

**ALGUNAS NOTAS PREVIAS AL ESTUDIO DE LA OBRA
DE JUAN IGNACIO DE IZTUETA**

JOSE IGNACIO ANSORENA MINER

SUMARIO:

Introducción.

1. La visión del mundo de Iztueta.

1.1. Voluntad de acción.

1.2. Componentes de su ideología.

1.2.1. Apologismo.

1.2.2. Maniqueísmo.

1.2.3. Purismo lingüístico.

1.2.4. La voluntad de “imposición”.

1.2.5. Ideario político.

1.2.6. El concepto moral.

2. El cuaderno de melodías.

2.1. Observaciones a la edición asequible.

2.2. Relación entre la obra escrita y el cuaderno de melodías.

2.3. Las tonalidades apropiadas.

2.4. Una sospecha.

2.5. La cuestión de la modalidad.

3. Conclusiones.

3.1. Necesidad de aclarar la biografía.

3.2. Parcialidad evidente.

3.3. Necesidad de otras fuentes.

3.4. Necesidad de una edición crítica del cuaderno de melodías.

INTRODUCCION

La importancia que *Gipuzkoako Dantza Gogoangarrien Kondaira* tiene para el estudio del folklore vasco es, sin duda, muy grande. En cierto sentido, podemos considerar nuestra cultura popular como privilegiada por la posesión de esta obra, ya que hasta bastantes años más tarde no podrá encontrarse algo similar en intención o características en otras culturas. Posiblemente este dato, unido a las particulares circunstancias en que “lo vasco” se ha encontrado casi desde la vida de su autor, ha motivado que quienes se hayan acercado al conocimiento de esta obra hayan tenido casi siempre más intención de panegiristas que de críticos o estudiosos. Existen, es verdad, bastantes artículos de diversas extensiones —que se repiten unos a otros— y en los que se abordan aspectos particulares de la obra de Iztueta. Entre ellos, sin lugar a dudas, los trabajos del P. Gaizka de Barandiarán ocupan un lugar muy destacado por su calidad y profundidad. Sin embargo, no hay todavía, o yo no lo conozco, un estudio completo, profundo y extenso, que analice y valore críticamente la obra Iztuetiana.

Yo no voy a pretender realizar este estudio para el que tenemos gente más dotada y mejor capacitada. Pero sí propondré algunas observaciones previas que me parecen de interés para valorar la obra de Iztueta en su justa medida.

1. LA VISION DEL MUNDO DE IZTUETA

Debo aclarar desde ahora que *Gipuzkoako Dantza Gogoangarrien Kondaira*, lo mismo que *Gipuzkoako Kondaira*, la otra obra importante de Iztueta, me parece un escrito muy parcial y de mucha tendenciosidad. No creo que Iztueta fuera un escritor desinteresado.

1.1. VOLUNTAD DE ACCION

Veamos, en primer lugar, cuáles fueron sus intenciones o motivaciones para emprender esta tarea que indudablemente hubo de costarle muchos esfuerzos.

Dice José Garmendia, citando a Julio Caro Baroja, que Iztueta es “precursor en ciertas tendencias modernas en los estudios etnológicos y antropología social” (1). Efectivamente, por la época en que se publica, esta obra resulta sorprendente y original. En ese sentido, puede considerarse como precursora de un interés que en el resto de Europa nacería más tarde, con el Romanticismo. Sin embargo, conviene aclarar el parangón que entre los estudios científicos y la obra de Iztueta se hace en esta cita. Lo característico de la Ciencia, junto a unas determinadas formas descriptivas, es la falta de-prejuicios ideológicos o morales. La Ciencia observa y describe el Mundo. En absoluto pretende imponer características al Mundo, o prescribirle modos de comportamiento. En concreto, en la antropología social, se trata de estudiar las características de los grupos humanos y no de empujarlos o moverlos a determinadas actitudes. Esta labor corresponde a las ideologías o a la moral y a sus medios de acción.

En *G.D.G.K.*, el interés es muy concreto: la recuperación *de facto* de las danzas perdidas o a punto de estarlo. Y, desde luego, no parece tener demasiado interés en disimularlo:

“Beragatik eskañitzen dizkitzuet ogeita amasei danza mota Gipuzkoatarren beren-berenkia, zein bere soñu eta bersoakin: baita oec ongi dantzatzeko irakaste edo instrukzioak ere, bidez ezaguerazotzen dizuterarik argiro, zergatik eta nola etorri dan oitura maitagarri oen galera; eta denbora berean emango dizutet osakai edo erremedio txit ona, erraza eta merkea, bear bezela sendaturik, pizkoturik, ederki apaindurik eta galantagoturik igotzeko iñoiz ere egon diraden tokirik gain gañekoenera” (2).

Esta intención del dantzari zaldibitarra la señala también el autor de la primera de las *Aprobaciones*, Santiago de Unzeta:

“Don Juan Ignacio de Iztueta, autor del cuaderno, deseoso que se restablezca esta parte de educación al modo antiguo, quiere dar al público su obra, y para convencerse de la conveniencia de ella (cuando necesidad) presenta el cuadro de nuestras plazas y bailes en el día” (3).

Asimismo, comparte la intención de Iztueta José Ramón de Elorza, autor de la segunda *Aprobación*:

“Y supuesta la absoluta e indispensable necesidad que tiene el público de divertirse según el sentir del sabio Jovellanos, el restablecimiento de los bailes y danzas antiguas según el plan de D. Ignacio de Iztueta interesaría mucho, e influiría aun en las mismas costumbres públicas, que es el primer punto de vista y de más particular recomendación que me presenta la obra” (4).

(1) GARMENDIA, José. *Obras inéditas de Iztueta*. La Gran Enciclopedia Vasca. BILBAO, 1968. p. 24-25.

(2) IZTUETA, Juan Ignacio de. La Gran Enciclopedia Vasca. BILBAO, 1968. p. 45.

(3) Op. cit., p. 17.

(4) op. cit., p. 20.

La voluntad de Iztueta no es, por tanto, la de *describir* las danzas. Se trata de una *voluntad de acción*.

La experiencia nos ha enseñado bien qué poco valor tienen desde ese punto de vista —el de conseguir un efecto social práctico— los libros. Los libros se compran un tanto, se leen bastante menos y, sobre todo, se les hace muy poco caso. Esto lo saben todos los autores y, por ello, suelen intentar compensar la balanza con verdaderas exageraciones. Es exactamente lo que hace Iztueta. José Garmendia ha observado esta característica en su obra:

“Y ya que escribo desde Sevilla, yo tengo a Iztueta por el más andaluz (si esto se entiende por exagerado) de todos los escritores vascos” (5).

La obra de Iztueta, en efecto, no es un ejemplo de objetividad. Al estudioso, por ello, no le queda otro remedio que analizar la perspectiva en que se sitúa aquél, para interpretar luego qué elementos de *G. D. G. K.* son reales y cuáles de la cosecha de nuestro dantzari.

1.2. COMPONENTES DE SU IDEOLOGIA

Voy a señalar, pues, una serie de elementos que configuran, a mi entender, la ideología o la visión del mundo de Iztueta, sin perjuicio de que puedan señalarse bastantes más. Son tan sólo los que en una primera aproximación se me han presentado con mayor evidencia.

1.2.1. APOLOGISMO

En primer lugar, quiero señalar que Juan Ignacio de Iztueta se sitúa en la línea, ya tradicional para su tiempo, de los *apologistas vascos*. Sus ideas sobre las particularidades de la cultura vasca y, en concreto, del euskera son continuación fiel de las del P. Larramendi, Etxabe, Garibai y otros, cuya tendencia apologética en el tema vasco estaba tan fuera de la realidad que llevó, por ejemplo, a Larramendi a componer un diccionario en el que una grandísima cantidad de palabras castellanas tenían origen euskérico (estandarte: *eztanda arte/ naipe: nahi pe*).

Esta concepción de Iztueta aparece en multitud de ocasiones. Sólo voy a citar, a título de ejemplo, el primer fragmento del prólogo:

Nere erritar maiteak, badakigu jatorriz geradena España uts-utsak, antziñakoen eta are lenbizikoen etorkiak eta ondokoak; beragatik nas-terik gabeko garbienak, piñenak, leialenak eta leñargi edo nobleenak: erbesteko nagusiren uztarripetan bein ere egon ez geradenak. Ez eta egon nai ere.

(5) op. cit., p. 38.

Euskaldunen izen ondragarri au mundutar guzien artean beti izan da eta izango ere da, beakurtua edo errespetatua: zergatik ordea? Ez bes-tegatik ez bada gure oitura oneski, dantza miraritsu, soñu-zat-gogoan-garri, jostaketa pozkarri, eta guzien gañean, gure izkuntza-jakintsun ezti gozoan arkitzen diralako argiro, lendabiziko gizon doatsu-eraz betetakoen izaera gaitzik gabekoa, eta berak guzion zori onerako jarri zituzten lege zuzen maitagarrien señale seguruak.

Oraindiño ezagutu diraden izkuntza guzien artean bakar bakarrik gure euskara zentzu aundiko zintzoak gorde ditu garbiro eta zuzenki bere etzapean, mundutar guzien serbitzatzeko Jainkoak egin zituen gauza mota guzien izenak, ain arreta aundiarekin ezik, non edozeiñek ezagutu ditzakean, zein norenak diraden” (6).

Iztueta está convencido, por tanto, del singular origen de los vascos, de su lengua y de sus danzas y costumbres. Como los historiadores y lingüistas han demostrado más tarde, se trata de un verdadero mito que surge de la necesidad de defender una cultura que no está —aunque teóricamente pudiera estarlo— ni mucho menos al nivel de su competidora, la hispánica. De todas formas hay que reconocer en Iztueta un mérito que normalmente no tuvieron sus compañeros apologistas de esta zona del Bidasoa: hizo apología del euskera y su cultura en euskera. Garibai, Etxabe y Larramendi la realizaron casi exclusivamente en castellano.

1.2.2. MANIQUEISMO

Otro aspecto de la ideología de Iztueta, que en cierto modo se deriva del anterior, es su *maniqueísmo*. Todo lo que el defiende, lo vasco antiguo, es buenísimo. Sus opositores, los amantes de las nuevas danzas, música o costumbres, malísimos. Tan sólo voy a citar algunos ejemplos que me parecen suficientemente ilustrativos.

Veamos los adyacentes que dedica a lo que el defiende:

“Nasterik gabeko garbienak, piñenak, leialenak eta leñargi edo nobleenak” (7).

“Oitura oneski, dantza miraritsu, soñu-zar-gogoangarri, jostaketa pozkarri” (8).

“Euskara zentzu aundiko zintzoa” (9).

(6) Op. cit., ps. 38-39.

(7) Ibid., p. 38.

(8) Ibid.

(9) Ibid.

“Jostaketa pozkarri gaitzik-gabeko” (10).

“Danbolin eskolatu gabeko oek jotzen oi zituzten soñu guziak ziraden gozoak, leunak, garbiak, eta ikasten txit errazak (11).

“Euskaldunen odolekoak diradena ezagun duten galai gazte onesbedegarri oetakoak...” (12).

“Gizon prestu jostati oek...” (13).

Y, por otro lado, los que dedica a sus oponentes:

“Ezjakin aunditu oek...” (14).

“Dantzari itxura-gaiztoko oen artean...” (15).

“Txori-buru puztu ezjakin oek...” (16).

“Aize-belatz oiei...” (17).

“Erausle zital oek... (18).

“Aienatu bear ginituzke gure erritik sekula betiko, ezertarako-ere gai ez diraden musinkari txar, itzjario motel prestuez oek” (19).

“Erbesteetako dantza-mota nazkagarrietara...” (20).

En mi opinión, resultan especialmente expresivos de este maniqueismo los pasajes en que se refiere paralelamente a los objetos de su gusto y a los que no lo son. Por ejemplo, estos en los que refiere, con muy pocas líneas de distancia entre sí, a los zortzikos antiguos y a los actuales:

“Zortziko txit-garbi, leun eta gozatsu oek...” (21).

(10) Ibid., p. 44.

(11) Ibid., p. 60.

(12) Ibid., p. 100.

(13) Ibid., p. 122.

(14) Ibid., p. 60.

(15) Ibid., p. 88.

(16) Ibid., p. 92.

(17) Ibid., p. 94.

(18) Ibid.

(19) Ibid., p. 100.

(20) Ibid., p. 142.

(21) Ibid., p. 104.

“Zortziko berri oek aĩñ dirade naspillatuak, eta berritxuak ezik...”
(22).

“... itzneurtu gozoakiko-zortzikoa...” (23).

“... zortziko illun itxu eta gorrak...” (24).

La comparación nos la da hecha el mismo Iztueta en algún caso:

“Denbora aietako danboliñak, eta dantzariak ain ziran alkarren adiskide mamiak, nola gaurko egunekoak bata bestearekin diraden guztiz etsai aundiak” (25).

No creo que queden excesivas dudas sobre la veracidad de mi afirmación. La historia del mundo demostró hace ya muchos años que cualquier tipo de maniqueísmo constituye siempre una simplificación. La realidad es cambiante y multiforme, y ofrece una gran cantidad de matices que implican una complejidad muy alejada del simple “o bueno o malo”. Creo, por tanto, que también en este aspecto nos da Iztueta una muestra de que no trata ni consigue ser objetivo.

1.2.3. PURISMO LINGUISTICO

Ya he dicho que, cuando menos, Iztueta es coherente con su tendencia apolo-gética de todo lo vasco, al escribir en euskera. Su lenguaje literario lo coloca también en una línea determinada de pensamiento.

Ni qué decir tiene que un hombre de la escasa formación básica de Iztueta tuvo que realizar un esfuerzo enorme de autodidactismo para llegar a dominar el euskera escrito y escribir obras tan singulares como son las suyas. Digo esto porque efectivamente su prosa aparece plagada de neologismos no siempre bien contruidos y, en la mayoría de los casos, fruto de una consulta crédula al diccionario de P. Larramendi. Quien más se ha parado hasta el momento a considerar el lenguaje de Iztueta es Jon Etxaide, en *Amasei Seme Euskalerriko* (26). De todas formas, sus consideraciones están dominadas en ocasiones por prejuicios lingüísticos ya desfasados.

Lo que se aprecia con claridad en el estilo de Iztueta es su *purismo lingüístico* al uso de la época. Entiéndase mi afirmación: no es el purismo bastante posterior que se extiende a la sintaxis, sino un purismo fundamentalmente léxico. Pero purismo al fin. Y entiendo que esta nota, junto a otras, es interesante a la hora de configurar la visión del mundo de Iztueta.

(22) Ibid.

(23) Ibid., p. 106.

(24) Ibid.

(25) Ibid., p. 52.

(26) ETXAIDE, Yon, *Amasei Seme Euskalerriko*. Ed. Itxaropena. ZARAUZ, 1958. ps. 101-118.

1.2.4. LA VOLUNTAD DE “IMPOSICION”

Durante muchos siglos la tradición retórica ha enseñado como una de las formas de argumentación el recurso al *Criterio de Autoridad*. Por éste, se consideraba que la cita de los juicios de una personalidad en la materia de que se trataba tenía valor probativo y demostrativo. Claro está que en nuestros tiempos esta forma de argumentación no ha corrido muy buena suerte.

Me parece interesante el uso que del mismo realizó Iztueta para situarlo en una línea ideológica concreta. Hay en su obra algunas citas que aparecen una sola vez. Sin embargo, un autor se repite en las mismas: Gaspar Melchor de Jovellanos, del que además se indican siempre grandes elogios. Hacia el comienzo de, la obra encontramos la primera cita de este escritor (27), de considerable extensión. Y en *Azken esana*, el epílogo (28), aparece otra larguísima cita del mismo autor que ocupa bastante más que las palabras del propio Iztueta en este apartado. En la *Aprobación* de José Ramón de Elorza (29) se cita asimismo a Jovellanos.

Considero este dato digno de señalar, dada la personalidad de Gaspar Melchor de Jovellanos. El aceptarlo como autoridad, como *sabio*, en época contemporánea no era precisamente uso general. Jovellanos fue un hombre polémico y que representaba una determinada línea de pensamiento. Parece lógico suponer que, en alguna medida, Iztueta se identificaba con ella.

Sería, por todo esto, interesante esbozar siquiera por encima la figura de Jovellanos. Aun cuando suele recordarse en las Historias de la Literatura, hoy se le considera sobre todo por su labor de reformador público. Su mentalidad es quizá uno de los ejemplos más típicos de los que se ha dado en llamar *Despotismo Ilustrado*, es decir, una tendencia ordenancista de la vida pública, guiada ciertamente por criterios racionales y personalmente desinteresados, pero que tenía muy poco en cuenta la voluntad popular. El famoso lema “todo para el pueblo, pero sin el pueblo” halló en Jovellanos un dilecto seguidor.

Por otra parte, Jovellanos dedicó su preocupación y ocupación de forma muy especial a la instrucción pública y a las diversiones colectivas. Es el autor, por ejemplo, de *Memoria sobre los espectáculos* y *Memorias sobre la Instrucción Pública*. Su talante, en estas cuestiones, a pesar de representar el progresismo de la época, se encuentra alejadísimo de lo que hoy entendemos por liberalismo o por democracia. Puede servirnos para entender esta concepción un fragmento del P. Feijoo, correligionario de Jovellanos:

“Aquella mal entendida máxima de que Dios se explica en la voz del pueblo, autorizó a la plebe a tiranizar el buen juicio, y erigió en ella una potestad tribunicia, capaz de oprimir la nobleza literaria. Es éste

(27) Op. cit., p. 66.

(28) Op. cit., ps. 308-320.

(29) Ibid., p. 20.

un error de donde nacen infinitos, porque, asentada la conclusión de que la multitud sea regla de la verdad, todos los desaciertos del vulgo se veneran como inspiraciones del cielo. Esta consideración me mueve a combatir el primero este error, haciéndome cuenta de que venzo muchos enemigos, en uno solo, o a lo menos de que será más fácil expungar los demás errores quitándoles primero el patrocinio que les da la voz común en la estimación de los hombres menos cautos. “Aestimes judicia, non numeres”, decía Séneca. El valor de las opiniones se ha de computar por el peso, no por el número de las almas. Los ignorantes, por ser muchos, no dejan de ser ignorantes. ¿Qué acierto, pues, se puede esperar de sus resoluciones? Antes es de creer que la multitud añadirá estorbos a la verdad, creciendo los sufragios al error... Si de una piedra, sin que el artífice la pula, no puede resultar la imagen de Minerva, la misma imposibilidad quedará en pie aunque se junten todos los peñascos de la montaña. Siempre alcanzará más un discreto solo que una turba de necios: como verá mejor el sol un águila sola que un ejército de lechuzas” (30).

Este párrafo nos ha servido para precisar la concepción, no precisamente populista, de quien lo escribió y quienes participaban de la misma línea ideológica, como era el caso de Jovellanos. Y, me atrevo a decir, como, en algún aspecto, el de Juan Ignacio de Iztueta.

Me lleva a esta consideración otro dato que se une al anterior. Es cierto que cualquier persona tiene derecho a sentir nostalgia por el pasado y decir aquello de “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Lo que hoy en día suele negarse es que tenga derecho a imponer sus ideas contra la voluntad de los demás. Al menos en el terreno de los principios no suele admitirse. El *Reformismo Ilustrado* no estaba muy de acuerdo con nuestra apreciación. Lo demostró en las varias reformas que, a veces con buen juicio, *impuso* y en particular en la del teatro.

Iztueta también comparte con esta mentalidad la idea de que la imposición social es no sólo legítima, sino deseable. Lo expresa así en varios párrafos de su obra:

Gaurko egunean Gipuzkoan Alkate arkitzen zeraten gizon prestuak eta aurrera izaten diraden guziak, errazkiro egin bear dezutena da, baldin zuen erriko oitura oneskiak maite badituzute, eta ansiatzen badezute berak gordakiaitzera, danbolin otsakindariai ez plazarik ematea, alik eta ikasi ditzaten artean ongi gure soñu mota antzinako banaita ezagun guzu-guziak; eta joerazi berak batzartarte jaunai laguntzean, prozesioetan, alborak ematean, zezen jostaetan, plazara ir-tetean, soñu jotzen asitze guzietan, eta ogei ta amasei dantza gisa emen ezarri dituran Gipuzkoatarrenetan” (31).

(30) FEIJOO, Benito, *Teatro Crítico/Cartas eruditas*. Alianza Editorial. MADRID, 1970. ps. 32 y 33.

(31) Op. cit., p. 146.

“Jai arratsalde guzietan bear zaiote plaza agirikoan joerazi, gizon dantza beakurtsu baten soñua osotoro, asieratik bukaeraño; soñu zar gogoangarri aietako bat edo birekin, obetandezagoa izan derin” (32).

Y así mismo, coinciden en la idea los autores de las Aprobaciones que preceden a la obra:

“Se dirá tal vez por pretexto que se ignoran ya aquellos usos y canciones antiguas, pero a más de que Iztueta los pone, y explica perfectamente en su cuaderno, y que con sólo obligar a los tamborileros a que los estudien y toquen todos los días que salen a la plaza, los aprenderán inmediatamente todos” (33).

“Restablézcanse, en efecto, los treinta y seis bailes, de que hace mención en su obra al antiguo respetable estado: no se dé plaza de tamborilero a ninguno que no sepa tocarlos en sus antiguos sonetos y compases; oblígueseles a que por ningún pretexto se niegue a tocarlos a cualquier artesano, labrador o aficionado, que en pública plaza se lo pida para lucir o divertir a los espectadores, y está remediado muchas partes del mal” (34).

1.2.5. IDEARIO POLITICO

No he conseguido encontrar en *G. D. G. K.* datos que me permitan sacar conclusiones sobre las ideas políticas de Iztueta. Sería éste un dato de gran interés a la hora de configurar la visión del mundo de nuestro autor.

Los datos biográficos que poseemos tampoco indican una determinada tendencia con demasiada exactitud. Por una parte, José Garmendia, su biógrafo más importante, dice lo siguiente:

“Omitiendo su ideario político, digamos que se relaciona y anda muy metido dentro del mundo literario en torno al vascuence” (35).

Como se ve, no nos aclara demasiado. ¿Por qué esa omisión? ¿Por desconocimiento o por discreción? No lo sabemos. Jon Etxaide concreta más:

“... bere nortasunaren osagarri esan dezagun, zahartzaroan atxeman zion karlista guduan auen alde agertu zela euskaldun geienen antzo, baiñan, gudu azkengabeaz iguinduta noski, Bergarako besarkada ziñez onesten du. Xehetasun au “Gipuzkoako Kondairaren” orrietan barna ikus daiteke” (36).

(32) *Ibid.*, p. 148.

(33) *Ibid.*, p. 18.

(34) *Ibid.*, p. 21.

(35) *Op. cit.*, p. 47.

(36) *Op. cit.*, p. 118.

Quizá en contraposición con esto puede citarse el dato que aporta el mismo José Garmendia (37), según el cual en 1835 Iztueta era alcaide de Corregimiento de la Diputación Foral de Guipúzcoa. ¿De qué Diputación cobraba Iztueta, de la liberal o de la carlista? Téngase en cuenta que, por la fecha, estamos en plena primera guerra carlista.

En conjunto, creo que este aspecto necesita todavía de una investigación, ya que los datos biográficos que poseemos hasta ahora resultan insuficientes para concretar un ideario político.

1.2.6. EL CONCEPTO MORAL

A la hora de configurar la visión del mundo de Iztueta, hay un último aspecto que no puedo dejar de lado: su concepto moral

En las *Aprobaciones* de la obra se habla, refiriéndose a las danzas contemporáneas de la publicación, de “indecencias, desorden y mala libertad que se ven hoy en nuestras plazas” (38), o de “esas cínicas y lúbricas gestiones, meneos y ademanes y otros refinamientos de lascivia que tanto se han generalizado aun en públicos bailes de plaza” (39). Iztueta se sitúa en la misma línea moral. Lo hemos visto en la relación de adjetivos que dedica a cada tipo de danza que no es de su gusto. Y podemos observarlo asimismo en este texto y otros semejantes.

“Beragatik, atera oi dirade ilun alderontz beren arpegiak garbitzen ongi ikasi gabeko iru edo lau mutil zirzil, beste ainbeste neska molda: kaitzekin plaza agirikora; non oi dabiltzan itzulamilka, nazkagarritzko lotsagabekeriak baizik egiten ez dutela; zeñean ezin legokean iñor berai begira, txit damurriaturik, guziz engurrutu gabe. Baña ez oraindik ere onela, erri txikietan.

Dantzari itxura gaiztoko oen artean, zeñek eta egiten duen zatarke-riarik iraingarriena, bere ustean artxek oi dauka galanteorik geiena. Zein gutxi ausartatuko zan denbora batez iñor, Gipuzkoako plaza bea-kurtsuetan, nazkarrizko lotsagabekeri orienik egitera! Orduko gizonen bizarrak txit ziraden beltzak, baita guziz zorrotzak ere” (40).

A nuestros ojos se presenta el de Iztueta como un concepto moral muy exigente e incluso estrecho. Sin embargo, en su misma época existe un personaje mucho más radical en este tipo de apreciaciones y que desea eliminar prácticamente todo tipo de danzas: Fray Bartolomé de Santa Teresa. Con él mantuvo una pequeña polémica Iztueta.

(37) Op. cit., p. 46.

(38) Op. cit., p. 17.

(39) Ibid., p. 21.

(40) Ibid., p. 88.

La comparación entre la obra de Iztueta y la de Fray Bartolomé puede darnos la impresión de que el zaldibitarra es el progresista que se enfrenta al retrógrado. Se tratará de una impresión muy superficial. Al margen de las consideraciones que podamos hacer sobre el religioso, lo cierto es que la ideología de Iztueta se perfila como retrógrada, lo cual no quiere decir que no pudiera estar en el bando liberal en algún momento. Tengo la impresión de que, como pasa en tantos casos hoy en día y como demuestra el caso que la historia ha hecho a ambos, tanto Fray Bartolomé como Iztueta son hombres que nadan muy contra la corriente de su época.

Por otro lado, resulta curioso —o al menos, a mí me lo resulta— que un hombre como Iztueta, cuyo comportamiento no parece haber sido moralmente ejemplar —téngase en cuenta sus años de cárcel, la fundada sospecha de bandidaje, sus relaciones con las mujeres...— se dedique a repartir consejos morales en alta voz, con la misma energía que un auténtico *sermolari*.

Posiblemente, la clave para terminar de integrar en una unidad ideológica todos los elementos que hasta aquí hemos ido mencionando y en particular estos dos últimos aspectos se encuentra en este texto de José Garmendia:

“De modo que Iztueta —preso en la cárcel durante años— llegó a ser jefe o alcaide de la prisión. Dotado de gran talento práctico, es extraordinaria, por fuera de lo normal y sumamente curiosa, la figura de Iztueta. Supo sacar partido de todo, ser dueño en las circunstancias más difíciles, dar muchos quites, capear embestidas y salir a salvo de los temporales más arriesgados” (41).

Parece que Iztueta supo, camaleónicamente, ir cambiando su comportamiento e imagen pública según las circunstancias. Y para poder interpretar correctamente su obra sería de gran utilidad un conocimiento detallado de su trayectoria moral, de ese concepto moral que pasa del adulterio a la encendida defensa de la honestidad y pureza.

Para finalizar con este apartado, dedicado a la obra escrita de G. D. G. K., quiero realizar una observación obvia, pero acaso necesaria. El estudio de la obra de Iztueta ha de basarse en la obra original, esto es, en la versión euskara y no en la versión castellana que para la edición de La Gran Enciclopedia Vasca preparó el P. Santiago de Onaindia. Esta se compuso, al parecer, con intenciones vulgarizadoras más que científicas y he podido comprobar que la traducción, en bastantes ocasiones, de puro libre conlleva diferencias de bulto con el original.

(41) Op. cit., p. 47.

2. EL CUADERNO DE MELODIAS

Voy a examinar ahora el cuaderno de melodías que en 1826 publicó Iztueta, con la ayuda de Pedro Albéniz y Manuel Larrarte. Esta publicación supuso, según él mismo, una verdadera novedad, ya que en el país no existía hasta entonces la tipografía musical, “que es un ramo del arte tipográfico, muy poco extendido (sic) en España” (42).

2.1 OBSERVACIONES A LA EDICION ASEQUIBLE

La edición hoy al alcance de los aficionados al folklore no es, claro está, la original, que no ha pasado nunca por mis manos, sino la que aproximadamente un siglo más tarde publicó la Sociedad de Estudios Vascos, o la que la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa realizó hace unos cuantos, facsímil de la anterior.

Esta edición de la música ha de tomarse con cuidado, porque presenta una serie de cambios con respecto a la original. El autor de estas alteraciones fue Juan Carlos de Gortázar. El P. Donostia, que escribió la introducción y ultimó detalles para que se publicase, señala:

“... la única diferencia que existe entre esta y aquella edición es la adaptación gráfica-del texto literario a las normas de la Academia Vasca que la transcripción en 5/8 de los nº 4, 19,31,32,33,34,37,35 y 52 que “aparecen en 6/8 en la primera edición” (43).

Nada tengo que objetar al cambio ortográfico, pero en lo que al cambio de compases se refiere querría hacer algunas observaciones.

El número 34 de la colección, *Jorrai-dantza*, se ha transcrito íntegramente en 5/8, cuando es evidente que la segunda parte, la correspondiente al “juego”, debía haberse mantenido en 6/8, como de hecho nos la ha transmitido la tradición oral.

A la segunda parte de la *Ezpata-dantza*, sin embargo, se le ha conservado el compás de 6/8 de la transcripción original. La tradición oral no es unitaria a este respecto. Algunos interpretan la misma melodía, con los compases alternados en las dos veces que se ejecuta. No parece esto muy antiguo. El 6/8, por otro lado, no se ajusta demasiado bien a los pasos que realizan los danzantes la primera de las veces. Poseemos el dato, no obstante, de que *Jamaren aurreko Ezpata-dantza* la segunda melodía, aunque distinta a esta y conservada por tradición oral. es de 6/8.

Aun cuando el transcriptor de las melodías que Iztueta edita es, desde el punto de vista musical, de toda confianza, es muy cierto también que el compás 5/8

(42) *Gipuzkoako Dantzak*, Sociedad de estudios vascos. Prólogo.

(43) *Ibid.* P. Donostia, “Al lector”.

—en el sentido que nosotros lo interpretamos— es totalmente peculiar de la música vasca y, por ello, justificamos el desconcierto de aquél a la hora de pasarlo al pentagrama. Existió, por tanto, un error, que perduró muchos años, en la transcripción de las melodías en 5/8. El mismo Albéniz compuso un *Zortziko para la noche de Navidad* de 1833, que escribió en 6/8 y que, a todas luces, debe ejecutarse en 5/8. Hay, por tanto, en muchos casos un error clarísimo de transcripción.

No obstante, me parece demasiado aventurado el pretender trasladar a 5/8 todas las melodías que aquél editó en 6/8 sin más análisis. Entre otras cosas, porque tengo la convicción de que, junto a los zortzikos de 2/4 y 5/8, existió un nutrido grupo de zortzikos en 6/8, aunque quizá fuera más apropiado hablar de 3/8.

Hago esta consideración, en primer lugar, porque buena parte de ellos han llegado hasta nuestros días. ¿Qué otra cosa es la melodía de *Zinta-dantza*? ¿O esta melodía que el veterano txistulari de Zumárraga, Paskual Okariz, me transmitió como zortziko antiguo?



Tenemos además el testimonio de más de un canto popular: *Ume eder bat, Hiru damatxo ...* Por otra parte, la melodía de la primera parte de la *Jorrai-dantza*, la recogió muchos años más tarde, cuando ya no había ningún tipo de dudas sobre el compás de 5/8 R. M^a de Azkue. ¡Y la transcribió en 3/8! (44). Supongo que verdaderamente se la cantaría en ese compás.

El número 30 de la colección de Iztueta, *Edate-dantza*, lo mantuvo Juan Carlos de Gortázar en la versión original en 6/8. ¿Por qué, cuando años más tarde Juan José Santesteban transcribirá la misma línea melódica en 5/8?

Hay aquí una cuestión que necesita de un profundo análisis e interpretación. Se ha escrito mucho sobre el compás de 6/8 y el de 5/8. Y, sin embargo, desde la perspectiva de la danza, se ha aportado poco a esta cuestión. Para mí no hay demasiadas dudas. El compás originario fue el 6/8. Precisamente, las necesidades de la danza le hicieron llegar a transformarse en 5/8 en muchos de los casos.

De todas formas, los cambios que realizó Gortázar no son válidos mientras no se justifiquen más detalladamente. Desde luego, en alguno habrá de volverse a la transcripción original. Y posiblemente el cambio de compás deba alcanzar a alguna danza a la que anteriormente no se le hizo.

(44) AZKUE, R. M^a de. *Cancionero Popular Vasco*. La Gran Enciclopedia Vasca, 1968. Danzas Sin Palabras, 61.

2.2. RELACION ENTRE LA OBRA ESCRITA Y EL CUADERNO DE MELODIAS

Otro aspecto que ha de examinarse en este cuaderno de melodías es la relación que guarda con las danzas que se nos citan en la obra escrita. Desde el número 1 hasta el 38, las melodías corresponden a danzas citadas en *G.D.G.M.*. Asimismo el número 49, *Esku aldatzeko* soñua. Los números restantes corresponden a cantos y marchas populares. De éstos, algunos se habían mencionado en la obra escrita. 40 (Melodía de los Quince milagros), 41, 47 y 52. Los restantes aparecen en la obra musical sin explicación alguna que justifique su presencia. Es curioso este dato porque, por otro lado, nos encontramos con que melodías que sí se habían citado no aparecen publicadas. Me estoy refiriendo a la mayoría de las que integran las *Broquel-dantza*. Desde luego, la falta de espacio no es razón suficiente.

Son muy pocas las explicaciones que Iztueta da sobre la forma en que debe bailarse la *Broquel-dantza*, prácticamente nada. De todas las evoluciones que se citan, sólo se nos publica la música de dos. Un zortziko con el título *Brokel-dantza*, que no se sabe bien a qué parte de la danza pertenece. Y *Bilantzikoa*, que, en realidad, figura entre las *soñu-zarrak*. A la vez nos habla en dos ocasiones de los cambios que la *Broquel-dantza* ha sufrido y que, en su opinión, deben aceptarse. La misma contradanza, que en otros lugares le resulta tan horripilante, aquí le parece muy apropiada (45). Cita en la *Brokel-dantza* una *agurra o erreberentzia* que, sin duda, no es la que publica entre sus melodías, que corresponde únicamente bailar ante el Santísimo. ¿Sería esta *Erreberentzia* un contrapás como el que nos ha legado la tradición oral? ¿Acaso se trataría del mismo, a pesar de que esta pieza se ejecute en Do m?

Podemos además tomar en cuenta los cambios y añadidos que ha sufrido la *Brokel-dantza* hasta nuestros días. Las *danzas de arcos* no son citadas por Iztueta y, sin embargo, hoy forman parte de la *Brokel-dantza*. *Uztai-handi-dantza* parece un refrito de melodías de diverso origen, si la aceptamos en la versión que realizó mi *aitona*, Isidro Ansorena. No creo que es la más antigua. *Uztai-txiki-dantza* está formada por el habitual zortziko y una melodía típica de gaita gallega. Algo parecido ocurre con *Makila-handiakikoa*, cuya segunda parte es la melodía francesa *Il pleut bérger*.

Es, por otro lado, el único texto en que Iztueta se muestra en conjunto complaciente con los cambios y novedades de su época. Todo ello me empuja a pensar que la *Brokel-dantza* tiene en nuestro país un origen muy moderno. Y que Iztueta era muy consciente de ello.

(45) Op. cit., p. 218.

2.3. LAS TONALIDADES APROPIADAS

Veamos otra cuestión que nunca he visto tratada a pesar de su interés. Me refiero a las tonalidades en que ejecutaban las melodías de este cuaderno los antiguos tamborileros. Eran, según Iztueta, los tamborileros iletrados, los que no sabían música, los que mejor las interpretaban. Así los caracterizaba nuestro autor:

“Danbolin oek izan oi ziraden arako errotaetako zaku biltzale, etxeetako abeltzain, basoetako ikazkin, mendietako artzain mutil beren ederretsiz maisurik gabe ikasitako txilibitulari, eta bolin-goedo Dultzaina jotzaile aietakoak” (46).

No eran, por tanto, conocedores de la música. La gama que alcanza a ejecutar en el txistu un tamborilero que no es músico normalmente es ésta:



Así lo sabemos por tradición y por las características mismas del instrumento. A excepción de los Fa sostenidos, resulta difícilísimo obtener cromatismos para alguien que no sabe música. Por tanto, todas las melodías que publica Iztueta de danza deberían ser transcribibles a una tonalidad tal que, sin necesidad de más cromatismos que los citados Fa sostenidos, no exceda del Re del primer espacio adicional por debajo del pentagrama ni del La de la primera línea adicional por arriba.

Enseguida se nos plantea el problema de que para una gran cantidad de melodías de danza esto no es posible. Si dejamos de lado dos tipos de cromatismos, los característicos de la modalidad y algunas segundas menores que, en la práctica seguramente serían mayores (47), correspondientes más bien a notas de paso, el número de melodías pasables a tonalidades propias de un txistulari rústico es muchísimo mayor.

Los números 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 15, 16, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37 y 49 se interpretarían en las tonalidades en que aparecen publicados, generalmente Do M y Sol M. Entre los números que no son danzas, también parece que se publicaron en su justa tonalidad los números 40, 41, 42, 45, 46, 47 y 52.

Los números 12,14,17,22 y 31 deberían transportarse a Do M. Y el número 38, a Sol M.

(46) Ibid., p. 52.

(47) Véase, por ejemplo, el número 27, los compases 5 y 11 a partir del final.

Los restantes números de danza presentan ya algún problema. El número 4, *Txantxakak*, presenta, además de los Fa sostenidos, tres notas alteradas, el Sí, el Mí y el La. La impresión que a mí me produce es que las tonalidades no son las apropiadas en algunos fragmentos, mientras que en otros sí lo son. En algunas partes habría de bajarse una cuarta la melodía y en otras, habría de mantenerse. Esta es por otra parte, una de las melodías a las que posiblemente iría mejor el 6/8.

El número 9, *Erregela zarra*, quedaría bastante ajustado en La m. una segunda mayor más alto que como está. Algunas notas sueltas seguirían alteradas, pero podríamos considerarlas como desviaciones del cantor.

El caso del número 18, *Upelategi*, resulta más difícil de explicar. Las tres tonalidades que podrían aparecer como más apropiadas —Do m, La m y Sol m— tendrían cada una de ellas demasiadas alteraciones para ser aceptables. ¿Sería una melodía que tan sólo se cantaba?

En el número 28, *Galaien esku-dantza*, hay que suponer que los ocho primeros compases de la segunda frase sonarían una tercera menor más bajos, esto es, en Sol M, y que el Mí y los Sí de los compases penúltimo y antepenúltimo serían naturales.

No debe extrañarnos demasiado el error en la fijación de la tonalidad de un fragmento, ni siquiera de la relación tonal. En el número 34, *Jorrai-dantza*, aparece una clarísima equivocación de este tipo. La *deia* esta transcrita una quinta más grave que lo que le corresponde. Sobre este particular nadie que conozca el txistu tendrá el menor asomo de duda. Y, sin embargo, este error de Albéniz, lo mantuvo posteriormente Santesteban en *su Colección de Cantos Vascongados*.

De las melodías que no corresponden a danzas, los números 39 y 51 deberían interpretarse en txistu en Do M. Otras, como los números 43, 44 y 50, son en realidad cantos que no se ejecutarían con el instrumento.

El número 48, *Zapatagileen* soñua, del cual no se hace ninguna referencia en la obra escrita, no sé cómo considerarlo. No tiene letra y parece, por ello, no ser un canto. Por otro lado, al estar en modo menor, las tres tonalidades en que podría interpretarse con una cierta comodidad para el txistu exigen conocimiento del cromatismo. ¿Sería una melodía que tan sólo se tarareaba?

2.4. UNA SOSPECHA

Una brevísima consideración. Las sospechas que sobre la objetividad de Iztueta me surgían en la lectura de la obra escrita, también me asaltan al leer algún título de las melodías publicadas. El caso más claro es el número 51, *Neskatx gizonkoiak erritik botatzeko soñua*. ¿Nos quiere hacer creer Iztueta que esto era tradición antigua? No dudo de que pudiera existir en alguna zona la costumbre

de tararear esta melodía al paso de determinada especie de mujeres. Pero darnos esto como algo tradicional y antiguo me parece excesivo.

Mi impresión es que, en algunos casos, Iztueta inventa tradiciones, aunque el cambio que para ello necesita hacer sea tan sólo un matiz.

2.5. LA CUESTION DE LA MODALIDAD

He pasado por encima de una cuestión que hay que plantearse. En muchas de estas melodías los grados modales, el tercero y el sexto, aparecen rebajados, es decir, en la modalidad menor, cuando hemos visto que el txistulari rústico no podía interpretarlas así, ya que su técnica no se lo permitía. Existe también en esta colección el caso justamente contrario: una melodía que la tradición nos ha transmitido en modo menor y que aquí aparece como mayor. Se trata del número 47, *Zezenan soñua*.

Tendremos que admitir que la modalidad era en muchos casos fluctuante. Si Albéniz transcribió las melodías con esas alteraciones, es porque Iztueta se las cantó así. Sin embargo, el txistulari rústico no podría realizarlas.

No creo que sea ésta una idea descabellada. Por una parte, la modalidad es un elemento subjetivo dentro de la melodía que cambia muy fácilmente. Por otro lado, los txistus antiguos, al tener los tres orificios del mismo tamaño, solían producir el Mí agudo y el Sí del pentagrama desafinados hacia abajo. Esto, unido a la costumbre de los txistularis, que hoy se mantiene, de vibrar con el dedo corazón estas notas, lo que les hace bajar más aún, podría perfectamente dar lugar a que en cada caso el oyente interpretara lo escuchado a su antojo. Es decir, el tamborilero no tocaba ni Sí ni Mí naturales, ni bemoles, sino una nota intermedia. Ello permitía que el oyente interpretara la modalidad con amplia libertad.

De todas formas, creo que esta argumentación debe servir para fragmentos más o menos breves dentro de una melodía. En los casos como el del número 18, *Upelategi*, en que toda la melodía mantiene la misma modalidad, habría que considerar insuficiente esta explicación.

3. CONCLUSIONES

La conclusión general y evidente de este pequeños estudio es que la obra de Juan Ignacio de Iztueta, *G.D.G.K.* necesita un análisis y una interpretación profundos, para ser entendida y valorada en sus justas dimensiones. Enumero a continuación los aspectos que mi lectura de esta obra ha apreciado como de especial interés.

3.1. NECESIDAD DE ACLARAR LA BIOGRAFIA

Hay todavía elementos biográficos de Iztueta sin aclarar suficientemente. Y su conocimiento es necesario para terminar de dibujar su visión del mundo y su configuración ideológica, de tal manera que podamos apreciar nítidamente los valores objetivos de su obra.

3.2 PARCIALIDAD EVIDENTE

Si bien su ideología no está todavía del todo delimitada, es evidente que no es imparcial. Incluso tengo la impresión de que en ocasiones oculta datos que conoce de forma deliberada (el caso de la *Broquel-dantza* y las novedades que ha recibido), a la vez que emite constantemente juicios de valor estéticos y morales.

Su obra se realizó con un interés práctico, casi diría conativo, que le quita valor antropológico.

3.3 NECESIDAD DE OTRAS FUENTES

Curiosamente, o quizá no tanto, lo que la tradición oral ha mantenido más vivo de las danzas guipuzcoanas es aquello que menos explica Iztueta (*Broquel-dantza*). Para fijar y estudiar ésta con detalle, se hace, por tanto, necesario el recurso a otras fuentes. La tradición oral, bien entendida y criticada por supuesto, podría completarse, por ejemplo, con la transcripción de las danzas guipuzcoanas de Eusebio Basurko, de finales del siglo pasado.

3.4 NECESIDAD DE UNA EDICION CRITICA DEL CUADERNO DE MELODIAS

Se impone la necesidad de una edición crítica del cuaderno de melodías. en cada caso debería estudiarse el compás adecuado y la tonalidad correspondiente al txistu, así como señalar las alteraciones que corresponden a la ejecución y en las que parecen fruto de la interpretación del oyente. Aunque no he tocado este punto en el análisis, podría ser interesante un estudio sobre qué letras son populares y cuáles creadas por Iztueta. Daría posiblemente luz sobre los aspectos mencionados más arriba.

Nada más.