un gremio, a una cofradía, a una fraternidad, a un barrio, a una corporación... –recordemos, entre otros, a los hoy famosos danzantes del Patronato de Musquilda, en Ochagavía -, estaban aquellas comparsas de danzantes que salían de sus pueblos y ciudades de origen para presentarse, una tras otra, en diferentes localidades a lo largo del "éstío festivo", desde el Corpus hasta San Miguel. Sin duda alguna, entre los segundos, los danzantes valencianos fueron los que trabajaron las rutas más largas, haciéndose con el tiempo familiares en cantidad de fiestas e integrándose plenamente en la intimidad del ritual festejante de cada una de ellas.

En grandes y medianas poblaciones los danzantes, bien locales, bien forasteros, se presentaban al bando o convocatoria hecha por la corporación municipal. Eran requeridos para dar más lustre a la fiesta, primero en el ámbito sacro y luego en el ágora local, muchas veces la plaza de toros montada expresamente para la fiesta. Venían a satisfacer primeramente el compromiso de agradecimiento y reverencia ante la "divinidad" protectora del lugar –cortesías, procesión, danza en el interior del templo...– a la vez que eran también parte importante del componente lúdico de la misma fiesta, junto con las comedias, los toros, los fuegos de artificio, etc... misterio y diversión, culto y espectáculo, devoción e irreverencia devota, todo ello confundido en una misteriosa medida.

Los regidores, a través de la magia de los danzantes, se mostraban así generosos con el cielo, con el regocijo terrenal del pueblo y al mismo tiempo con su propio lucimiento corporativo. Los danzantes costaban lo suyo a las arcas municipales y eran las mismas autoridades quien a pesar de la antigüedad, solidez y rigidez de formas de estas danzas de danzantes, en gran medida atemporales, premian las innovaciones, las invenciones, los mejores trajes, los mejores volteos, etc... Esto era compatible con los rasgos más arcaicos de las mismas danzas.

Tengamos en cuenta que una buena parte de estas danzas, tal vez la más trascendente, estaba formada por danzas de cortesía o reverencia y procesión, de troqueado (cambio o trueque continuo, geométrico y simultáneo de las posiciones de los danzantes), danzas de espadas(sables) enfrentadas, danzas de palos y de arcos, también troqueadas, danzas sobre zancos, incluso ; danzas destiladas de viejísimos ritos agrarios propiciatorios, muchas veces atrapados en evoluciones pírricas o guerreras; danzas aprovechadas, o valoradas, a su vez, por el Cristianismo en su paraliturgia festiva renacentista-barroca; danzas con su indumentaria ritual, ajena a las modas, con hombres con faldillas, bandas y lazos, con cascabeles, máscaras, sombreros peculia-



# GARRAMIOLA

GOI-JOSKINTZARAKO MERTZERIA  
EUSKAL JANTZIAK

ARTEKALE, 36. BILBO. 94. 416. 29. 43

res...danzas asociadas al teatro religioso o a pequeñas pantomimas...

En este abigarrado mundo de los danzantes parece que destacaron indudablemente los danzantes valencianos, excelentes danzantes, expertos en troqueos, en volteos, en equilibrios, en todas las habilidades habidas y por haber y en una variedad de ejercicios y arquitecturas humanas que hoy en día nos cuesta imaginar; en definitiva, en danzar y voltear, que es lo que más les debía caracterizar. Sus diestros maestros de danza, ya lo podemos intuir, serían unos verdaderos innovadores.

Pero en esto del "danzar y voltear", expresión que aparece repetidas veces en las libranzas de pago municipales, ya tenemos en 1610, antes del protagonismo de los valencianos, a Sebastián de Covarrubias con su "Tesoro de la lengua castellana o española", que nos deja una explicación bien jugosa de la voz "boltear":

...el que da bueltas con el cuerpo(...)el que haze bueltas en el aire y en el suelo, y passa por unos aros de mimbre dos y tres. En el suelo hazen la buelta peligrosa. El salto de la trucha, el ovillo, el molino. Éste se haze poniendo la cabeza en el suelo y dando bueltas con el cuerpo a la redonda, a una y otra mano, de que hizo mención Homero (...)Esta rueda de bolteadores en el aire se hizo en Valladolid, en unas grandes fiestas, y la meneaban con granidísima velocidad, yendo asidos a ella los cuerpos, en el aire, unos muchachos, sin soltarse ni desvanecerse, que fue

cosa de mucha admiración. Otros bolteadores hacen las fuerzas de Hércules llevando uno cinco o seis, unos cabeza abajo y otros de pies, y aviando dado buelta con ellos al teatro, se le despiden los unos y los otros, dando bueltas en el aire y bolviendo las armas contra él con espadas y broqueles, al son de algún instrumento, o unos contra otros hacen una batalla fingida, la qual se llama dança pírica, o de Pirro...".

Parece ser que los danzantes valencianos, tan aplaudidos y elogiados en tantos lugares, fueron dejando por donde pasaban un estilo y un saber que enriquecían el hacer de danzantes locales y de otros danzantes itinerantes, en definitiva, de otros maestros de danza. Tanto es así que comparsas de danzantes que no procedían de Valencia pasaron a llamarse también "danzantes valencianos". Tal es el caso de los danzantes de Aoiz, que en repetidas ocasiones aparecen con esta curiosa denominación. El Libro de Ceremonial de Pamplona, citado más arriba, señala para el día del Corpus:

„...disponese la danza de valencianos de Aoiz, de cuenta de la ciudad y viene de vispera...“.

Otro dato del Ayuntamiento de Pamplona y de los danzantes de Aoiz: en 1754 se paga a "Balentín de Redin, vecino de la villa de Agoiz, quince ducados por una danza de ocho muchachos con su dulzaina y tamborillo, que à imitación de los valencianos atraido para la fiesta del martirio del Glorioso Patron San Fermín de este año".



No sólo los de Aoiz danzan a lo valenciano. En 1707 –sigo leyendo a Jesús Ramos-, el Regimiento pamplonés paga al gaitero de Artaiz, Salvador de Iturralde, “por una danza que de orden de la dicha ciudad, desde la ciudad de Estella ha traído de muchachos, quienes a imitación de Valencianos han manifestado sus habilidades en las fiestas por el nacimiento del Príncipe...”.

El estilo valenciano se difunde también en ambientes diferentes a las fiestas convocadas por la autoridad municipal, como este de la máscara o mojiganga que hicieron los jóvenes teólogos en la ciudad de Salamanca, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. La narración de la misma es del padre Isla, de la “extinguida” Compañía de Jesús, publicada en 1787, aunque se refiere a 1727. El texto no tiene desperdicio. Eran estudiantes navarros los que protagonizaron el evento:

“Procesión, músicas, danzas, representaciones, máscara...lances fueron en que estos gallardos jóvenes sacaron a público tablero su garbo, su destreza y su gala (...) aunque para vestirla de varias festivas circunstancias

concurrieron también estudiantes de la inclita nación de Vizcaya”.

Hubo en aquella fiesta jesuítica de Salamanca danza de galanes o volantes. Dos de ellos fueron a pedir la venia para la mojiganga y... “Obtenida la licencia de la ciudad para que entrase la máscara, volvieron con ella los dos volantes corriendo, o rodando, pues al atravesar la plaza dieron muchas vueltas valencianas con singular ligereza y primor, publicando a saltos su placer y mostrando que venía la licencia como rodada”.

Podemos, quizás, estar asistiendo a la evolución de las danzas genuinas de los valencianos hacia unas formas estereotipadas de las mismas – como también llegaron a ser las de gitanos, labradores...etc..-, que perduraron y sobrevivieron incluso a los mismos danzantes oriundos de las tierras valencianas.

El efecto homogenizador de los danzantes valencianos se pudo manifestar de igual modo en la vestimenta. Las chaquetillas o jaquetillas de los danzantes o las “valencianas” de los toreros de la época parecen proceder de los usos de aquellos. El padre Isla -otra

vez hablando de danzantes- en su famoso “Fray Gerundio de Campazas”, describe minuciosamente la vestimenta de los danzantes de esa localidad leonesa a principios del siglo XVIII en la fiesta del Corpus, con “muchos clérigos circunvecinos y multitud de frailes aventureños”:

“Precedíalos a todos el tamboril y la danza, compuesta de ocho mozos, los más jaquetonas y alentados de Campazas, todos con sus coronas o caronas arrasuradas sobre el cráneo o plan de la cabeza, ésta descubierta y las melenas tendidas; jaquetillas valencianas de lienzo pintado, con dragona de cintas de diferentes colores; su banda de tafetán prendida de hombro a hombro y prendida de las espaldas en forma de media luna; un pañuelo de seda al pescuezo, retorcido por delante como cola de caballo, y prendido en la punta por detrás como hacia la mitad de la espalda; camisolas de lienzo casero, más almidonadas que planchadas, y tan tiesas que se tenían por sí mismas en cualquier parte; calzones de la misma tela que la jaquetilla; y en la pretina, por el lado derecho, colgando un pañuelo de beatilla con mucha gracia; las bocapiernas de los calzones holgadas y anchas, guarneidas de una especie de cintillo o cordón de cascabeles; medias de mujer todas encarnadas; zapatillas blancas con lazos de hiladillo negro; y, en todo caso, todos ceñidos con sus corbatas, para meter los palos del paloteado en el mismo sitio, y ni más ni menos como los arrieros llevan el palo en el cinto”.

Como podemos ver, la valiosa descripción del polémico jesuita todavía permanece viva en bastantes pueblos que han conservado sus danzantes.

Más palpable resulta todavía la difusión de un tipo de faldillas, más o menos largas, por una amplia y variada área peninsular, que muy bien puede deberse a la misma procedencia. En Oñate las faldillas de los dantzaris del Corpus aparecen citadas como “faldillas valencianas” en 1766, si bien parece más prudente pensar que esto de las sayuelas pueda tener otras dimen-

siones temporal y geográficamente más extensas.

En lo referente a la música y a los instrumentos musicales, los danzantes valencianos ejercieron igualmente su influencia sobre el panorama preexistente en las comarcas en que aparecían. En Pamplona, en el periodo que comprende la segunda mitad del XVI y el XVII, los danzantes eran acompañados primero por julares y algo más tarde por gaiteros; los primeros tañendo la flauta y simultáneamente el tamboril, en unos casos, y el salterio o “ttun-ttun” en otros, y los otros, la gaita, que según épocas y lugares ha venido recibiendo diferentes nombres: cornamusa, gaita de odre, gaita gallega, gaita (sin más)...en cualquier caso sin percusión. La dulzaina, acompañada de redoblante –dos músicos- se afianza en un momento determinado del siglo XVIII, hacia la tercera o cuarta década, y esto parece tener relación con la llegada previa de los danzantes valencianos, con su dulzaina y tabalet.

A partir de ahora gaita y dulzaina, dos instrumentos en principio diferentes, pero aplicados a los mismos usos, quedarán en el habla de algunas zonas entrelazados semánticamente, viéndose a ser lo mismo gaita que dulzaina. Es el caso de Navarra –“gaiteros-dulzaineros” de Estella-. El desplazamiento gradual de la gaita por la dulzaina es un hecho que ha quedado constatado por diferentes investigadores en un movimiento que va desde el Levante hacia zonas más occidentales de la península ibérica. Pero esto es ya un tema mucho más extenso. José Antonio Quijera, gran erudito de las danzas y bailes riojanos, registra este movimiento en La Rioja todavía a principios del siglo XX.

La profesionalidad de los danzantes valencianos queda patente en su remuneración, claramente superior a la de otros grupos y en el hecho de desplazar a otras comparsas habituales en cada lugar. En concreto, en Pamplona, como hemos visto, durante el siglo XVIII son casi exclusivamente los danzantes de Aoiz, los de Bargota y los valencianos

-también bastantes años los de Navarrete, cerca de Logroño- los que actúan en las fiestas más importantes, a diferencia de la variedad de procedencias en el siglo anterior: bien de la misma ciudad o de la Cuenca (danzantes de Echauri, Subiza, Esparza...danzantes de Tajonar, que repiten su asistencia varios años); de Obanos, Puente, Cirauqui, de Estella, de Sangüesa, de Tudela (todo un mundo dentro del mundo de la danza, que comienza en esta ciudad en 1580, por el Corpus, con danzantes gitanos acompañados de flauta y salterio o ttun-ttun), de Cascante, Fitero... de las cercanas poblaciones de la Rioja Baja (Igea, Cervera del Río Alhama, Alfaro, Calahorra, Arnedo...) y del cercano Aragón (Tarazona, Ejea de los Caballeros o de la parte de Jaca).

Los danzantes valencianos estuvieron por última vez en Pamplona en 1792. Los años siguientes fueron los de la Guerra de La Convención y los valencianos ya no volvieron, perdiéndose un elemento de gran importancia en la fiesta y en concreto en la danza. Pero ya, poco antes, la danza de danzantes había sufrido un duro golpe que anunciaba una clara decadencia, por no decir, casi, su desaparición.

Las autoridades religiosas de las diferentes diócesis, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, en ocasiones, tuvieron que aplicar a las actuaciones de los danzantes diferentes recomendaciones, limitaciones e incluso prohibiciones, al producirse gastos excesivos, irreverencias, tumultos y atascos en templos y procesiones y, lo que era más grave para el celo de la jerarquía eclesiástica, la desviación en la atención al Sacramento o al santo protagonista; es decir, cuando se desequilibraba esa inestable medida devocional referida anteriormente. Sin embargo, para las cuadrillas de danzantes, el castigo más contundente no vino precisamente de la mitra, sino de la corona.

Las danzas de danzantes, así como las de gigantes y otras manifestaciones destinadas a formar parte de la teatralidad paralitúrgica y adoctrinante de las antiguas celebraciones barrocas, sufrieron una grave envejecida con

el célebre mandato de Carlos III, de julio de 1780, que prohibía la presencia de las mismas en procesiones e iglesias de cualquier clase. Detrás de esta prohibición estaba el espíritu de la Ilustración, que impregnaba los ambientes más cultos y progresistas del momento. La nueva estética consideraba todo esto una antigua, algo totalmente trasnochada y de mal gusto, y por supuesto irreverente.

Así, en este nuevo ambiente, al Cabildo Catedral pamplonés, enterado de lo publicado por el monarca ilustrado, le faltó tiempo para acatar la real orden y ordenar, ya en agosto, antes de que llegara el ejemplar escrito del decreto borbónico, que sus gigantes dejases de salir durante las octavas del Corpus y de la Asunción. De este modo los canónigos ya podían contestar con satisfacción y orgullo, como relata don José Goñi Gatzambide en la Historia de los Obispos de Pamplona, que se habían anticipado a los deseos del rey.

Estamos en una época de grandes cambios y progresos, de los que Pamplona fue modelo. Muchas expresiones festivas populares con plena vigencia hasta entonces tendrían que sucumbir. Sirva de ejemplo la pastoral del obispo iruñés, Juan Lorenzo Irigoyen y Dutari, baxtanés de Errazu, modelo de ilustrado, denunciando en 1770 los escándalos y abusos de los disciplinantes de Semana Santa "...que, con el nombre de penitentes, embarrados, aspados y de otros modos bien impropios, se incorporan en dichas procesiones sin más vestidura que unos simples calzoncillos, quedando por consiguiente desnudas y descubiertas sus carnes, y causando con este traje, además de la ridiculez y estorbo a la devoción, no pequeño escándalo y ruina espiritual en el innumerable concurso de gente de ambos sexos....".

Se puede hablar, en estos años, de verdadera fobia a cualquier afirmación estética inmediatamente anterior. Don Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando, dejó escritas en 1785 cosas como estas sobre el aspecto que tenían en aquel

tiempo las iglesias pamplonesas:

"...siento haber visto en la Parroquial de S. Lorenzo el monstruoso ornato de la Capilla de S. Fermín, y el indecible maderage de los retablos amontonados y extravagantes de S. Saturnino. No hay en la Iglesia del Carmen cosa razonable a donde volver los ojos, pues empezando por la clásica monstruosidad del retablo mayor..."

A pesar de los nuevos gustos, las autoridades municipales de Pamplona, a las que Ponz, refiriéndose al acueducto de Noain, elogia diciendo que "Los señores de Pamplona tienen genio para pensar y ejecutar cosas de mucha importancia", siguieron contando, al estilo tradicional, con los danzantes en las grandes celebraciones algunos años más; eso sí, acatando la imposición de Carlos III de no actuar ni en los templos ni en las procesiones. Esta continuidad nos puede dar idea del arraigo y la importancia de los danzantes en la vida festiva de la ciudad.

En los tres años de la guerra contra la Francia de la Convención, que tanto afectó a buena parte de Navarra, durante las fiestas de San Fermín sólo se celebraron los actos religiosos y sólo venía la danza de Aoiz, por encima de todas las adversidades, empezando por las económicas. Otra vez más merece la pena hacer hincapié en el secular arraigo que todavía tenían los danzantes en las costumbres de la corporación municipal y de paso hacer notar el prestigio de la danza de Aoiz y el aprecio que se sentía en Pamplona por la misma.

Los danzantes de Aoiz estuvieron viendo a Pamplona hasta la Guerra de la Independencia, como vamos a ver ahora mismo. Pero ya al final de este periodo bélico de dos guerras, con la reorganización de la vida social y, por lo tanto, de la fiesta, el Ayuntamiento ya prescindía de las cuadrillas de danzantes en sus usos protocolarios. Prescindía o no tenía más remedio que prescindir, ante la desaparición, por pura inanición, de aquellas comparsas de danzantes

que iban de un lado para otro. Los danzantes locales, al contrario, siguieron vivos en no pocas localidades, generalmente rurales, hasta nuestros días. Las cosas habían cambiado definitivamente.

Ramos nos aporta al respecto un testimonio muy significativo de lo que ocurría en aquella época con los danzantes y en especial con los queridos "danzantes valencianos de Aoiz". En 1817, Francisco Irura, de Monreal, dulzainero que durante años acompañó dicha danza, escribe al Ayuntamiento de Pamplona:

"... que con el fin de solemnizar las funciones que anualmente celebran V.S. tanto a su glorioso Patrón San Fermín quanto la del corpus cristi, y facilitar a su público una honesta diversión á costumbrado antes de la época de guerras, traer no solo las Dulzainas, sino también la Danza con la qual corrió por muchos años el exponente, y se le contribuya para todos con 749 reales 13 maravedises en las tres referidas funciones según puede verse en las cuenyas del año 1801, pero hace ya como nueve años que no concurre la danza a aquellas festividades, sin duda por que V.S. no lo tuvo a bien en la desgraciada época que va referida en la que todas las atenciones y cuidados se dirigían a discurrir medios de salir de la esclavitud y tiranía del intruso gobierno; y aunque después de la paz, se verifica la asistencia y concurrencia de la Dulzaina, no se ha restablecido la costumbre respecto a la Danza..."

El solicitante pide traer la música y la danza de Aoiz por el mismo precio que sólo la dulzaina, pero no consta respuesta por parte del Ayuntamiento. El documento y la falta de respuesta son muy elocuentes.

Desde entonces ya no hay más noticias, que se sepa, de aquellos danzantes de Aoiz, con su dulzaina y tambor, con sus volteos, ¿con sus danzas de arcos y torre humana?, ¿con sus faldillas y chaquetillas?, ¿sus sombreros?, con sus, casi seguro, ocho hombres muy habilidosos en la danza...

# HAUR FOLKLOREA: NONDIK NORÁ?

**Artikulu honen bidez ikus dezakegu Folklore eta Hezkuntzaren arteko harremana, gaur egun.**

Hori horrela delarik, adin-kategorietatik eta urteko jai-zikloaren markotik abiaturik, pixkanaka, arian-arian eginez doan sozializazio-prozesu gisa aztertuko dugu haur-folklorea, alderdi ludiko batzuk direla bide edo kolektibitate tradizionalak eskainiriko eginkizunari egokituz barneratzen dela. Ondoren, folkloreaten alorreko ekimen edo esperentzia batzuk berrikusi ditugu, maila orokorrean eta haur-folklorei dagokionez bereziki. Azkenik, egungo testuingurua pixkanaka erabiltzea eta hartara egokitzeko proposamen egiten da, hezkuntzaren alorrean egin beharreko aplikazioaren bidez.

## 1. INTRODUCCIÓN:

**L**a danza tradicional, en especial las danzas juego y las infantiles, poseen un alto nivel pedagógico y psicomotriz. Danzas donde el ejecutante tiene que interpretar una secuencia motriz, más o menos estructurada por la costumbre, bajo el ritmo de una melodía concreta. Pero también con una metodología bien orientada, puede incidir o ayudar en el desarrollo integral y diversificado de los/as niños/as que las practican.

En la actualidad, de todos es sabido que por medio de la danza se puede llegar al conocimiento de uno mismo, del propio entorno, del lenguaje (verbal o no), la lógica y el arte musical o dramático. La danza se presenta en respuesta al sentimiento musical y se manifies-

ta de forma corporal a la vez que produce una situación placentera.

La tarea propuesta de este artículo, va a consistir en descubrir y visualizar (sobre una serie de experiencias propias) las potencialidades innatas del folklore en general y de la danza tradicional cara a la nueva situación social y su aplicación al desarrollo natural del alumnado. Para ello, esbozaremos el marco teórico y trabajaremos de forma transversal (en base a la edad y los contenidos) las correspondientes actividades a realizar.

Todo ello, desde la óptica de una dilatada experiencia en el campo del Folklore infantil como pueden ser:

- Grupo infantil del grupo de danzas "Bihotz Alai": 100 alumnos/as (alumnos desde los 4 años).
- Grupos de escolares (diversos centros).
- Grupos de escolares de educación especial y sordomudos (escuela de Cervantes).
- Grupo infantil de raza gitana (Centro Cívico de Otxarkoaga).
- Coordinador de los monitores en las escuelas de Bilbao.
- Director de los cursos "Haur folklorea" y "Taller de danza tradicional".
- Investigación y difusión sobre el tema (Unidades didácticas de Eusko Ikaskuntza, beca Zumalabe, publicaciones y disertaciones, etc.).

## 2. METODOLOGÍA:

Metodología adaptada a cada caso concreto. Lo primero que debemos tener en cuenta a que tipo de colectivo infantil nos vamos a dirigir (edad, sexo, origen social y cultural, socialización, ambiente o relaciones entre ellos, limitaciones o incapacidades, homogeneidad o no del grupo, etc.) y el contexto donde se va a desarrollar la actividad (educación reglada, extraescolar o animación sociocultural).

La actividad se desarrolla mediante una relación directa entre los agentes endógenos (alumnado y monitores) y teniendo siempre en cuenta los influjos de los agentes externos o exógenos (familia, amistades, educadores, etc.).

Es imprescindible para el monitor/a el tener unos conocimientos amplios, generales y específicos, sobre los distintos aspectos del folklore tradicional. Y que nosotros los hemos ceñido a los siguientes:

1. Danzas.
2. Juegos.
3. Músicas.
4. Cantos.
5. Ritos y costumbres.
6. Artesanía e indumentaria.

Teniendo presente la imbricación y relación de dichos aspectos a la hora de desarrollar la actividad, mediante el uso de sus diversos elementos constitutivos. Todo ello, a pesar de que tan sólo nos movamos en un campo concreto (danza, música, canto, etc.) y que focalizaremos nuestros esfuerzos a dicha materia.

Al abordar cualquier campo del folklore, debemos apoyarnos en los elementos más sencillos y accesibles para el colectivo o aquellos que sirvan de vía de entrada inicial, sin discriminación de ningún tipo, para posibilitar el contacto con la actividad y la adquisición de un bagaje básico de conocimientos sobre el tema.



Cada elemento del folklore es necesario dominarlo, desmenuzarlo y conocer todas sus variantes o similitudes para obtener el máximo de posibilidades en su aplicación y uso. Aprovechando, adecuadamente, sus potencialidades cara a la actividad a desarrollar y al propio objetivo que nos marquemos.

Así mismo, es necesario un cierto dominio de la pedagogía educativa, la animación sociocultural y la psicomotricidad. Pero sobre todo, son herramientas de gran utilidad la observación, la coordinación planificada, la flexibilidad o la capacidad de adaptación, la paciencia o la comunicación de entusiasmo y el interés por la actividad. En caso de diversos monitores, es obligada la coordinación y el reparto de tareas sobre la base de las cualidades personales.

En un inicio, debemos tener claro las pretensiones de la asociación o institución a la que representamos y la concordancia o no, con las propias. También es necesario, dentro de lo posible, el sondar las expectativas inicia-

les de los progenitores e incluso, de los mismos niños/as.

Paralelamente, a la actividad a desarrollar, debemos de poner en marcha un plan de información, sensibilización e implicación de los agentes externos (familia, educadores, responsables, etc.) que rodean a los protagonistas de nuestra actividad.

El primer día es importante el hacer una evaluación inicial, mediante el uso del juego libre o la aplicación de diversos juegos tradicionales (correr, saltar, bailar, cantar, etc.) y observar la homogeneidad del colectivo, el dominio personalizado del propio cuerpo, la capacidad de colaboración o sociabilidad y las posibles limitaciones de algunos miembros (físicas o psíquicas). Todo ello, nos ayudará a elaborar nuestra propia estrategia de trabajo.

Ante la posibilidad de discapacitados físicos o psíquicos, recomendamos su integración plena (siempre que su número no sea elevado) en el colectivo pero teniendo siempre en cuenta sus especificidades, limitaciones o necesidades.

La dinámica diaria debe estar previamente estructurada, aunque abierta a la flexibilidad. Los ritmos de la actividad deben de compaginar momentos de máxima actividad con otros de relajación y jugar con diversas dualidades (orden/desconcierto, actividad/descanso, silencio/comunicación, etc.).

En el desarrollo de la actividad el alumnado debe sentirse sorprendido constantemente y sumergido en una especie de caos cíclico o ritual. El hilo conductor de la actividad se realiza siempre a través del juego. Pero dicho desarrollo por parte del monitor/a debe estar bien estructurado y poco sujeto a la improvisación. El ritmo o los ritmos de la actividad deben alternar momentos de fuerte, moderada, débil actividad y de descanso de la misma.

Periódicamente es aconsejable el realizar una evaluación o reflexión en tres niveles:

Progresión del alumnado en forma individual y colectiva, la propia actuación en el desarrollo de la actividad o sus contenidos y el grado de seguimiento de la programación o las pautas metodológicas seleccionadas.

Esta serie de consejos surgen de la propia experiencia práctica y han sido constatados, a lo largo de años, en diversas circunstancias y contextos señalados al principio de esta comunicación. Básicamente, dicha experiencia se ciñe al mundo de la danza tradicional pero con los conocimientos previos, puede ser extrapolada su metodología a otras actividades en el seno del folklore.

#### No existen fórmulas mágicas.

Como en todo proceso educativo, al trabajar con personas, los resultados pueden estar sometidos a diversos vaivenes o dificultades. Lo que en un contexto funciona en otro puede ser un verdadero fracaso y eso, incluso, con el mismo agente educativo, objetivo y estrategia.

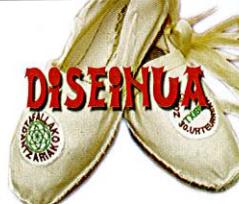
Los consejos metodológicos, señalados anteriormente, pueden servir como ayuda y no deben erigirse en una especie de varita mágica para cualquier situación. En todo el proceso es necesario saber interactuar, adecuadamente, las variables propias (conocimientos, actitudes, etc.), las del educando (actitudes, capacidades, intereses, etc.) e incluso, el medio externo (agentes familiares, contexto educativo, grupo de iguales, modos de vida, cultura de pertenencia y referencia, medios materiales y económicos, espacio de la actividad, etc.).

Hemos de evitar el caer en el error de considerar nuestra actividad como la única y desligarla o no tener en cuenta, los otros procesos de aprendizaje a los que está sometido el educando (educación formal o informal, reglada o no reglada, etc.). Dentro de lo posible, se recomienda el crear un lazo o vínculo coordinador entre ellas.

Tampoco es viable que cegados por el método, pensemos que podemos abarcar (en espe-



**TEXARTU OHIAL DISEINUA**  
JANIKERA TRADICIONALA - BORDATUAK -  
TEL. 948 - 22 64 95 WWW-TEXARTU.COM



objetivos a cada momento. Con la mirada centrada en el objetivo señalado, trataremos de adecuar nuestras pretensiones a las necesidades en cada momento de los/as alumnos/as y siempre sobre la base del juego, contribuir a las posibilidades del desarrollo motor, social o afectivo y cultural de nuestros enseñandos. Incluso, bien orientadas, nuestras pretensiones pueden ayudar o colaborar en lo educativo, terapéutico o re-educativo.

Por otro lado, resulta necesario u obligado el establecer objetivos a medio y corto plazo que nos ayuden a temporizar, puntual y adecuadamente, la actividad. Las pretensiones a medio plazo pueden dirigirse a la consecución de logros concretos de carácter visible o no (niveles de equilibrio, conocimientos coreográficos, grados de interrelación o participación, etc.) en un espacio temporal concreto (trimestral, bimensual, mensual, etc.). Mientras que los objetivos a corto plazo se encaminan a planificar y estructurar las actividades a desarrollar en cada sesión, semana o quincena.

Esta nueva filosofía no se encamina tanto a enseñar danzas tradicionales para, exclusivamente, alcanzar unos niveles coordinados de ejecución y su proyección externa (mediante el espectáculo, actuación o exhibición). Si no que busca el desarrollo integral de la persona, la adquisición de elementos del folklore y la inserción en su cultura a través de un nuevo proceso socializador.



**Etapa 4-7 años.**

Objetivo: Disfrutar y estar a gusto.

Mediante el juego dirigido se trata de acercar a los niños y niñas de esta edad a los diferentes campos del folklore (cantos, danzas, cuentos, dichos, etc), tanto los cercanos o locales de la sociedad de pertenencia como los menos conocidos o distantes dentro de la sociedad de referencia.

Ello implica, a la hora de llevar a buen puerto la actividad, el jugar con ritmos diferentes que propicien dinamismo al proceso de aprendizaje y mantengan la atención a lo largo de su desarrollo. Demandando de nosotros un gran nivel de observación, autocrítica, flexibilidad, improvisación y adaptación a una realidad cambiante.

Los procesos de aprendizaje en esta etapa de edad han de ir encaminados al individuo. Ya que en la dinámica evolutiva del enseñando de 4 a 7 años, el vínculo con la madre se ha roto y progresivamente, con el dominio del cuerpo, va tomando conciencia de su propia individualidad. Para dicho propósito es necesario que apliquemos técnicas utilizadas en la práctica psicomotriz, pedagógica y sociocultural.

Dicha etapa a de fomentar la unión entre las estructuras motriz y afectiva con las posibilidades cognitivas. Simbiosis que es conocida como la "expresividad psicomotriz" (implícando la comprensión del educando, la sistematización de la acción del educador y el uso de una técnica) y que es una constante desde el nacimiento hasta la edad de 7 u 8 años. La evolución del crecimiento le va encaminar a la práctica corporal (constitución, potencia física, funcionalidad, reglamentación del juego, modulación del tono de voz, movilidad rítmica o danza, etc.) y nosotros intervendremos por medio del movimiento o incluso, del placer sensomotriz (desgranando mediante actividades de equilibrio, salto, giro, rodar,

deslizarse, gritar, cantar, disfrazarse, balanceo, movimiento, reposar, colateralidad, etc.). La maduración en esta etapa, tras tomar conciencia de su cuerpo, viene de la adquisición e integración de la realidad espacial y temporal. En caso de inmadurez o deficiencias psicosociales este proceso debe alargarse para obtener el mismo equilibrio madurativo.

En lo referente a los pasos y coreografías básicas con los que vamos a trabajar en la presente etapa, se han de caracterizar por su sencillez y por su utilización funcional (saltar girar, moverse, pararse, etc.) en detrimento de su uso estructural. Para la consecución del citado uso es necesario un conocimiento exhausto de los tipos de danza y su desglose (coreografía particular y general, ritmos comunes o similitudes, melodías o pasajes melódicos, actividad psicomotriz, etc.) específico. Siempre recordando que la finalidad es que lo pasen bien y en todo momento, disfruten de las actividades.

La danza tradicional requiere capacidad de observación e imitación, aspectos tan necesarios y educativos como los generados por la danza libre, fundamentados en explorar y crear. La danza, como elemento comunicativo que es, precisa de un proceso de información, interiorización, transformación e interpretación. Por lo tanto, durante esta etapa y la siguiente, debemos propiciar también el respeto, la valoración de la autonomía y la propia creatividad del niño/a. Esta actitud a de resumirse en el apoyo y desarrollo a la interpretación o creatividad cuando se considere necesario.

**Etapa 7-10 años.**

Objetivo: Crear afición o espectadores.

En la presente etapa, manteniendo siempre lo anteriormente realizado, el juego colectivo y las danzas sencillas van a constituirse en los elementos estructurales de trabajo. Ya que este es un momento clave en el inicio social de los educandos de 7 a 10 años, sobre la base de los logros de la actividad psicomotriz, pero

abandonando la acentuación individual a favor de potenciar lo colectivo.

Momento donde la importancia del grupo referente se acrecienta y a su vez, se va tomando conciencia de inserción en el grupo de pertenencia. Aunque esta etapa vive una dualidad o contradicción permanente, entre la individualidad y sociabilidad del ser humano. El recurso a los talleres sobre los diversos temas de folklore y el uso de los elementos dancísticos, han de abandonar su difusión pautada y generalizada, para adquirir un nivel colectivo algo más detallado y puntual.

También es un tiempo para el desarrollo de su capacidad de observación activa y de paulatina sensibilización hacia el mundo de la danza que le posibiliten un criterio previo cara a su orientación como bailarines o incluso, a modo de simples espectadores. Así mismo, la danza como síntesis del movimiento y la música nos van a permitir trabajar con una serie de conceptos implícitos en ellos. El movimiento contribuye a la percepción espacial, temporal, potencia y control muscular. Mientras el sonido conlleva aspectos cognitivos como volumen, duración, intensidad y timbre musical. Y complementando todo con el creciente sentimiento social de pertenencia o de referencia, sobre el que incidiremos con actividades colectivas de contacto, comunicación, imitación, cooperación y coordinación.

A la hora del desarrollo de la actividad utilizaremos pasos y coreografías sencillas o en cre-

ciente complejidad, pero siempre estructuradas de modo adecuado al objetivo que perseguimos. En el final de la etapa, debemos observar o constatar que el nivel del educando es el adecuado para poder decidir, por propia iniciativa, si prosiguen en su proceso evolutivo dentro de la danza tradicional o si por el contrario, abandonan con un bagaje positivo que les posibilite el poder juzgar como espectador dicho mundo.

**Etapa 10-13 años.**

Objetivo: Paulatina integración.

Es una etapa de transición y de carácter evolutivo desde la infancia a la adolescencia. Paso de adaptación a la nueva situación de los jóvenes, donde se trabajara en el mundo básico de la danza tradicional para finalizar el proceso de aprendizaje y su iniciación plena, cara a su futura integración en el grupo titular de los jóvenes y su reconocido repertorio tradicional.

Es decir, en esta etapa de los 10 a 13 años, el grupo de los jóvenes actúa de referente y se

presenta como el futuro inmediato para estos/as chavales/as. Donde, por evolución natural de la persona, se va a privilegiar la relación del grupo de iguales ya que es un periodo de adaptación o de incertidumbre, donde el individuo se encamina a la maduración física, psíquica y social.

Momento clave o trascendental, donde se unen la plenitud del desarrollo del individuo y su plena inserción en el ámbito de lo social. Es un tiempo donde se plantean dudas sobre la continuidad en la actividad y la mayoría de las veces, la decisión se toma presionados por el grupo de amistad o por incompatibilidades externas. También se da un cierto temor, a no encontrarse a gusto o no estar a la altura de las circunstancias en el nuevo grupo de pertenencia.

Por un lado, tenemos que concluir el proceso educativo iniciado mediante el dominio de pasos y coreografías más complejas pero de carácter básico. Y a la vez, nuestra labor de enseñanza debe encaminarse a la ejercitación de pasos y coreografías convencionales, que posibiliten al sujeto el acceso al siguiente nivel.

### 3. CLASIFICACIÓN PEDAGÓGICA:

A la hora de conseguir los diferentes objetivos planteados a medio y corto plazo, hemos elaborado la presente clasificación pedagógica que nos puede servir de guía para programar las actividades puntuales de carácter semanal o quincenal.

En esta tabla de doble entrada, hemos plasmado las cinco actividades funcionales y constantes de carácter psicomotriz o cultural. Cada actividad está estructurada en base a una tipología propia y adecuada a las necesidades demandadas. Y todo ello, va en relación con la edad del colectivo a educar y su proceso evolutivo natural.

Las actividades funcionales de carácter psicomotriz van encaminadas a sistematizar los movimientos básicos a desarrollar en el alumnado, mediante el uso diverso de elementos propios de la danza tradicional (alternancia básica de piernas, equilibrio, rítmica y coreografía individual o colectiva). A su vez, estas actividades se subdividen en una serie de tipos definitorios de cada una:

#### -Alternancia básica de piernas.

Consiste en el juego alternado o en un cambio de piernas elemental para obtener la sensación de bailar y que conlleva, obligatoriamente, un cambio de equilibrio. Es decir, es la célula fundamental para imprimir el movimiento necesario a las piernas y a su vez de modo concatenado, a todo el cuerpo en referencia a una serie de ritmos básicos.

Dicho movimiento se puede realizar como coreografía individualizada, colectiva sin unión entre los participantes y mediante su enlace en forma cerrada o abierta.

#### -Equilibrio.

Considerando al equilibrio como un elemento fundamental a la hora de abordar cualquier movimiento. Éste se nos presenta en la danza tradicional mediante su dominio al situarnos sobre un único pie y a la vez que el otro, se mueve libremente (en torno o no, de un objeto). O bien, sobre ambos pies se evoluciona ante un obstáculo para ejercitar la colateralidad y tratando siempre de conservar el equilibrio general del cuerpo.

#### -Rítmica.

Elaboración de diversos juegos rítmicos utilizando preferentemente las manos, los pies, ambas extremidades o el uso de herramientas (principalmente, palos).

#### -Coreografías.

En el desarrollo de toda danza podemos apreciar dos tipos de coreografías: la particular y la general. Pero nosotros hemos partido de la agrupación de pasos o su seriación en cuanto a su ejecución por parte de un individuo. Donde se

realizan los pasos de forma individualizada o incluso, dentro del contexto de un grupo de personas no interrelacionadas físicamente. Y observando, a su vez, una serie de graduaciones en su elaboración individual básica, acumulativa o imitativa. En lo referente al desarrollo de las coreografías generales, podemos señalar una serie de danzas simples u otras de mayor complejidad evolutiva.

Por su lado, las actividades transversales permiten visualizar otros campos afines del folklore y contextualizar el campo elegido o a desarrollar. A la hora de elegir los elementos básicos para abordar dicha actividad, nos hemos decantado por aquellos que pueden ser más motivadores y cercanos a la realidad de nuestro alumnado (mitología, cantos y dichos, rituales festivos, talleres de indumentaria o instrumentos musicales y el propio contexto de las danzas tradicionales). Para su desarrollo recurrimos a una serie de actividades o estrategias diversas: excursiones, audiencias (cuentos o músicas), audiovisuales (diapositivas o videos), talleres (canto, elaboración de juguetes, disfraces, etc.), participación festiva (directa o indirecta), personajes ficticios (marionetas, disfrazados, imaginarios, etc.), visitas guiadas (museos, exposiciones, etc.) y otros por descubrir o experimentar.

ACTIVIDAD	TIPOS	EDAD		
		4 - 7 AÑOS	7 - 10 AÑOS	10 - 13 AÑOS
Alternancia básica de piernas	Individual			
	Colectiva			
	Un pie			
	Ambos pies			
	Mitos y cuentos			
	Cantos y dichos			
	Rituales festivos			
	Talleres de indumentaria			
	Talleres de instrumentos			
	Contexto			
Equilibrio	Manual			
	Pies			
	Ambos			
	Agrupación de pasos			
	Acumulativas			
Actividades transversales	Imitativas			
	Simples			
	Complejas			
Rítmica				
Coreografía				

Para nutrir de contenido a las actividades propias de la danza tradicional, hemos optado por seleccionar o encuadrar las estructuras coreográficas básicas en base a su funcionalidad y de ese modo, poder utilizar las potencialidades de los elementos que este tipo de danzas nos brindan. Es decir, trabajamos con una serie de danzas "sencillas" (algunas, pese a su carácter lúdico, pueden ser complejas) que permitan un primer contacto con la danza tradicional, posibiliten un nivel homogéneo alcanzable y no necesiten, para su ejecución colectiva, un grupo estructurado y disciplinado.

A modo de aproximación, pendientes de una reflexión más amplia y puntual, las danzas tradicionales sencillas que podemos encuadrar en cada actividad de carácter psicomotriz son:

**1. Alternancia básica de piernas (individual):**

- Katadera dantzak o.
- Katadera dantzak 8.
- Baso iantza.
- Iribasko alki dantza.

**2. Alternancia básica de piernas (colectiva):**

- Biribilketa.
- Haurrak haurrak.
- Bira bira monte.
- Ala kinkirrinera.

**3. Equilibrio sobre un pie:**

- Kadera baten ganean.
- Aldapeko sagarraren.
- Argi iantza
- Saskito dantza.
- Xarmantia.

**4. Equilibrio sobre pies paralelos:**

- Pasa dantza.
- Txakolin dantza.
- Banko dantza.
- Zuberoko makil dantza.

**5. Rítmica manual:**

- Luzaideko esku iantza.
- Baztango esku dantzak..
- Olagueko esku dantza.
- Buhameen dantza.
- Kautereen dantza.

**6. Rítmica de pies:**

- Zurruume dantza.
- Xarmantia.
- Hartz dantza.
- Entradillas.
- Abarketak edo Esku aldatzeko soinua.

**7. Coreografías acumulativas:**

- Jean Petike.
- Irri iantza.
- Zazpi jauziak.

**8. Coreografías imitativas:**

- Isats dantza.
- Sarian zunzun.
- Bizar dantza.
- Zapatain dantza.

**9. Makil dantzak:**

- Berako makil dantzak.
- Lapurdiko makil dantzak.
- Paloteaus de Villabuena.
- Talaik dantza.
- Txantxo dantza.
- Salina salina.

**10. Jauziak:**

- Hegi.
- Ostalerra.
- Ahuntxa edo Luzaidarrak.
- Mariana.
- Atxoarena edo Katalina.

**11. Danzas compuestas:**

- Maska dantza.
- Chula lai.
- Kehestueen dantza.
- Arin arin.
- Ximple.
- Marmutx.
- Banango zaharra.

**4. AMBITOS DE ACTUACIÓN Y SUS PUESTAS DE PROGRAMACIÓN:**

A nivel de la enseñanza no reglada, multifacéticos son los grupos o entidades que desarrollan su labor en dicho ámbito (agrupaciones corales o musicales, grupos de danza, entes asociativos y culturales, academias o escuelas

de cultura tradicional, federaciones, etc.). Lógicamente, para el propósito que nos anima es necesario dejar la inercia de antiguas formas, tomar conciencia de su necesidad, formarse adecuadamente y tener voluntad de aplicar esta nueva metodología.

En el caso de los grupos de danza o folklore,

dicho proceso renovador está en la voluntad de los mismos preparadores o monitores para llevar a cabo el traspase de un folklore infantil insertado en un mundo rural a la nueva realidad que nos rodea, tanto a nosotros como a nuestros niños y niñas. Además, como primer paso para tal finalidad, debemos situar al individuo y su desarrollo integral como motor y no como hasta ahora, a la misma actividad (repertorio, conjunto danístico, cuadro estético, etc.) y luego, seguir las directrices señaladas en el apartado anterior de tener en cuenta la maduración motora y el desarrollo cognitivo de los sujetos activos o educandos.

Por otro lado, en el ámbito de la educación formal o reglada podemos aprovechar el contenido manifiesto y latente que nos ofrece este amplio e interesante campo de la cultura tradicional y del folklore. Bien desde las materias formales (música, educación física, etc.) o bien desde su propia transversalidad (matemáticas, lenguaje, conocimiento del medio, etc.) y bajo un plan coordinado podremos aproximar el contexto del folklore infantil a las nuevas generaciones.

Con miras a dicho objetivo, presentamos una programación integral para las etapas iniciales de educación infantil y enseñanza primaria a lo largo de un curso escolar. En infantil se trabajara, siempre desde el desarrollo motor y la capacitación cognitiva, el ritmo y la psicomotricidad. Mientras en primaria, desde el ciclo inicial al superior, se trabajan contenidos específicos y en tres momentos del año (Navidades, Carnavales y



fin de curso) se realizaran puestas en escena, generales y coordinadas.

Hemos dejado sin contenido la etapa de educación secundaria (12 a 16 años) pues creemos que ese momento, la opción de ese aprendizaje, puede y debe estar en la mano del alumnado. Pudiendo elegir entre una formación reglada (acordada por los agentes educadores y siguiendo el programa de dicha etapa) o la participación activa en actividades extraescolares o de animación sociocultural que fomentan el mundo del folklore.

A continuación presentamos una serie de propuestas tipo (programaciones y unidad didáctica) que sirven de modelo tanto en el ámbito de la educación formal como informal:

1. Programación general en un ámbito de educación no reglada.
2. Unidad didáctica específica para una danza o baile tradicional.
3. Programación anual dentro de la enseñanza reglada (enseñanza infantil y primaria).

## PROPIUESTA DE PROGRAMACIÓN EDUCATIVA INFORMATIVA

ACTIVIDAD	TIPOS	EDAD		
		4-7 AÑOS	7-10 AÑOS	10-13 AÑOS
Alternancia básica de piernas	Individual	Kataderak	Katadera o / Zartain dantza	Katadera 8
	Colectiva	Buhameak / Haurak	Buhameak / Haurak	Biribilketa / Chula lai
Equilibrio	Un pie	Kadera baten / Aldapeko	Kadera baten / Aldapeko	Saskito dantza
	Ambos pies	Pasa / Txakolin dantza	Pasa / Txakolin dantza	Banko iantza
Actividades transversales	Mitos y cuentos	Cuenta cuentos	Cuenta cuentos	Excursión real o virtual
	Cantos y dichos	Cantos sencillos	Cantos enumerativos	Cantos de danza
	Rituales festivos	Kandelerio	Kandelerio	Agate deuna
	Talleres de indumentaria	Personaje disfrazado	Audiovisual de personajes	Taller de makilak
	Talleres de instrumentos	Ritmos con palos y conchas	Elaboración sencilla	Audición de músicas
	Contexto	Participación festiva	Visita festiva	Visita al museo
Ritmica	Manual	Baztango esku dantza	Baztango esku dantza	Olagueko esku dantza
	Pies	Zurrume dantza / Xarmantia	Xarmantia / Arin arin	Zurrume dantza / Arin arin
	Ambos	Bera / Villabuena	Bera / Villabuena / Salina	Makil dantzak
Coreografía	Agrupación de pasos	Jauziak, ...	Jauziak, ...	Batería de pasos
	Acumulativas	Jean Petit / Zazpi iauziak	Jean Petit / Zazpi iauziak	
	Imitativas	Sarian zunzun / Isats	Sarian / Isats / Zapatain	Zapatain / Bizar dantza
	Simples	Chula lai / Biribilketa	Chula lai / Biribilketa	Chula lai / Biribilketa
	Complejas	Maska dantza	Arin arin	Saliña saliña / Fandango

## UNIDAD DIDÁCTICA ESPECÍFICA

## UNIDAD DIDÁCTICA:

JEAN PETIT QUI DANSE / IRRI IANTZA / ERIÑO BATEZ.

## INTRODUCCIÓN:

Danza juego (Irri dantzak o Kalapita iantzak) que se desarrollaba en un ambiente doméstico y donde, los adultos ejercitaban a los niños en aquellas danzas de diversión que luego, en la juventud, realizarían con gran habilidad y destreza en el marco de las tabernas, ciertas labores vecinales, veladas o reuniones invernales, festejos o acontecimientos familiares, etc.

Su coreografía se sitúa sobre dos frases musicales diferenciadas, una primera parte bailada o no y otra, donde paulatinamente los participantes tocan el suelo con distintas partes del cuerpo (pies, dedos, rodillas, codos, culo y hombros) para acabar en una voltereta final.

Variante de la danza bearnesa "Lepetike danse" es conocida en Luzaide (Irri iantza), Valle de Baztan

(Jean petit) u Orbaitzeta (Eriño batez). Pero también se extiende al valle de Aran (Jan petit), País Valenciano (Sant Jean petit) y Falgars (En xinxolet).

## PARTITURAS:



## CANTO:

Erhiño batez, besteño batez.  
Belauño batez, besteño batez.  
Ukondu batez, besteño batez.  
Matela batez, besteño batez.  
Soinburu batez, besteño batez.  
Beharri batez, besteño batez.  
Ipurdi batez, besteño batez.

## COREOGRAFIAS:

## 1) INDIVIDUAL.

- Paso andante en sentido contrario a las agujas del reloj.
- Ir tocando, progresivamente, con diferentes partes del cuerpo en el suelo.
- Vueltas y voltereta final en el suelo.

## 2) COLECTIVA.

- Movimiento giratorio grupal, sin enlace, en sentido contrario a las agujas del reloj.
- Movimientos individuales mirando al centro del círculo.

## OBJETIVOS DIDÁCTICOS:

- Bailar la danza con movimiento corporal armónico.
- Bailar la danza con buena postura corporal.
- Interpretar danzas juego tradicionales de Euskal Herria.
- Coordinación de los movimientos de los danzantes.
- Participar de la vivencia de bailar.
- Identificar auditivamente los dos bloques de movimiento.
- Conocer y bailar una danza tradicional.

## COMPONENTES DE LA PROGRAMACIÓN.

### - CONTENIDOS PROCEDIMENTALES:

- Observación e imitación de los pasos.
- Orientación espacial en relación a las figuras de la danza. Progresión circular en sentido anti-horario.
- Reconocimiento de diferentes bloques musicales y coreográficos.
- Respuesta corporal en base a los diferentes estímulos sonoros.
- Realización armónica de los diferentes pasos de la danza.
- Precisión rítmica en los comienzos, diversos puenteos y finales de los bloques de movimiento.
- Conocimiento e interpretación grupal de esta danza juego.

### -CONTENIDOS CONCEPTUALES:

- Contextualización de la danza.
- Batería de pasos y movimientos.
- Distribución del espacio: grupo en progresión circular sin contacto.

### - CONTENIDOS ACTITUDINALES:

- Valoración de la danza como lenguaje corporal.
- Esfuerzo e implicación al realizar los diferentes movimientos y figuras.
- Postura corporal armónica.
- Participación grupal.
- Respeto por la interpretación de los/as compañeros/as.

### - ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE:

- Danza dirigida a niños/as del ciclo inicial (6 a 8 años) de la Enseñanza Primaria. Danza destinada a la coordinación entre ciclos en el primer trimestre y conmemorativa de las fechas de Navidades.
- El maestro/a explica a los niños/as las características introductorias de la danza.
- Todos escuchan la melodía para tomar contacto con ella y pueden aprender la canción de una de las variantes (Eriño batez o Irri iantza).
- El grupo se sitúa en línea o en varias líneas paralelas tras el maestro/a y repite o imita sus movimientos:
  - 1) Movimiento andante sincronizado.
  - 2) Tocar el suelo, progresivamente y de forma acumulativa, con diferentes partes del cuerpo (pies, dedos, rodillas, codos, culo y hombros) agachados y con las piernas sin flexionar.
  - 3) Vuelta a la derecha, en cada final de esta segunda frase musical.
  - 4) Voltereta final al acabar la danza.
- Situados en corro moverse en sentido anti-horario, mientras el maestro/a se posiciona en el centro del circulo. Y vuelven a repetir la danza de esta forma.
- Los niños/as visualizan en un vídeo o DVD dicha danza juego.
- Los niño/as del ciclo inicial coordinan la ejecución de dicha danza.
- Los niños/as bailan la danza en la fiesta escolar navideña.
- La danza se trabaja en el 1º trimestre del ciclo inicial en las asignaturas de música, educación física y plástica. En sesiones semanales de 10 a 15 minutos por asignatura.

### -ACTIVIDADES DE EVALUACIÓN:

- Las actividades de evaluación están fundamentadas en la observación.

- Hasta la realización de la danza, las diversas actividades de aprendizaje tienen un carácter de evaluación sumativa.

- División en grupos con un alumno/a que actúe como maestro/a.

- Grado de implicación personal en la actividad y participación grupal.

### -ACTIVIDADES INTERDISCIPLINARES:

- Trabajar canciones acumulativas o enumerativas similares a esta danza (Akerra ikusi degu, Joan nintzan merkatura, Ur xuak galdu begia, etc.).
- Elaborar un mural con aspectos y costumbres de la Navidad.
- El tiempo libre o festivo. Narración verbalizada de las formas de diversión (adulta, infantil, juvenil, etc.) en una celebración familiar.
- Relación de la danza con el conocimiento del medio (cuerpo humano y sus partes), matemáticas (contabilizar), euskera (partes del cuerpo), etc.

### BIBLIOGRAFÍA:

- "Danzas de Valcarlos". Miguel Ángel Sagaseta.
- "Baztango dantzak". Disco.
- "Obras Completas". Aita Donostia.
- "Danzas e indumentaria de Navarra". Patxi Arraras.
- "Danzas de Navarra"



### SOPORTE MATERIAL:

- Vídeos o DVDs de las variantes de esta danza juego.
- CD musical con dichas variantes y las canciones enumerativas o acumulativas.

## PROPIUESTA DE PROGRAMACIÓN EDUCATIVA FORMAL

TIPO DE ENSEÑANZA	CURSO	EDAD	DANZAS	ENTRE CICLOS
ENSEÑANZA INFANTIL	1º	0-3 años	Juegos rítmicos	
	2º	3-4 años	Juegos rítmicos	
	3º	4-5 años	Psicomotricidad	
	4º	5-6 años	Psicomotricidad	
ENSEÑANZA PRIMARIA	1º	6-7 años	1. Haurak haurak 2. Kadera baten gainean 3. Sarian zunzun	* NAVIDADES / GABONAK: 4. Buhameak badakite 5. Jean petit
	2º	7-8 años	1. Isats dantza 2. Aldapeko sagarraren 3. Katadera dantza O	
	3º	8-9 años	1. Zartain dantza 2. Pasa dantza 3. Esku iantza	* CARNAVALES / INAUTERIAK: 4. Maska dantza 5. Zapatain dantza/ Zazpi jauzi
	4º	9-10 años	1. Biribilketako 2. Txakolin 3. Xarmantia	
C) CICLO SUPERIOR	5º	10-11 años	1. Katadera dantza 8 2. Saskito dantza 3. Entradillas	* FIN DE CURSO. VERANO/ UDA: 4. Berako Makil dantza 5. Paloteado de Villabuena
	6º	11-12 años	1. TXula lai 2. Banko iantza 3. Olagüeko esku dantza	
	1º	12-13 años		
E. SECUND. OBLIGATORIA	2º	13-14 años		

### 5. NUEVAS VÍAS DE ACTUACIÓN:

Si situamos como objetivo inicial la conservación de los distintos aspectos del folklore tradicional (juegos, danzas, músicas, cantos, ritos y costumbres o la artesanía e indumentaria) y a su vez, fijamos como objetivo final la paulatina integración o adaptación de dichos aspectos del folklore tradicional en la sociedad contemporánea. Como hemos indicado

antes, las vías o campos de trabajo que se nos presentan en la sociedad actual pasan necesariamente por el amplio abanico del sistema educativo en general. Donde podemos optar por la educación formal o reglada de los centros educativos y sus posibilidades escolares (materias formales o transversales) o extraescolares. O bien por la educación no formal donde se puede elegir el campo de las artes escénicas (teatro, cine, música, danza y canto)

o de la animación sociocultural (con sus vertientes artística, lúdica y educativa).

Las posibilidades que nos presentan estos variados campos de trabajo son ilimitadas y en parte, dependen de la propia creatividad o las necesidades planteadas en la consecución de nuestros objetivos. En líneas generales se pueden concretizar en: espectáculos, proyecciones, tertulias ilustradas, exposiciones y visitas, organización o participación en fiestas públicas o privadas, talleres, excursiones lúdicas o educativas, audición de cuentos y/o entretenimientos verbales, juegos de diversa índole, cursillos y la utilización de un variopinto espectro de apoyos (gráficos, audiovisuales e informáticos).

En el campo de la danza tradicional podemos definir tres niveles de actuación que se pueden concretar en el estudio de la danza y su contexto, la propia actividad generada y las posibilidades de desarrollo a través de la misma.

A nivel de estudio de la danza tradicional es evidente:

- La necesidad de una catalogación exhaustiva y general sobre la misma.

- Seguida de una catalogación de la danza infantil, el juego musicado y la danza juego.

- Monografías o ficheros detallados (donde aparezcan la coreografía, música y contexto de cada danza).

- Estudios comparativos y análisis de sus funcionalidades.

En el nivel de la propia actividad creemos que es necesario plantearse objetivos generales como:

- El fomento de la danza tradicional y el folklore en general.

- La utilización de las potencialidades inherentes de la danza para el desarrollo integral del niño/a.

- Su uso adecuado como terapia ante diferentes patologías o situaciones sociales.

- La paulatina integración en el sistema educativo reglado y no reglado.

- La orientación educativa hacia los adultos.

- Iniciar un proceso diversificado de la danza tradicional, en base a las categorías de edad, y que confluyan en actuaciones o espectáculos aglutinadores (niños, jóvenes y adultos) de mayor calidad y fidelidad.

Por fin, la búsqueda de nuevas formas o un desarrollo de la actividad de la danza para su imbricación lógica en la sociedad contemporánea y su adecuación en el futuro:

- Escenificaciones o montajes escénicos cuidados que permitan la plasmación amena de conocimientos en la investigación del mundo del folklore.

- Audiovisuales sobre elementos generales, particulares o locales que posibiliten la divulgación y difusión de variados actos tradicionales, obtenidos mediante la interpretación, reconstrucción o recreación.

- Manifestaciones externas populares (romerías, festivales, encuentros, cursos, etc.) o talleres variopintos (danza, música, artesanía, etc.).

- Recreaciones o reconstrucciones de elementos de la vida tradicional, sobre su interés divulgativo e interactivo para la comunidad de base y tratando de abarcar distintos niveles espacio-temporales o lúdico-festivos de la sociedad de origen.

- Una mayor concienciación e implicación de este mundo en las vías contemporáneas de difusión cultural, ocio e incluso, desarrollo turístico.

- Inserción paulatina en el mundo de las artes escénicas, mediante una mayor presencia en sus fuentes de inspiración y sus propias producciones.

- Intercambios culturales y multidisciplinares de toda índole.

- La creación de un laboratorio de folklore encargado de la investigación, difusión, promoción del debate (entre los diversos agentes), experimentación y adecuación de los elementos del folklore a la nueva realidad o circunstancias.

## 6. BIBLIOGRAFÍA:

**ALFAENGER, Peter K.**

- La danza. Editorial Everest, S.A. León, 1984.
- La música. Editorial Everest, S.A. León, 1984.
- El teatro. Editorial Everest, S.A. León, 1984.
- El circo. Editorial Everest, S.A. León, 1984.

**ARESTI, Margarita**

"Psicomotricidad. Curso de sensibilización". I.C.E. Universidad de Deusto.

**ARRARAS SOTO, Francisco**

- Danzas e Indumentaria de Navarra (3 tomos). Institución Príncipe de Viana del Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra. Pamplona, 1987.

**AZKUE, Resurrección M<sup>a</sup> de**

- Euskalerriaren Yakintza (4 tomos). Euskaltzaindia & Espasa Calpe. Madrid-Bilbao, 1989.
- Cancionero popular vasco (2 tomos). Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1968.

**BARANDIARAN, J. Miguel de**

- Obras Completas (22 tomos). Biblioteca de La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1972. Principalmente el tomo I titulado "Diccionario ilustrado de Mitología Vasca".
- Diccionario de Mitología Vasca. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1984.
- Mitología Vasca. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1994.
- Brujería Vasca. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1994.

**BARANDIARAN IRIZAR, Luis de**

- Antología de fábulas, cuentos y leyendas del País Vasco. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1985.

**BELTRÁN, Juan M<sup>a</sup>.**

- Soinutresnak Euskal Herri musikan. Egin Biblioteka. Orain, S.A. San Sebastián, 1996.
- Soinu-Tresnak (CD-ROM). Elhuyar Kultur Elkartea / Herri Musikaren Txokoa. San

Sebastián, 1999.

**CONE BRYANT, Sara**

- El arte de contar cuentos. Ediciones Nova Terra. Boston, 1976.

**DONOSTIA, P. (José Antonio de)**

- Euskalerriaren alde, año VI, 128-129. "Apuntes de Folklore Vasco. Erregiñetan o la fiesta de las Mayas". Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1977.
- Obras Completas (9 tomos). Editorial La Gran Enciclopedia Vasca & Eusko Ikaskuntza. Bilbo-Donostia, 1983-1994.
- Yakintza (1933-1936), Vols. I y II. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao.
- Dantzariak 6. "Irri dantzak". Euskal Dantzarien Biltzarra. San Sebastián, 1974.

**DUEÑAS, Emilio Xabier**

- Danzas-juego de Euskal Herria I. Ayuda concedida por el Gobierno Vasco. 1990.
- Danzas-juego de Euskal Herria II. Trabajo inédito, becado por el Gobierno Vasco en 1991.
- Dantzariak 52. "Xirula mirula. La novedosa fórmula de representar el mundo tradicional infantil en escena". Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbao, 1995-maiatzatza.

**DUEÑAS, Emilio Xabier y LARRINAGA, Josu**

- Contribución al análisis del papel festivo y lúdico de los niños en la sociedad tradicional. Beca Eusko

Ikaskuntza: Agustín Zumalabe 1999.

- Sabor de antaño: Dinámica socio-cultural en Euskal Herria – repercisión convivencial del folklore.

Escuela Universitaria de Trabajo Social – Universidad del País Vasco. Gasteiz, 2003.

- Carnavales de Bizkaia: estudio etnológico y etnográfico de los Carnavales en Bizkaia a principios de siglo. Trabajo inédito becado por Bizkaiko Foru Aldundia/Diputación Foral de Bizkaia. 1986.

- Danzas-juego de Bizkaia. Trabajo inédito subvencionado con una ayuda del Gobierno Vasco. 1989.

**DUVERT, Michel**

- Dantzariak 45. "Maskak". Euskal Dantzarien Biltzarra. Iruña, 1989.

**ETXABURU, Luis**

- Ondarruko Dantzak/Danzas de Ondarroa. Luis Etxaburu Editor. Bilbao, 1980.

**ELIZALDE, Maurizio**

- Bartzango dantzak (partituras de Irri dantzak). Arizkun, 1943.
- Dantzariak 43. Pgnas. musicales. Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbo, 1988.
- Txistulari 148, 1991/10-12. Número especial dedicado a M. Elizalde. E.H.T.E. San Sebastián, 1988.

**ESPARZA, Emilio José**

- Noticia curiosa sobre Olentzero. La Comparsa, la escena y la música en la Navidad de Lesaca. Editorial Gómez. Pamplona, 1950.
- ETNIKER Bizkaia y GUEREA, L.A. Esteban
- Juegos y canciones infantiles. Colec. Temas Vizcaínos N<sup>o</sup>s. 55-56. Bilbao Bizkaia Kutxa. Bilbao, 1979.

**ETNIKER Euskalerria**

- Atlas Etnográfico de Vasconia. Juegos infantiles en Vasconia. Eusko Jaurlaritza – Gobierno de Navarra - Etniker Euskalerria. Bilbao, 1993.

**ETXANIZ, Xabier**

- Haur folklorearen bilduma. Editorial Pamiela. Iruña, 1986.
- Haur eta gazte literatura. Editorial Pamiela. Iruña, 1998.

**EUSKAL ARKEOLOGIA, ETNOGRAFIA ETA  
KONDAIRA MUSEOA/MUSEO  
ARQUEOLÓGICO, ETNOGRÁFICO  
E HISTÓRICO VASCO**

- Haur-jolasak eta jostailuak/Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao. Fundación BBK. Bilbao, 1998.

**GLARIA, Carlos**

- Dantzariak 40. "Las Marzas y las Pascuas en el valle de Carranza". Euskal Dantzarien



Biltzarra. Iruña, 1987.

**GUILCHER, Jean-Michel**

- Tiré a part du Bulletin du Musée Basque (3 period-n.24). "Dances et cortèges traditionnels du Carnaval en Pays de Labourd". Edit. Musée Basque. Bayonne, 1969.
- La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français. Editions de la Maison des Sciences de l'homme. Paris, 1984.

**HERELLE, George**

- Dantzariak 26. "Las Mascaradas suletinas I". Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbo, 1983.
- Dantzariak 27. "Las Mascaradas suletinas II". Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbo, 1983.

**HUGAS I BATLLE, A.**

- "La Danza y el Lenguaje del Cuerpo en la

Educación Infantil". Edit. Celeste. Madrid, 1996.

#### IMBULUZQUETA, Gabriel

- Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra, julio-diciembre 1991, año XXIII, núm. 58. "Las cercadas del día de la víspera de Reyes". Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1992.

#### INDARRA EKE. Gasteiz

- Arabako dantzak -Laguardia, lekora, Villabuena-. Libreto del disco. IZ. San Sebastián, 1987.

#### IRIGOIEN ECHEVARRIA, Iñaki

- Dantzariak 3. "Danzas de Vizcaya". Euskal Dantzarien Biltzarra. San Sebastián, 1972.  
- "La danza en las escuelas". Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbao, 1989.

#### IRIGOIEN, Iñaki / DUEÑAS, Emilio Xabier / LARRINAGA, Josu

- Ihauteriak/Carnavales. Euskal Museoa/Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao, 1992.  
- Bizkaiko dantza tradicionalak (CD-ROM). Bizkaiko Dantzarien Biltzarra. Bilbao, 2002.

#### IZTUETA, Juan Ignacio

- Guipuzcoaco dantza/Danzas de Guipúzcoa. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1968.

#### JIMENEZ, Joaquín

- Dantzariak 2. "La danza en Álava". Euskal Dantzarien Biltzarra. San Sebastián, 1971.  
- Dantzariak I extraordinario. "Arabako dantzak". + Pgnas. musicales. Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbao, 1978-uztai.

#### JIMENO JURIO, José M<sup>a</sup>.

- Calendario festivo de invierno. Colec. Panorama N<sup>o</sup>. 10. Editorial Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1988.  
- Calendario festivo de primavera. Colec. Panorama. N<sup>o</sup>. 15. Editorial Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1990.

#### LARRALDE, Xabier y Patxi

- Baztango Folklorea. [Disco y libreto]. IZ. Donostia, 1991.

#### LARRATZ Dantzari Taldea de Burlada

- Dantzariak 19. "Erregiñe eta Saratsa". Euskal Dantzarien Biltzarra. Bilbo, 1981.

#### LARRINAGA ZUGADI, Josu

- Haurren jai kantak eta dantzak / Cancionero y danzas festivas infantiles. Bilbo, 1991.

- "Socialización infantil a través del juego". Sutil 1. Ortzadar Euskal Folklore taldea. Iruña, 1995.

- "Fiestas y Niños en Bizkaia". Colec. Temas Vizcaínos/Bizkaiko Gaiak, año XX, N<sup>o</sup>. 231 marzo-martxo. Bilbao Bizkaia Kutxa. Bilbao, 1994.

- "Folklore infantil: de la tradición oral a la educación". Jentilbaratz 7, Cuadernos de Folklore. Eusko Ikaskuntza. Donosita, 2001.

- "Folklore Infantil: Pasado, presente y futuro". Euskonews 144 zbk. Eusko Ikaskuntza.

- "Sakanako Folklorea/Folklore de la Sakana". Eusko Ikaskuntza. Donostia,

- Gaur Express (suplemento dominical/abril). "Celebraciones festivas de 'Pascuas' y 'Mayas'". Editorial Gaur Express. Bilbao, 1989.  
- Gaur Express (suplemento dominical/abril). "La fiesta de la comunidad del Valle de Arrastaria". Editorial Gaur Express. Bilbao, 1989.

- Gaur Express (suplemento dominical/junio). "Solsticio de Verano: la víspera y festividad de San Juan". Editorial Gaur Express. Bilbao, 1989.

- Dantzariak 51. "Apuntes de un festejo local: San Felipe y Santiago o La Cruz de Mayo". Euskal Dantzarien Biltzarra. San Sebastián, 1994.

#### LARRINAGA ZUGADI, Josu y DUEÑAS, Emilio Xabier

- Bizkaia maitea, Uda/93. "Euskal udako zikloaren ekaina. Udako Solstizioa: San Joanetako erritu naturalak". Euskal Comunicación, S.A. Bilbao, 1993.

- Bizia, 32 abril/apirila. "Elementos vegetales en las celebraciones de 'Pascuas' y 'Mayas'". Euskal Comunicación, S.A. Bilbao, 1994.

#### LEKUONA, Manuel de

- Yakintza I. "Las canciones infantiles". San

Sebastián, 1933.

- Idaz-Lan guztia 23 / 2-Eusko Etnografia. Kardaberaz bilduma. Librería Técnica de Difusión Tolosa. Vitoria, 1978.

#### OLAZARAN DE ESTELLA, P. Hilario

- Tratado de txistu y gaita. Editorial Diputación Foral de Navarra. Pamplona, 1972.

- Yoku dantzak/Danzas juego de Navarra. Ediciones Verdad y Caridad. Pamplona, 1966.

#### PEIRÓ SUBIRÓN,

Sara / RAMOS

MARTÍN,

Carmen

"Programación de la Psicomotricidad en la Educación Especial". Edit. Ciencias de la educación preescolar y especial. Madrid, 1987.

#### PUJOL i SUBIRÀ, M. Antonia / SERRA i VILA-MITJANA, Joan

- La dansa catalana en l'ensenyament primari. Edita Generalitat de Catalunya. Tarragona, 1998.

SAGASETA ARISTEGUI, Miguel

Angel

- Danzas de Valcarlos (Navarra).

Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1975.



#### SALLABERRY, J.

- La Tradition au Pays Basque. "Les Mascarades Souletines". Editorial Elkar, S.A. Baiona, 1982/1989.

#### URBELTZ NAVARRO, Juan Antonio

- Dantzak. Caja Laboral Popular. Bilbao, 1978.

**URDANGARIN LIEBAERT, Clara y ETXEBESTE OTEGI, Joseba (Coordinadores)**

- Euskal jokoa eta jolas. Transmitiendo una herencia vasca a partir del juego. Edita Gobierno Vasco. Bilbao, 2005.

**VVAA (HAUR FOLKLORE TALDEA: DUEÑAS, Emilio Xabier; LARRINAGA, Josu; LUZURIAGA, Andoni; SANTAMARIA, Javier)**

- Haur Folklore 1. Ikastaroa/Folklore Infantil 1er. Curso. Emilio Xabier Dueñas Editor. Bilbao, 1997.

#### VVAA

- Kantutik jolasera. Musika Saila. Udal Euskal Unibertsitatea. Bilbo-Donostia, 1997.

#### VVAA

- El sac de danses: El Galop (Danses catalanes i jocs dansats). Editorial Alta Fulla. Barcelona, 1994.

#### VINSON, Julien

- Literatura popular del País Vasco. Editorial Txertoa. San Sebastián, 1988.

#### YRIGARAY, Angel y CARO BAROJA, Julio

- Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, año II, 4. "Fiestas de 'mayas'". Real Scdad. Bascongada Amigos del País. San Sebastián, 1946.

# EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRAK

ARGITARATUTAKO LANAK

FOLKLOREA  
EUSKAL HERRIAN

FOLKLOREA EUSKAL HERRIAN DVD BILDUMA



- |     |                     |     |                    |
|-----|---------------------|-----|--------------------|
| 001 | ELTZIEGOKO DANTZAK  | 008 | LUZAIDEKO DANTZAK  |
| 002 | LEKEITIOKO DANTZAK  | 009 | IURRETAKO DANTZAK  |
| 003 | ÖÑATIKO DANTZAK     | 010 | OIONGO DANTZAK     |
| 004 | XIBEROKO DANTZAK    | 011 | MARKINAKO DANTZAK  |
| 005 | LESAKAKO DANTZAK    | 012 | LIZARTZAKO DANTZAK |
| 006 | OTSAGIKO DANTZAK    | 013 | LAPURDIKO DANTZAK  |
| 007 | ZUMARRAGAKO DANTZAK | 014 | KORTESKO DANTZAK   |



**NUERO BARROCO**



JESÚS POMARES ESPARZA "Nuevo Barroco"

C/Nueva 22

31001 Iruña/Pamplona

948 20 37 69

[jesuspomares@nuevobarroco.com](mailto:jesuspomares@nuevobarroco.com)

JANTZI HERRIKOIAK - INDUMENTARIA TRADICIONAL  
diseños exclusivos

euskal jantzietañ behar duzun guztia  
gure dendan aurkituko duzu

[www.euskaljantziak.com](http://www.euskaljantziak.com)

Zuloaga kalea 16  
20280 Hondarribia

tel. 943 64 42 70



# EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRAK

ARGITARATUTAKO LANAK

FOLKLOREA  
EUSKAL HERRIAN

DANTZARIAK ALDIZKARIAREN ALE GUZTIAK DIGITALIZATURIK,  
DANTZARIAK 53,  
GIPUZKOAKO ALDAERAK DVD-LIBURUA,  
ETA GIPUZKOAKO DANTZAK CD BIKOITZA



Informazio gehiagorako:  
Euskal Dantzarien Biltzarraren  
Koordinazio eta informazio bulegoa  
tfnos.: 0034 690 81 25 14  
e-mail: [edb-koordinazio@hotmail.com](mailto:edb-koordinazio@hotmail.com)



**EUSKAL DANTZARIEN  
BILTZARRA**

ARABAKO DANTZARIEN BILTZARRA  
Tel. 0034 945 25 96 15

BI/KAICO DANTZARIEN BILTZARRA  
Tel. 0034 94 441 85 63

GIPUZKOAKO DANTZARIEN BILTZARRA  
Tel. 0034 943 28 98 48

IPARRALDEKO DANTZARIEN BILTZARRA  
Tel. 0033 559 93 33 65

NAFARROAKO DANTZARIEN BILTZARRA  
Tel. 0034 948 21 23 43

# LAYA



-Iñigo Castellano-

## LAYA: UN PROYECTO DE DANTZARIS PARA LA RIBERA NAVARRA

Normalmente, o a eso estamos acostumbrados, los proyectos nacen en torno a una mesa, con un planteamiento más o menos claro, con unos objetivos definidos y unos medios definidos previamente. No es este el caso del que hablamos.

¿Qué es Laya? Es un proyecto en torno a la danza para la Ribera de Navarra. Un proyecto en creación y constante modificación, sin duda alguna. Pero más allá de eso es difícil definirlo claramente. Vamos a intentar hacerlo a lo largo de este artículo en la convicción de que tal vez alguna de las estrategias que Laya ha adoptado puedan resultar útiles para aplicarse en otros lugares de este país.

Vaya de antemano que este proyecto que ahora leéis es la teorización sobre una práctica de más de 10 años en la Ribera de Navarra, conclusiones que hemos sacado de la necesidad de afrontar problemas diferentes en localidades diferentes a la hora de crear dantzaris o giganteros. En este caso, teniendo en cuenta el medio en el que estamos, vamos a hablar de los dantzaris, aunque otro tanto se podría decir de la labor de laya formando giganteros y comparsas de gigantes.

Porque al fin y al cabo de eso se trata: un proyecto para dotar a diferentes pueblos de la Ribera de Navarra de estructuras fijas en torno a la danza y a los gigantes (que no dejan de ser danza).

### Antecedentes: la marca del Ebro.

El Ebro marca. Marca carácter, marca tejido económico y entorno cultural... y no cabe duda de que las localidades de la Ribera de

Navarra tienen más que ver social, cultural y económicamente con ciertos lugares de Aragón y Rioja que con Bermeo y Hondarribia.

Por el Ebro han entrado en Euskal Herria diferentes fenómenos culturales y coreográficos que han dejado poso. Ha sido una zona de paso, de fácil acceso, receptora de influencias y culturas, que poco a poco ha ido creando un carácter propio, incluso dando la espalda a veces a su historia y su propia identidad.

Una población que vive en los pueblos en gran medida de la agricultura, con lo que ello conlleva de disponibilidad para el ocio, jóvenes que van a estudiar a Pamplona... elementos que dificultan en gran medida la creación de estructuras fijas como el grupo de danzas al uso.

A nivel de calle, de plaza, el folklore tiene una importancia residual: las romerías, como se entienden en la Comunidad Autónoma, no existen, y sus equivalentes, los bailables, se mantienen en los pueblos aunque con una participación que dista mucho de ser masiva. Un caso aparte es el de Tudela, donde los bailables cuentan con una gran participación, seguramente motivada entre otras razones por la existencia de una danza social propia muy conocida popularmente: la jota de Tudela.

Por otro lado, los paloteados gozan de una considerable buena salud, siendo esperados con ansiedad en los pueblos donde se realizan, aunque siempre queda la duda de si lo que se espera son las danzas, o más bien los textos satíricos donde se hace repaso y crítica a lo ocurrido en el pueblo en el último año. Digamos que los dos. Ahora bien, se ha constatado el hecho de que la única forma de que

## LAYA

el paloteado sobreviva con garantías es la existencia de un grupo de danzas que se encargue año tras año de organizarlo, lo cual nos devuelve al mismo problema de antes, con escasas excepciones en pueblos de larga tradición de grupos de danza (Monteagudo, Cortes...).

**Una cooperativa de dantzaris**

Desde un principio nos planteamos la imposibilidad, por las razones ya citadas, de crear grupos de danza al uso, así que nos planteamos, de una forma eminentemente práctica, alternativas. Dimos prioridad a la formación de dantzaris antes que la formación de grupos.

Podíamos dar un curso en un pueblo donde no hubiese tejido social suficiente para crear un grupo propiamente dicho: por ejemplo con 9 chicas y 2 hombres. Este "grupo" intentaba institucionalizarse de cara al ayuntamiento del pueblo para poder hacer un pequeño gasto para ropa... no hacia falta más. Su único objetivo era bailar en las fiestas de su pueblo, apoyado por dantzaris de otros "grupos" del entorno, de características similares, que compartían repertorio a pesar de ser de pueblos diferentes.

Así podemos tener media docena de cursos-grupos, cada uno por lo menos con un traje diferente, totalmente intercambiables entre sí, formando realmente una cooperativa de grupos de danza. Esto asegura la presencia en la plaza de actuaciones de danza en todas las fiestas de los pueblos donde actuamos, de una forma sistemática y organizada.

El mismo espíritu de cooperativa se usa con los músicos, que son concertados desde Laya, con las actuaciones fuera de los ámbitos propios de cada grupo y, en general, con todo a lo que el grupo en sí no llegue.

Para posibilitar este intercambio de dantzaris es sumamente importante el trabajo personal más allá del puramente técnico. Los cursos que Laya ofrece no acaban al acabar la

clase. En Laya entendemos que una de las funciones del maestro, en este caso, es crear grupo, estar con la gente, compartir inquietudes y enseñar a ver la danza de una forma normalizada en un ambiente donde todo lo vasco está muy lejos de estar normalizado. La gente de los pueblos deben conocerse entre ellos, hay que posibilitar espacios de confluencia: fiestas de pueblos, cenas, ensayos conjuntos, etc... y mucha complicidad.

Como veis, en los lugares donde Laya está presente a veces hay grupos de danza estructurados, pero no tiene por qué haberlos. Lo que sí hay es dantzaris, personas con su ámbito de influencia en el tejido cultural del pueblo. Y esto nos lleva a la siguiente cuestión.

**Un lugar en el pueblo**

Para que el "grupo" tenga su influencia en el tejido socio-cultural del pueblo necesita un elemento previo: normalidad. Tratamos de no estar políticamente encuadrados. Decimos con orgullo que en nuestros cursos hay gente desde Batasuna hasta UPN, porque así debe ser para que la danza se entienda como bien cultural. Huimos de las batallas por los símbolos (banderas...) que poco aportarían en este situación y que, en cambio, harían mucho daño a nuestro trabajo de base. Tratamos de usar las danzas y su entorno cultural con normalidad, para ser tratados de la misma manera, y, salvo raras excepciones, lo conseguimos.

Hay que transmitir la idea de que los dantzaris vienen a aportar a la vida cultural del pueblo, y para ello era necesario darles un lugar, un ámbito de protagonismo.

Para ello en el año 1997 concebimos la idea de hacer teatros populares, de plaza, en los que, dirigidos por los dantzaris y por la propia sociedad Laya, implicásemos a la mayor cantidad posible de grupos culturales del pueblo en torno a un proyecto común: una representación de la historia del pueblo en cuestión.

Todos los pueblos tienen una historia que

contar, y, sin ir más lejos, hay 4 pueblos en Navarra que se disputan el honor de haber sido ellos quienes rompieron las cadenas de las Navas de Tolosa junto al rey Sancho el Fuerte. Teniendo en cuenta la leyenda y la realidad, nos da una excusa inmejorable para mostrar aspectos de nuestra historia desconocidos en la zona (guerras con Castilla y Aragón), para utilizar el euskera en una zona donde no siempre está bien visto (recordemos que el Gobierno de Navarra encuadra la Ribera en la zona no vasconga de Navarra) al recordar el juramento que los nobles de Navarra hacían en las tres lenguas del reino en la coronación del nuevo rey, y, en fin, para demostrar que los dantzaris pueden ser un importante activo cultural para el pueblo.

Han sido ya una veintena de espectáculos diferentes los que hemos hecho en diversas localidades de la Ribera, contribuyendo a veces a reforzar el papel de los dantzaris en el pueblo en cuestión, o posibilitando el comienzo de nuevos cursos, creación de comparsas de gigantes, etc... Porque normalmente la representación no es el fin, es la continuación o el comienzo de algo.

**Un proyecto en expansión**

Los grupos crecen, toman carta de naturaleza, y a veces desaparecen para dar paso a otros grupos. Durante estos años hemos tenido grupos de dantzaris o hemos ayudado en su creación en Cortes, Buñuel, Cabanillas, Ribaforada, Milagro, Marcilla, Peralta, Andosilla, San Adrián, Sartaguda, Lodos, Villafranca y Monteagudo. Pero con el paso de



los años Laya continúa con su misma filosofía, aunque sus miembros cambien. El trabajo de normalización no es fácil en un ambiente lleno de prejuicios para todo lo vasco, pero es posible desde la aceptación de la diferencia y de la multiculturalidad de la Ribera. Recuperación de paloteados, creación y mantenimiento de danzas rituales, cursos de danzas, cursos de gigantes... más allá de todo esto creo sinceramente que la aportación de la gente que está o ha estado en torno a Laya es la de vivir el folklore de nuestra tierra con orgullo y humildad, aunque parezca contradictorio, disfrutar de lo que hacemos en un entorno donde el mejor ejemplo es la actitud de uno mismo, lejos física y filosóficamente de las crisis y de los problemas de los grupos de danza convencionales, tratando de aportar soluciones a los problemas concretos desde el conocimiento real de la tierra en que vivimos.

## -Breve historia de eusko lorak- -Murixka dantza taldea-



Baita 50 urte bete zituzten ere:  
Basauriko EDURRE dantza taldea  
Tolosako UDABERRI dantza taldea  
MILA ESKER ZUEN LANAGATIK ETA AUNITZ URTEZ!

## BREVE HISTORIA DE EUSKO LORAK

En el año 1957 un grupo de sestao tarras toman la iniciativa de formar un grupo de personas desde el cual se fomentase y se dieran a conocer las tradiciones y la cultura de Euskal Herria. Estas primeras personas que tomaron tal iniciativa de crear un grupo de danzas en Sestao fueron, Alejandro Etxebarria y Joseba Barañano ayudados por miembros del grupo Laguntasuna de Barakaldo. En sus primeros años el grupo Eusko Lorak ensayaba en el antiguo patronato de sestao en donde fue tomando cuerpo la idea, a la cual se iba uniendo cada vez más gente.

En los años 60 Eusko Lorak era ya un grupo reconocido en toda Bizkaia y ganador de campeonatos como el de Erandio en 1962, el concurso de Rekalde en 1967, bajadas de blusas en 1962, 1965, 1967 en Portugalete, en 1968 y 1969 la bajada de Simondrogas en la sección de pancartas y el concurso de dantzaris txikis de Zalla en 1969. También se clasificó en los segundos puestos en otros concursos como el de Deusto, o Erandio en los años 1963, 1964 y 1965.

Fue en aquella época cuando se hicieron una serie de actuaciones en diferentes cines y teatros; empezando en el cine Serantes de Santurtzi y dando el broche final en el teatro Arriaga de Bilbao. Era una época de esplendor para Eusko Lorak. Todos los años se celebraba con abundancia de público un gran festival de primavera en el cine Amezaga de Sestao.

Es en el año 1966 cuando se organizan las fiestas de San Ignacio en Sestao a cargo de Eusko Lorak. Los años anteriores no fueron fáciles para las personas que sin permiso municipal se juntaban en la plaza del casco de Sestao para celebrar una romería en este día, siendo detenidos y multados. Dentro de estas fiestas, se organizaron los campeonatos de jotas de Bizkaia y Aurreskularis de Euskadi en los que han participado grandes dantzaris de toda Euskal Herria, así como importantes músicos como Leon Bilbao y Mauricia Aldaiturriaga, Rufino Arrola, Txilibrin y Balbino entre otros.

Los años 70 supusieron una encrucijada para Eusko Lorak con no muy buenas consecuencias. Fue debido a la polémica que se venía viviendo por aquella época entre los grupos que interpretaban la ezpatadantza de Encartaciones y los que lo hacían al estilo Garai o Duranguesado. El grupo Eusko Ilrak junto con otros que eran de la opinión que una era tan legítima como la otra se unieron para formar "Euskal dantzarien Enkarterriko bategitea" una nueva federación de dantzaris presidida por Guillermo Sarriá del Eusko Lorak y vicepresidida por Casimiro Larrazabal de Laguntasuna. Junto con ellos estaban



otros grupos de la zona como el Amaia, Indarra, Aldatz Gora... Como primera actividad se organizó un Dantzari Eguna de Encartaciones y poco después se presentó en Sestao la nueva federación en un acto en el que se interpretó la danza de la ópera amaia por unos cuantos dantzaris de cada grupo.



Las trabas fueron muchas y la iniciativa fue perdiendo fuerza y a mediados de los años 80 el eusko lorak estaba prácticamente aislado por no cambiar su postura.

En el año 1986 se incorporan en el grupo personas nuevas con nuevas ideas y es entonces cuando se aprende el estilo del Duranguesado y se regresa a la federación Bizkaina.

Eusko Lorak no ha limitado su campo de acción y ha organizado y participado en multitud de actividades y programas así como generado múltiples ofertas en Sestao.

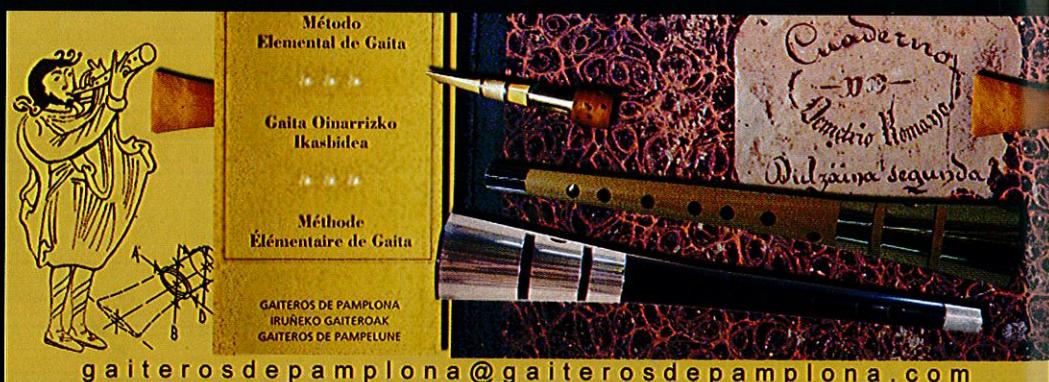
En el año 1964 se organizaron clases de euskera para sus miembros en los salones del cine Amezaga, se ha homenajeado a múltiples personalidades de la cultura como a Guridi en el año de su muerte o a Demetrio Garaizabal gran txistulari bizkaino.

En el año 1985 se celebraba en Sestao una excelente feria de artesanía, que se fue consolidando como una de las cuatro más importantes de Bizkaia y en la que participaban entre 50 y 70 artesanos de toda Euskal Herria contando entre ellos con j.m Agirre o Leon Bilbao. Las dificultades económicas hicieron

que en 1997 se dejara de organizar este evento en el que también tenían cabida intercambios con otros grupos de distintos países, exposiciones temáticas alardes de txistularis...

En 1999 junto con el grupo de txalaparta Zugarramurdi y Labeitz euskara taldea se impulsa en Sestao una Euskal Jaia en la que tengan cabida todas las iniciativas sociales en favor de la cultura vasca siendo su eje central una boda tradicional vasca con el objetivo de que sea un acto en el que todo el pueblo pueda participar aunque no tengan conocimientos de danzas o toquen ningún instrumento.

Hoy en día Eusko Lorak es un amplio grupo de personas con más de 120 miembros en activo. Participa habitualmente en festivales y alardes en Sestao, Euskal Herria y el extranjero como también participa activamente en la vida sociocultural de Sestao a lo largo del año, algo imprescindible para cualquier colectivo que quiera ganarse el respeto y el reconocimiento público y social.



1957an Lezoko dantza taldea sortu zen baina esan behar da hasiera batean ez zuela Murixka izena hartu. Lezoko datza taldeak hasiera batean ez zuen izenik.

Lezoko dantzari bikoteekin ensaio lanetan aritzen zen Patxi Larreak, fandango eta arin-arin dantzak solik erakusten zituen. Urte batean, dantzari horiekin hainbat herrietara dantzara joateko eskatu zioten eta honek dantza kopurua txikia ikusten zuenez, dantza sorta haundiagoa irakasten hasi zen.



Urteak joan urteak etorri, jende gehiago inguratzen hasi zen eta honekin batera lehen esan bezala, 1967.urtean Allerru dantza taldea sortu zuen.

Urte asko herri ezberdinatan gipuzkoako dantzak eskeini ondoren, zoritzarrez, Allerru dantza taldea deuseztu egin zen.

Baina, 1982. urtean, dantza talde bat sortu zen berriro ere, talde honek bere izena 1990.urtean lortu zuen: Murixka Dantza Taldea hain zuen ere. Talde honi izena jartzearekin batera, Mikel Koka-k bere laguntza

eskeini zion Murixkari bere anagrama sortuaz.

Gaur egun, Murixka dantza taldea, 100 dantzari inguruk osatzen dute. Bertan 5-30 urteko dantzariekin parte hartzen dutelarik.

Murixka dantza taldeak hainbat emanaldi eman ditu, bai Euskal Herrian eta baita Euskal Herritik eta Espainiatik kanpo ere. Frantzia, Portugal eta Estonia zeharkatu ditu Murixkak Euskal Heriko dantzak mundu osora zabalduz.

Dantza talde honek, hainbat dantza mota eskeini ditzake, baina batez ere Gipuzkoakotan oinarritzen da. Hala ere, Euskal Herriko beste txokoetako dantzak eskeintzen ditu dudarik gabe: Araba, Bizkaia, Nafarroa, Zuberoa eta Lapurdiakoak hain zuzen ere.

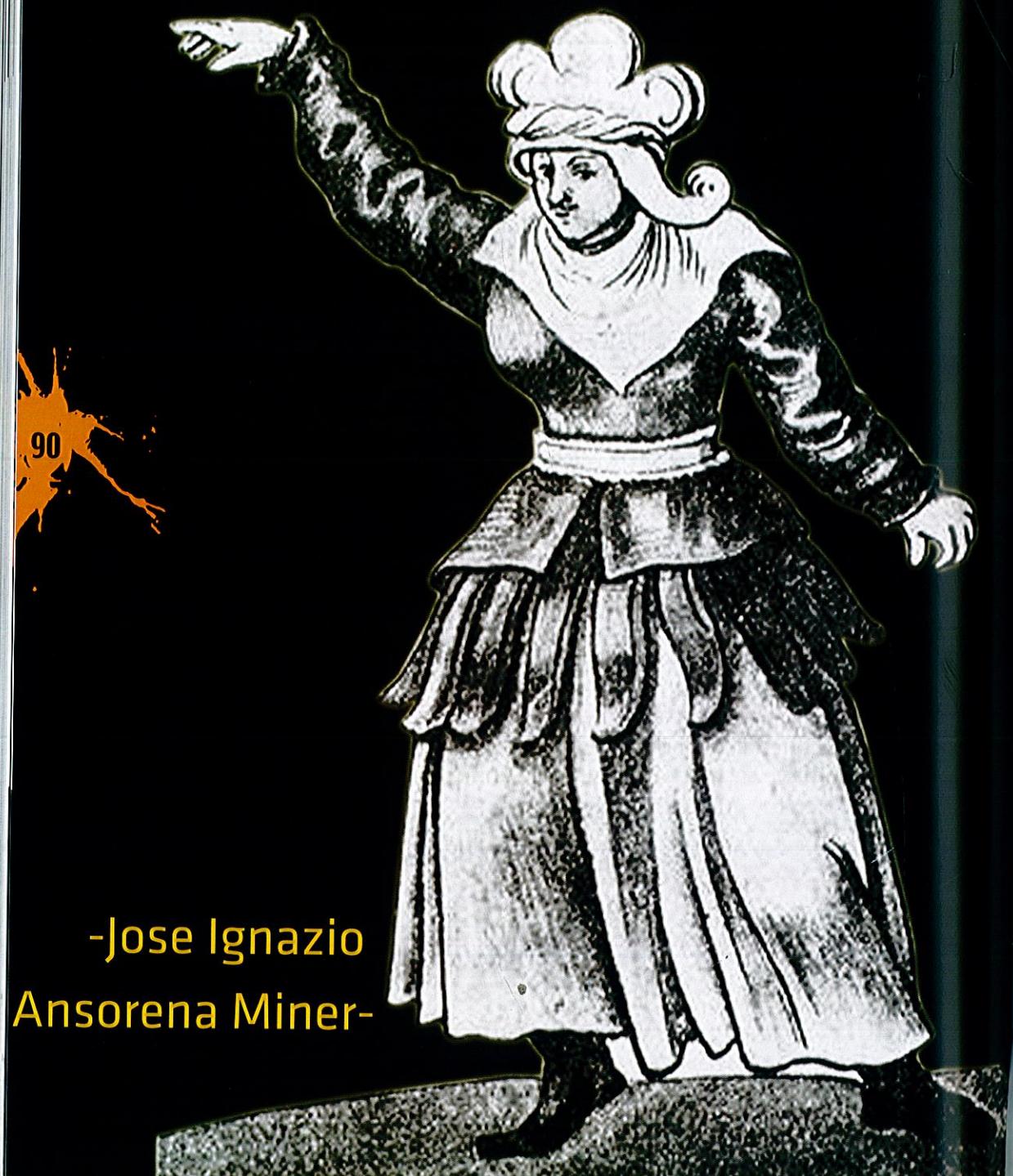
Esan behar da Murixka dantza taldeak txapelketetan parte hartzeko ohitura baduela hainbat urteetan zehar. Txapelketa hauetan emaitza onak lortu dira, soinu-zahar, aurresku eta sueltoan.



bizkaikogaita@euskalnet.net



# UNED eta tradiziozaletasuna



-Jose Ignazio  
Ansorena Miner-

## UNED ETA TRADIZIOZALETASUNA

### 1. GAURKO GOIBURUA.

Nola esaten da UNED euskaraz? Edo... tradizioa ez da inertzia. Hauxe jarri dut gaurko hitzaldi honetako goiburu.

Harrigarri gertatu zitzaidan, hitzaldi honetarako hitza eman eta egun gutxitara, BERRIA egunkarian Unibertsitate honetako zuzendarriari egin zioten elkarritzeta ikusi nuenean. Han, goiburuan eta euskaraz "UNED-eko zuzendarria" jartzen baitzuen. UNED: "Universidad Nacional de Educación a distancia". Bila ibili nintzen interneten eta topatuen euskarazko izen bat erakunde honetarako, ez jakin arren zein neurritaraino den ofiziala: "Urrutiko Hezkuntzarako Unibertsitate Nazionala". Errepikatuko dizuet, baina isilka bada ez bada ere, Garzón-ek entzungo balu arriskutsua izan liteke eta, Pernando Barrena berberak asmatutakoa ematen baitu: "Urrutiko Hezkuntzarako Unibertsitate Nazionala". Eta akronimo bihurtuta? UHUN! UHUN, UHUN! UHUN, UHUN, UHUN! Eztarri lakarra kentzeko saioa ematen du.

Adiskide bati aipatu nion kontua eta horrela erantzun zidan: "Gure artean ohitura da, tradizioa, siglak eta akronimoak, euskaraz ari garenean ere, gaztelaniaz erabiltzea. Euskaraz jardun arren, erdararen indarraren eraginez, ONU, SIDA, OTAN, DNI, IVA, UVI... eta horrelako hamaika botatzen ditugu hitzetik hortzera". Tradizioa ala inertzia, zer da jarrera hori?

Inertzia indar handia da, ez bakarrik fisikaren eremuan. Baita gizarte eta pertsonen kontuetan, arlo sikologiko eta sozialetan ere. Unibertsoko indarrik handiena ziur aski inertzia da. Inertziarik gabe ezin bizi gitezke:

(1) Iztueta, Juan Ignacio, Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia. Obra gehiago idatzi zituen Iztueta, baina gure gaiaren lotutako interesarriena hau da. Ezagutzen dudan argitalpenik onena hau: Euskal Editoreen Ekartera, KLASIKOAK. M<sup>a</sup> Jose Ezeizabalrenak prestatua. Mensajero. Donostia, 1990. Doinuak ikusteko: Ansorena Miner, Jose Ignazio, Iztueta eta Albéniz-en musika bilduma. Txistulari aldizkaria, 163 z. Euskal Herriko Txistulari Elkartea. Donostia, 1995-3

eguneroko bizitzak behar du inertzia. Dena, xehe mehe burutu aurretik pentsatu eta era-baki beharko bagenu, bizitza ezin eraman genezake. Beharrezkoa da, baina neurrian noski. Inertzia gelditu egin behar da maiz. Eta tradizioa, sarri ni lanean aritu naizen alorra, beste kontu bat da. Desberdina eta benetan oso kontuan hartzeko.

### 2. ADIBIDE BAT: NESKATX GIZONKOIAK HERRITIK BOTATZEKO SOINUA.

Juan Ignazio Iztueta Europako lehen folkloreale dela esan izan ohi da, 1824.ean Gipuzkoako Dantza Gogoangarrien Kondaira (1) argitara eman zuelako, beren pauso eta koreografiak zehazki adieraziz. Eta 1827ean, hauei zegozkien doinuak ere argitaratu zituen. Hantxe agertzen da doinu hau, beste hainbat artean: Neskatx gizonkoia herrikik botatzeko soinua.

Ziur aski jatorria ez du euskalduna izango, Europako musika zorro zabala-ren beste ale bat izango da (Hainbat bezalatsu: Olentzero; Agur, Jaunak; Ai, mutilak; Uso zuria; ...). Aspaldiko tradizio edo usadio baten aipua egiten du Iztuetak. Emakume galduak, urdangak, prostituta edo antzekoak herrikik botatzen ziren (Tarteka, alkateak edo bere emazteak, edo apaiz sutsu batek eskatzen zuenean, edo beste arazoak estaltzeko komeni zenean), asto baten gainean jarrita, azenario edo arbi bat ahoan eta danbolinteroa ondoan musika hau joz, herritarrek irain egiten zioten bitartean.

Ez dago, ordea, mutil edo gizon andrekoiak herrikik botatzeko soinurik. Gaur egun, doinu hori gure folkloreatean mantentzen da. Hainbat

## UNED ETA TRADIZIOZALETASUNA

Iekutan jotzen da gertakari ponpoxoen inguruau, aldaera txiki batez edo bestez. Esaterako, Elorrioko Errebonbiloen festan, edo Titibili izenaz, gure probintziako Irun eta Hondarribiko alardeetan.

Han gertatzen ari dena festa horien inguruau, zer da? Tradizioa edo garai bateko inertzia luzea?

### 3. TRADIZIOZALEAK: IDEOLOJIA BETI TARTEAN

Tradiziozaletasunaren izenaren azpian beti—oharkabeen edo ohartuta—ideolojia eta aurreiriztiak ezkutatzenten dira. Eta gaur egun izen beraren azpian kontrako muturren ideolojiak estaltzen dira. Hau Euskal Herrian esa-tea garrantzitsua da, hemen entzuten delako sarri: behin baino gehiagotan egiten den guztia tradizioa da. Eta tradizio izen sakratu eztabaideazinak ematen duen estalpearen aitzakiaz edozein astakeriari bide ematen zaio. Bainaz da egia. Kontu horietako asko ez dira tradizionkoak, inertziarekin lotzen dira.

Aspaldiko tradizioei buruz ari garenez, neuk ere bat jarraituko diot: ideiak hobeto uler-tzen dira parabolen edo ipuinaren bitartez. Eta, laburtuta, gaur eguneko kataluniar idazlerik onenetakoak, Quim Monzo-k, sortutako ipuina kontatu nahi dizuet. Zurgin familia batean aspaldiko ohitura dute: haurrek bederatzi urteak betetzen dituztenean, familia osoaren festa ospatzen dute eta ezker eskuko hatz nagia trenkatu egiten diete. Betidanik izan omen da hori horrela eta familia honetakoek beste familietaikoek bederatzi urteetatik aurrera hatz guztiak gordetzen dituztela ikus-tea desatsegina ere gertatzen zaie. Dena ondo joan da, bederatzi urteko Armand-ek aitari ez duela bere hatza moztea nahi esan arte. Armand txikiak amets egiten duelako noizbait osaba Reguard-en etxearen ikusitako arpa jo ahal izatea (txantxetako ez, benetako musika tresna). Bapatean zerbait harrigarrri hasiko da familian gertatzen: ume berriak

jaoi, ezkerreko eskuan sei hatz dituztela. Eztabaidak eta konponezinak. Denetarako iritziak. Eta horren ondorioz, urte gutxitan, familia desitxuratu egiten da. Akabo festak, bazkariak, harremanak.... Armand bera da, urteetan aurrera joanda, deskalabro honen ondorioak jasaten dituena. Mozkor galtzale bihurtu da. Taberna batean kexuz, hatzak mozteko ohitura berreskuratzeko beharrak ari delarik, inork ez dio kasurik egiten... Predikua amaitu duenean neska bat hurbildu zaio, bere hitzetan interesatu duen bakarra: kristalezko begia dauka (2).

### 4. BI TRADIZIOZALE DESBERDIN: KREDOAK

Publikoki tradiziozale azaldu garenontzat, tradizioarekin ofizioso eta afizioso lotura dugunontzat, bereziki da kezkatzeko moduko guzti hau. Izen hau gutxienez bi zentzu desberdinan uler daitekeelako. Bata inertzialea eta bestea, guztiz desberdina, benetako tradiziozalea. Beraien Kredoak edo uste bildumak azalduko dizkizuet, aldea argiro ikus dezagun.

**Inertzialea** da ezagutu dituen bizimoduak bere horretan mantendu nahi dituena, munduak aldaketarik ez duela behar uste duena eta hori defendatzeko gogor egiteko prest dagoena.

**Tradiziozaleak**, aldiz, gustuko du munduak aurrera egitea. Batzuetan, berak txikitandik ezagutu dituenak edo amonak kontatutakoak galduz doazela ikustean, malenkonial apurra sentitzen du (norberaren aberria oroitza-pena baita), eta saiatzen da horietan gorderik zegoen jakintza biltzen etorkizunean ere horren lekukotza gera dadin.

**Inertzialek** maiz uste izaten du bere herriko ohiturak eta usadioak besteenak baino baliotsuagoak direla. Bere herria noizbait aukeratua izan zela eta jatorren arteko jatorrera izate horri eutsi behar diola edozeren gainetik.

**Tradiziozaleak** pertsona eta herri guztiak

balio berekoak garela du uste, hain zuzen denok desberdinak garelako. Desberdintasunak baliotzat josten ditu eta maite. Eta, guztiz tontoa ez denez, bakoitzak bere baratza zaindu behar duela uste du eta praktikan jartzen.

**Inertziaarentzat** mapek oso zehatzak izan behar dute, lerro lodi garbiez bereizi herri batetik besterako saltoak (marrak non kokatzen diren kontu desberdina izaten da), eta bata bestearen ondoan dauden herrien koloreak ere guztiz kontrakoak izan, inoiz ez elkarren osagarri.

**Tradiziozalearentzat** mapek ez dituzte (balio geografikoa alde batera utzita noski) inoiz ondo jasotzen herrien arteko komunikazio-bereizketa harreman aberatsak. Asmo administratibo-politiko batzuen agerpena dira, zoritzarrez praktikan duten eraginarengatik gero eta erreallago bihurtzen direnak.

**Inertzialeari** ez zaio ikerkuntza (benetako, trukorik gabekoa) gustatzen. Tradizioa berak esaten duena da, ez besterik. Gehienetan bere herriko kanta ederrak, dantzak, pertsona heroikoak, zenbait ohitura berezi, kirolak... Beste kontu batzuk, aldiz, biraoak, kanta lizunak, herri medizinaren praktika abortiboak, herri horren historian gertatu diren besteenaganako zapalketak, pertsonaia miserableak,... ukatu egiten ditu. Eta inork haizeatzen ditue-nean, esaldi hau du gustuko: etxeko arropa zikinak norberaren etxearen garbitzen dira.

**Tradiziozaleari** ikerkuntza liluragarri gerta-tzen zaio. Aukitzuen duen xehetasun bakoi-tzean, humanoen handitasunaren eta txikita-sunaren aztarnak ikusten ditu. Bere burua, bere sozietatea, bere garaia ulertzeko balia-garri zaizkio tradizioen ikerketak gerturatzan dizkion testigantza guztiak. Dena begirada zabalez aztertzeko prest dago eta beste garaietako eta beste kulturatko ezagutzak gaur eguneko zenbait jokabide desegokizuzentzeko bide eman diezaiokeela uste iza-ten du.

**Inertzialek** ohiturak eta erritoak isolatu egiten ditu, ez ditu garai bateko pentsamollede, sozietate eta kultura osoan integratuta-

eta erlatibizatuta ikusi nahi. Erritoaren keinu soilak errepikatuz antzinako jatortasunaren hatsa barneratzen duela iruditzen zaio.

**Tradiziozaleari**, aitzitik, ohitura horiek berak kultura oso eta egituratu batzuen seinale gisan agertzen zaizkio. Eta gaur eguneko munduan, indibiduo, sozietatea eta Natura arteko harremanak nahikoa desorekatuta sentitzen dituenez, haietan arakatzen saiatzen da, bide argiak topatzeko itxaropenez.

**Inertzialearen** esaldi maiteenatako hauxe da: pasatako garaia beti hobeak. Eta horregatik saiatzen da—eguneroko bizitzan aurrerapen materialak gogoz onar baditzake ere: automobilak, telefonoak, ordenadoreak...—bizitzari buruzko konzeptu oinarrikoenak (emakume-gizon paper banaketa, gizarte liturjiak,...) ez ezertan aldatzen, bizitza oso-koak direlako, alegia bere bizitzakoak.

**Tradiziozaleak**, berriz, esaldi hau hartzen du goiburu: humanoen mugak zein diren ezagututa ere, ahaleginduko naiz datozen garaia hobetzen. Eta horregatik tradizioa pasatako garaien EKARPENA (latinez, trado=ekarri, utzi, eman) denez, bertan alderdi onak eta txarrak ikusten ditu, aprobetxatzeko modukoak eta arbuiatzekoak, eta galbahetik pasa beharra aldarrikatzen du. Eta inori kalterik egiten ez dizkieten kontuetan begi handiko galbahea erabiliko badu ere, inori eta batez ere ahule-nen eskubideak zanpa ditzaketenetan begi estu zorrotzekoa ibiliko du.

Bi mutur hauen artean, bizitzako arazo gehie-netan bezala, hamaika gradu, konbinaketa eta ñabardura egin daitezke. Bainaz gezurra ematen badu eta inork bere buruarengatik aitortuko ez badu ere, inertzialea indibiduo eta talde ugariak aurki daitezke gure artean.

### 5. HISTORIA APUR BAT

Askotan Historiak kontu bitxi eta barrega-riak erakusten dizkigu tradizio kontuetan. Donostiar Jose Juan Santesteban musikagi-le maisuak 1837.ean, lehenengo Karlistadaren giroan, Oriamendi inguruan espero zen libe-

(2) Monzo, Quim, Guadalajara. Ed. Anagrama. Barcelona, 1997

# Inperialdeko Dantzarien Biltzarra

ralen garaipena ospatzeko idatzitako karlisten himno nagusi bihurtu zen.

Por Dios, por la patria y el Rey  
Lucharon nuestros padres.  
Por Dios, por la patria y el Rey  
Lucharemos nosotros también.  
Lucharemos todos juntos  
Todos juntos en unión  
Defendiendo la bandera  
De la Santa Tradición. (bis)  
Cueste lo que cueste  
Se ha de conseguir  
Venga el rey de España  
A la corte de Madrid. (bis)  
Por Dios, por la patria y el Rey...

"Tan seguros (sic) tenían los liberales la victoria que el organista de Santa María, maestro Santesteban había compuesto una Marcha para celebrarla (...)

La adversa circunstancia de que en los Aleguis, hacia la actual estación del ferrocarril, dos batallones británicos fuesen cogidos entre dos fuegos —los del 6º Batallón de Guipúzcoa que atacaba por la parte del caserío Bestizaran y los del 4º de Alava que lo hacían desde el puente de Ergobia— desconcertó al general Evans, y fue el comienzo del desorden en el campo liberal... desorden que se convirtió en fuga de los soldados hacia el refugio de San Sebastián. Los paisanos donostiarras que habían subido al monte para ver la victoria de los isabelinos, hubieron también de poner pies en polvorosa tan pronto se volvieron las tornas. Y hasta la banda de música perdió instrumentos y papeles donde estaba escrita la Marcha triunfal de Santesteban... que fue —original botín de guerra— luego el himno carlista de Oriamendi" (3).

## 6. TRADIZIOAREN IRAKASPENA

Tradizioetan arakatzen ibiltzeak ematen duen aurreneko ikasgaia hauxe da: apaltasuna. Hain garrantzitsu ematen zuena, urte batzuen poderioz txorikaka baino gutxiago da.

Maiz gogoratzen naiz Langraitzan, Araban, Donostiarra Udaleko Txistulari Taldeko lagunoi, urte dexente direla, gertatutako anekdoa batez. Kontzertua eskaintzeko asmoz joan ginen bertara. Jo behar genuen lekuko arduradunak galdetu zigun:

- ¿Y vosotros qué corriente usáis, 125 o 220 V?
- Nosotros no usamos corriente eléctrica
- erantzun genion. Eta orduan berak:
- ¡Pues vaya unos músicos de los cojones!

Kontu asko argitu zidan bat-batean. Ez gaitezten esaera zaharraren merezidunak izan: puzkerra izan nahi eta putza izan ez. Munduan dagoen gauzarrik barregarriena itxurazko solemnitatea da. Tradizioaren azterketak ez du inoiz ezta inori ere ez, harrokeriarako biderik ematen.

Gure garaia erai tradizioa, ekarpena sortzen ari dira datozen garaietarako, hurrengo urteetan eta mendeetan tradizioa izango dena ari dira mamitzen. Eta tradizio berri horretan berritisunik ederrenetako begiradari dago kio. Bi pertsonen artean aurreneko bereizketa sexuarengatik, arrazarengatik, sinismenengatik, itxura fisikoarengatik egiten duena gaizki ari da begiratzen.

Datozen urteetan eta mendeetan tradizioa horixe izango da, begiratzeko modu berria. Nik behintzat horretarako ahalegina egingo dut.

(3) Berruezo, José. Historias de Guipúzcoa. Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Tolosa, 1977. 98-99



# IPARRALDEKO DANTZARIEN BILTZARRA

## Euskal dantza lagun dezagun

Iparraldeko dantzarien Biltzarra (IDB), euskal dantzaren zerbitzuko proiektu anbiziosoa da. Dantza objektu sozial eta artistikoa da. Behaketa simple hortatik abiatuz du IDBk bere geroa eraikiko.

Iparraldeko Dantzarien Biltzarra (tresna soziala): federazio honek euskal dantza taldeak proiekutuan laguntzen ditu eta hedapen eta formakuntza ekimenen bidez biltzen ditu.

Euskal Dantzaren Institutoa (tresna artistikoa): behaketen egiteko, gogoetatzeko, elkartzeko eta dantzaren bultzatzeko zentro bat da. Hau, bai pedagogia arloan (formakuntza), ikusgarri bizien arloan (hedapena), baita artean (sorkuntzan) ere.

Egitura berria, euskal dantza aintzinera eraman nahi du eta merezi duen ezagupena eman nahi dio. Euskal dantzak, objektu sozial eta artistikoa gisa, bide ezberdinak ditu eta IDBk bide horiek guziak jorratuko ditu. Horretarako, IDBk hiru gaien inguruau lan egitea proposatzen du: ikerketa, analisia eta garapena. Hiru gai horiek, hedapenaren, sorkuntzaren eta formakuntzaren arloetan gauzatuko dira.

**Hedapena:** kirol zelai batean, plaza batean, karrikan edota eszena toki batean, dantzak, eskeintzen zaizkion leku



guziak betetzen ditu. Ikusgarria, dantza ingurumen batean, tresna artistiko gisa ulertu behar da. Arte honetan mugimendua da aintzinean eman behar dena eta hau dantzaren taularatzeak (mise en scène) ekartzen du. Hori da IDBk hedatu nahi duena.

**Sorkuntza:** izan dadila berregituratzean edo berrikuntzan, euskaldunean edo besteetan, sorkuntza lehengai baten berraldaketa bat da. Egiteko gaitasunak emanen dion berezitaskunak du aginen euskalduna izanen dela. IDBk zentzu hortan lan egiten du.

**Formakuntza:** helburua garatzea da. Izan dadila elkartze bat, formakuntza bat edota esperientzia bat, garapenera bultzatzen duten hainbat parametro formatzaile dira. IDBk hori proposatzen dizue.

## Rendons service à la danse basque

L'IDB est un projet ambitieux pour rendre service à la danse basque. La danse est un objet social et artistique. C'est à partir de cette simple observation qu'IDB construirà sont avenir.

Iparraldeko Dantzarien Biltzarra (outil social): cette fédération aide les groupes de danse basque dans leur projet et les ressemble grâce à ses actions telles que la diffusion et la formation.

Institut de la Danse Basque (outil artistique): c'est un centre d'observation, de réflexion, de rencontré et un moteur pour la danse, tant dans de domaine de la pédagogie (formation), du spectacle vivant (diffusion), que de l'art (création).

La nouvelle structure souhaite porter la danse basque jusqu'à lui donner la reconnaissance qu'elle mérite. La danse basque en tant qu'outil social et artistique lui donne plusieurs facettes et l'IDB propose de se mobiliser selon trois thèmes génériques: la

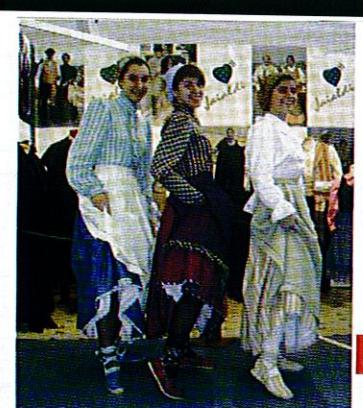
recherche, l'analyse et le développement. Ses trois thèmes s'articuleront dans le domaine de la diffusion, la création et la formation.

**La diffusion:** que se soit dans un stade, sur un frontón, dans la rue ou sur scène, la danse occupe tous les lieux qu'on veur bien lui laisser. Le spectacle est une notion qui doit éter considérée par le milieu de la danse comme un outil artistique. L'art de la danse c'est de mettre en valeur une gestuelle elle même mise en valeur par la mise en scène. C'est ce que l'IDB veur diffuser.

**La création:** que ce soit de la transformation ou de l'innovation, que ce soit basque ou d'ailleurs, la création c'est la métamorphose d'une matière première. Ce qui la rendra basque, c'est le savoir faire qui lui donnera un caractère spécifique. C'est dans cette logique que l'IDB travaillera.

**La formation:** le but de la formation c'est de faire évoluer. Que se soit une recontre, une formation ou une expérience, ce sont autant de paramètres formateurs qui conduisent vers l'évolution. C'est ce que l'IDB vous propose.

[www.idb-idb.blogspot.com](http://www.idb-idb.blogspot.com)



Jaialdi  
DISEINUA ETA JANTZIGINTZA  
Bizkargi 4  
48340 Amorebieta-Etxano (Bizkaia)

jaialdijantziak@gmail.com

Tfno: 946734333 - 605700730

# EUSKAL HERRIKO dantzari EGUNA



GASTEIZ 2007 / 09 / 30





100





**BILBAO  
EUSKARAZ**

BILBOKO UDALA  
AYUNTAMIENTO DE BILBAO  
EUSKERA SAILA