

IZTUETA

en la encrucijada de la tradición guipuzcoana

GAIZKA BARANDIARAN

Es muy antigua la discusión entablada sobre el movimiento, si nada cambia, o, por el contrario, todo está en constante cambio. Al tratar de la Tradición y Folklore la discusión viene formulada en parecidos términos: es inmutable o fija la Tradición, o por el contrario, es su característica esencial la adaptabilidad y el cambio constante. Tradición y Cambio, como conceptos antagónicos, es la discusión concreta suscitada no solo entre los folkloristas occidentales entre sí, sino también entre occidentales y orientales.

Hay quienes defienden que la Tradición, así como el Folklore, es un fenómeno social y, en cuanto social, está supeditado a una adaptación constante. Nada hay fijo en el Folklore, nada hay inmutable en la Tradición, afirma esta opinión. Cada acto tradicional o folklórico, dirá un folklorista al tratar de precisar el concepto de Tradición ¹, consiste por la noción misma de Tradición, que es «entrega», en asemejarse al acto precedente, en adaptarse a la ejecución anterior, en aproximarse al acto tradicional realizado anteriormente. La Tradición, según esta opinión, es una entrega hecha oralmente de padres a hijos. No es la transmisión oral la entrega única y exclusiva, pero sí es la principal ².

Pero hay quienes sostienen la opinión contraria. La Tradición es fija y su característica es la inmutabilidad. Se dan fórmulas de encantamiento y cantos sagrados que permanecen inmutables, y no hay opción a cambiar los cánones establecidos de la liturgia. Durante siglos han perdurado intactos los depósitos sagrados de creencias y costumbres bajo el amparo y custodia de los santones de la Tradición. Algunos de esta opinión se apresuran, sin embargo, a distinguir los cambios sustanciales de los accidentales ³.

1. Thurston, Hugh A.: «What exactly is Tradition» en la revista «Folk Musician and Singer» Vol. 8, n.º 5, Manchester 1964, pág. 111 - 112.

2. Véase: «Danzas de Euskalerra» vol. I, (Editorial «Auñamendi») Donostia 1963.

3. Ibid.

Iztueta tiene una actitud clara y resuelta ante este problema y esta actitud será el objeto de este trabajo ⁴.

Conspectus histórico

Nace Iztueta en 1767. Permanece en su villa natal de Zaldibia hasta el año 1801. En diciembre de este mismo año deja Zaldibia para ingresar en la cárcel de Villafranca de Ordizia ⁵.

La causa de su procesamiento fue un presunto robo llevado a cabo a Martín Antonio de Aldasoro, vecino de Gainza. Es trasladado el mismo mes de diciembre a la cárcel de Tolosa. Y luego al año siguiente a la de Azpeitia. El año 1805 continúa en la prisión de Azpeitia, pero se atenúa su encierro para pasar a habitar a la casa de su cuñado Armendáriz en el molino de Emparan. Pero el año 1806, 20 de abril, fue trasladado de nuevo a la cárcel secreta de Logroño. Vuelve de Logroño a Azpeitia en diciembre del mismo año 1806.

Sobre la acusación de robo, afirma Iztueta, que se le imputan imposturas y maledicencias de parte de sus émulos. Cree que son infundados los recelos por los que fue arrestado. Admite que le oigan la declaración, y que sea juzgado como es debido. Sobre este caso no hay referencias en la Chancillería de Valladolid, ni se sabe nada cierto sobre el asunto del robo.

Durante la permanencia de Iztueta en su villa natal de Zaldibia ocurre la Revolución Francesa (1789). Iztueta, como luego veremos, menciona el año de 1789 como fecha de la crisis honda, que empieza a minar la tradición guipuzcoana. Se casa el año 1790 con M.^a Joaquina de Linzuáin a los 22 años. En 1794 las tropas de la Convención francesa invaden Gipuzkoa. El caso de seis soldados desertores del Regimiento de América dos años antes auguraría ya la tensión existente en la frontera por la llegada de la Revolución.

En 1808 se une en segundas nupcias con Concepción Bengoetxea «Kontxesi». Contaba entonces 41 años. Durante la invasión napoleónica (1808) aparece en Doniane Lohitzune, San Juan de Luz, y no fue testigo del incendio y saqueo de la ciudad de San Sebastián el 31 de agosto de 1813 por las tropas aliadas. No se tienen noticias de su actividad en S. Juan de Luz durante esos cinco o seis años ⁶.

4. Pero no es una repetición de cosas dichas sobre Iztueta. Es una «edición más enriquecida de testimonios y aumentada con nuevas aportaciones del magnífico trabajo de Jesús Elósegui: «Juan Ignacio de Iztueta y Echeberria (Textos documentales relacionados con su persona y las de sus padres, hermanos y familiares) (Donostia 1969, Editorial «Añamendi») y de la hermosa Colección «Iztueta'ren Olerkiak», Seminario Vitoria 1978 (Kardaberaz Bilduma - 33) de José Garmendia Arruebarrena. Es un mayor esclarecimiento de la obra de Iztueta y de su pensamiento dentro de las coordenadas históricas en las que se desenvuelve el coreólogo de Zaldibia. Quizá partiendo de este trabajo o de otro paralelo y divergente de éste, será factible un desarrollo más completo y coherente del pensamiento de Juan Ignacio de Iztueta. Completar y desarrollar un trabajo no es propiamente repetir siempre lo mismo. Peor sería estancarse en vulgares puntos de vista más negativos que positivos.

5. Elósegui, Jesús: «Juan Ignacio de Iztueta y Echeberria», Donostia 1969, pág. 121.

6. Garmendia, José, dice que desde fines de 1808 hasta agosto de 1813 no se tienen noticias de él. «Iztueta'ren Olerkiak» pág. 23-24.

En 1814 aparece en San Sebastián en la tarea de la reconstrucción de la ciudad. Construye dos casas. Es probable que alrededor de 1819, y cierto antes de 1820, comenzara a escribir su manuscrito sobre las danzas guipuzcoanas, es decir, a los 52 años de edad, y a los 30 años de la fecha en que advierte el inicio de la trayectoria fatal de la tradición guipuzcoana. Iztueta habla por dos veces al menos en la Plaza Nueva (GD p. 34-35), cuando en la Dedicatoria a la ciudad de San Sebastián trata de la restauración que siguió al incendio y saqueo de 1813. Ya desde los planes mismos de la reconstrucción de la ciudad se menciona repetidas veces la «plaza nueva» en los «Informes» de los Arquitectos Ugartemendía y Miranda con esa denominación hasta el año 1818. Y no cambiará de nombre hasta 1820.

En las «Observaciones» expresadas por los mencionados arquitectos a la Real Academia de San Fernando desde Tolosa a 11 de mayo de 1815, se asegura que «la plaza Nueva se considera en su mismo punto antiguo con las extensiones que antes tenía» (ARTOLA, MIGUEL: *Historia de la Reconstrucción de San Sebastián*, Zaráuz, 1963, pág. 180).

En la «Representación hecha al Ayuntamiento» se habla de «las fachadas, uniformidad y altura que debe guardarse en la reedificación de la plaza Nueva» (Fechada el 7 de febrero de 1816 en San Sebastián) (Ibid. pág. 251).

En la «Instrucción de la Junta de Obras» se requiere: 1.º El que se remuevan todos los obstáculos sobre los solares de su Plaza Nueva...» (Fechada el 15 de marzo de 1816 en San Sebastián) (Ibid pág. 246).

En el «Presupuesto de Obras» se mencionan «los Arcos de las plazas Nueva y Vieja» (fechado el 20 de abril de 1816 en San Sebastián) (Ibid. pág. 205).

En el «Informe» sobre el cálculo de coste total de los empedrados se dice: «...y toda la plaza Nueva a 33 reales pie superficial...» (Fechado el 27 de diciembre de 1816 en San Sebastián) (Ibid. pág. 313).

Y finalmente Manuel de Ugartemendía exponía a la Junta de Obras «los cálculos aproximados» de varias obras de construcción de empedrados. Una de éstas incluía «...desde la puerta del Muelle hasta la plaza Nueva...» (Fecha del 17 de abril de 1818, unos siete meses antes de la terminación de la dicha plaza Nueva) (Ibid. 316).

La Plaza Nueva terminó de reconstruirse el 6 de noviembre de 1818. Y en el año de 1820 con el triunfo del Constitucionalismo, que comienza el primero de Enero del mismo año 1820, cambia de nombre y se llama Plaza de la Constitución. De ahí que suponiendo que Iztueta escribe su Dedicatoria al comienzo de sus Instrucciones sobre las Danzas, y no al fin de la obra, es decir, cuando termina la obra, se llega al año 1819.

Termina el Trienio liberal 1820 - 1823 y mediante la intervención de los Cien mil hijos de San Luis, suben los realistas y absolutistas al Poder en Madrid. Al año siguiente, 1824, sale a luz la obra «Gipuzkoa'ko Dantza gogoangatien Kondaira edo Historia». A los dos años en 1826 publica el «Cuaderno de las Melodías», que comprende la Cuarta parte de su obra. Desde 1814 hasta 1828 vive en Donostia. Tiene actividades relacionadas por propia confesión con la danza. En 1828 contrae el tercer matrimonio con M.^a Ascensión de Ufuzola. En 1829 responde a Fr. Bartolomé de Sta.

7. Dato proporcionado por Javier Sada.

Teresa por las impugnaciones del predicador contra su obra «Gipuzkoa'ko Dantzak» (Título abreviado, que se empleará en lo sucesivo). En 1834 es nombrado Alcaide del Tribunal del Corregimiento de Donostia. Hacia 1837, siendo aún alcaide del Tribunal, aparece como vecino de Zaldibia y se encuentra en Villabona. Muere en su villa natal de Zaldibia el año 1845 a los 77 años de edad.

Crisis de la Tradición

La crisis de las costumbres y danzas de Gipuzkoa la establece Iztueta hacia 1789. Esto se deduce inmediatamente de sus testimonios, los cuales son abundantes y no es difícil concretarlos ordenadamente.

Una de las melodías preferidas de Iztueta era la de «Alkate Soñu» o Mínueto ⁸. Asegura que esta melodía de Alkate Soñu era la primera que se ejecutaba antiguamente, cuando el tamborilero salía de casa hacia la Plaza pública y a la del Alcalde. Su ejecución era de rigor en Gizon Dantza, cuando el Aitzindari o Primera Mano y el Azkendari o Segunda Mano devolvían a las Señoras fuera de la Sokadantza, una vez finalizada la pieza «Dantza bukatzeko Soñua» ⁹. Sin embargo, según atestigua Iztueta, no se oyó en los últimos 30 años, porque los tamborileros músicos o aficionados a la música moderna, se negaban a su ejecución. Dice así Iztueta:

«Izanik, bada, Alkate Soñu miraritsu au ain premiazkoa... ez du iñork aditu 30 urte onetan danbolin musikoen txilibituetatik ¹⁰».

Otro tanto sucedía con la melodía «Amabost Mirariena» (de los Quince Misterios (o milagros), apta para las procesiones ¹¹, con la marcha de las Alboradas ¹², con las piezas de Saltarintxo ¹³. (La pieza de «Saltarintxo» con esta designación no aparece en el «Cuaderno de las Melodías», sino corresponde probablemente al título de «Bukaera» n.º 42 en compás de 6/8, que en el Duranguesado se designaba como «Ufu, ufu» o «Artalataiko» en Añasate. Con esta pieza se acababa la fiesta después de las Bizkai Dantzak o Contradanzas, ya se trataba de las romerías, ya de las piezas públicas, cuando la autoridad del alcalde levantaba su vara de mando a la hora del Abemaritako o Ama Ezkila o el Angelus. En la suposición de que Iztueta escribiera su manuscrito hacia el año 1819 se deduce que el espacio de 30 años durante los cuales enmudecen dichas melodías alcanza al año 1789.

Al mencionar Iztueta otra melodía y danza correspondiente de su preferencia, como era la Ezpata Dantza, recuerda la costumbre que regía aún en Gipuzkoa de guardar en cada casa de la villa una espada larga. La guardaban los hombres casados y dice textualmente «Orain 30 urte inguru-raño» (hasta hace unos treinta años) ¹⁴. En la mañana del Corpus se presentaban con la espada larga en el Ayuntamiento. La costumbre, ya secular, era que bailaran cuatro veces los ezpata dantzaris dentro de la

8. Cuaderno de las Melodías n.º 39.

9. Cuaderno de las Melodías n.º 38.

10. G(ipuzkoa'ko) D(antzak) pág. 62.

11. Cuaderno de las Melodías n.º 40.

12. Cuaderno de las Melodías n.º 41.

13. Cuaderno de las Melodías n.º 42 (?).

14. GD. pág. 76-77.

iglesia: antes de misa mayor; durante la procesión; antes del comienzo de las vísperas y al terminar las vísperas ¹⁵. En la suposición antedicha, los 30 años nos remontan a la misma fecha de 1789.

La queja de Iztueta abarca también la Marcha de S. Ignacio, que en los últimos 30 años nadie la quería ejecutar, o sea, nadie de los tamborileros músicos o letrados ¹⁶. (Asegura que la Marcha de S. Ignacio ha sido guardada delicadamente durante más de 300 años –iru eun ta geyago– ¹⁷. Y la ahuyentaban precisamente los mismos tamborileros del pueblo. Según este dato, suponiendo que Iztueta escribe sus Instrucciones en 1919, la Marcha de S. Ignacio remonta en la Historia hasta 1510.

Después del suceso ocurrido en Rentería con José Domingo de Bera y Vicente de Masu, a los cuales a sus 72 años de edad, y deseos de ejecutar Gizon Dantza les fue negada su participación por los tamborileros músicos o nuevos, concluye Iztueta una vez más que en los últimos 30 años han conseguido enmudecer y desterrar los tamborileros músicos «las primitivas melodías, puras y autóctonas», conservadas durante siglos por los tamborileros no músicos o antiguos.

No es que en los 30 últimos años se había logrado truncar definitivamente la Tradición popular de Gipuzkoa. Ni Iztueta, que atestigua la existencia de tamborileros no músicos o antiguos en Andoáin, Zaldibia e Idiazábal en concreto, parece afirmar tanto. El tamborilero Hilario, que se negó a ejecutar las melodías propias y autóctonas, respondió al alcalde de Ibarra, que prefería ir a la cárcel que tocar aquellas melodías. Y añadió, que si Dios le concedía 20 años de vida, lograría «desterrar para siempre todas las melodías viejas» –sekula betiko glatzea– ¹⁸.

El suceso de la plaza de Ibarra apunta a la misma fecha supuesta, ya que textualmente dice: «Orain dalarik 34 urte gutxi gorabera», es decir, «hace poco más o menos 34 años». El alcalde de Belaunza, Mateo de Gurutzeta, invitó a Martín de Mendizabal a que bailara las melodías viejas. El tamborilero Hilario se negó rotundamente a ejecutar la melodía vieja «San Sebastián ¹⁹». Respondió Hilario que no era él un pseudo-tamborilero (iletrado) para ejecutar «artzai-soñuak» o «aires pastoriles».

El caso del tamborilero músico Hilario sucede en Tolosa hacia el año 1785. Por el contrario, la melodía «Bigañen Aldiako zubiak egiteko Soñua», es decir, la melodía correspondiente al Segundo puente de Gizon Dantza había cesado en 1799. Iztueta calcula en 20 años últimos, en los cuales los tamborileros músicos han olvidado esta melodía.

Todavía es más reciente la pérdida de la costumbre tradicional que observaban los pescadores, tenderos, toneleros, zapateros, herreros y las demás Cofradías de bailar durante los días de los Patronos de sus oficios. «Urteak dira ²⁰», dice Iztueta, «hace bastantes años», que abandonaron la costumbre. Probablemente ocurriría después de la invasión de las tropas de Napoleón. Y cuando Iztueta escribe su manuscrito se había olvidado la costumbre de bailar en las bodas, y no había tañedores en las romerías.

15. GD. pág. 76-77.

16. GD. pág. 112-113.

17. GD. pág. 114-115.

18. GD. pág. 118-119.

19. Cuaderno de las Melodías n.º 2.

20. GD. pág. 84-85.

Pero se mantenía la Tradición de la Brokel Dantza en Donostia y Andoáin, de la Bordon Dantza en Tolosa, de la Jorrai Dantza en Azpeitia. Parece ser que era la Ezpata Dantza la que se mantenía con mayor vigor en Donostia y Andoáin ²¹.

José Ramón de Elorza, uno de los censores del manuscrito de Iztueta adelanta en algo la fecha de la decadencia y pérdida de las danzas y costumbres de Gipuzkoa. Dice así Elorza:

«En medio siglo a esta parte ha dado una vuelta redonda el carácter guipuzcoano, y desde este tiempo han ido caminando a pasos agigantados la decadencia y el olvido de nuestras antiguas danzas y diversiones» ²². La referencia citada de Elorza abarca los últimos 50 años y según las suposiciones anteriores la decadencia y el olvido comenzarían ya en 1774. Iztueta contaba entonces 7 años y si las danzas perviven aún hasta 1789, todavía estuvieron en vigencia durante 15 años. Es decir, Iztueta retrasa 15 años la fecha de la decadencia de la Tradición guipuzcoana.

Si oímos a Iztueta mismo decir que en su niñez, «nere aur demboran» ²³ todavía se bailaba la Ezpata Dantza, su testimonio nos lleva hacia el año 1774.

Hay una anécdota ocurrida en la infancia de Iztueta, que además de testimoniarnos la vigencia de una Melodía Vieja concreta, nos llevaría a reflexionar sobre su vocación decidida a salvar la Tradición vasca.

Cuenta que siendo jovencito –gaztetxea nintzalarik– ²⁴, oyó a un pastor anciano de Zaldibia el siguiente relato. Estando el pastor en un lugar conocido por «auzoko gaztelua» («el castillo del barrio»), oyó tocar al tamborilero de Villafranca de Ordizia la melodía vieja «Txantxakak» ²⁵, a pesar de que entre ambos lugares mencionados había una distancia de dos horas de camino. El pastor le aseguró que allí mismo bailó la melodía vieja. Suponiendo que Iztueta contara entonces unos diez años cuando oyó el relato al pastor y el anciano pastor contara entonces 60 años, Iztueta oyó el relato en 1777. Y el anciano pastor que conocía la melodía vieja «Txantxakak», nos remite a su generación de principios del siglo XVIII (1717). Este suceso lo recordaba después de 43 años Iztueta, y se puede conjeturar que influiría hondamente en el espíritu y vocación posterior del muchacho de Zaldibia.

Según Iztueta, aun en el último tercio del siglo XVII, en 1660, en el reinado de Felipe IV, hallamos noticias en el Diccionario Geográfico, de que el día del Corpus se bailó en Donostia la Ezpata Dantza por Cien hombres. En cuanto a Bordon Dantza admite la Tradición que venía cumpliéndose ininterrumpidamente desde el siglo XIV.

La gran solemnidad que supone la ejecución de la Ezpata Dantza por Cien hombres ostenta un paralelismo con la celebración de las Danzas de Oñate. Una circunstancia histórica, la Solemnidad de la Fiesta del Corpus, ocasiona la fundación de una Cofradía, y las Danzas de la villa se mantienen durante siglos, conforme a la misma noción del Folklore. Es razonable pensar, que la misma Solemnidad religiosa ha sido la circunstancia histórica

21. GD. pág. 84-85.

22. GD. pág. 22-23.

23. GD. pág. 77.

24. GD. pág. 60-61.

25. Cuaderno de las Melodías n.º 4.

que ha mantenido en vigor, como el año 1660, la Ezpata Dantza guipuzcoana.

Crisis de la Revolución Francesa

Cuando en la Asamblea de Paris la voz de barítono de Mirabeau, dice un autor, anuncia los primeros truenos de la Revolución Francesa, anuncia al mismo tiempo la inminencia de una nueva época tempestuosa. Se experimenta de pronto el cambio de indumentaria en la población urbana, como fenómeno el más visible y externo, y el ropaje sencillo y sin pretensiones comenzó a ganar terreno cada día que avanzaba el espíritu de la Revolución. Esto mismo ocurre en las costumbres y maneras de ser. En lo referente a la Danza ya nadie se resignaba a mirar cómo danzaban los demás. Quería también participar en la ronda. Cada uno quería asimismo crear el propio modo y propia inspiración en su participación. No quería someterse a las reglas acostumbradas hasta entonces, sino que las danzas se acomodaban y se ajustaban a los actuantes de turno. Por otra parte, si en la danza interviene mucha gente, los pasos y evoluciones deben de ser más simples y más fáciles de aprender. Hasta entonces las parejas de danzantes que intervenían en el Minueto, por ejemplo, ejecutaban en las danzas cortesanas modos más complicados y selectos a la vez que más moderados y graciosos. Pero ya no se quería invertir mucho tiempo en aprender las danzas, y en aquellas que eran más difíciles, se vino en simplificar la coreografía. Se introdujeron cambios importantes en la ronda antigua, y al cambiar de fisonomía de la danza antigua cambió a la vez la fisonomía de la sociedad. La simplificación barrió muchas danzas, pero sobrevivió del naufragio común el Vals, mientras enmudecía el Minueto y caía la Alemana ²⁶.

El Vals sobrevivía pujante a principios del siglo XIX, cuyos balbuceos remontan hasta el siglo XII, y serían tal vez las danzas de saltos de los Minnesänger. En el siglo XVIII aparece un «Dreher» o danzante que gira sobre sí mismo. Este fenómeno tiene lugar en el sur de Alemania y en Austria. Con este género de baile, además de la Polka, «la moda reinante» fue la Contradanza (Counter Dance, no Country Dance) introducida desde Inglaterra después de la guerra de los cien años. La antigua danza en fila, en ringlera, Sokadantza, se trueca en danza por parejas enfrentadas cara a cara y con la importante ventaja de que pueden intervenir multitud de parejas a la vez.

Iztueta está atento al doble fenómeno del Vals y de las Contradanzas. Los designa como «Baltsa» (Baltseoa) y «Okerdantza». Son dos costumbres novedosas que se extienden por Europa y las fulmina a latigazos verbales.

«Orain ogei ta bost urte» ²⁷, «hace veinticinco años», dice Iztueta, se despoblaba Madrid para reírse a carcajadas al ver a los suizos y suizas en los ventorrillos inmediatos a la Corte dar más vueltas y revueltas que un molino de viento» (Año 1794).

26. Böhm, Karl, «Der Tanz», Berlin 1925, págs. 109-110.

27. GD. pág. 134-135.

Como el Vals, le merece también una crítica mordaz la Contradanza, «insulso, monótono y fastidioso baile de las Contradanzas... innoble y ridículo»²⁸. Aporta un detalle que ahora en la Contradanza llamada por Iztueta «Bizkai Dantza», al menos, no se conoce: «... especialmente al oír los desaforados gritos y chillidos con que se desgañita el pobre músico para advertir a los contradanzantes la figura que deben de ejecutar»²⁹.

Ambos bailes amenazan a Gipuzkoa, como a toda Europa, con suplantarse en parte o en todo a las antiguas y nobles danzas del país a comienzos del siglo XIX.

Después del Congreso de Viena, año de 1815, cuando Metternich y los estadistas reorganizan el mapa de Europa con regreso al absolutismo de los reyes destronados por Napoleón, es el Vals el baile que se apodera de los espíritus e impone su absolutismo en Europa. Primeramente los Lanner, y los Strauss después lo dotarán de alegría y gracia perennes. Pero si eso sucede en la alta sociedad, en el pueblo no ocurre lo mismo. A las danzas honestas y limpias del país sucederá, según Iztueta, como danza contrapuesta, no solo la Contradanza, sino la música misma, convertida en una «jerga y confusión de nuestras óperas, orquestas y conciertos, en que al paso que se huye de la sencillez, sólo se trata de aumentar instrumentos para meter ruido»³⁰ «... gure ipuiñ kanta, alkar soñu, eta ots elkargaetako iskambila naspilatua...» El espectador no va al teatro a escuchar un confuso tropel de instrumentos, «eta ez aditzera oslankai multsu, naspilatu bat»³¹, auxiliados por la letra. Pero esta opinión no parece propia de Iztueta, puesto que cita una «Colección de Seguidillas y Canciones Españolas» (Madrid año 1802), en la cual se arremete contra la «corrupción de los europeos», especialmente «algunas naciones del norte» («sortaldeko = oriental», dice Iztueta), «porque la aspereza de sus idiomas, llenos de consonantes reunidas y de sílabas escabrosas» («izkuntza gañatzak, otskide beñiztu eta geibexi edo silaba latzakin betetakoak...») ³². Y termina: «Confesemos, pues, que la música está hoy en el más alto grado de corrupción» («galkitaren mailarik goyenengoan»).

La amenaza fue real en Europa. Tanto en Alemania como en Italia por testimonios varios (Strombeck, Gruner, Mme. Tallien, Frau von Humboldt), que se conocen, el Vals alcanzó gran éxito.

Hay un testimonio que pudiera ser tema de un estudio más profundo, como es esta cita:

«En el primer decenio del siglo diez y nueve estaban en París ya tan completamente olvidadas las viejas danzas de fila francesas, que para admiración de Reichhardt sus evoluciones tienen que ser ordenadas en voz alta, porque nadie las conoce ya»³³. Esto significa que en París y al comienzo del siglo XIX bailan una danza de características vascas.

28. GD. pág. 134-135.

29. GD. pág. 134-135.

30. GD. pág. 138-139; 140-141.

31. GD. pág. 140-141.

32. GD. pág. 140-141.

33. «Im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts waren in Paris die alten französischen Gehränze schon so vollständig vergessen, dass zu Reichhardts Erstaunen ihre Touren laut kommandiert werden müssen, weil sich sonst niemand mehr auskennt.

La técnica actual y viva aún de anunciar en voz alta las evoluciones pertenece a las danzas de Benabaña. ¿Qué tendría que ver el caso de París con estas danzas de Benabaña? Al tratarse de numerosos actuantes en la danza, es lógico que cada cual no pueda actuar conforme a su propia inspiración. Lógico también que se someta a una uniformidad común a todo el grupo. De esta premisa se deduce obviamente, que se uniformaran las evoluciones de cada pieza y que todo el grupo ejecutara la misma acción.

Causas de la Crisis de la Tradición

Fue notable e importante el impacto producido por la Revolución Francesa en las ideas, costumbres, política y moralidad del continente europeo. Los granaderos de Napoleón derruecan tronos y un nuevo orden político y social se instaura en los países ocupados. Baste recordar el influjo de la lengua francesa en las restantes europeas, alemán, inglés, ruso, etc., que reciben préstamos abundantes del diccionario francés. Federico II de Prusia decíase que tenía su nido en la peluca de Voltaire. Iztueta menciona a los dos, que según un dicho de la época, designaba como los hombres más importantes del siglo. Un gran escritor ruso dice que no acudía a los círculos aristocráticos de Rusia por no saber hablar francés. Iztueta no desconoce el nuevo giro que van tomando las cosas, y trae una cita en la que se designan a Voltaire y a Federico II, como los hombres del siglo ³⁴.

Pero más interesante nos es la opinión de Iztueta contra la cita del famoso bailarín Marcet de París, según el cual, en el Vals y en la Contrandanza compiten «el gusto, la ciencia y la exactitud de medidas». Contra esa opinión cree que esos bailes no dan la mejor idea de la Ilustración en cuanto a cultura coreográfica se refiere.

Una de las causas más importantes y eficaces de la pérdida de las danzas, según Iztueta, son los tamborileros músicos. Lo característico de estos nuevos letrados de la música es la poca estima y gran desprecio que sienten hacia nuestras melodías y danzas. Iztueta entiende este fenómeno como una alienación cuando exclama: «Jayotefiko soñu gogoangafiak ufuñaaturik» ³⁵ «despreciando las venerables melodías del pueblo natal» y quizá con más pleno sentido «de la patria». Han perdido «la sabiduría de los antepasados», han perdido el sabor en su sentido etimológico –sapor, sapit– el tener sabor de las cosas en su debida y justa medida, el no saber cantar lo propio y haber perdido el discernimiento de lo propio y de lo ajeno. La sabiduría no es la ciencia o los sistemas de los hombres intelectuales, sino el sabor natural y auténtico del que discierne lo bueno de lo perjudicial –kaltarkitsua–, como dice varias veces Iztueta.

A esto se añade la vanidad y la petulancia de estos tamborileros que prefieren los aires y música moderna y nueva a las melodías antiguas, porque desconocen Alkate Soñua, Amabost Mirariena, Alboradas, Saltarintxos y, sobre todo, la sucesión de melodías que componen la Gizon Dantza –beakurtsua– «respetable» ³⁶.

34. GD. pág. 134-135.

35. GD. pág. 110-111.

36. GD. pág. 110-111.

Otra de las causas que en Europa favorece el cambio de las viejas Tradiciones por la novedad de costumbres es el Industrialismo. Surge, por lo tanto, la oposición entre agrarismo y urbanismo. Hay un enfrentamiento entre lo rural y lo urbano, lo tradicional que niega el progreso y el progreso que niega la conservación de lo tradicional. Son dos formas que inducen a creer en el estancamiento de la sociedad respecto a la dinámica y renovación de las costumbres. Se enfrentan dos modos de ser: el antiguo y el tradicional del pueblo estático, conservador, fijo, inmutable y el moderno que es conocimiento mayor de la música, que supone progreso, movimiento, avance, con el que va unida la composición musical para óperas, orquestas y conciertos. Hay dos técnicas: la popular, vulgar, simple, propia de los gremios y cofradías de pescadores, toneleros, carboneros, basefitafas, herreros, zapateros, tenderos... Y por otro lado, el mundo culto y avanzado, una capa de la sociedad de nuevos gustos, de conocimientos nuevos, de sentimientos nuevos y más delicados, y de inclinaciones más depuradas. Los tamborileros músicos y letrados son favorables a estas últimas novedades.

En las acusaciones de la nueva ola que ha hecho sus estudios en Seminarios y vuelven a sus casas culturalizados con un bagaje de nuevas ideas y nuevos gustos se pueden observar las características de la Tradición vieja. Para la nueva ola las danzas tradicionales son «del tiempo de Matusalén», son «karika dantzak», de calle y no de salas cerradas y nocturnas, se bailan «en las plazas públicas» y son «bailes propios, además de insípidos, de los aldeanos»³⁷. Sin embargo, claudica alguna vez en la integridad de las formas propias vascas, como cuando se complace en la introducción de algunas evoluciones más desarrolladas y de la contradanza en las nueve partes sucesivas de Brokel Dantza sin que determine concretamente cuáles sean esas partes. Pero asegura en otro lugar que él no recoge en sus Instrucciones estas novedades, por más ajustadas y elegantes que fueran. Lo que condena expresamente Iztueta, como aparece una vez más, es la suplantación de las danzas indígenas por las extrañas³⁸.

El cambio de las danzas en fila o en ringlera por las Contradanzas, en las cuales se baila de dos en dos en grandes multitudes, supone un escándalo en la época. Qué no supondría el paso de las Sokadanzas sencillas e inocentes, formadas por intermediación de los pañuelos al Vals y («al agarrado») y a las Contradanzas (okefezko dantzak)³⁹, propias de los Turcos. Los bailes extranjeros son calificados de «repugnantes» («dantza mota nazkagariak»⁴⁰), son de «gusto repugnante, feas y sucias» («nazkagarizko palaku, itxusi, loitsuak...»)⁴¹. Mientras que las propias son «anziña anziñako... miraritsu, baliosoak... gaitzik gabekoak»⁴² «muy antiguas... misteriosas, valiosas... inocentes». Si antes llamó «kaltarkitsuak», es decir, «dañosas, perjudiciales» a las nuevas, ahora llama «gaitzik gabekoak» o «no perjudiciales» a las propias e indígenas.

No es necesario inculcar aquí el carácter rural de las danzas, tan frecuentemente mencionadas por Iztueta, cuando la víspera de S. Agustín

37. GD. pág. 94-95.

38. GD. 218-219; 276-277.

39. GD. pág. 110-111.

40. GD. pág. 142-143.

41. GD. pág. 136-137.

42. GD. pág. 136-137.

estuvo maravillado «disfrutando de la suave alegría de los nobles baseñitañas»⁴³ («baseñitar prestuak zerabilten pozkida gozoiari begira»). Y de nuevo vuelve a repetir «baseñitar jostati ayei», es decir, «baseñitañas joviales aquellos»⁴⁴. No es necesario recalcar, como es lógico, el carácter rural del Folklore en cuestión, pues en toda la extensión de estas líneas el objeto de que se trata es la Tradición rural y popular, raíz y enjundia de lo folklórico.

Una de las causas principales, según cree Iztueta, y hemos indicado en parte en párrafos precedentes, de la pérdida de la Tradición popular, fueron los tamborileros músicos, que se fueron propagando y apoderándose de las villas guipuzcoanas. Afirma Iztueta, hacia 1819, que en unas treinta y seis villas faltaba el tamborilero no músico o popular o iletrado, porque se mofaban de él por no saber música. Al concretar el concepto de popular, el sentido más aproximado y general apunta a aquella capa de la sociedad que no tenía acceso al estudio y a la cultura o a la ilustración. Muchos de ellos eran analfabetos y los tamborileros no músicos o populares, se diría con mucha razón, son los tañedores analfabetos en música y mantienen por Tradición oral de generación en generación las músicas aprendidas de oído. Sería ésta la Tradición más auténtica, y el Folklore más puro se asentaría sobre esta visión simple y espontánea del mundo.

Ante tal estado de vejación y de abandono de los bailes populares, Iztueta se pregunta, si los dantzaris de Gipuzkoa han tenido tal vez alguna ventaja desde la irrupción de los tamborileros músicos y letrados o ilustrados. La pérdida afecta a todo: a los dantzaris, dulzaineros, tamborileros⁴⁵, a los padres de familia, que no enseñan a sus hijos, a las autoridades, alcalde y párroco, y a las personas nobles y respetables que fueron abandonando su presencia en las plazas públicas de las villas. Pero la causa de esta deserción universal y general fueron sin duda los tamborileros músicos. Y añade indignado: «De dolor se me parte el corazón con solo oír el nombre (de tamborilero músico)»⁴⁶.

Iztueta, como todo amante de la Tradición, al contemplar el cambio de costumbres, se agita intranquilo entre estas dos expresiones contrapuestas, entre estos polos contrapuestos que suelen venir formulados de este modo: «Antes..., pero ahora...».

En las Alboradas «antes» había un ordenamiento de las melodías, «pero ahora» se infringe sin rubor. «Antes» una regla ordenaba en las Alboradas tocar «Saltokako Zortzikoak», alegres y ligeros, como acostumbraban «lenagoko damboliñak», es decir, «los tamborileros de antes»⁴⁷: llegados al portal de la casa «antes» iniciaban la melodía de Alcalde. Y luego al alejarse del portal tocaban Saltarintxo. «Pero ahora» los nuevos tamborileros llegados al portal de la casa, comienzan repentinamente a tocar sus músicas nuevas cuasando espanto y enfado en los habitantes. «Antes» en las fiestas de los toros se acostumbraba tocar melodías populares con la dulzaina, «pero ahora» ha llegado hasta prohibirlas el alcalde de una villa. El caso ocurrido en Tolosa indica hasta qué punto se habían impuesto los

43. GD. pág. 136-137.

44. GD. Ibid.

45. GD. pág. 102-103.

46. GD. pág. 148-149; 150-151.

47. GD. pág. 62.

tamborileros músicos «de ahora» a los instrumentistas populares de «antes», no solamente a los Txistularis y dantzaris. Y como suele otras veces, nombra a los nobles y principales guipuzcoanos de «antes», Lardizabal, Ubillos, Aréizaga, etc., y algunos de los Alcaldes por su comportamiento en la conservación de las danzas tradicionales, «beren jayoteriko dantza oniritziak plaza agirikoetan modestia aundiarekin dantzatzea»⁴⁸ «que con gran modestia o moderación danzaban en las plazas públicas las recomendadas danzas del país natal». Y recomienda a los Alcaldes de Gipuzkoa la fidelidad a las melodías populares en los actos públicos y populares. Les recuerda el deber y obligación de examinar a los tamborileros, si saben tocar las melodías viejas y si se asemejan a los antiguos tamborileros en el modo de la ejecución. Esta es precisamente la opinión de Hugh A. Thurston sobre la Tradición: en que cada acto tradicional debe de asemejarse a otro precedente.

De modo semejante, durante la procesión, «antes» era regla que se ejecutara la melodía de los «Quince Misterios», «pero ahora» los tamborileros músicos responderán que ellos tocan melodías más hermosas y selectas. Y las cambian por las melodías de la Llamada a las Señoras y Chicas que sirven para su invitación a la Soka de dantzaris. («Andreak eta neskak dantzara eramatean jotzen dituzten soñu berberak»⁴⁹. Iztueta, ocurrente, se pregunta, qué se diría si los sacerdotes comenzaran a cantar durante la procesión la melodía de «Txipiritona».

En este párrafo se revela más que la pérdida y abandono de las danzas el cambio de unas melodías por otras, lo que equivale también a infidelidad y poco respeto a la Tradición de los abuelos. Iztueta en su retórica popular y en el ardor polémico, al que es impulsado por su temperamento sanguíneo, y que le domina en la defensa del patrimonio secular de nuestro pueblo, azota a los tamborileros músicos e ilustrados con los epítetos de «aizeburu, belatz, aizezoro, txoriburu, ezjakin, puztu, doilor»⁵⁰. Los tales tamborileros músicos están muy expertos, dice, en bailes extranjeros. Pero también es cierto que son muy ignorantes en lo relativo a las danzas honrosas de los vascos, tanto o más que los burros en el oficio de pasteleros» («... baña ain ezjakiñak arkitzen dira euskaldunen dantza agiriko ondrosotetan, nola astoak goxo giñen»⁵¹. Le duele que las melodías establecidas concretamente desde antiguo no se respeten y aun se cambien por otras, como hemos visto. Estas melodías en concreto menciona Iztueta y la circunstancia de su ejecución: Ezpata Dantza y Efeberentzia el día del Corpus; Bordon Dantza el día de S. Juan; por Navidad Bilantzikoa; por año nuevo Txipiritona; por jueves gordo Jofai Dantza; por Carnaval de hombres (Zalduniñatez) Azeri Dantza; Txakolin por martes de Carnaval⁵².

El desprecio abarcaba también por parte de estos tamborileros músicos a los otros tamborileros no músicos o iletrados, de los cuales se mofaban y hacían burla, llamándoles –sasidamboliñak–⁵³ «pseudo-tamborileros o silvestres o falsos». Iztueta juzga a los tamborileros no músicos o iletrados

48. GD. pág. 70-71.

49. GD. pág. 62.

50. GD. pág. 44-45.

51. GD. pág. 162-163.

52. GD. pág. 148-149.

53. GD. pág. 138-139.

por beneficiosos, por haber sido los mantenedores de nuestras melodías –anziña anziñako soñu gogoangafiak–⁵⁴ «antiguas y venerables melodías», y las han preservado y conservado –zuzenki ta garbiro–⁵⁵ «auténticas y puras». En cambio, los modernos tamborileros son los que las han echado a perder –ogei ta amar urteren bafunean–⁵⁶ «en el espacio de treinta años». El saldo es, pues, negativo para estos tamborileros, que han acabado en tres decenas de años con la Tradición inmemorial y centenaria de la gran sabiduría y grandeza de los antepasados. Han caído tan bajo, que prefieren que les sean arrancadas dos ruedas a ejecutar una melodía vieja, a recibir –makilazoak– «de palos» antes de asumir esas melodías viejas, pues en su engreimiento no quieren oír ni el nombre de melodías viejas.

Por todo lo que llevamos dicho y por los epítetos que acabamos de oír contra los tamborileros músicos e ilustrados, podría creer uno que Iztueta condenaba toda su actividad globalmente, incluso el verdadero progreso que suponía el estudio y conocimiento del solfeo. Sin embargo, no es así. Distingue bien Iztueta el aspecto dañoso y perjudicial de estos instrumentistas nuevos, pero no precisamente los instrumentos, ni su aceptación, ni su aprendizaje en relación con la Tradición popular. Es la insolencia, el engreimiento y el desprecio que los tamborileros nuevos demostraban hacia las danzas antiguas y tradicionales, lo que fustiga. Dice textualmente: «ez det esaten nik, ez eta nai ere esan, gauza ona ta aundia egin eztutela damboliñ oek, txilibitua otsankidan jartzean eta berarekin soñu beriak jotzean»⁵⁷. «No digo yo que no hayan hecho papel muy importante los referidos tamborileros al poner música a los silbos y ejecutar con él melodías nuevas». Y a continuación declara tajantemente: «sino que afirmo y lo afirmaré que es muy perjudicial para los vascos –guziz kaltarkitsua euskaldunentzat– el destierro y total olvido de las melodías tan interesantes de estos honestos bailes».

Iztueta distingue con precisión la coyuntura y la intencionalidad de la acción. Si se trata de la plaza pública y de circunstancias concretas de tiempo, y si el acto acostumbrado por el pueblo está relacionado con fechas solemnes y fijas, en esas no admite por ley inmemorial otra danza y melodías que las establecidas. En esa coyuntura de lugar y tiempo no es lícito coaccionarlo con zortzikos «entzungabeko, afotz naspilatuetan», es decir, «nuevos, extraños y confusos». No intenta tampoco la prohibición de locales cerrados, en los cuales celebran diversiones nocturnas. Pero tratándose de actos populares tradicionales, los quiere celebrados tal como están establecidos desde tiempo inmemorial por nuestros antepasados. Ni han de perderse, ni olvidarse, ni cambiarse, ni sus melodías ni la «etiqueta», como dice un censor del manuscrito, en su ejecución.

Estos tamborileros músicos no solo se negaban a ejecutar Ezpata Dantza, Gizon Dantza, Alkate Soñu, etc., sino que se mofaban también de la indumentaria. Burlas como éstas partían de los progresitas e ilustrados de aquel tiempo: «Mamelukoren bat uste nian nik», refiriéndose a los dantzaris. «Mira, mira a ese», repetía otro, «su cabeza parece un queso de

54. GD. pág. 138-139.

55. GD. pág. 138-139.

56. GD. pág. 138-139.

57. GD. pág. 102-103.

Flandes», etc ⁵⁸. Iztueta, dispuesto a salvar todo aquello que está en trance de desaparición, recoge la indumentaria de los ezpata dantzaris de Gipuzkoa: camisa de hermosa hechura, medias de hilo blanco, zapatos blancos, etc ⁵⁹.

En esta encrucijada de la Tradición confluían como objeto de burla y desprecio además de las melodías y danzas de los tamborileros no músicos, la indumentaria de los dantzaris, como se acaba de ver, y el Euzkera. Habla de aquellos que vuelven del extranjero a sus casas después de haber pasado algunos años por razón de estudios, y exclaman en este tono fatuo: «Eh! callad, no habléis más esa jerigonza propia sólo de salvajes o de un rancho de gitanos!» ⁶⁰. Describe parecidos casos y esta vez responde con ponderación de este modo: «Mas a mí no me pareque que, el que dice no poder leer en vascuence y menos entenderlo, pueda ser hombre de mucha inteligencia y seso». «Baña ez derizkiot nik, euskara ezin irakufi duena, eta are gutxiago endlegatu esaten duena euskalduna, izan al ditekeala txit zezu andiko gizona ⁶¹»).



Motivaciones de Iztueta para la Defensa de la Tradición

Ante el panorama que Iztueta contempla de una Tradición en decadencia, ya por el silencio de las danzas durante tres decenios, ya por el cambio arbitrario de unas melodías por otras, y sobre todo, por el desdén y menosprecio de las costumbres antiguas, acomete la labor de su restauración por escrito y oralmente, tanto en Zaldibia como en Donostia.

¿Qué razones impulsan a Iztueta, o qué motivaciones le convencen y le conmueven para tal empresa?

En su carta del 27 de febrero de 1824 a Lorenzo de Alzate que más tarde fue Secretario del Ayuntamiento de San Sebastián, con ocasión de ofrecer una ejecución de Gizon Dantza, dice así:

«Nuestros abuelos amables por ser sabios nos dejaron estampados en sus misteriosos bailes públicos y memorables sonatas la honestidad, el respeto y grandes hazañas hechas por ellos» ⁶². Otra fórmula de las repetidas y acariciadas, tanto por propios como extraños al país, es aquella: «Los bailes son graves y magestuosos», tomada del Diccionario Geográ-

58. GD. pág. 92-93.

59. GD. pág. 86-87.

60. GD. pág. 96-97.

61. GD. pág. 96-97.

62. Elósegui, Jesús: «Juan Ignacio de Iztueta y Echeberría» Donostia 1969, p. 195-196.

fico, publicado en el tomo primero de la Historia de España, cuyos autores eran Marina, Traggia, González Arnao y Abella ⁶³.

Llama «sabios» a los antepasados, como es su costumbre. El sabor o sabiduría de los antepasados ha selegido (catado) «la honestidad», el respeto o dignidad para la actuación pública y social. Menciona «las hazañas de los antepasados» en un sentido vago y general, sin alusiones a casos concretos, sino puramente abstractos. Es la memoria de los Cántabros y la independencia de los vascos, que nunca fueron sometidos por los extranjeros. Quizá es la memoria de los pescadores de ballenas entre los cuales se distinguieron como más hábiles y peritos los guipuzcoanos:

«Bale afapatzále azkar ta zintzoak
Gipuztafak ziraden lenbizikoak» ⁶⁴.

Cree que las hazañas guerreras están descritas en Gizon Dantza y en sus melodías, cada una de las cuales posee su propio símbolo ⁶⁵. Es como un ensueño vaporoso de grandezas antiguas. Las ceremonias de los bailes dice también que están dotadas de significación particular y misteriosa.

No parece que sea necesario el examinar con sentido crítico histórico, la crítica histórica es reciente, las hazañas llevadas a cabo en la antigüedad por los Guipuzcoanos ni la remota antigüedad de las Melodías con sus versos tan enfáticamente puestas de relieve por Iztueta. Las opiniones de Iztueta son el eco de los autores Larramendi, Astarloa, Erro, Garibay, etc., de una época que adolece de crítica histórica. En su Prólogo de «Gipuzkoa'ko Dantzak» dedicado a los Vascos afirma Iztueta en tono grandilocuente que «(los Vascos) jamás hemos soportado el yugo extranjero» y que «ni lo queremos soportar». Eso supone muchas hazañas. Con más crítico sentido habla José Ramón de Elorza, cuando en su Aprobación del manuscrito dice: «Por más que se pierda en la distancia y oscuridad de los tiempos el origen de estas danzas y juegos marciales, es preciso confesar, que son alusivas a hazañas militares de nuestros antepasados, o si no que se inventaron para inspirar, mantener y perpetuar en la juventud guipuzcoana aquel espíritu y aire marcial, que tanto distinguió a ellos».

Otras veces trae a la memoria –Tradición es memoria– la pérdida de «dulces melodías, maravillosas danzas y memorables versos». Al decir «leunak, garbiak», «suaves y claras», denota principalmente las propias e inteligibles para el pueblo, que después de trabajar con los terrones del campo viene a divertirse a la plaza ⁶⁶.

La apuesta de Iztueta por la Tradición o por la conservación de las danzas tradicionales del pueblo y de los juegos del país, se fundamenta en la conexión natural que se da entre las danzas originales y auténticas y las costumbres honestas y puras. Admite el proverbio común atribuido al ateniense Damón, quien famoso también por su sabiduría, dijo: «que no se pueden cambiar las melodías populares sin que al mismo tiempo se cambie la forma de ser del propio pueblo» ⁶⁷. Y recuerda que Timoteo fue relegado al ostracismo porque añadió una cuarta cuerda a la lira, de donde pudiera provenir la corrupción de las melodías. El proverbio se atiende

63. GD. pág. 98-99.

64. Garmendia, José: «Iztueta'ren Olerkiak» p. 153.

65. GD. pág. 166-167; 168-169.

66. GD. pág. 140-141.

67. GD. pág. 104-105.

propiamente a la identidad del pueblo, pero esa identidad está entendida por Iztueta por la salvaguarda de las costumbres honestas y nobles de los antepasados.

El juicio que emite Iztueta sobre el Fandango, como anteriormente se dijo del Vals, declara la preocupación por las costumbres honestas del pueblo guipuzcoano. El Fandango, dice Iztueta, «no tiene comienzo, ni medio, ni fin», comparándolo naturalmente con las partes y reglas por las que se rige la danza vasca. Aun objetivamente y realmente considerado, el Fandango lo encuentra desordenado, sin partes, sin proceso inteligente, al revés que inventaron nuestros antepasados. Es música extraña y enrevesada y por sus feos movimientos estaba prohibida en su juventud. El mismo Iztueta se mostraría opuesto y enemigo del Fandango en Zaldibia, donde hacía de buruzagi de las danzas durante su juventud. Llama «baile vergonzoso» –dantza lotsagafi au–⁶⁸. Estaba desterrado, añade, «hasta nuestros días» –egun oetaraño–. Esto ha llegado a conocer el mismo Iztueta, y recuerda que solían hacer su aparición en esa danza nocturna «ciertos vendedores de peras, uvas, rosquillas y las desvergonzadas y groseras chicas» («eta lotsa galduriko neska zatar gizonkoyak»). Constituía, añade, gran deshonra para los chicos que salían a acompañar a semejantes pécoras». Esta danza fue llevada de Cartago a Roma, puntualiza Iztueta, y anunció la caída de las costumbres republicanas, y finalmente se perpetuó en España por los Arabes bajo el nombre de Fandango⁶⁹.

Hay cierta correspondencia de opiniones entre Iztueta y los autores latinos en la interpretación de las costumbres. Por las citas de los escritores griegos y latinos Jenofonte, Tucídides, Plutarco, Tito Livio, Salustio, así como las de Damón y Timoteo parece depender Iztueta del ambiente clásico, dominante hasta hacía poco por el estudio de las Humanidades griegas y latinas. Salustio pretendió «moralizar» al pueblo romano. Tito Livio ayudó a Augusto en la restauración moral y civil de Roma. Horacio aspiró en sus Odas a la renovación impulsada por Augusto. Virgilio con su Eneida forma con Horacio y Tito Livio el trío del restablecimiento de una Roma austera, nueva, gloriosa, vuelta a los tiempos de Cincinnatus, que la hicieron grande y famosa. En Iztueta resuena el mismo tono de la sabiduría, virtud y moralidad de costumbres y hazañas de los antepasados. Virgilio cantó «pascua, rura, duces». Cantó a los pastores y agricultores, como los menciona frecuentemente Iztueta, y además «los generales», lo que significa poéticamente «las guerras y las hazañas», llevadas a cabo por los Romanos. Es muy probable que la educación clásica y los estudios humanísticos hayan influido por medio de la lectura no directa, sino por conocimiento y citas generales, en el espíritu de Iztueta. Tito Livio dijo: que no hubo jamás República tan grande, ni tan santa, ni tan rica en buenos ejemplos, es decir en hazañas, como Roma. Al oír a Iztueta, quizá con la memoria vuelta hacia los Cántabros, se pueda pensar lo mismo.

La conexión existente entre el fin y los medios, entre la restauración de las buenas costumbres mediante la conservación y restablecimiento de las danzas tradicionales y populares, no solamente la comprendió así Iztueta, sino también los dos censores de su manuscrito.

68. GD. pág. 144-145.

69. GD. pág. 145-146.

José Ramón de Elorza, uno de los censores del manuscrito, asegura lo siguiente: si no se hubiera degenerado de la antigua sencillez, honestidad, gravedad y respeto, nada hubiera que decir contra los bailes, como lo hacen con razón los oradores sagrados. Para restablecer las antiguas costumbres honestas y decorosas de Gipuzkoa se deben de restablecer las danzas tradicionales de los antepasados. La causa del cambio y decadencia y corrupción de costumbres se origina de la decadencia y olvido de nuestras danzas y diversiones. Añade que no hace falta recurrir a la antigüedad para entender lo que sucede. Basta observar lo que acontece ahora en las villas, en las cuales se mantienen los bailes y costumbres antiguas, recias y sanas, y salta a la vista cómo se mantiene la moralidad de los habitantes ⁷⁰.

Del mismo modo en la Aprobación de la obra de Iztueta que Santiago de Unzeta escribe desde Bergara, resalta la continuidad de la Tradición guipuzcoana y su conexión natural con las costumbres antiguas y honestas. Actualmente, dice, han sido abandonadas y como consecuencia ha resultado en mucha parte el que se hubiesen deteriorado nuestras costumbres públicas. Se da un notable contraste entre los tiempos antiguos, cuando «antes» reinaban a la par la habilidad, el decoro y compostura de los que bailaban y «ahora» con las actuales «indecencias, desorden y mala libertad», que se ven en nuestras plazas públicas ⁷¹.

Este deterioro, según Unzeta, proviene también de otra causa, en la cual coincide con Iztueta: «honrados etxejaunes y vecinos los más distinguidos de los pueblos eran los primeros que se presentaban en la plaza» y «el haber abandonado las personas ancianas y de forma la concurrencia a la plaza ha producido gran daño en las costumbres públicas ⁷².

Además de las autoridades civiles, como el alcalde, y religiosas, como el párroco, que abandonarían su asistencia a la plaza pública, Iztueta añade otra circunstancia. La de los padres buenos –aita onak– que dejaron de enseñar a los hijos –semeai– cantando los versos de las melodías propias de las danzas ⁷³.

Pensamiento íntimo de Iztueta

El pensamiento de Iztueta sobre las causas de la desaparición de las danzas tradicionales, la motivación que le impulsó a trabajar por su restauración han sido expuestos hasta ahora. En este último capítulo del trabajo, que se ha titulado como encrucijada de la Tradición, se va a perfilar el pensamiento íntimo de Iztueta y el objetivo de su voluntad implacable a través de penalidades y de acontecimientos agitados de su vida.

Es interesante la carta que el día 7 de febrero de 1824, meses antes de la Publicación de «Gipuzkoa'ko Dantza gogoangarien Kondaira edo Historia», escribe desde Hernani a Lorenzo de Alzate. Después del trienio liberal acababan de entrar los Cien mil hijos de S. Luis por la frontera e imponían el absolutismo en la corte de Madrid.

Después de repetir los tópicos comunes apuntados en los párrafos anteriores, señala el objeto de su carta. Dice así: «En cuanto el permiso de mi hija

70. GD. pág. 19-23.

71. GD. pág. 17.

72. GD. pág. 17-18.

73. GD. pág. 60.

concedo para un baile tan magestuoso pues sin otro objeto de revivir nuestros bailes la enseñé con toda formalidad pero tengo encargada a que no salga al baile sin permiso mío. Si saliera a menudo dirían mal por mí, haciéndome por fatuo, pero mis ideas no son otras que vivan y revivan nuestras costumbres honestas dejando instrucciones para los venideros y espero conseguir mediante me favorezcan las actuales circunstancias»⁷⁴. Parece muy probable que fuera Gizon Dantza por el calificativo empleado. Pero tan probable sería «Etxe Andre Dantza» (Danza de las Señoras casadas), si el día señalado, que parece probable también, fue el Martes de Carnaval, último día de estas fiestas.

El pensamiento de Iztueta no puede ser más claro ni diáfano. Enseña a su hija, quizá M.^a Ignacia de Iztueta y Bengoetxea, como piensa Jesús Elósegui, probablemente la Gizon Dantza. El objeto de su pensamiento y de su decisión es «que vivan y revivan» las costumbres honestas. Estas son por el contexto las Danzas, que se identifican con las honestas costumbres. Mantener las honestas costumbres es lo mismo que mantener las danzas populares. Mantenerlas significa revivirlas en su ser y en su integridad, lo cual comprende la conservación de esas costumbres sin cambiar las melodías propias de cada danza, ni el orden ni sucesión de los actos. Negativamente sería la decisión de que no se pierdan, no se olviden, no decaigan. Para esa finalidad no solo recibe de los abuelos sabios las danzas populares, sino que las entrega también él mismo. Hace entrega, que es Tradición en su sentido más auténtico, del depósito de esas danzas y costumbres maravillosas. Hace entrega con sus enseñanzas orales y en la plaza pública, lugar propio y circunstancia pública donde la Tradición y entrega anuda a las generaciones pretéritas con las futuras. No se contenta sólo con su enseñanza oral, que es la principal transmisión y la más auténtica, sino que deja y entrega otra vez más por escrito las Instrucciones a las generaciones inmediatas y mediatas con el fin y deseo de que sean sempiternas –sekula guzian irauteko– Como se ve, la crisis de la Tradición guipuzcoana está planteada claramente, como vimos ya, por el tamborilero Hilario con su fórmula tajante –sekula betiko galtzea– «para perderla para siempre jamás» y su opuesta asumida por Iztueta –sekula guzian irauteko– «para mantenerla por siempre jamás»⁷⁵. Y espera conseguir este último objetivo de la Instrucción escrita, porque censurado su manuscrito en septiembre, iba a salir a finales del mismo año de 1824 en la imprenta de Ignacio Ramón Baroja de Donostia.

De sus actividades en Zaldibia para que vivieran y revivieran las danzas, atestigua José Ramón de Elorza: «Que hace muchos años conozco al autor de dicho manuscrito y aun no pocas veces he presenciado en su nativo lugar de Zaldibia diversidad de danzas y bailes en particular de solos hombres adiestrados y capitaneados por él»⁷⁶. Este testimonio está de acuerdo con el espíritu de Iztueta, que menciona constantemente Ezpata Dantza, Brokél Dantza, Gizon Dantza, Melodías Viejas, etc. Pero el juicio más laudatorio de Elorza es este testimonio siguiente: «...a la vista de la obra confieso, que su autor no sólo es superior al gran concepto que formaba de él, sino que se excede a sí mismo por las singulares noticias que nos da de treinta y seis bailes diferentes originales de este Ilustre Solar Guipuzcoano, explicándolos desde

⁷⁴. Elósegui, Jesús: «Juan Ignacio de Iztueta y Echeberría» p. 196-197.

⁷⁵. GD. pág. 118-119, pág. 42-43.

⁷⁶. GD. pág. 19.

su origen con sus alusiones y alegorías, y la más exacta y detallada descripción de ceremonias y rigurosa etiqueta, que se guardaba en cada uno de ellos con las reglas correspondientes para su ejecución» ⁷⁷.

Hasta ahora es Elorza el único testigo que puede comparar la ejecución de los bailes y la descripción que hace Iztueta. Y asegura que es la más exacta y detallada. Si suponemos que haya cierta exageración en su afirmación, aun así nos asegura en este caso no solo la fidelidad de Iztueta a la Tradición recibida, sino también el pensamiento íntimo y la decisión de recogerla íntegramente.

De sus actividades en Donostia poseemos el testimonio del mismo Iztueta en carta dirigida a Paulo Ulibarri el 13 de junio de 1828, dos años después de la publicación del «Cuaderno de las Melodías»: «Asegura el autor que no ha tenido tiempo ni para dormir «zergatik izan deran erakutsi beafa 50 ezpata dantzarekin, 25 motil gaztetxori anziñarako kanta uritafak...» ⁷⁸. Estaba, pues, atareado en ese momento de su vida en transmitir oralmente la Tradición de sus mayores. Son cincuenta ezpata dantzaris, hombres o jóvenes, y 25 niños.

Hay dos casos que ocurrieron a Iztueta y seguramente le confirmaron en su pensamiento y en su actividad de coleccionador. Dice Iztueta:

«Hace cinco años recurrió a mí un joven ilustre de esta ciudad, suplicándome le hiciera el favor de enseñar al tamborilero Latierro todas las tonadas antiguas que yo conocía para que éste las copiara y guardara en el archivo de la ciudad, a fin de que se asegurase para siempre su conservación futura» ⁷⁹. («onek papelean ezafirik sar zitaten Uriaren gordeleku zuzen edo artxi-boan sekula guzian irauteko»).

En este testimonio se da cuenta el joven principal del peligroso trance de nuestras danzas, aconseja guardar «todas las danzas antiguas» en su integridad cuantitativa; el fin es asegurar su pervivencia y para siempre «sekula guzian irauteko», que es así como «in saecula saeculorum».

El otro testimonio pertenece a un ciudadano que ostentaba alto cargo y «me dijo igualmente», habla Iztueta, «que le sería sumamente grato el poder enseñar a los muchachos que entonces estaban en la casa de Misericordia los diversos géneros de danzas de Gipuzkoa con sus melodías para que con ellas renaciesen las hermosas costumbres de nuestros queridos mayores («...oek birjayotu zitaten beren ta gure asaba maitagafien oitura oneskiak ⁸⁰»).

En el otro testimonio del ciudadano donostiaña parece insinuar algún retroceso de estos actos tradicionales en la ciudad y espera que renazcan y revivan las costumbres hermosas que primariamente son las mismas danzas, para lo cual la siembra se ha de hacer en la niñez. Estos casos sucedían probablemente durante la restauración de la ciudad hacia el año 1815, dado que Iztueta escribe en 1819 o, al menos, antes que 1820. No se puede negar que la reconstrucción de la ciudad de San Sebastián, tanto la material como la cultural, en la cual se insertan las Tradiciones de la ciudad, alcanzaron una actividad verdaderamente febril.

A estos consejos de gente principal responde Iztueta:

77. GD. pág. 19-20.

78. Garmendía, José: «Iztueta'ren Olerkiak» p. 2.

79. GD. pág. 42-43.

80. GD. pág. 42-43.

«Egin ditut». He cumplido según mis posibilidades lo que tanto el joven como el ciudadano me suplicaron con insistencia. Puede confesar que ha cumplido con el deber de noble guipuzcoano, como lo fueron aquellos alcaldes y hombres principales citados más arriba. Porque después de largo silencio ve con alegría que en la plaza nueva se airean de nuevo Gizon Dantza, Ezpata Dantza, Brokel Dantza, Bilantziko, Etxe Andre Dantza a la vez que renacían las Melodías Viejas ⁸¹.

Estos dos casos de ciudadanos donostiarras suceden hacia 1814 según las suposiciones convenidas. Además, la expresión usada por Iztueta de «mamelukoren bat» supondría un recuerdo más vivo y reciente en la población y podría entenderse mejor la fecha anterior a 1820. Pues ya las rebeliones, que se suceden desde 1814 hasta 1820, y luego el trienio liberal ocasionan otros acontecimientos más próximos y domésticos que harían olvidar más fácilmente los sucesos de 1808. El verbo «birjayotu» («renacer» «birjayo») podría señalar asimismo, que después del silencio de la época napoleónica, y cuando la ciudad emprendía con gran entusiasmo su restauración, comenzaron también a renacer y a revivir las danzas de la ciudad.

Vuelto de San Juan de Luz a Donostia, después del incendio y saqueo de la ciudad por las tropas aliadas, Iztueta emprende con decisión la reconstrucción material y colabora con dos casas levantadas a costa de grandes penurias. En la Dedicatoria a la ciudad de San Sebastián afirma entre otras cosas:

«...tu Ciudad quemada y arruinada tornaríase en breve bella, esbelta y limpia, como no había sido anteriormente. Y así lo ejecutaste en un lapso muy corto de tiempo con muchas casas hermosas, aderezadas y gallardas que serán sin duda de recuerdo perenne» ⁸². En los escritos de Iztueta esta Dedicatoria es probablemente la de mayor valor literario por su lirismo. En su ambición de ver a San Sebastián restaurada se han de entender estas palabras: «Así salieron a la plaza pública tus nobles hijos y amadas hijas, ancianos y jóvenes, del más alto rango. Porque te esforzaste en hacer las estimadas y alegres danzas de tus antepasados en bellas melodías multiformes para poderlas interpretar con el tamboril en su sentido más genuino y popular» ⁸³ («... egingo zeniera beriro eta laister Uri efe, luera eroritakoa, lenago iñoiz ere izandu dan baño edera goa, txukunagoa eta galantagoa; baita egin ere dembora labur batean mundua mundu dan arte gogoangari izango diren Etxe apaindu, egoki, bitore anitz» ⁸⁴; «irteten ziradelarik plaza agirikora zure seme prestu ta alaba maitati, zar eta gazte goyenen goyengoak» ⁸⁵.

La obra toda de Iztueta está pensada en tono polémico y retórico. Lo mismo lanza exclamaciones de indignación contra los enemigos, como toda una gama de epítetos gloriosos a las danzas. Aborrece de los tamborileros músicos, ensalza y encumbra a los nobles guipuzcoanos y tamborileros no músicos; canta con acento lírico las glorias de los antepasados; lanza imprecaciones contra los vascos alienados, que abandonan su lengua y sus costumbres; y exhorta a los Alcaldes a mantenerse fieles a las Tradiciones. Su ardor le hace saltar a las plazas públicas donde la Tradición más auténtica tiene su lugar y su

81. GD. pág. 44-45.

82. GD. pág. 30-31.

83. GD. pág. 32-33.

84. GD. pág. 30-31.

85. GD. pág. 32-33.

circunstancia más visible; escribe las Instrucciones para asegurar la supervivencia y la inmortalidad de los antepasados.

Tradición es inmortalidad en la memoria, Folklore es deseo de perennidad. No soportamos que algo nuestro muera y perezca, no soportamos que el pasado de nuestro pueblo se olvide y desaparezca. Tal es la razón íntima de Iztueta, porque se identifica con la Tradición que salva, y sin Tradición, no hay Folklore.

Iztueta emplea una figura retórica, que los oradores denominan Hypotyposis. Con esta figura personifica las danzas y las ve como si en aquel mismo momento estuviera ocurriendo lo que dice: «ikusten dituralako oek daudela azkenengo asnasetan, deadarez, laguntzaren eske, iñork eskurik eman nai ez diotela»⁸⁶ «veo a estas (honradas usanzas) del país como exhalando el último suspiro, clamando, pidiendo ayuda y socorro, puesto que nadie quiere extenderles la mano». Es la misma Tradición personificada que está en trance de perderse, tal como la ve Iztueta.

Iztueta profesa gran amor a la Tradición del país, como dice él mismo: porque «con mi glorioso linaje siento hacia las honradas usanzas de mi país un impulso cálido y vivo y encendido»⁸⁷ («zorioneko nere etorkiarekin jayotefiko oitura oneskiai amodiozko naitasun bero bizi gartsua izanik»). He ahí la gran respuesta de Iztueta en la encrucijada de la Tradición guipuzcoana.

Para terminar estos apuntes, parece de todo punto obligado comentar el testimonio de Iztueta que se halla en la Presentación del «Cuaderno de las Melodías». Este testimonio nos mostrará el grado de consciencia alcanzado por Iztueta sobre el folklore en los mismos umbrales del siglo XIX.

Primeramente recuerda Iztueta en la Presentación dicha, que «el bascongado es uno de los (Pueblos) que más se distinguen por la antigüedad de la raza, por la de su lengua, por la naturaleza de sus fueros y por el espíritu nacional que le anima».

Cita a los historiadores Garibay, Sandobal, Moret, etc., y al P. Larramendi y Astarloa y Erro, que se han ocupado de los vascos, y encuentran «todo lo que puede hacerles aptos para las ciencias, las artes, la industria, la navegación y las armas».

Para que se vea el estilo usado hasta tiempos recientes por los mismos cronistas, además de los antiguos Garibay, Sandobal, etc., por otros más modernos, como Moret, léase este párrafo: «Moret canta a Guipúzcoa y a la villa nativa de Garibay, fecundas en hombres ilustres: puede honrarse cualquiera de tener naturaleza en Provincia, y Villa tan nobles, y calificadas, y en que al lustre del nacimiento han añadido sus Hijos los esmaltes de memorables hazañas, y surtidísimos servicios a la Corona por Mar, y Tierra, y muy frecuentemente en los primeros cargos; sin que esta inclinación generosa, natural en la Nación, les haya estorbado el honrar, con sus ingenios y plumas, las Ciencias, y Universidades con muy ventajoso aplauso...»⁸⁸.

Pero para curarnos de espantos, que pudieran originarse de las tesis de Iztueta, bastará recordar algunas de las opiniones discutidas y mantenidas

86. GD. pág. 44-45.

87. GD. pág. 45.

88. Caro Baroja, Julio: «Los Vascos y la Historia a través de Garibay» San Sebastián 1972, 2.^a edic. p. 233.

durante los siglos anteriores a nuestro humilde autor de la Historia de Guipúzcoa.

Era opinión de Garibay en sus «Laudes Cantabriae»: «Tubal enseñó a los suyos la ley de la naturaleza, y les dio orden de bien vivir, y que la lengua de Cantabria, llamada agora Bascongada, fue la primera d'España para cuya verificación se refieren razones notables» ⁸⁹.

Pero el «Tubalismo étnico» era común a otros autores, no exclusivo a Garibay. Según Florián de Ocampo: «la primera región donde «dicen» paró Tubal fue Andalucía y no habla de tierra vasca» ⁹⁰. Del mismo Florián de Ocampo afirma Caro Baroja: «fue personaje que siempre ha causado curiosidad de los hispanistas y que es mucho más equívoco y fantástico que Garibay» ⁹¹.

De otro autor, Annio de Viterbo, anterior a los citados precedentes, asegura Caro Baroja: «Arranca la lista nada menos que del Patriarca Tubal y contiene hasta veintisiete monarcas de *toda* la península. La obsequiosidad del falsario con respecto a los Reyes Católicos parece evidente» ⁹².

Además de otras muchas citas parecidas, que pueden encontrarse en la obra mencionada de Caro Baroja, pondremos esta última de Don Diego de Carbajal, Señor de Xodar, capitán general que fue de la provincia de Guipúzcoa y alcalde de Fuenterrabía:

«O montaña Cantabriana
academia de guerreros
origen de cavalleros
de do toda España mana» ⁹³.

Iztueta piensa que, aunque en menor grado, desea contribuir a perfeccionar los trabajos de esos historiadores, haciendo la presente colección de cantos propios del país, especialmente de Guipúzcoa. Y comenta así su pensamiento: «Y así como de la comparación de las lenguas y de las legislaciones se deducen antiguas comunicaciones entre pueblos muy lejanos unos de otros, de la comparación de sus hábitos familiares, *de sus danzas y de sus cantos* podrían deducirse también nuevas consecuencias que contribuirían eficazmente a perfeccionar la indagación de sus conexiones primitivas.»

La novedad del pensamiento de Iztueta está en que intuye el estudio comparativo de las costumbres, de las danzas y cantos de pueblos lejanos entre sí, cuando todavía todo lo popular, como canto y danza, dormía en el menosprecio de los siglos anteriores. De la comparación se desprendería una investigación más perfecta de sus conexiones culturales, aunque Iztueta, conforme a las ideas de su tiempo, intenta indagar las conexiones que le permiten llegar a un pueblo primitivo, origen y resumen de todos los demás, y que se asentaría quizá en el mismo paraíso terrenal. Lo que intentaban Astarloa, Erro, Masdeu, Hervás y Panduro en la investigación de las lenguas de pueblos lejanos entre sí, Iztueta aplicaba el mismo intento a las costumbres o hábitos, a las danzas y a los cantos populares.

89. Caro Baroja: «Los Vascos y la Historia a través de Garibay» pág. 180.

90. Ibid. pág. 177.

91. Ibid. pág. 176.

92. Ibid. pág. 175.

93. Ibid. pág. 186, nota 71.

Dice así Iztueta: «Gizonaren naikida eta eresiarik aundienetatik bat da zori oneko gizon lendabizikoetara bide zuzenetik igotzea»⁹⁴. Quiere decir: «Uno de los deseos más vivos del hombre es llegar en línea recta hasta el hombre primitivo».

Ese hombre primitivo de edad feliz, venturosa, virtuosa y sin utopías intentaron alcanzar el famoso Pitágoras, Platón, Plutarco. Y creyeron posible lograrlo, si lograran alcanzar la lengua primitiva. Pero fracasaron en su intento. Así como esa vía recta –«bidetxiofa» dice– «sendero» estrecho y escondido del bosque, lo encontraron únicamente los vascos por el Euskera, así Iztueta espera contribuir a esa misma búsqueda por medio de los cantos y de las danzas populares. Iztueta es el precursor del Estudio Comparativo del Folklore. Es Tradición popular y Folklore, puesto que atinadamente observa que «en los cantos vulgares» sería un error grosero «pretender hallar las combinaciones del arte». Y él mismo, Iztueta, hombre de pueblo, y no un Profesor de Universidad, y de un Pueblo quizá el más pueblo de Europa, se movía y vivía en el corazón y en los latidos de las corrientes populares.

Prosigue Iztueta en la misma Presentación de su «Cuaderno de las Melodías»:

«Bajo este punto de vista la colección que doy al público podrá ser de utilidad inmensa cuando este ejemplo sea imitado en otras partes y existan medios de comparar las tradiciones musicales de los pueblos».

Para ese fin le consta a Iztueta y de ello está enterado, que la colección de las músicas y danzas serán «de inmensa utilidad». Su ejemplo cuando sea imitado, y sea imitado en otras partes, puesto que no le consta que alguien le anteceda en esa labor, habrá medios para el estudio comparativo de las tradiciones populares. Parecen un augurio las palabras de ese párrafo de Iztueta del Consejo Internacional de Música Popular, como se denominó primeramente, y luego se añadió «y de la Danza (popular)», así como de las Academias nacionales y regionales, y de los Boletines y Revistas científicas de investigación del Folklore, así como de los encuentros internacionales que van a elevar a una categoría de estimación y respeto las humildes canciones y danzas populares.

Y prosigue y termina con una confesión humilde de su obra:

«Aun prescindiendo de esta mira que tal vez parecerá demasiado elevada y filosófica, siempre creo haber hecho una obra grata al pueblo bascongado librando del olvido estas canciones de que seguramente una gran parte cuenta siglos de existencia».

Vuelve atrás de sus afirmaciones anteriores, como si no le correspondiera a él igualarse con los sabios mencionados. Pero es tajante en la fe y en la consciencia de su obra, que en su modestia designa como grata y no como grande, y consiste en librar del olvido el patrimonio de los antepasados, salvándolo de su perdición y entregándolo tanto oralmente como por escrito: oralmente a muchos discípulos y a su continuador Olano; por escrito legando las Instrucciones a la posteridad –sekula guzian irauteko– «para que vivan y revivan por siempre jamás».

94. GD. pág. 40-41.

Los versos de las Melodías de Gipuzkoa'ko Dantzak

Iztueta era un recopilador de las melodías de danzas. Son 52 piezas entre Melodías Viejas propiamente dichas y que por sí solas no conforman una danza, sino que son piezas articuladas dentro de las danzas; y otras piezas propias de danzas o marchas o alboradas, etc. Si oímos al mismo Iztueta, es también mero recopilador de los versos que se cantan en las Melodías Viejas y en los Zortzikos que los poseen. Pero por testimonios y algunas circunstancias que se dan referentes a los versos de las Melodías algunos son de opinión, que Iztueta es también autor de algunos o de muchos de ellos. Por consiguiente, dichos versos no serían los tradicionales recogidos por Iztueta, sino creados por él mismo.

Ante esta opinión la labor consistirá en aportar sucesivamente los testimonios propios de Iztueta y otros ajenos para hacer alguna consideración sobre ellos.

A) Testimonios del mismo Iztueta

En la Advertencia u Oarkera final de sus Instrucciones para bailar las danzas guipuzcoanas, Iztueta por propia confesión dice así:

«Obra onen zatirik geyenetan (no dice «gucienetan») agindu deran bezala, jafiak neuzkan soñu zar gogoangafien itz neurtuak: baña Korrejidore jaunaren agindua egiteafen (beraren lizenzian dezuten bezala) ez ditut ezafi»⁹⁵.

En esta advertencia atestigua Iztueta lo siguiente: que no inserta muchos versos por la prohibición del Corregidor. Dice «geyenetan», es decir, «en la mayor parte» de su obra tenía puestos los versos⁹⁶. En efecto, de un total de 52 piezas, 30 llevan letra y otras 22 no la llevan. Pero Iztueta no concreta cuáles son las melodías que no llevan letra, que fuera mandada suprimir con una manecilla al margen por el censor y por mandato posterior del Corregidor.

En la mayor parte de la obra dice: «que tenía puestos los versos –jafiak neuzkañ– la expresión «tenía puestos los versos» se puede entender: que él es el autor, es decir, Iztueta; y los tenía recogidos.

Por el contexto de Iztueta es más obvio y lógico entender que los tenía recogidos. El verbo «jari» significa en algunos versos de Iztueta simplemente «puesto, fundado» («lurak ematen daberen ondasun garbia / goyenengo malan oi dago jaria / Izan ta izango da txit maitagarria / nekazaria ondo bizi dan eria/⁹⁷. «anziña anziñatik oi dago jaria / goyenengo malan Fuentefabia /⁹⁸. Otras veces significa «creado, inventado por él mismo» como: «Ofa amasei berso oraingo Jafiak/ nere okasioak burura ekañiak/⁹⁹.

Prosigue Iztueta en la Advertencia: «Gisa berean eskañi det, soñu beraen otsankida edo musika; zeña arkitzen dan moldizki edo prensan, ta argitaratuko deran egun gutxiren epean».

95. GD. pág. 370.

96. Garmendia, José: «Iztueta'ren Olerkiak» V, pág. 97. Dice «gurienetan». Evidente lapsus.

97. «Iztueta'ren Olerkiak» pág. 151.

98. Ibid. pág. 157.

99. Ibid. pág. 165.

Asegura, pues, Iztueta: así como antes prometió dar los versos, del mismo modo ofrece ahora la música de las melodías viejas. Por lo tanto, promete dar los versos de las melodías viejas y las mismas melodías viejas. Estas se hallan en prensa, añade Iztueta. «Y se publicarán dentro de pocos días». Pero si Iztueta publica esta referencia en el año de 1824, y el Cuaderno de las Melodías sale a luz el año de 1826 tarda dos años. No son, pues, unos pocos días.

Asegura Iztueta que su intención era dar juntamente con los versos también la música en la Cuarta Parte de su obra, pero no ha podido. Y publica primero las Instrucciones o el Texto, y luego la música.

Ha anunciado que tenía puestos los versos de casi todas las melodías, pero ha suprimido «varios» de los versos, según el mismo Elorza¹⁰⁰. Pero no hay indicios de que por confesión propia inventara otros versos en lugar de los suprimidos. Y no hay indicios a pesar de que Elorza le recomienda que: «si el autor los considera por parte esencial al fin y objeto principal de la obra *sustituya otros indiferentes* que no sean materias de amor, ... (GD. pág. 23). Parece que tuvo tiempo suficiente en dos años para crear los versos de 22 melodías que fueron publicadas sin texto, a la vez que el mismo Iztueta y otras personas que sabían cantar los versos, los iban cantando para que Larrarte, el organista de Hernani, y principalmente Pedro Albéniz, dispusieran los versos cantados, ajustándolos a la música.

Prosigue todavía el mismo Iztueta:

En el Prólogo del «Cuaderno de las Melodías», que recoge la Cuarta Parte de su obra, publicado en 1826 dice así:

«Mientras los autores que van citados han desenvuelto con erudición y acierto esta opinión fundada en hechos yo he creído contribuir a perfeccionar sus trabajos haciendo la presente «colección de cantos propios del país, y especialmente de la Provincia de Gipuzkoa».

Los autores citados anteriormente son Garibay, Sandobal, Moret, Oye-nart, el Bachiller Zaldibia, Larramendi, etc., y Astarloa y Erro. La opinión confirmada por estos historiadores «con erudición», es decir, no son meramente vulgares conocimientos, en la que los vascos poseen una disposición innegable para las ciencias, artes, navegación y para las armas. Iztueta confiesa que contribuye a completar los trabajos de estos historiadores con esta «colección de cantos propios del país»¹⁰¹.

Dice también Iztueta:

«Bajo este punto de vista la colección que doy al público podrá ser de utilidad inmensa...» (Este párrafo está citado anteriormente y no hace falta repetirlo todo).

Dice, pues, Iztueta: para el estudio comparativo de las lenguas y hábitos que contribuyen a la indagación de conexiones entre los pueblos, su «Colección» será también de gran utilidad. Y añade que será una labor grata la llevada a cabo por él, «librando del olvido estas canciones». No se oye, como se ve, ninguna alusión a una creación propia de versos o

100. GD. pág. 23.

101. «Cuaderno de las Melodías», Presentación de la Obra por Iztueta. (Publicación de la Sociedad de Estudios Vascos. Bordeaux).

sustitución de algunos versos por Iztueta. Vuelve a confirmar de nuevo a continuación: «en las diversas composiciones que he reunido»: Nuevamente hace mención de su trabajo y dice: «en la música que publico ya con palabras ya sin ellas». No hay nunca en sus testimonios la más mínima alusión a una creación propia de los versos publicados.

El testimonio más explícito lo hallamos en el manifiesto a la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa fechado el 2 de julio de 1827 y confiesa de modo preciso y sin ambages: «nada más hay mío que el cuidado de recoger estas canciones»¹⁰².

B) Testimonios ajenos

Recordemos los testimonios de los colaboradores de Iztueta, cuya labor pondera muchísimo nuestro coreólogo:

Santiago de Unzeta uno de los censores del manuscrito de Iztueta, en carta dirigida al autor el 1 de julio de 1824, dos meses antes de la publicación de la obra «Gipuzkoa'ko Dantzak», le decía así: «...veré con mucho gusto (si Vd. envía) la música de nuestros apreciables soñu zarres y aunque no entiendo de música haré que un inteligente me cante para calcular si es cual he oído, y sé algunos...»¹⁰³.

Unzeta conocía algunas melodías viejas y por lo tanto, es muy probable que conociera algunas letras o versos. Lo importante de su testimonio es que quiere cotejar los que él conoce con la transcripción de Iztueta para saber si están de acuerdo. Sin embargo, no insinúa nada de ese cotejo o comparación. Por su silencio, mientras no haya algún otro testimonio, se deduce que no halló algo nuevo.

José Ramón de Elorza, el otro de los censores del manuscrito de Iztueta, atestigua de este modo en la Aprobación escrita desde Azkoitia: «Que hace muchos años he presenciado en su nativo lugar de Zaldibia diversidad de danzas y bailes, en particular, de solos hombres adiestrados y capitaneados por él... a la vista de la obra confieso, que su autor... nos da... la más exacta y detallada descripción de ceremonias y rigurosa etiqueta, que se guarda en cada uno de ellos con las reglas correspondientes para su ejecución»¹⁰⁴.

Elorza, por lo tanto, atestigua que conoce al autor, contempló las danzas en Zaldibia: que Iztueta adiestraba a su grupo con satisfacción de todos, y que ahora ha leído el manuscrito. Parece ser el testigo más cualificado de todos los de su tiempo. Y afirma que describe con toda exactitud las danzas que él recuerda haber visto en Zaldibia. No dice nada de los versos, como lo hacía Unzeta, pero es difícil de creer que al afirmar la exactitud de todas las ceremonias y etiqueta del baile, al observar la novedad de los versos introducidos en lugar de los suprimidos, no señale de algún modo esa anormalidad. Lo extraño es que no tenga ni una sola palabra que contradiga la exactitud de Iztueta, la cual por otra parte le llama tanto la atención.

102. «Cuaderno de las Melodías» (Publicación de la Sociedad de Estudios Vascos.

103. Garmendia, José: «Iztueta'ren Olerkiak, V, pág. 95.

104. GD. pág. 19-20.

Pascual Iturriaga en carta del 25 de julio de 1824, atestigua lo que sigue: «Jakin det Larrarte'gandik molderatzekoak dirala safi aufekoak dantzätzen zituzten soñu zar berofek biribilatu dituenak, baita ere beren itz neurtuak...» ¹⁰⁵.

Este testimonio de Iturriaga afirma dos cosas, y las ha sabido de Larrarte, uno de los colaboradores asiduos de Iztueta: la primera, que pronto van a imprimir las melodías viejas que ejecutaban los antepasados, y segundo, que son las recogidas por Iztueta y además los versos. Larrarte, por tanto, gran colaborador de Iztueta afirma ser Iztueta recopilador de los versos. No asoma el menor indicio de que Iztueta haya sustituido o creado nuevos versos, siendo así que a un tercero, como era Iturriaga, bien le podía haber insinuado algo sobre la novedad de los versos, en el caso de que no se atreviera a insinuárselo al mismo Iztueta. Se ha de recordar que Larrarte colaboró en el canto de los versos para su acomodación y ajuste a la música.

Pascual Iturriaga vuelve en otra carta del 12 de marzo de 1824(?) a escribir desde Hernani y dice lo siguiente: «Ya que no copió Vd. los versos renglón por renglón, no es extraño que me haya engañado en su medida. Los haré cantar a D. Manuel (Larrarte) y diré a Vd. mi dictamen» ¹⁰⁶. ¿Sobre qué asunto o materia o sobre qué punto en concreto iba a dar su dictamen Pascual de Iturriaga a Iztueta? Lo obvio de la frase «los haré cantar a D. Manuel» significa que la medida del verso o la disposición de la estrofa, separando los versos, la corregirá según el canto de Larrarte. Esta medida es clara y fácil según el Zortziko regular de compases, por lo que se puede esperar que Iturriaga poeta no tendrá dificultad en su distribución. Pero como las frases musicales de las Melodías Viejas no son regulares ¹⁰⁷ la poesía o el verso y su distribución tampoco es regular, y por lo tanto, fácilmente se engaña uno en su distribución o disposición de la estrofa. Pero tampoco hace la menor alusión de que los versos sean creación de Iztueta o Iztueta los haya dispuesto, sino que los ha copiado. Siendo los versos propios, es difícil pensar que los copiara sin la disposición de renglones.

Larrarte, como se ha dicho, colaboró con Iztueta de tal manera, que éste dice lo siguiente:

«Ezin nezake utzi esan gabetanik D. Manuel Larrarte edo organistak egin dizkidan laguntza aundiak, musikari itz neurtuak ezarten itz neurtu edo bersoak musikarekin batean» ¹⁰⁸. No puede omitir, por lo tanto, que Larrarte le ha sido de gran ayuda al ajustar los versos a la música, de modo que fueran los versos a una con la música. Además de la colaboración de Larrarte, utilizó Iztueta « a otros que sabían y conocían el canto y los versos de las melodías. Dice así: «Sería sin embargo injusto si no manifestase que mi idea de imprimir mi obrita sobre el modo de bailar las canciones que publico, *reuniendo a varios que las cantasen* y la laboriosidad del organista de Hernani, D. Manuel de Larrarte, proporcionó al distin-

105. Garmendia, José: Iztueta'ren Olerkiak» V, pág. 95.

106. Garmendia, José: Iztueta'ren Olerkiak», V, pág. 95.

107. Puede verse «El Texto en las danzas guipuzcoanas» por Gaizka Barandiaran en la revista «Txistulari», n.º 105 (Primer Trimestre) Donostia, 1979.

108. GD. pág. 128-129.

guido profesor D. Pedro Albéniz la ocasión de escribirlas y ordenarlas, formando así la colección que ofrezco al público» ¹⁰⁹.

En toda esta labor de transcripción, que necesariamente tendría que ser larga y duradera, de las Melodías y versos, se habla de Colección y no se menciona siquiera que los versos tengan por autor a Iztueta. Tanto más cuanto que bien sabían el apego y el celo que desplegaba Iztueta en sus manifestaciones a la Tradición, y la fidelidad a los antepasados. En sus Instrucciones Iztueta desafía a cualquiera a que le sorprendan en errores o en exageraciones, y aconseja que pregunten a entendidos o testigos, si lo que refiere es tal como dice o no lo es ¹¹⁰.

Entre los testimonios ajenos, sin embargo, se da un testigo dispar, que dice con palabras expresas afirmando ser Iztueta el autor de los versos.

Se trata de Pablo de Mendibil, exilado en Londres, quien publicó un folleto hacia 1825 y decía: «el autor promete dar en otro tomò (diferente del libro de las danzas) toda la música de todos ellos a una con los versos acomodados a la tonada; pero estos versos no serán los antiguos tradicionales, sino otros nuevos que él mismo ha compuesto» ¹¹¹. Es el único testimonio ajeno claro que se posee, el cual afirma que Iztueta es el autor de los versos. Quizá los versos que vinieron a llenar el vacío producido por la censura.

Respecto a este folleto hay una referencia de Santiago de Unzeta en fecha de 18 de junio de 1829 y dice así: «He recibido la apreciable de Vd. del 12 con el escrito publicado que me ha gustado muy mucho, y doy a Vd. muchísimas gracias por el cuidado que ha tenido en enviarme, tomándose el trabajo de copiar por su mano...» ¹¹².

109. «Cuaderno de las Melodías» Presentación de la obra por Iztueta, (Publicación de la Sociedad de Estudios Vascos.

110. GD. pág. 156-157. GD. pág. 72-73.

111. Garmendia, José: «Iztueta'ren Olerkiak» pág. 103.

112. Garmendia, José: «Iztueta'ren Olerkiak» pág. 102-103; 104-105.