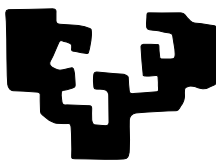


eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

**Doktore-tesia**

# **Genero-identitatea euskal dantza tradizionalaren eraikuntzan**

**Egilea: Oier Araolaza Arrieta**

**Tesiaren zuzendariak: Leire Ituarte Pérez  
Nerea Aresti Esteban**

**Data: 2019**

(cc) 2020 Oier Araolaza Arrieta (cc by-sa 4.0)

**Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)**  
Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea



(CC) 2019 OIER ARAOLAZA ARRIETA (cc by-sa)

UPV/EHUko Mikel Laboa Katedraren eta Dantzán.com elkartearen  
laguntzarekin egindako tesia



eman ta zabal zazu

Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



dantzan



---

# Eskertza

*Laino guztien azpitik  
eta sasi guztien  
gainetik dantzatu  
diren emakumeei*

Eskerrak eman nahi dizkiet bai tesiaren prestaketa lanean zuzenean eta zeharka lagundu didaten guztiei eta bai dantzaren alorrean bidaide, lagun eta irakasle izan ditudanei ere.

Zinez eskertu nahi ditut Leire Ituarte eta Nerea Aresti tesi-zuzendariak, beraien animo, azalpen argigarri, aholku aberasgarri eta zuzenketa zorrotzengatik, bai eta euskal dantza generoaren bitasunera lotzen duten korapiloetako batzuk askatzen laguntzeagatik.

Euskal dantzari buruzko ikasketak unibertsitatean jorratu nahian hasi nintzenean eskainitako babesagatik eta erakutsitako bidearengatik Karlos Sanchez Ekizari eta Kepa Fernandez de Larrinoari; Mari Luz Estebani euskal kulturari feminismotik begiratzen irakasteagatik; Mikel Laboa katedraren zuzendaritzan aritu diren Juan Kruz Igerabideri, Gidor Bilbaori, Jone Miren Hernandezi eta Pio Perezi, lanerako eskaini didazuen aukera eta konfiantzagatik; Gurutze Ezkurdiari eta Iñaki Goirizelaiari, euskal dantza unibertsitatean sartzeko ahaleginagatik.

Marian Arregiri, inoiz inork berriz egingo ez duen moduan dantzan jarri gintuzulako; Juan Antonio Urbeltzi, bizitzaren soka-dantzarako zure adiskidetasuna, eskuzabaltasuna eta jakitate amaigabea oparitzeagatik; Iñaki Arregiri, gogoetan bezala ekintzan, sokari tira egin zein sokakide izateagatik; Gari Otamendiri, korroan eta pikutan, oinak dantzan eta eskuak arrabitan darizun talentuaz gozatzeko aukeragatik; Jexux Larrea, Fernando Aristizabal, Amaia Bueno, Mikel Urbeltz, Mertxe Ibañez, Ane Albisu, Itziar Otamendi, Jokin Otamendi, Onintze Azpeitia, Mikel Legorburu, Monika Bañales, Jaione Olasagasti eta Argia dantzari taldearen familia osoari, zuekin ikasi, zuekin dantzatu eta zuekin dantzan-bizitzeko aukera emateagatik; Lide Aranari, dantzaren sustapenaren alde egindako lan zintzoa eta dantzaren aldeko lan tinkoagatik;

---

dantzan.com elkartean, eta Kezka, Argia, Haritz, Duguna, Gure Kai eta Maritzuli dantzari taldeetako dantzari, musikari eta laguntzaileei, dantzari lotutako bizitza eskaintzeagatik; Claude Iruretagoienari eta Jon Iruretagoienari, dantzarako pasioa partekatzeagatik; Olaiz Agirrebeña, Luken Aranburu, Nagore Fernandez, Olaia Gabirondo, Ander Garitagoitia, Maider Otaola, Oihane Llorente, Eider Agirrebeña, Amaia Rodriguez, Irati Kortabitarte, Unai Txurruka, Ekhi Zugasti eta Kezka dantza taldearen zuzendaritza talde osoari, dantzaren suari hauspoa emateagatik; eta Eire Vilari eta Amaieur Aristiri, zentzu eta patxadarekin suteak piztu ahala itzaltzeagatik.

Jose Inazio Sarasuari, dantza balioan jarri eta dantzaren duintasuna transmititzeagatik; Aresatz Usobiagari, Roberto Altzerrekari eta Ane Sarasketari, betirako adiskidantzagatik; Lourdes Odriozolari, ahaztea ezinezkoa izango zaigun moduan dantzan irakasteagatik; Iñaki Zugastiri, bisoretik harago begiratzen erakusteagatik; Emilio Xabier Dueñasi, ezagutza laguntasunarekin nahasita emateagatik; Patxi Labordari, zaila erraz egiten irakasteagatik; Sabin Bikandiri, jauzi egitera animatu, baina paraxuta uzteagatik; Mikel Sarriegiri, kuarrenta erregelari puntu bakoitza maitatzen irakasteagatik; Aitor Santa Marinari, mundu libreago baterako behar dugun asistentzia teknikoagatik; Patxi Monterori, dantzan aurrera egiteko konstantziagatik; Jesus Irizarri eta Maite Irizarri, dantzaren aldeko lan zorrotz eta umilagatik; Marisa Barrenari, mundu justuago eta parekideago baten alde borrokatzeko kemenagatik; Josu Garateri, dantzan bizitzeko dugun ahaleginean zure txinparta eta sostenguagatik; Aritz Ibañezi, konplize leialena eta irakasle xumeena izateagatik; Arantza Urigueni, energia, kemen eta laguntza neurrigabearengatik; Enrike Izagirreri, beti alboan eta kantari, konfidente, aholkulari eta lagun izateagatik.

Arantza Arrieta amari, dantzarekiko maitasuna eta kontzientzia feminista transmititzeagatik; Juan Jose Araolaza aitari, zuzentasunaren aldeko borrokalari nekaezinaren eredia oparitzeagatik; Garikoitz eta Maialen anai-arrebei, Quico Pugesi eta familia osoari, maitasunez, kantuz eta dantzaz betetako bizitzaren opariagatik.

Izar eta Ekain seme-alabei, zuei eskaini nahi dizuet lan hau, gizarte parekideago batean dantza zaitetzten. Eta bereziki tesia egiteko babes, arnas, aukera, laguntza, animoa eta maitasuna eskaini didan Ainhoa Larrañagari, bizitzaren dantzan eta dantzaren bizitzan, abentura guztietan bidaide eta lagun izateagatik.

---

# Aurkibidea

1 Sarrera.....	11
1.1 Aztergaia eta helburuak.....	11
1.2 Abiapuntu auto-etnografiko bat.....	18
1.3 Hipotesia, kronologia eta atalak.....	36
1.4 Metodologia: genero identitateak dantzan.....	41
1.4.1 Dantza ikasketak.....	42
1.4.2 Nazio- eta genero-identitateak dantzan.....	48
1.4.3 Dantza genero-sisteman.....	60
1.5 Auziaren egoera: euskal dantza eta generoa aztergai.....	69
1.5.1 Folkloristak emakumeen dantzaren ukazioaren eta bereizkeriaren artean.....	71
1.5.2 Generoa analisi-kategoria moduan.....	94
1.5.3 Genero begirada euskal dantza tradizionalari buruzko lanetan.....	108
2 Aurrekariak: debekuen gaintetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan.....	131
2.1 Gizonezko euskal dantzariaren mitoaren eraikuntza aipu apokrifoetan. 134	134
2.2 Emakumeak dantzan Erregimen Zaharrean (XVI-XVII).....	142
2.2.1 Emakumeak Corpus Christi eta patroien festetan eta dantzetan.....	142
2.2.2 Euskal emakume dantzarien kontrako debekuak.....	148
2.2.3 Emakumeak dantzan bidaiari eta kronikarien begietan.....	155
2.3 Emakumeak dantzan Erregimen aldaketan (XVIII-XIX).....	161
2.3.1 Debekuen uztarripean eta arrotzen liluraren artean dantzan.....	163
2.3.2 Ez deabru, ez aingeru.....	172
2.3.3 Deabruaren mandatariak dantzan: ipurdikoak eta gorputz-igurtziak.....	181
2.3.4 Emakumeak dantzatzetik, emakumeen dantzetara.....	195

3 Genero- eta nazio-identitateak aurrekuan.....	229
3.1 Esku-dantzatik aureskura: generoaren araberako sailkatze hierarkikoa	234
3.2 Klasea, generoa eta adina aurrekuan.....	240
3.3 Emakume aurrekulariak Errestaurazio garaian (1874-1920).....	252
3.4 Lehen abertzaletasunaren gizon-dantza (1894-1920).....	277
3.5 Emakumeen aurrekuak euskal kulturaren pizkundean (1920-1936).....	287
3.5.1 Santurtzi, 1921: filmatutako lehen aureskua, emakumeen azkenetakoa.....	291
3.5.2 Ez dantzakera maskulinorik, ez dantzakera femeninorik.....	311
3.5.3 Emakumeen azken aurrekuak.....	315
3.6 Euskal nazionalismo koreografikoa eta euskal emakumeen dantzen ukazioa.....	330
3.6.1 Resurreccion Maria Azkue.....	334
3.6.2 Francisco Gascue.....	339
3.6.3 Pierre Lhande.....	342
3.6.4 Telesforo Aranzadi.....	346
3.6.5 Aita Donostia.....	347
3.6.6 Policarpo Larrañaga.....	356
3.6.7 Enrique Jorda Gallastegi.....	359
4 Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak.....	361
4.1 Ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputza.....	364
4.2 Gorulariak eta Poxpolinak: euskal emakumeen gorputz dantzariak.....	379
4.2.1 Emakume arku-dantzariak errege-erreginen gozagarri.....	380
4.2.2 Gorulariak: etxeko aingeru dantzariak.....	386
4.2.3 Poxpolinak: aberriaren alabak dantzan.....	391
4.3 Gorputz dantzari sexuatuaren eraikuntza.....	405
4.3.1 Sagar-dantza: gizonen dantza femeninoa.....	406
4.3.2 Euskal dantzakera maskulinoa eta femeninoa.....	414
4.3.3 Dantzariak eta pilotariak: janzkera eta gorputz-jarduera sexuatuak .....	420
4.4 Mugak, tentsioak eta zuzenketak emakumeen dantzen definizio prozesuan .....	438
4.4.1 1931ko emakume ezpata-dantzariak eta genero-mugen urraketa....	440
4.4.2 Poxpolinak mutil-dantzetan: gatazka Aberri Egunean.....	448



---

5 Ondorioak: atzean ikasi dugu nola dantzatzen garen aurrean.....	455
6 Iturriak, bibliografia eta indizeak.....	463
6.1 Erreferentziak.....	463
6.2 Filmeak eta bideoak.....	515
6.3 Artxibo eta Dokumentazio zentroak.....	517
6.4 Hemeroteka.....	518
6.5 Ilustrazioen indizea.....	519

---

# 1 Sarrera

## 1.1 Aztergaia eta helburuak

Euskal dantzaren praktikan genero rolen eta horien arteko bereizketaren inguruan XXI. mende honetan sortutako kezka argitzeko, gertatzen diren kontraesanak ulertzeko eta galderen erantzunak aurkitzeko egindako bidearen emaitza da honako ikerketa lan hau. Zergatik tradizioz transmititu den dantza antolaketan emakumeek eta gizonak dantza desberdinak egin dituzte? Neska eta mutil dantzariak dantzan rol bereizi eta estereotipatuak jokatzea noiztik gertatzen da? Zergatik jo da aureskua gizonen dantzatzat eta zergatik utzi zioten emakumeek aureskua dantzatzeari? Ba al dago emakumeari dagokion dantzakera bat eta gizonetzko moduan dantza egiteko beste modu bat? Kezka horiek eta antzeko galderak sortu dira azken urteotan euskal dantza tradizionalen praktikaz gogoeta egiterakoan. Ondorio praktiko eta sinboliko zuzenak dituzten galderak dira, dantzaren eta gorputzen bidez genero rola publikoki irudikatzen eta sozializatzen baitira. Dantzaren eta generoaren inguruko gogoeta hau XXI. mendean gertatzen ari da, baina galderak orainaldia eraikitzen parte hartu duten iraganeko gertaera eta ideiei buruzkoak dira nagusiki. Dantza horiek tradiziozko dantza moduan definitzen diren neurrian, galdera horien erantzunen bila iraganera jo dut. Tradizioaren autoritateaz jantzita aldarrikatzen den produktu kultural horren konfigurazio prozesuak ezagutu nahi izan ditut. Tradizio koreografiko horien eraikuntzaren eragile eta testuinguru izan diren aro historikoetan dantzak eraldatu eta dantzetan barneratuta transmititu diren identitate eta genero ikuspegiak agerian jartzeko helburuak gidatu du ikerketa.

Dantza tradizionala eta generoa, bien arteko harremana, elkarri nola eragiten dioten eta harreman horren ondorioz nola elkar eraikitzen eta eraldatzen diren aztertu dut lan honetan. Euskal dantza tradizionalari begiratu diot, tradiziozko euskal dantzetan eta dantza horien bidez genero-identitateen eraikuntzan nola eragin den, eta genero-identitate eraikuntza hori dantzaren bidez nola adierazi den aztertuz. Dantzarekin batera generoa, komunitatea, nazionalismoa, tradizioa, gorputzak eta identitateak, beraien arteko harremanak, elikatzeak, osaketak, zuzenketak, tentsioak eta gatazkak, eta horien bidez eta elkar eraginez nola eraldatu eta eraikitzen diren kategoria horiek izan dut aztergai.

Dantzak gizartea eta kultura islatu eta ekoizten dituen ideian (O'Connor 2013, 71) oinarritzen da honako lan hau, eta dantzaren bidez identitateen eraikuntza eta adierazpena aztertu daitezkeela defendatu duen Susan Reeden (1998, 504) iradokizuna jarraitu dut.

Genero-arketipoak eta irudikapen kulturalak berraztertzeke gonbidapena egin du Mary Nash (2014, 18-19) emakumeen eta gizonen arteko berdintasun sinesmen giroa eraikitzeko oinarriak jar ditzakeen imajinario kolektibo berri baterako bidea antzeman ahal izateko. Euskal dantzaren historian eta egungo folklore sisteman barneratuta eta naturalizatuta ditugun genero-ikuspegiak agerian jarri eta berrirakurketak egiteko aukera eskaini digute genero ikasketek. Nerea Arestiren (2014a, 71) hitzetan, genero ikasketek “emakumeak historiaren agertokitik at aurkezten zituen ikuspuntua, iraganaren irudi distortsionatua zela” erakutsi digute. Baieztapen hori euskal dantzaren historian berresten dela frogatzen saiatuko naiz lan honetan. Gizon eta emakume kategoriek garai bakoitzean hartzen dituzten esanahiak aldatzen direnez, “esanahi horiek bere baitan azterketa-objektu” (Aresti 2014a, 74) bihurtuta, dantzaren alorrean behatuko ditut. Emakumeen historiak eta antropologiak dantzaren ikasketei behatzeko eskainitako gonbidapenari erantzunez, euskal dantzaren historia genero ikuspegitik berrikusteko entsegua da honakoa.

Euskal dantzaren bidez modu eraginkorrean erreproduzitu da sexu bitasuna azken ehun urteotan. Dantzaren mundua ez ezik, gizartea bera bereizkerian harrapatuta mantentzen duen sexu bitasunari aurre egin nahian, Bakarne Altonagak (2014, 14) egindako gonbidapena onartuz, “gure iruditerian dirauten feminitate eta maskulinitatearen idealen sustrai historikoetara jotzeari eta haiek aztertzeari” helduko natzaio dantzaren alorrean. Gizartean oro har, eta euskal dantza tradizionalan bereziki, indarrean diren eredu estereotipatuak noiz eta nola eraiki diren, eta zenbait aldi historikotan nola eraldatu diren ulertzeko eta gainditzeko ahalegina da honakoa. Euskal dantzan erreproduzitzen diren gizon eta emakume kategorien eredu bereziak, diferentzia sexuala adierazten duten gorputzak, gorputz-mugimenduak eta rolak, eraikiak izan direla agerian jartzea da helburua, eta tradizionala etiketarekin maiz ezkutuan geratzen diren eraldaketak kronologikoki datatzea. Altonagarekin bat eginez, “atzera begiratze hau emakume eta gizon eta gorputz femenino eta maskulinoaren kategorien deseraikitze- eta desnaturalizazio-prozesuan lagunduko gaituelakoan egiten dugu” (2014, 14).

XXI. mende honetan du abiapuntua ikerketak, gaur egungo dantza praktikan generoaren inguruan sortutako kezka, kontraesan eta galderei erantzunak bilatu nahirik egindako bidearen zati bat jaso baitut lan honetan. 2019an euskal dantzaren eremuan erreproduzitzen diren zenbait pentsaera eta joka-molde aurreko mendean eraiki eta eraldatutakoen zordun dira. Horietako batzuk, orain ehun urte inguru, XX. mendearen lehen hamarkadetan egosi ziren. Euskal dantzaren eremuan tradizioaz eta generoaz XXI. mendean ditugun zenbait eztabaida, kontzeptu horietaz naturalizatuta ditugun definizioek baldintzatzen dituzte. XX. mendearen lehen herenean euskal abertzaletasunetik bultzatu ziren folklore dantzen sorkuntza prozesuen irakurketa lan kritikoak egin badira ere<sup>1</sup>, dantza tradizionalaren alorrean formazio egituratu eta teorikoen gabeziak izanik, horien irismena urria izan da, eta euskal dantzaren sektorean nagusi dira folklorismoa (Martí i Perez 1996) eta tradizioari buruzko ikuspegi zurrinak (Quijera 1998). Euskal dantza tradizionalaren eraikuntza prozesua bera da aztergai duguna beraz. Baina behaketa betaurreko zehatz batzuekin egingo dut, tradizio koreografiko horren sorkuntza prozesua genero ikuspegitik jorratuko baitut.

Tradizioak, “ordenu garaikidea berretsi edo zalantzan jartzeko prozesu aktibo” moduan ulertzeko Virginia Maquieiran (1998, 195–196) definizioa berretsiz, 2000. urtetik aurrera, zenbait dantza tradizioetan genero-mugak eztabaidatu eta berdintasunean parte hartzeko ahaleginak azaleratzen hasi dira, ordura arte gizonezkoen gotorleku izandako eremu mugatuak zalantzan jarritz. XX. mende bukaeran emakumeen parte hartzea ezarritako genero estereotipoek markatutako espazio, errepertorio eta janzkerak mugatuta ageri ziren oro har, baina izan dira salbuespen batzuk, ondoko lerroetan aipatuko dugun moduan. Frankismoan, Falangeetako egituraren baitan eratutako Sección Femeninak gerra osteko Espainiaren nazio eraikuntzan genero-identitateen bereizketan sakonduz (Bergès 2012) parte hartu zuen. ‘Irabazle eta galtzaileek berdina dantzatzuz’ (Casero-García 2000, 77), politikoki zatituta zegoen Espainia sinbolikoki bateratzeko eta balio nazionalak transmititzeko helburuarekin antolatu zituen frankismoak emakumeen folklore taldeak. Ondorioz, inkoherentea iruditu arren, ordura arte gizonezkoek soilik dantzatu zituzten hainbat dantza emakumeen taldeek dantzatu zituzten<sup>2</sup> 1940-50eko hamarkadetan.

1 Espainiako Gerra Zibilaren aurreko urteetan euskal nazionalismoak folkloreaz egin zuen erabileraren irakurketa kritikoa egin zuen Juan Antonio Urbeltzek (2001); hain zuzen, folklorearen erabilera politikoa eta horretan oinarrituta eraikitako narratiba identitarioa aztertu ditu Karlos Sanchez Ekizak (2005).

2 Adibidez, Durangoko San Antonio-Santa Rita ikastetxean makila-dantza eta aurrekua dantzatu

Kontraesankorra dirudien testuinguru horretan ulertzen dira Enrique Jorda Gallastegik izan zituen zailtasunak egin zioten galderari erantzuteko: ‘Baina, dantzatzen da ala ez da dantzatzen euskal emakumea?’ (1978a, 97). Euskal dantzaren historiaren ezagutza sakona zuen orkestra zuzendariak, eta jakituz zen, behin eta berriz errepikatzen ari ziren ukazioa —emakumeak ez zirela dantzatzen zioena— ez zettorrela bat testigantza historikoek ziotenarekin. XX. mende hasieran zabaltzen hasi eta XXI. mendera arte indarrean iraun duen mito faltsuaren arabera emakumeek ez dute dantza egin euskal dantzetan, gehienez ere dantzatuak izan dira, eta emakumeen parte hartzea gizonezkoen omenaldia jasotzera mugatu da<sup>3</sup>. Dantzari buruzko testigantza historikoak biltzerakoan emakumeek egindako dantzen hainbat aipamen agertu zitzaizkion Jordari, eta beraz, ‘Bai eta ez’ erantzun beharrean aurkitu zuen bere burua. Kontraesana gainditzeko irtenbidea genero bereziekin eraikitako estereotipoek eskaini zioten: emakumeek dantzetan parte hartzen bazuten ere, ez zutela inoiz modu nabarmenean edo gizonaren parekoan egiten. Alegia, emakumeak dantzatzekotan modu apalagoan egiten zuela, eta euskal dantzari nazioarteko itzala eta izena eskaini ziona gizonezkoen dantza zela, intentsitate, hedadura eta dentsitate handiagoz egindakoa baitzen (Jordá 1978a, 122).

Aurrekua dantzatzeko azalpen koreografikoekin 1966an argitaratutako lan batek zioenez, “en el aurreku propiamente dicho no hacen más que recibir el homenaje de los bailarines y formar la cuerda y no bailan durante él” (Garro 1966). *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* entziklopediarako Gaizka Barandiaranek (2002, 359) egindako sarreran ere halaxe jasota dago: “En estas danzas de liturgia social y en las danzas-juego se excluía a las mujeres”. XXI. mendean erreproduzitzen jarraitu da emakumeek euskal dantzetan bigarren mailako parte hartzea eta gehienetan posizio pasiboa duela argudiatzen duen topiko oker baztertzailea. 2008an folklore aldizkari batean argitaratutako lan baten esaten denez dantzak gizonen ondare izan dira eta dira: “en toda la cultura vasca, han sido y son patrimonio de los hombres” (San Sebastián, 2008: 98) eta egileak dioenez protokolozko dantza publiko guztiak gizonezkoek dantzatzen dituzte. 2019 honetan oraindik indarrean da tradizioaren izenean aurrekua eskusiboki gizonen osatutako dantza dela dioen dantzaren definizio sexista. “Ba

---

zituzten neskek gerra ondoko urteetan eta Oñatin Sección Femeninako neskek ordurarte gizonezkoek soilik dantzatzen zituzten Korpus dantzak ikasi eta dantzatu zituzten. (Agerre 2017a; Corcostegui 2005)

3 Gazteleraz eta formula bera erabiliz ageri da kasu gehienetan: “[...] la mujer no baila en el verdadero sentido de la palabra.[...] La mujer asiste al baile para ‘ser bailada’”. (Donostia 1932, 4)

al zenekiten antzina gizonak bakarrik dantzatzeko zutela euskal dantza ezagun hau?” esanez iragarri zuen kazetari batek<sup>4</sup> aurrekuari buruz prentsan argitaratu zuen artikulua<sup>5</sup>. Wikipedian, gazteleraz, aurrekuari buruzko sarreran<sup>6</sup>, “Se compone exclusivamente de hombres” adierazten da.

1960etik aurrera, folklore jardueretan gizonen parte hartzea sustatu ahala eta festa eta dantzen tradizionalizazio prozesuaren (Boissevain 1992) ondorioz, maskulinitzat jotzen ziren dantza gehienetan parte hartzea ukatu zitzaien emakumei. Taldeak osatzeko gizonen gabezia zegoen zenbait dantza tradizioetan onartu zen emakumeen parte hartzea (Aguirre 1987; Quijera 1998), baina soilik gizonen falta bitartean. Cortesko *paloteadoan*, gizonen interesik erakutsi ez zutenean emakumeek eutsi zioten tradizioari, eta hurrengo belaunaldian gizonen dantza egiteko borondatea agertu zutenean, taldea bikoiztu eta biek dantza egiteko aukera bermatu zen (Aranburu 1998, 52). Deban, 1967ko San Roke eguneko ezpata-dantzan, emakume batzuk dantzan parte hartzeko eskubidea aldarrikatu zuten eta baita dantzatu ere (Araolaza 2014a). Ondoko urteetan, tradizioaren izenean ukatu zitzaien ezpata-dantzan parte hartzea, horren arabera gizonen dantza omen zen eta ezpata-dantza. 1987an Muskildiko herritarrek emandako maskaradetan, ordura arte gizonen bete izan zuten *Txerreroa* izeneko dantzariaren rola emakume batek jokatu zuen eta 1992an maskaradetak paper guztiak emakumeek betetz eskaini zituzten inauterietako dantzak eta antzerkiak Eskiulako (Bearn) herritarrek.

Elkarrizketa horri ekarpena egin nahirik, naturalizatuta ageri zaizkigun eraikuntza kulturalak seinalatu eta darabiltzagun kategorien jatorri eta esanahien azterketa egitera dator ikerketa hau. Emakume eta gizonen arteko harremanetan ditugun desberdinkeriak eta horien izaera eraikiak agerian jartzearen helburua gizarte parekideago baten bidean ekarpenak egitea da. Egungo euskal dantza tradizioan genero bereizkeria sostengatzen duten inertzia eta ikuspegiak eztabaidatu, eta dantza jardura parekideagoa izaten laguntzeko ekarpenak egitea izan da lan honen helburua. Horretarako euskal dantzaren historiaren etapa batzuetan ‘gizon’ eta ‘emakume’ kategorien eraikuntza prozesua dantzaren bidez nola gauzatu den ezagutzen ahaleginduko gara. Tradizio

4 Moyano, I. (2018). Ba al zenekiten antzina gizonak bakarrik dantzatzeko zutela euskal dantza ezagun hau? [Tweet]. [https://twitter.com/izas\\_moyano/status/963834008244236289](https://twitter.com/izas_moyano/status/963834008244236289)

5 Aurrekuaren tradizioan gizonen soilik egiten zuten dantza moduan aurkezten da artikuluan: “Antzinako soka-dantzatik, gaur egungo Aurrekura”, *El Correo*, 2018-02-13.

6 «Aurreku». 2019. In *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Aurreku&oldid=113697796>.

koreografikoen izaera aldakor eta malguarekiko kontzientzia hartzea lagungarri izan daiteke genero eraikuntzen naturalizazioak zalantzan jartzeko.

Ehun urte beranduago 'tradiziotzat' jotzen diren euskal dantzaren errepertorio, janzkera eta dantzakeraren inguruan XX. mende hasieran hartu ziren zenbait erabakik genero bereizketan zer-nolako arrakala eragin zuten argitzen laguntzea da helburua. Izan ere, identitateak egituratzeko asmatutako tradizioei (Comaroff & Comaroff 2011, 45) asmatuak izan ziren garaiko genero ikuspegiak eta horien araberrako rol estereotipatuak esleitu izan zaizkiela agerian jartzeak, eta naturalizatuta jasotako eraikuntza horien izaera eraikiaren kontzientziaz jabetzeak, zenbait egoera gatazkatsu desaktibatzen lagundu lezake. Ikerketa honen helburu nagusia, euskal dantza tradizionaletan emakumeen parte hartzea berdintasunean gauzatzeko eragozpen diren generoa, tradizioa eta dantzari buruzko ikusmoldeak eztabaidatzea eta kolokan jartzea da. Izan ere, horien ondorioz, dantza praktikan naturalizatuta ageri diren emakume eta gizon kategoriei lotutako rol estereotipatuak eraikiak direla azpimarratu nahi dut. XX. mende hasieran bultzada handia izan zuten prozesu horiek agerian jarritz, dantza tradizionalen estereotipatze sexuatu egituratu zuten ezaugarri horiek dantza horien formak eta funtzioak berregin ziren unean eraiki zirela agerian jartzea bilatzen dut lan honen bidez.

Esan bezala, XXI. mende honetako lehen bi hamarkadetan euskal dantza eta generoaren alorrean sortu diren kezka, galdera, tentsio eta gatazkei erantzun nahiak eraman nau ikerketa hau egitera. Testuinguru garaikide honetan euskal dantza tradizionaletan indarrean dagoen genero bereizketa auzitan jarri eta eraldatzeko egin diren ahaleginak eta eman diren urratsak aipatuko ditut ondoko lerroetan. Maila teorikoan ikerketa hau egin den bitartean, eremu praktikoan, euskal dantzetan, emakumeei eta gizonen tradizioz zehazten zitzaizkien rolak, dantzak, janzkerak, dantzakerak eta funtzioak auzitan jarri dira. Gizonen parte hartzea soilik onartzen zuten hainbat dantza erritualetan emakumeen parte hartzea bideratzeko gogoeta, elkarrizketa eta ekintzak burutu dira, zenbaitetan tentsioak azaleratuz, eta beste batzuetan gatazkak lehertuz ere bai. 2000. urtetik aurrera emakumeei parte hartzea ukatzen zitzaien tradiziozko hainbat dantza erritualetan erreproduzitzen ziren genero desberdinkeriekin eten eta genero bazterketarik gabeko praktikak abiatzeko zenbait ahalegin egin dira. Horietako batzuk aipatuko ditut ondoko lerroetan, tentsio, galdera eta gatazka testuinguru horretan eta hor sortzen ziren galderei erantzun nahirik abiatu baita ikerketa. Praktikan izan diren aldaketei begiratuko diegu, baina ahaztu gabe



XXI. mendeko lehen zati honetan, emakumeek dantza tradizionaletan parte hartzeko dituzten mugak eta bazterketak gainditzeko ahaleginak egiten diren aldi berean, dantza praktika femeninotzat estereotipatzen duen kategorizazioa sakontzen jarraitu dela, eta estereotipoaren eraginez gizonezkoak dantzaren praktikatik urruntzeko joera indartzen ari dela.

Ezin dut ezkutatu lan honetan nirekin izan den mina, nahiago nukeela lan honen beharrik izan ez balitz. Bereizketekin bukatzeko, dantzan ezagutu dugun genero ikuspegia tradizioaren irudi baztertzailerik eta oker batean oinarritzen dela agerian jartzeko ahalegina izan da honako hau. Tradizio hori baztertzailerik izan zela egia bada ere, bere historia uste baino konplexuagoa eta askotarikoagoa izan da, eta horren baitan, tradizioari buruzko narrazioan emakumei ukatu zaizkien dantzarako aukerak uste baino ugariago izan dituztela bista araziz, tradizio horretan oinarritzen diren praktikan bazterketekin bukatzen laguntzea izan da helburua. Emakumeak euskal dantzaren historian dantzatu direla frogatzen duen testigantza bakoitzak poz handia eragin arren, aldi berean, ezin dut ezkutatu bazterketa zentzugabe eta injustu horrekin bukatzeko historia baliatu beharrik eragiten didan domatia. Ikerketa honek frogatu du gezurra dela emakumeak ez direnik dantzatu tradizioan, eta beraz, injustuaz gainera, tradizioarekiko okerra dela bazterketa. Baina inoiz emakumeak dantzatu zirenik frogatzen duten testigantzarik aurkitu izan ez balitz, horrek ez zukeen gaurko eta biharko praktikan inolako bazterketarik justifikatuko; horrek berretsiko lukeen gauza bakarra da tradiziozko dantzak genero menderakuntza krudel eta injustu baten emaitza direla. Dantzan genero bazterketekin bukatzeko ez genuke historiaren eta tradizioaren justifikaziorik beharrik. Oxala lan hau alperrik egindakoa balitz.

## 1.2 Abiapuntu auto-etnografiko bat

Aztergaiaren subjektu sozialtzat nor bere burua hartu, eta etnografia denbora, espazioa eta metafora, hiru dimentsio horietan garatzeko gonbidapena egiten du Timothy Ricek (2004) etnomusikologoak. Ikertzailea bera ikergai bihurtze hau bat dator dantzaren antropologoek dantza etnografietarako aldarrikatu duten behaketa parte-hartzailearen hitzez hitzeko interpretazioarekin, gorputzaren eta gorputzaren esperientzian (Buckland & Buckland 2006, 8) oinarritutako etnografia praktikekin. Ikergaia orain 100 urte atzera ezarrita, nekez egin nezake auto-etnografiarik, baina aurreratu dudan moduan, ikerketa honen abiapuntua XXI. mendean izanik, horren inguruko azalpen izateko helburua duten lerrootan, aintzat hartuko dut Ricen proposamena. Labur bada ere, nire dantzari ibilerek eta zertzelada autobiografikoek euskal dantzan genero-identitateen eraikuntzak aztertu nahi izatera nola ekarri nauten saiatuko naiz azaltzen.

Aldarrikatzen genituen genero berdintasun idealak eta euskal dantzaren praktikan indarrean genuen bazterketaren arteko inkoherentzia gordintasun osoarekin nabarmendu zitzaidan 1998ko ekainaren 14an. Goizaldi dantzari taldeak bere sorreraren 50. urteurrena ospatzeko antolatutako dantza jaialdian gertatu zen. Gipuzkoako dantzetan erreferentziazko elkarteak zen Goizaldi, euskal folklore taldeen artean pedigri berezia zeukana, probintziako ezpata-dantza, brokel-dantza eta aurrekuaren tradizioa XX. mendean zehar zaindu eta distiraz transmititu izana aitortzen baitzitzaion. Mende erdiko ibilbidea ospatzeko dantza ekitaldi horretan, aipatutako errepertorioan nabarmendu ziren beste lau dantza talde gipuzkoar, Irungo Kemen, Errenteriako Ereintza, Donostiako Eskola eta Elgoibarko Haritz gonbidatu zituzten Goizaldiko dantzariak, eta bost taldeek elkarrekin dantzatu zituzten ezpata-dantza eta brokel-dantza Donostiako Konstituzio plazan. Gipuzkoar dantzen tradizioaren zaindaritzat zeukan bere burua Goizaldik eta dantzetako genero banaketa ere ustez zorrotz errespetatzen zen tradizioaren arabera zen. Makila txikiekikoa, zinta-dantza eta uztai handien dantza neskek dantzatu zituzten, eta brokel-dantzaren gainontzeko piezak eta ezpata-dantza soilik gizonezko dantzariak egin genituen. Ezpata-dantza zen dantzaldiko pieza nagusia. Izan ere, Corpus Christi kristau ospakizunean Artzai Onaren katedralaren aurrean ezpata-dantza dantzatzen zuten —eta dute— Goizaldiko dantzariak urtero, eta egutegian finkatutako eta tradizioan errotutako ekitaldi nagusitzat zeukatenez berau,

urteurreneko dantza ekitaldia 1998ko Corpus Christi igandean antolatu zuten. Bost taldeetako gizonezko dantzariak ezpata-dantza talde bakarra osatu genuen katedralaren aurrean. Ehun dantzari gizonezkoz osatu zen taldea, 1660an Felipe IV Espainiako erregeak Donostiara egindako bisitaren omenez ehun dantzari inguruz antolatutako ezpata-dantza (Urbeltz 1978, 117) gogoan hartuta. Artzai Onaren katedralaren aurrean ezpata-dantza dantzatu eta segizioa osatuta egin, hiriko erdiko kaleetan barrena egin zen Konstituzio plazaraino dagoen kilometro beteko ibilbidea. Behin plazan sartuta, ezpata-dantza dantzatu genuen ehun gizonezko dantzariok, emakume dantzariak bazterretik begira genituela. Ondoren, ezpata-dantza plazatik erretiratu, dantzariak bost taldeetan antolatu ziren, eta brokel-dantzaren sorta dantzatu zuten, emakumezkoak eta gizonezkoak talde berezietan, bakoitzak generoaren arabera esleituta genituen dantzetan parte hartuz.



Ilustrazioa 1: Ehun gizonezkoen ezpata-dantza. Donostia, 1999-06-14. Argazkia: Marta Ventura.

Dantza-saioa bukatuta, gertuko taberna batean elkartu ginen hainbat dantzari. Edaria eskuan, elkarrizketa multzoak sortu ziren, eta Haritzeko zenbait dantzari Goizaldi eta Kemeneko dantzari osatutako elkarrizketa borobil batean egokitu ginen. Dantzarietako bat hizketa beroan ari zen. Ezpata-dantzan ehun dantzarien kapitain aritu zen Goizaldiko eta Kemeneko dantzari irundarra zen. Irungo alardeaz hitz egin zigun. Emakume talde batek alardean eskopetari paperean

parte hartzeko ahalegina egin zuen bi urte lehenago baina zenbait gizonezkoek ez zituzten onartu nahi izan eta tentsio eta liskarrak gertatu ziren. 1996ko eta 1997ko gertaera liskartsuekin suminduta ageri zen dantzarion kapitaina, emakumeek alardean parte hartzeko eskubidea aldarrikatuz, eta handik bi astera, ekainaren 30ean ospatuko zen alardean parte hartu nahi zuten emakumeei babesa ematera joateko deia egin zigun. Elkartasunerako dei horrek ispiluaren aurrean jarri gintuela sentitu nuen. Ehun gizonezko osatutako konpartsa guztiz maskulinoa plazaratu berri genuen eta gure taldeetako emakumeak dantza agerraldi nagusitik baztertu genituen. Nola ginen gai alardeetan injustua iruditzen zitzaigun genero bazterketa, inolako kezka eta kontzientzia txarrik gabe erreproduzitu eta goraiatzeko dantzaren eremuan? Nola moldatzen ginen gure baitan inkoherentzia horiek ez antzemateko? Zergatik zenbait festa eta tradizioetan begi onez ikusten genuen malgutasuna izatea eta emakumeek ordura arte nagusiki gizonezkoek gorpuztutako rola jokatzeko, eta aldiz, geuk kudeatzen genituen dantza tradizionalan genero rola eta bakoitzari lotutako janzkera eta errepertorioak erabateko zurruntasunez mugatzea?

Bi urte lehenago Gasteizen nintzen, dantzari buruzko jakinminak historia ikasketetan matrikulatzera eramane baininduen, fakultateko horma batean *Mujer, ritual y fiesta: género, antropología y teatro de carnaval en el valle de Soule* (Fernández de Larrinoa 1997) entseguaren aurkezpen iragarkia ikusi nuenean. Aurkezpenera hurbildu eta Kepa Fernandez de Larrinoa antropologoa ezagutu nuen. Zuberoako maskaradetako dantza tradizionalan emakumeen parte hartzean sortutako tentsioak begirada antropologikoarekin aztertu zituen Fernandez de Larrinoak (1995; 1997), genero kategoriaren inguruko berrirakurketek funtzio sinbolikoetan eragindako aldaketak, sortutako tira-birak eta egindako egokitzapenak aztertuz. Fernandez de Larrinoak, Eusko Ikaskuntzaren eta Eusko Jaurlaritzaren babesean koordinatzen zituen ikerketa taldeetako batean sartu ninduen, zehazki euskal dantza tradizionalari buruzko bibliografia bat osatzea (Fernández de Larrinoa 1998a) helburu zuen lantaldean. Euskal dantzari buruzko bibliografiara lehen hurbilketa eskaini zidan lan horretan aritzeak.

Dantzaren ezagutzan sakontzeko tresna metodologikoen bila gizarte eta kulturazko antropologia ikasketak hasi nituen Donostian 1998ko irailean. Emakumerik gabeko ezpata-dantzak eragindako kontraesan eta galderei antropologiatik eta genero ikasketetatik emandako erantzunak ezagutzen hasi

nintzen: Mari Luz Esteban Galarza, Lourdes Mendez Perez eta Carmen Diez Mintegirekin antropologia feministaren berri izan nuen, eta besteak beste, genero-sistemak, sexuaren eraikuntza, sexu-identitateak, maskulinitatea eta feminitatearen inguruan Ortner, Connel, Laqueur, Rubin edo Valleren ekarpenak ezagutzen hasi nintzen. Fernando Rojok "Emakumea euskal dantza tradizionalan" (1999) artikulua argitaratu zuen eta bertan salatzen zuen euskal folklorean "Emakumea ez da dantzaria izan dantzatua baizik" esanez zabaldua zegoen tesi orokorra "irakurketa sinplea" zela, azterketa sakonagoa merezi zuena. Rojok zioen "Garai batean emakumeek bere toki propio normalizatu bat zutela" eta euskal dantzan "emakumearen parte hartzea eskasa" ez zela betidanikoa, "prozesu historiko berezi baten ondorioa" baizik.

Mari Luz Esteban antropologia irakaslearen gidaritzapean euskal dantzak genero ikuspegitik aztertuz eskolarako lan bat egin nuen. Dantza, sexua eta generoa, identitate, dominazio, desafio eta desioen zeinu moduan irakurtzea proposatzen zuen Judith Lynne Hannaren (1988) hurbilketa izan nuen ardatz. Horrela, euskal antropologia feministari emandako lehen bultzadan, Teresa del Vallek (1983; 1985; 1986) euskal tradizioan, festetan eta dantzetan emakumeek espazio mugatua eta protagonismo urria zutela agerian jarri zuela ikasi nuen. Bidasoaldeko alardeen inguruan ordurako lehen lanak argitaratuta zituen Margaret Bullenek (1997) eta horrek festak, identitateak eta generoaren arteko harremanen markoa argitzen lagundu zidaten. Tradizioaren inguruan Hobsbwam (1983) eta Martiren (1996) lanak begirada feministaz osatu zidaten Virginia Maquieiran (1998) kritikek. Euskal dantzari buruzko lanetan emakumeei buruz egindako aipamenen lehen bilketa egin nuen, besteak beste Iztueta (1990), Arraras (1971a), Urbeltz (1978; 1983), Irigoien (1991a; 1991b; 1996) eta Agirren (1987) lanak aztertuz, eta folkloristek euskal dantzari buruz egindako lanetan proiektatu zituzten genero ikuspegiak agerian jartzen ahalegindu nintzen. Antropologiako ikasketarako egindako lan horretan ondorioztatu nuenez, "gizonek gizonentzat pentsatu, prestatu eta burututako dantzak dira tradizioz iritsi zaizkigun gehienak". Euskal dantza tradizionalan genero kategoria aztertu eta praktika koherente bat antolatzen hasteko ordua geneukala ondorioztatu nuen: "Bada ordua zer nolako tradizioa eta folklorea nahi dugun erabakitzeko. Arrazoizko eztabaida eta ideia agerketa natural bat egiteko aukera gurea da, baina askoz gehiago atzeratu ezin duguna" (Araolaza 1999, 1). Lanak eragindako gogoetak publikoan partekatu nituen 2000. urteko maiatzaren 3an, Eibarko Arrate Kultur Elkartean eskainitako hitzaldian.

Euskal dantza eta generoaren inguruko jakin mina hazi besterik ez da egin lehen hurbilketa ahalegin hartatik. 2000. urtetik aurrera euskal dantza tradizionalen praktketan genero bereizketa gainditzeko hainbat ahalegin eta pauso eman dira, eta horien jarraipena egin dut, bai interes propioz<sup>7</sup> eta bai lanbidez<sup>8</sup> ere egokitu zaidalako. Hain zuzen euskal dantza tradizionalan berdintasun praktikak aplikatzeko ahalegin batekin hasi zen XXI. mendea. Emakumeek eta gizonek batera parte hartu zuten lehen aldiz Andoaingo axeri-dantzan 2000ko San Joan egunean, denak janzkera eta rol beretan arituz. Beste hainbat tradizioetan gertatu bezala, Espainiako Gerra Zibilaren (1936-39) aurretik, Adunan modu informalean ospatu izan zen dantza-jokoa (Mendi Alde 1985), 1976an agerraldi formal eta folklorizatu (Martí i Perez 1996) tankeran birstutu, eta Andoain herriaren identitateari lotuta ospatzen hasi ziren. Fernando Rojok (1999) emakumeak euskal dantzan baztertuak izaten ari zirela salatuz artikulua idatzi zuen urte berean, 1999an, Andoaingo axeri-dantzan parte hartzen ari ziren zenbait gizonezko eta dantzan parte hartu nahiko luketen zenbait emakume bildu ziren emakumeen parte hartzea bultzatzeko asmoarekin. Xabier Lasak (2005) jaso du Andoaingo San Joan eguneko erritualean emakumeek dantza egiteko planteamenduaren aurrean sortu zen eztabaida eta gatazkaren kronika. Axeri-dantzan hainbat urtetan —1976tik batzuk, 1980ko hamarkadatik beste batzuk— parte hartzen ari zen gizonezko taldearen baitan emakumeen parte hartzearen kontrako jarrerak sortu ziren 2000. urte hasieran. Gaiaz eztabaidatzeko antolatu ziren bileretan aurkakoen jarrera tinko agertu zen, baina gatazka lehertu aurretik eta belaunaldi berrietan berdintasunaren aldeko jarrera nagusitzen zela ikusita, beteranoen multzo batek albo batera egitea erabaki zuen, festan parte hartzeari uko eginez. Horrela, 2000ko ekainaren 24an, emakume eta gizonezko dantzariak osatutako taldeak eskaini zuen axeri-dantza Andoaingo plazan.

Eibarren, irailaren 8an Arrateko santutegian egiten genuen ezpata-dantza eraberritzea erabaki genuen Kezka dantza taldean, eta hori prestatzeko tokian tokiko hainbat tradiziozko dantza ikusi eta aztertzen aritu ginen aurreko urteetan. Horietako batean, Lizartzan, dantza-sorta eta egitura erritualaz gainera, emakumeak eta gizonezkoak berdintasunean dantzan egiten ikusi genituen ezustean. XX. mendean zehar hainbat gora behera pasa ondoren eta tarteka

7 Kezka, Haritz eta Argia dantzari taldeetan dantzan eta antolaketa lanetan parte hartu dut 1990eko hamarkada hasieratik.

8 2001. urtetik *dantzan.com*, *dantza sustatzeko eta hedatzeko elkarte*a dinamizatzen aritzen naiz, eta komunikazioaz gain dantzaren inguruko formazioa, dokumentazioa, aholkularitza eta kudeaketa lanetan aritzen naiz.

dantzak utzita izan arren, 1994an inauterietan dantzatzeko ohitura berrezarri zuten Lizartzan. Hamar urtera, 2004ko otsailaren 15ean, lehen aldiz inauteri-dantzetan elkarrekin dantzatu ziren gizonak eta emakumeak (Araolaza 2006), aurretik gizonezkoek soilik dantzatu izan zituzten dantzetan. Jantzia, alkandora eta galtza zuriak, kolore biziko zapia lepoan eta gerriko eta txapela gorriak, berberak zeramatzen jantzita emakumeek eta gizonezkoek. Jantzietan bezala, dantzan talde berean aritzen ziren, dantzariak gizonezko edo emakumezko ziren kontuan hartu eta bereizi gabe. Inauteri festen programan esplikatu zuten emakumeek inauteri-dantzetan parte hartu ahal izan arteko egindako ahaleginen, arrakasten eta porroten bidea. 1990eko hamarkada hasieran, ordura arte soilik gizonezkoek dantzatzen zituzten aureskua eta dantza-soka ikasi zituzten emakume batzuk. Dantza-soka da inauteri-dantzekin batera Lizartza bertako dantza errekonozimendua duena, beste herrietan dantzatzen den soka-dantza edo aureskuen aldean ezaugarri propioak dituena. 1990-1993 bitartean, bi aldiz behintzat, emakumeek plazaratu eta dantzatu zuten dantza-soka. Emakumeak dantzan ikusteak ezinegona eragin zuen herriko zenbait gizonengan, eta dantzak tradizionalki gizonezkoek eskaini izan zien protagonismoa kolokan ikusita, 1994an inauteriak antolatu eta festa horietan inauteri-dantzak dantzatzeari ekin zioten, emakumeei bertan parte hartzea eragotziz, laguntzaile lanetan izan ezik. Gizonen erreakzio horrek emakumeengan eragin zuen haserrea erakusten du 2004ko artikuluak: «Eutsi neskak».

Eztabaidak, ihauterien sorreran izan ziren. Neska batzuk, behin dantza-soka ikasi eta plazaratu ostean, Lizartzako ihauteri-dantzak ikasteko prest zeuden. Ihauteriak ordea, arbasoen antzera ospatu behar omen ziren. Honela nesken eginkizuna, mutilak "adoratzea": goizean mutilei janzen lagundu, beraiei jatekoa preparatu...<sup>9</sup>

Tentsio eta atsekabe uneak bizi izan zituzten Lizartzako zenbait emakumek 1994ko otsailean. Inauterietan parte hartzeko gogo biziz ziren, baina emakume izateagatik dantzan eta zenbait festa jardueratan parte hartzeko aukera ukatzen zieten gizonezkoek, eta gainera genero estereotipoek markatutako egitekoak egokitzen zizkieten eztabaidaren erdian:

Uff! Gogoan dugu lehenengo urteko ihauteri aurreko ostiral gaua (1994-II-25): neska batzuk mutilekin batera baserriz-baserrri ibili nahi larunbat goizean eta beste batzuk goizean mutilei janzen lagundu

9 *Lizartzako ihauteriak 2004*, 2004.

ondoren hamaiketakoa eta bazkaria prestatu behar zirela.<sup>10</sup>



Ilustrazioa 2: Emakumeek Lizartzako inauteri-dantzetan lehen aldiz parte hartu zuteneko argazkia. Lizartza, 2004-02-15. Argazkia: Oier Araolaza

Ia lau hamarkada ziren Lizartzan inauteriak ez zirela antolatzen, eta jakitun ziren “ihauteriak ezin zirela orduan 38 urte egiten ziren bezala ospatu” (Lizartzako ihauteriak 2004). Aurretik inauteriak aste barruan ospatzen ziren arren, 1994an asteburuan antolatzea erabaki zuten. “Gauza guztiak bezala, ihauteriak ere gure garaietara egokitzea beharrezkoa zen [...] Eta aldaketa horien artean, zergatik ez nesken parte-hartzea dantzetan?” Eztabaida ospina gertatu zen emakumeentzat, eta hala ere, “Eztabaidak-eztabaida, neska batzuk, txilaba eta txapela bana jantzi eta hor ibili ziren baserri-baserri, baina hori bai, dantzatu, ezta pentsatu ere!” . 1994 eta 2004 bitartean pausoak poliki-poliki ematen joan ziren. Haur eta nerabeen taldeak mutilez bakarrik ez zirenez osatzen neskak sartzen joan ziren. Umeak hazten joan ziren batetik, eta helduen taldean ere mutil falta gertatu zen bestetik. 2003-2004 bitartean, neska talde bat inauteri-dantzak ikasten aritu zen eta inauterietan dantzatzeko borondatea agertu zuen. Baina azken ordura arte zalantzak izan zituzten gizonezko batzuk har zezaketen jarreraren inguruan: “Ba omen da neskek hobeto dantzatuko ote dituzten beldurtu denik ere! Ez gara Irunen alardearekin bezala hasiko ezta? Imajinatzen

<sup>10</sup> Lizartzako ihauteriak 2004, 2004.



al duzue, dantza talde mixto, dantza-talde ofiziala... Hau gabe ere Lizartzan bada nahiko saltsa!". Eta kontrako jarrera gogorrik ez bazen gertatzen ere, emakumeak dantzatzeko aukera izatea zeren ondorioz izan ote zen galdetzen zioten beren buruari Lizartzako zenbait emakumek: "Erabaki honek hausnarketara bultzatzen ditu neskak: aro berrietara egokitze bidean, berdintasunaren aldeko jarrera-aldaketa izan da, hau da, Lizartzako ihauteri-dantzak neskak eta mutilek berdin dantzatu ditzakete, edo benetan jende eskasia dela eta taldea osatzeko behar dira neskak?"<sup>11</sup>.

2004. urtean bertan, ezpata-dantzari tradizio entzutetsua duen Garai herrian, festetarako ezpata-dantzari taldea osatzeko nahikoa mutilik ez zegoenez, neskekin osatuko zuten taldea. Garain urte askotan mutil gazteei dantzari-dantza irakasten aritutako Javier Etxeita arduratu zen neskei dantza irakasteaz. Zortzi dantzarik osatutako taldeak parte hartzen du Durangaldeko dantzari-dantzan, eta 2004ko uztailaren 31n, San Inazio egunean, lau emakumek eta lau gizonezkoak osatutako taldeak dantzatu zuen Garaiko plazan<sup>12</sup>. Dantzari guztiak, bai neskak eta bai mutilak ere gaztetxoak izan ziren, 11 eta 15 urte bitarteko nerabeak. Lehen emanaldiaren ondoren gutxienez beste hiru alditan dantzatu zen bi sexutako dantzariak osatutako talde hori: 2004ko irailean Goierrri auzoko Santa Katalina baselizaren aurrean, 2005ek ekainean Momoitio auzoko San Joan ermitan eta 2005eko San Inazio egunean Garaiko plazan berriz ere. 2006an berriz gizonezkoek osatu zuten zortziko taldea eta emakumeek ez dute berriz dantzatu dantzari-dantza Garain. Emakumeek gizonezkoen zerabilten janzkera berak erabili zituzten: alkandora eta praka zuriak eta gerriko eta txapela gorriak.

---

11 *Lizartzako ihauteriak 2004*, 2004.

12 Uxune Martinezek 2014ko abuztuaren 8an emandako informazioa da Garain 2004 eta 2005 urteetan emakumeek dantzari-dantzan izandako parte hartzei buruzkoa. Horrez gain, Jose Jabier Abasolo *Tiliñok* 2015 urtean Eusko Ikaskuntzaren Folklore Sailak Abadiñon antolatutako jardunaldietan eman zuen honen berri. Zehazki 2014ko Santa Ana egunean dantzatu zirela emakumeak aipatu zuen Abasolok. (Aldama et al. 2007, 406)



Ilustrazioa 3: Neska eta mutilek osatutako ezpata-dantzari taldea dantzari-dantzako txankarrankoa dantzatzen Garaiko plazan San Inazio egunez. Garai, 2015-07-31. Argazkia: Unzueta-Arregi familia, Uxune Martinezen bidez eskuratua.

Arraterako aurreikusten genuen genero berdintasuneko planteamendua dagoeneko praktikan ikusi genuen Lizartzan, eta zuzenean ikusterik izan ez bagenituen ere, Garain eta Andoainen egindakoen berri izan genuen. 2005eko irailaren 8an, Eibarko Arrate auzoan, ohiko erromeriaren baitan, guztiz eraberrituta plazaratu zuen Kezka dantza taldeak dantza errituala, ezpata-dantza eta trokeo-dantza berriekin. Emakume eta gizonetzko dantzariak bereizi beharrean, genero bereizketarik gabeko dantzariak, denak berdin jantzita —Argia dantzari taldeak hogeitun urte lehenago ezpata-dantzarako proposatutako jantziarekin—, eta dantzan jokatu beharreko roletan ere diferentziarik egin gabe eskaini ziren ezpata-dantza eta makila-dantza. Egindako hautua honela azaldu nuen “Arrateko Amaren dantzak: XXI. menderako tradizio bat” artikuluan.

Arrateko dantzen diseinuan lehentasuntzat hartu zen genero bereizketarik gabeko dantzak izatea. Egungo gizartearen balio garrantzitsuetako bat izanik eta luze irauteko asmoarekin jaiotako dantzak izanik, funtsezkoa iruditu zitzaigun dantzariak dantzari soil

bezala hartzea, mutil edo neska diren kontuan hartu gabe. (Araolaza 2008, 249).

Stephen Corrsin folklorista estatubatuarraren (Corrsin 1997) arreta piztu zuen Arrateko ezpata-dantzak, Ameriketan eta Britainiar Uharteetan ez bezala, Europan, kontinentean ez-ohikoa izan baita emakumeak ezpata-dantzetan parte hartzea: “It is still an issue on the Continent! This time, however, Lange Wapper of Belgium had a girls' side; and the Kezka dancers included young women in what was, traditionally, a young men's dance” (Corrsin 2008). Arrateko dantzak, bai erritualaren egiturari dagokionez, bai generoari dagokionez, beste zenbait ezpata-dantza eraberritu eta sortzeko eredu gertatu dira: 2007an Beasainen Igartzako ezpata-dantza (Aurtzaka 2007) estreinatu zen; 2008an Andoainen Santa Krutz eguneko ezpata-dantza; 2009an Iruñean Aldapako San Ferminen ezpata-dantza (Duguna 2009), Añorgan Karmen egunean eta Donostian abuztuko Ama Birjinaren egunean ezpata-dantza eta brokel-dantza, eta Elgoibarren Errosarioko Amaren ezpata-dantza. (Haritz 2009); 2014an Biarritzen San Martin ezpata-dantza; 2016an Portugaleteko ezpata-dantza; 2018an Sestaoko ezpata-dantza. Zenbait ezaugarri errepikatzen dira tradizio berri guzti horietan. Batetik, dantza tradizionalak iraun duten festa gehienetan ez bezala, dantza taldeen ekimenak dira, beren herrian era horretako tradizioz ez zutenak eta horren bidez prestatutako dantzak herriaren identitateari lotzeko ahaleginetan ari direnak. Bigarrenik, koreografikoki ezpata-dantza da erritualaren dantza nagusia, nahiz eta zenbaitetan —Eibar, Andoain, Iruñea eta Biarritz— beste errepertorio batzuekin —trokeo-dantzak gehienetan— osatzen diren. Hirugarrenik, emakume eta gizonezkoek parte hartzen dute ezpata-dantzan, genero bereizketarik egin gabe.

Ezpata-dantzen eredu parekideak festa lokalak gainditu eta probintzia eta erkidego mailako ekitaldietara iritsi da. 2005ko abenduan, Arrateko ezpata-dantza estreinatu eta hiru hilabetera, Gipuzkoako Urrezko Dominaren ekitaldia ospatu zuen Gipuzkoako Foru Aldundiak. Ekitaldiaren protokolo koreografikoa, Donostian, Gipuzkoa Plazan, Diputazioaren jauregiaren atarian burutzen dena, Ikerfolk elkartearen zuzendaritza artistikoarekin eta Gipuzkoako hainbat herri eta taldeko dantzariz osatutako ezpata-dantzari taldearekin gauzatzen da. Ikerfolk elkarteko zuzendari Juan Antonio Urbeltzek proposatuta, Arrateko ezpata-dantzaren eredu parekidea dantzatu zen Urrezko Dominaren ekitaldian 2005. urtean. Eredu bera errepikatu da harrezkero ospatu diren ekitaldietan, hamar aldiz dagoeneko. Ekitaldiak komunikabideen aldetik zabalkunde handia

izaten du eta gizon-emakumez osatutako ezpata-dantza taldearen irudia urte gutxitan ez-ohiko izatetik arrunt bihurtzen lagundu du. Ezpata-dantza parekideak Juan Antonio Urbeltz folklore ikertzaile ezagun eta errekonozituaren<sup>13</sup> bermea izateak ere asko lagundu du zabalkundean eta ereduaren prestigioan. Ezpata-dantza eredu bera eskaini da 2016an, lehen Eusko Jaurlaritzaren sorreraren 80. urteurrenean, Gernikako Juntetxean egindako oroitzapen ekitaldi instituzionalean, oraingoan Gipuzkoaz gain Bizkaia, Araba, Nafarroa eta Lapurdiko emakumezko eta gizonezko dantzarien parte hartzearekin.

Ezpata-dantzaz gain, aureskua edo soka-dantza<sup>14</sup> izan da nire interesa erakarri duen beste dantza-errepertorio nagusia. Hain zuzen soka-dantzaren tradizioaren interpretazio sinbolikoak eta narratibak ikertzean “generoa, sistematika eta erreforma euskal dantzan” (Araolaza 2010) aztertu nituen, eta XVII-XIX. mendeetan soka-dantzak dantzatu zituzten emakumeen testigantzak normaltasun itxuran agertzen zirela ikusi nuen, XX. mendearen azken herenean tradizioarekiko gatazka testuinguruarekin kontraste nabarian. Dantzak norbanakoa gizarteratu egiten du Jose Antonio Quijeran (1998, 338) esanetan, eta beraz, talde bati dantzan parte hartzea ukatzeak, komunitatearen kide ez-osotzat jotzen direla adierazi nahi du. XXI. mendeko lehen urteotan, euskal gizartearen egituretan emakumeen berdintasunezko errekonozimenduan eta parte hartzean emandako urratsek, dantza tradizionalan islarik izan ez dutenean “dantza aldarrikapen esparru” (Quijera 1998, 133) bihurtu da. Dantza tradizionala eta generoaren inguruan gora-behera, debeku eta tentsioak izan dira han hemen, baina Irun eta Hondarribiko alardeetan bezala, dantza ekitaldiren batean gatazka lehertu bada hori Baztanen izan da. Zenbait festa eta erritualetan mutil-dantzak izenarekin ezagutzen diren dantzetan emakumeek parte hartu zezatela defendatzen zutenen eta parte hartzea eragotzi nahi zutenen artean gertatu dira liskarrak. 1990eko hamarkadan hasi zen gatazka, eta 2008tik aurrera gogortu egin da (Zapiain et al. 2016; Otxandorena 2016).

Baztango dantza-errepertorio ezagunena osatzen dute mutil-dantzek eta baztandarren identitate kolektiboaren osagai dira. Festa nagusietan erritualizatuta dantzatzen dira plazan, baina erritualizatuta plazaratzen diren beste zenbait dantza ez-bezala, mutil-dantzetan parte hartzen duen dantzarien

---

13 2015. urtean Juan Antonio Urbeltzek eta Marian Arregik, euskal dantza tradizionalaren ikerketa eta sustapenean egindako lanagatik jaso zuten Urrezko Domina.

14 Musikologiako doktore-programako ikastaroak (UPV/EHU, 2004-2005) eginda, Artearen eta Musikaren Historiaren ikuspegi berrietan ikasketa aurreratuen diploma eskuratzeko tesina soka-dantzaren inguruan egin nuen (UPV/EHU, 2010).

taldea ez dago aldez aurretik antolatuta, ez kopuruan mugatuta, ez jantziari dagokionez unformatuta. Musikariak, txistulariak, jotzen hasi ahala hasten dira dantzariak plazan sartzen. Plaza irekitzea, alegia dantzaren buruan dantzatzea, sozialki ohorezko errekonozimendua eskaintzen duen pribilegioa da, baina lerroan tartekatuta edo bukaeran edonor dantzatu daiteke, dantzan jakinez gero. XX. mendean gizonezkoek dantzatu dituzte nagusiki, baina 1970eko hamarkadatik aurrera, emakume banaka batzuk parte hartzen hasi ziren mutil-dantzetan. 1988-1990 bitartean, Arizkungo festetan, emakume batzuk dantzan hasi eta zenbait ikusleren aldetik irainak jaurti zitzaizkien (Otxandorena 2016, 117). 1990ko hamarkadan ere errepikatu ziren horrelako gertaerak. Elizondon, emakumeak dantzan sartu zirenean txistulariak jotzeari utzi egin zion eta dantzaldia bertan behera geratu zen. Nafarroako dantzei buruz 2000. urtean argitaratutako liburuan Mikel Aranburu Urtasunek (2000, 54) idatzi zuen Baztango mutil-dantzetan soilik gizonezkoak daudela gonbidatuta dantza egitera, 'umeak onartzen dira gaur, baina tradizioan mutil-dantzetan ezezaguna den emakumearen parte hartzeak ez du harrera baketsurik'.

2008. urtean, Iruritan emakume batzuk mutil-dantzen dantzaldian sartu eta dantzan hasi zirenean zenbait ikusleren aldetik irainak eta mehatxuak jaso zituzten. Urte berean, Lekarozen, mutil-dantzetan ari zen emakume bat ukabilez mehatxatuz dantzatik irten arazi zuten. Otxandorenak (2016, 117-118) egindako kronologiaren arabera, 2009tik aurrera gatazkak ugaritu eta gogortzen jarraitu zuten. 2009an, Elizondoko festetan txistulariek jotzeari utzi zioten neskak dantzan sartzerakoan, Lekarozen kaleko argiak itzali zituzten dantzaldia ilunpetan utziz eta 2011n Elbeten dantzatik bultzaka atera zituzten parte hartzen hasi ziren emakume batzuk. 2013an Baztango alkatea, Garbiñe Elizegi, Elbeteko festetan mutil-dantzetan parte hartzen hasi zirenean dantzan ari ziren hamalau gizonetatik hamahiruk dantza utzi zuten eta alkatearen aurkako irainak jaurti ziren<sup>15</sup> ikusleen artetik (Plazara Dantzara 2014). Baztango mutil-dantzetan emakumeek ez parte hartzeko ahaleginak tradizioaren izenean aurkeztu arren, jokoan dagoena botere borroka dela ondorioztatu du Otxandorenak (2016, 125). Espazio publikoaren kontrola dago jokoan botere borroka horretan, eta genero liskarrak botere-harremanen gatazka da finean.

Azken hamarkadan herrietako festetan protagonismo nagusia edo nagusietakoa duten hainbat dantza tradizioaletan genero berdintasun politikak

---

15 Dantzaldi horretan sortutako tentsio eta gatazkaren irudiak ikus daitezke honako bideo honetan: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL2epr419nM>

aplikatu dira, eta gizonaek soilik egiten zituzten dantzetan emakumeak hasi dira dantzatzen gizonekin batera. Dantzaren alorrean bultzatu eta gauzatu diren aldaketak tradizioak, festak eta generoaren alorrean egindako ahaleginen testuinguru zabalagoan kokatu behar dira. Margaret Bullenek honela laburbildu du testuinguru hori eta bere ekarpena:

Azken bi hamarkadetan lan ugari egin da jasei eta generoari buruz, antropologian zein mugimendu feministan, Euskal Herrian eta Estatu mailan ere. Lan etnografikoak dira batzuk, eta askok ikuspegi feminista eta aplikatua dute; batzuk, praktketan oinarrituak dira eta praktketara eramateko diseinatuak dira; beste batzuk politikak berritzeko orduan laguntzeko. (Bullen 2016, 36)

Zehazki dantzaren alorrean, tokian tokiko dantza tradizionalak, festa egunetan urtero eta erritualizatuta egiten direnak kontuan hartuta, honako herri eta datetan emakumeen parte hartze parekidea gauzatzeko bidean urratsak eman dira: Legazpi (2011), Deba (2013), Villabuena (2013), Tolosa (2013), Bera (2014), Villabona (2014), Zumarraga (2015), Tolosa (2015), Leitza (2015), Durango (2015), Itziar (2016), Aizarna (2016), Elgoibar (2016), Unanu (2016), Antzuola (2016), Lezo (2017), Zaldibar (2017), Iurreta (2018), Berriz (2019) eta Lesaka (2019). Adibidez, Berrizko Udalak herriko dantza taldeekin elkarlanean herriko festetan dantza egiteko aukera gizonaek bakarrik ematen zuten araudia aldatu eta emakumeen parte hartzera irekitzea erabaki zuen 2016an. Urte berean, Luzaiden herri galdeketa egin da urteko nagusian orain arte emakumeek egiten ez zituzten dantza batzuk dantzatzeko aukera eskaintzeko. Baiezkoa izan da jasotako erantzuna.

Aldaketa testuinguru horretan dantza eta generoaren inguruko kontsulta eta aholku eskabideak jaso ditut eta horien bidez euskal dantza tradizionalaren alorrean izan diren hainbat esperientziaren gertuko testigantza jaso eta eragile izateko aukera izan dut. Baztanen mutil-dantzetan parte hartu nahi zuten emakumeen kontrako irainak eta mehatxuak gertatu garaian nire ikuspuntua aurkeztera gonbidatua izan nintzen, zehazki Elizondon 2012an eta Iruritan 2013an, eta emakumeek dantzarako zuten eskubidearen alde borrokan ziharduten Plazara Dantzara elkarteko kideen lana ezagutzeko aukera izan nuen. Deban emakumeek ezpata-dantzan parte hartzeko prozesuan 2012an eta 2013an hitzaldiak eskaini ondoren, 2013an bertan emakumeak tradiziara itzultzen ikusteko pozaz gozatu nuen. Durangon 2013an, 2015ean eta 2016an,

eta Berrizen 2016an eskaini ditut hitzaldiak, Durangaldeko ezpata-dantza emakumeen parte hartzera irekitzen joan den garaian, horixe gertatu baita besteak beste 2015ean Durango, 2016an Berrizen, 2017an Zaldibarren eta 2018an Iurretan. Zenbait udalekin, hala nola Ordizia, Beasain, Berriz eta Bera, herriko dantza tradizionaletan indarrean zeukaten genero bazterketen inguruan sortu diren kezka eta tentsioak bideratzeko aholkularitza lanak egin ditut. Beste batzuetan, adibidez, Durango, Elgoibar, Deba, Lesaka eta Oñatin, dantza taldeetako kideak izan dira harremanetan jarri direnak kontsulta egiteko. 2000 eta 2018 bitartean euskal dantza tradizionalari buruz ehun hitzaldi baino gehiago eskaini ditut herrietako dantza talde, kultur elkarte, euskaltegi edo udalaren kultura zerbitzuek kontratatuta. Hitzaldi horietako hogeita bost zehazki emakumeak euskal dantzan gaiaren inguruan izan dira, eta gainontzeko ia-guztietan, gaia beste edozein izanik ere, tarte batean generoa eta dantzaren arteko harremana jorratu dut, bai entzuleek eta bai neuk ere horretan interesa baikenuen.



Ilustrazioa 4: Dantzarien jarduna ikusteko plaza herritarrez beteta emakumeek lehen aldiz bordon-dantza dantzatu zuten egunean. Bera, 2014-08-03. Argazkia: Oier Araolaza.

Aholkularitza eta hitzaldi eskaera horiek, gaia maila teorikoan eta etnografikoan prestatzera eraman naute, baina batez ere, dantza taldeetan sortzen diren gogoetei eta egiten zizkidaten galderari erantzun nahiak bultzatu nau ikerketara. Elkarrizketa, gogoeta partekatu eta hitzaldi horietan sortu eta agertu diren zalantza, eragozpen, aurreiritzi eta galderari erantzuna emateko ahalegina da doktore tesi hau. Harreman eta ikuspegi truke horiek tesiaren lanketarekin batera gertatzen joan dira, eta horri esker, erantzunak eta ikasketak

eskuratu ahala eragileekin partekatu eta kontrastatzeko aukera izan dut. Dinamika horren baitan, euskal emakume dantzariaren rol estereotipatua, generoa eta nazionalismoarekin lotuta gorpuztu duen Poxpolinen figuraren eraikuntza prozesua aztertu dut<sup>16</sup>. Horrekin batera, aureskua, genero- eta nazio-identitateekin lotutako euskal erritual koreografikoaren tradizio-sorkuntza behatu dut<sup>17</sup>, XX. mende hasierako prozesu horrek emakumeak identitate-erritual horretatik egotzi zituela agerian jarritz.

Beraz, XXI. mendearen bigarren hamarkadan euskal dantzan eta euskal tradizioetan genero berdintasunaren inguruan gauzatzen ari den elkarrizketari, eztabaidari eta aldaketa aroari ekarpena egitea da honako lan honen helburua. Berrizko Udalak herriko dantza elkarteekin ordura arte herriko dantzetan indarrean zegoen genero bazterketarekin bukatzeko akordioa<sup>18</sup> ezagutzera eman zuen 2016ko ekainean. Era horretan, besteak beste Andoain, Lizartza, Eibar, Elgoibar, Baztan, Deba, Iruñea, Durango, Zumarraga, Bera, Tolosa eta Añorga bezala, 2000. urtetik dantza erritualetan emakumeen parte hartzea berdintasunean gauzatzeko neurriak hartu zituzten herrien zerrendara gehitu zen Berriz. Eztabaida, erabaki eta hautuetan bide desberdinak izan dira, eta zenbaitetan intentsitate desberdineko tentsioak eta gatazkak ere gertatu dira.

Festa, dantza eta errito bakoitzaren ezaugarriak eta antolaketa sistema desberdinak diren neurrian, hainbat ezaugarritan desberdintasunak daude: aldaketarako ekimena bere gain hartu duen agentea erakunde publikoa edo herritar elkarte den, erabakitze prozesua partekatua izan den ala ez, dantzan parte hartzea berdintasun erabatekoan edo partzialean bideratu den, edo generoaren arabera bereizitako parte hartze, janzkera edo funtzioekin, alegia genero diferentzian oinarritutakoak bideratu diren edo bereizketarik eta markarik gabekoak gauzatu diren, besteak beste. Badira zenbait arrazoi azken urteotan berdintasunerako aldaketa ugaritzean eragin dutenak. Batetik, gizartean oro har berdintasun politikak eta praktikak alor guztietan gauzatzeko borondatea zabaltzen ari da. Hezkuntzan balio handia ematen zaio

16 Gizarte-komunikazioa (UPV/EHU, 2015-2018) doktorego programaren baitan egindako ikerketa izan da, Mikel Laboa katedraren bekarekin eta Leire Ituarte eta Nerea Arestin zuzendaritzapean: «Las Poxpolinak: género y nacionalismo en la construcción del modelo de las bailarinas vascas». In *La Investigación en danza en España 2016*, 2:179-85. Valencia: Mahali. (Araolaza 2016)

17 «El último auresku. Género, danza y nacionalismo vasco a comienzos del siglo XX». *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, zenb. 17: 235-57. (Araolaza 2018)

18 «Berrizko emakumeen parte hartzea dantza tradizionalen». *dantzan.eus*. 2016-06-28. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/berrizko-emakumeen-parte-hartzea-dantza-tradizionalen>. (Berrizko Udala 2016)



berdintasunari eta gazteen artean desberdinkeria praktikekiko tolerantzia gero eta txikiago da. Beraz, edo gizarte zerbitzuetatik berdintasun politikak bultzatzen direlako edo/eta dantza taldeetan edo festetako antolaketetan belaunaldi berriek hala erabakitzen dutelako azken urteotan hainbat festatan bilatu da emakumeen parte-hartzea dantzetan gizonen parekoa izatea.

Aldaketan lagundu duen bigarren ezaugarri bat ereduaren ugaritzea da. 2000. urtetik aurrera aurreko ataletan aipatutakoez gain, festa tradizional batean txertatuta egon gabe dantza taldeek beraien emanaldi arrunten bidez eskainitako berdintasun ereduak ere ugaritzen joan dira. Ezpata-dantzen mugimenduak oihartzun handia izan du eta 2005 urtean irudikatzen ez zena, emakumeak ezpata-dantzan aritzea, irudi arrunt bihurtu da euskal dantzaren iruditerian hamar urteren buruan. Ezpata-dantzen mugimenduan taldetasuna modu irekian ulertzeko joerak, beste herri eta taldeetako dantzariak beren taldean integratuta dantza egiteko gonbidapenak eginez, ereduaren zabalkundean lagungarri gertatu da. Ikerketa honek, eta bertan azaleratzen joan diren emaitzak hainbat herritako dantzariekin konpartitzeak ere lagundu duelakoan nago. Batetik, ezagutzen genuen tradizioa, emakumeen parte hartzea, zenbait dantza, testuinguru eta forma zehatzetan soilik baimendua ageri zitzaiena, hankaz gora jartzen zutelako aurkezten zitzaizkien testigantza historiko eta irudiek. Bestetik, tradizioaren ikuspegi dinamiko, aldakor, bizi baten berri izateak, aldatzen ez den balizko iragan idealizatuarekiko eragiten zien morrontzatik askatzen lagundu dituelako hainbatetan.

Azkenik, parekidetasuna gauzatzeko aldaketak emozio positiboekin lotu izanaren eragina aipatuko dut. Luzaz gizonezkoak soilik dantzatu dituzten erritualetan lehen aldiz emakumeek parte hartzean, zenbait kasutan emozio kolektibo une bereziak gertatu dira. Beran eta Zumarragan bizitako dantza ekitaldiak<sup>19</sup> dira horietako bi adibide. Bietan ere, dantza taldeen baitan egindako gogoeta eta eztabaidaren ondotik erabaki zuten ordura arte gizonak soilik dantzatzen ziren tradizioan emakumeak ere dantzatuko zirela, eta egun batzuk lehenago horren berri eman zieten herritarrei. Dantza taldeek beren erabakiarekin zalantzarik ez izan arren, herritarren aldetik izango zezaketen harrerarekin zalantzak zituzten. Herritar batzuk erabakia babestuko zutela espero zuten, baina kontrako jarrera izan zezaketenek zenbat izango ziren eta zein jokabide izango zuten ikusteke zegoen. Dantza saioan herritarrek dantzari

19 Kronika bana argitaratu nuen *dantzan.eus-en*, Beran 2014ko abuztuaren 3an (Araolaza 2014b) eta Zumarragako Antioko baselizan 2015eko uztailaren 2an (Dantzan 2015) bizitako sentipenak agertuz.

emandako erantzunak, hartutako erabakia babestu eta txalotzeaz gain, erritualean emakumeak eta gizonezkoak berdintasunean parte hartzeak komunitateak horrekiko zuen identifikazio emozionala handitzen zuela erakutsi zuen. Urtero ikusmin eta gertutasun handiarekin jarraitzen dituzte bi herrietako biztanleek dantza erritualak, baina lehen aldiz emakumeek parte hartu zuten aldietan oraindik handiagoa izan zen ikusmina eta hunkitze kolektiboa.



Ilustrazioa 5: Dantzarien jarduna ikusteko plaza herritarrez beteta emakumeek lehen aldiz ezpata-dantza dantzatu zuten egunean. Bera, 2014-08-03. Argazkia: Oier Araolaza.



Ilustrazioa 6: Herritarren ikusmina eta emozioa emakumeek lehen aldiz Antion ezpata-dantza dantzatu zuten egunean. Zumarraga, 2015-07-02. Argazkia: Oier Araolaza.

Prozesu horietan, Baztango mutil-dantzetan eta Bidasoaldeko alardeetan gertatutako liskarrek txerto moduan funtzionatu dute. Gizartearen gainontzeko alorretan parekidetasunaren bidean urratsak ematen diren modu berean,

komunitatearen kohesioan rol garrantzitsua jokatzen duen dantzan beste horrenbeste egitea koherentea izatez gain, eguneratze hori babestearen ondorioak positiboak direla eta bazterketan tematzeak gizarte haustura eragiten duela erakutsi baitute aurrekariak.

Komunitate horien identitatean zutabe den ekitaldi sinbolikoan, jaiotzetik ezagutu duten bazterketa luze baten bukaera eta parekidetasunean urrats historiko bat ematen ari zen kontzientziaz jabetuta, emakumeen lehen parte hartze horietako batzuk emozio askatze katartikoak gertatu dira. Aldaketa horien espresio positiboa lagungarri gertatu da beste tradizio batzuetan berdintasunerako urratsa ematera animatzeko orduan. Ikerketa hau prozesu horiekiko zordun da, dantza tradizionala eta generoari buruzko hainbat gogoeta, elkarrizketa eta aldaketen testigu eta parte izateko aukera eskaini baitit. Aldi berean, ikerketa honek prozesu horietako batzuetan, sortuta zeuden edo sorzitezkeen zenbait aurreiritzi, errezelo, erresistentzia eta gatazka desaktibatzen lagundu badu, horixe luke ikerketa honen ekarpenik onena.

## 1.3 Hipotesia, kronologia eta atalak

XIX. mende bukaeran, nekazal munduarekin lotuta zegoen kultura tradizional baten berri izateak eta kultura hori azkar transformatzen zela ohartzeak aktibatzen zuten folkloreak instrumentalizazioa, eta beraz, 'folklorea folklorismo bihurtzea' (Martí i Perez 1996, 11) ekarri zuen bulkada. Comaroffek eta Comaroffek idatzi duten bezala, 'ondare kulturala, hori bere baitan dutenen identitate bereizgarria da, eta bestalde, identitate hori berori da ondareari bere izaera kulturala eskaintzen diona' (2011, 57). Une historikoa bat zetorren nazionalismoen gorakadarekin, joera zentralista eta homogeneousatzaileek batzeko eta diferentzia nabarmentzen zuten indar erregionalistek urruntzeko, proiektu politikoak sustatzeko eta identitate kolektiboen artikulaziorako lehengai ugari aurkitu zuten folkloreak.

Ikerketaren foku nagusia genero-identitateen eraikuntza eta sortzen ari zen euskal dantzaren tradizio berria uztartu ziren garaian ezarri dut, XIX. mendearen azken zatian eta XX. mendeko lehen partean zehazki. Hain zuzen, aro horretan mugimendu nazionalistak nazioartean indartsu sortu eta hazi ziren, tradizioen sorkuntzak (Hobsbawm & Ranger 1983) ugariak izan ziren eta testuinguru horretan, euskal nazionalismoaren tradizio asmakuntzen (Sánchez 2005) ekoizpena bera oparoa izan zen. Bai nazio-estatuaren eta bai estaturik gabeko nazionalismoaren eraikuntza prozesuetan, komunitateak eta gorputz identitateak egituratzeko orduan dantzak jokatu duen papera nabarmendu dute dantzaren antropologoek (Reed 2010; Buckland 2006a; Maners 2006; Citro 2012). Identitate horiek kultura politikoen eskutik eraldatzen ari ziren genero kategoriaren esanahi berriak elikatu zituzten, eta aldi berean, genero kategorien neurria komunitate berriak irudikatu ziren (Anderson 2006), tradizioak sortu ziren eta genero ikuspegi zehatzak zituzten nazio-identitateak egituratu ziren.

Prozesu horien emaitza dira 1920ko hamarkadara arte emakumeek ere dantzatzen zuten aureskua hortik aurrera eksklusiboki gizonen dantza moduan kontsolidatu izana eta emakumeei euskal dantza adierazgarrienetakoan parte hartze aktiboa ukatu eta hartzaile papera esleitzea, eta garai berean euskal nazionalismoak sortutako euskal dantzari identitate sexuatuak, *ezpata-dantzariak* gizonezkoentzat eta *poxpolinak* emakumeentzat (Araolaza 2016): tradizio koreografiko berriak edo berrituak, abertzaletasunaren komunitate

gorputza sinbolikoki ordezkatu zutenak sexu bitasunaren ideia erreproduzitzen, generoa antzetzuz (Butler 1988) eta gizartean errotzen lagunduz. Eraikin kultural horiek, euskal dantzaren baitan XXI. mendera arte iraun dutenak, gaur egungo euskal dantza tradizionalaren praktikak baldintzatzen jarraitzen dituzte, eta orain mende-bete bezala, euskal komunitatearen gorputza sexu diferentzian oinarritutako genero estereotipoen bidez (Valle 1985) irudikatzen jarraitzen dute.

Emakumeek aureskua dantzatzeko zuten ukatuz, praktikan emakumeek aureskua dantzatzeari uztea lortu zuten, eta aureskua tradizioz maskulinitatearekin lotutako dantza moduan transmititu zen. XXI. mendean oraindik indarrean diraute euskal dantza taldeetan eta gizartean oro har, aureskua gizonen dantza moduan konfiguratu duten ikuspegiak. Horrela, dantza taldeekin izandako harremanetan maiz agertzen den pertzepzioa da emakumeek aureskua dantzatzeko maskulinitatearen eremuan sartzea dela, edo bestela, berdintasun asmoerantzuz maskulinoa den dantza emakumeek dantzatzeko. Aureskuaren genero kategorizazio bera deseraikitzen laguntzeko ekarpenak egitea da ikerketa honen zereginetakoak. Deseraikitze ariketa horien bidez, euskal dantza tradizionalan genero bazterketak alboratu nahi dituztenek berdintasun praktikak aurrera eramateko dituzten eragozpen analitikoak desaktibatzen laguntzea izan da helburua.

Bestalde, XX. mende hasieran asmatutako ezpata-dantzarien eta poxpolinen figuren bidez, eta ordura arte ez bezala gizonen dantza moduan kategorizatuta geratu zen aureskuaren edo soka-dantzaren bidez gorputzu zen genero rol bereizien sailkapena, eta horregatik, prozesu hori aztertzea eta agerian jartzea da ikerketa honen zeregin nagusietakoak. Euskal dantza tradizionalan genero-identitateen eraikuntza prozesua narrazio berrien formulazioarekin osatu zen. Horrela, oinarririk ez zuten eta artean bizirik zegoen tradizioa guztiz ezeztatzen zuten kontakizunak eraiki ziren, zenbait dantzatan emakumearen parte hartze historikoa ukatu eta errotik ezabatze helburuarekin. Horixe da aureskuaren kasua, emakumeek dantzatzeko zutela historikoki dokumentatua dagoena, baina XX. mende hasieran asmatutako narratibek ezeztatzen zutena.

Dantzari genero-identitate berriak transmititzeko eta zabaltzeko, horien neurria eraldatutako eta asmatutako narratiba berriak ekoiztu ziren. Gorputzari, eta bereziki emakumeen gorputzari, tentazioa hauspotzea eta gizonen galbidea

eragitea egotzita XVII, XVIII eta XIX. mendeetan, botere zibilak zein kristauak, moralaren izenean, debeku, zigor eta mehatxu sistematikoen bidez (Bidador 2005), gogor jo zuten emakumeek dantzetan parte hartzearen kontra. XX. mende hasieran, ordea, euskal dantzaren testuinguruan estrategia aldaketa gertatu zen: debekatzetik ukatzera pasa ziren. Dantza eta emakumeak elkartzean moral kristauaren bekaturako arrisku muga gorenera iristen zenez, eta euskal identitatea sortzezko zintzotasunarekin lotu zuenez euskal apologiaren tradizioak, euskal emakumearen identitate garbi eta morala eraikitzerakoan, tradizioan emakumeak izana ukatzen zuen ideia eraiki zen, ebazpena guztiz baztertzen zuen ordura arteko emakumeen ohiko dantza praktika ikusezin bihurtuz. Euskal berezko izatea, Ama Birjina bezala, sortzez garbia eta esentziaz kristau zelakoan, dantzaren bidez galbidea eta bekatuan erortzen zirenak atzeritarrak zirela ebatzi zen. Beraz, euskal emakumeek, euskaldunak izanik moralki aitzakiarik gabeko jokabidea zuten, eta beste beste dantzan froga zitekeenez, eta kanpotar emakumeek ez bezala, ez baitziren dantzaren bekatuan erortzen. Dokumentazio historikoak eta garaiko praktikak euskal emakumeak dantzan aritzea ohiko praktika zela agerian jartzen eta ukazioa gezurtatzen zuten arren, dantza-adituen ahotik behin eta berriz errepikatuta, eta sustatzen ziren dantzak eraldatuz, praktika narratziora hurbiltzea lortu zuten. Bereziki adierazgarria da sinbolikoki esanguratsuenetakoa den euskal dantzan, aurrekuan, aurreko mendeetan debekuen bidez lortu ez zena, XX. mendearen lehen hamarkadetan ukazioaren bidez gauzatu zela: emakumeek aurrekurik ez dantzatzea.

Beraz, ikerketa honetan darabilgun lan-hipotesiaren arabera, sexu diferentzian oinarritutako dantza rolen banaketa hori, XIX. mende bukaeraren eta XX. mendearen lehen herenean garatu eta egituratu zen, eta euskal dantza praktiketan barneratuta eta naturalizatuta iritsi da XXI. mendera. Aurrekua soilik gizonek dantzatzen duten dantza moduan transmititu da XX. mende osoan zehar, emakumeek dantza horretan XVIII, XIX eta XX. mende hasieran izan zuten parte-hartzea eta protagonismoa ukatuz eta baztertuz. Ezpata-dantzarien eta poxpolinen bidez, euskal dantzen praktika genero kategoriaren arabera antolatu zen, bakoitzari dantza-errepertorio, dantzakera, janzkera eta funtzio bereziak lotuz. Dantza tradizio berriak garaiko genero ikuspegienean neurritan eraiki ziren eta gizon eta emakume kategoriei buruzko idealak gorputzen adierazpen publikoaren bidez berretsi ziren.

Hain zuzen ere hipotesian aurreikusten dut XIX. mende bukaeran eta XX.

mendearen lehen hamarkadak baldintzatu dituztela dantzaren eremuan ikertu nahi ditugun genero rola, eta ondorioz, epealdi horretara zedarritu dut nagusiki ikerketaren kronologia: Hego Euskal Herrian ere borrokatu ziren bi espainiar guda zibilen arteko urteak izango ditut aztergai, 1874an Errestaurazioarekin hasi eta 1936ko militarren altxamendura eta ondoko gerra zibilera arte. Mende baten azken laurdena eta ondokoaren lehen herena hartzen dituzten sei hamarkada hauetan Errestaurazioa izendatutako borbondarren monarkia izan zen Espainian 1931. urtera arte eta Espainiar II. Errepublika hortik aurrera. Euskal foruen deuseztatzearekin abiatu zen aroa eta galera horrek nostalgiako oroitzapenez busti zuen euskal jendartea. Politika liberalak, industrial iraultzaren azkartzea, migrazio mugimendu handiak eta gizarte-aldaketa sakonak gertatu ziren urte gutxitan, eta testuinguru horretan sortutako euskal nazionalismoak identitate politikoan gorpuztu zen narratiba berri batekin erantzun zion aldaketa garaiari.

Nazio modernoaren eraikuntza prozesuetan genero ikuspegiak zeresan handia izan dute (Aresti 2014b, 55), eta hain zuzen euskal nazionalismoaren sorrera eta egituratze aroarekin batera sortu ziren euskal dantzaren tradizio berriak, genero ikuspegi zehatzetan oinarritutako narrazio nazionalak elikatu zituztenak. Aztergai izango dudana 1874 eta 1936 bitarteko kronologia horretan formulatu zen euskal dantzen genero ikuspegiari buruzko mito nagusia, emakumeek euskal dantzetan, eta bereziki aureskuan, dantzan aritzen zirenik ukatzen zuena. XX. mende osoan zehar argudiatu dena gezurtatuz, euskal emakumeak historian zehar dantzatu izan direla frogatzen duten testigantza nagusiak bilduko ditut. Baieztapen hori okerra dela agerian jartzeaz gainera, ukazioaren ideiarekin eraikuntza nola izan zen aztertuko dut. XVI. mendetik XIX. mendera bitartean, emakumeak 'debekuen gainetik eta bazterketen azpitik' dantzan jardun direla erakusten duten agiri, debeku, sermoi, ordain-agiri, bidaiarien kronika, kazetarien erreseina eta orotariko aipuen bidez euskal emakumeen dantzaren historia bat dakar lan honen bigarren atalak.

1874 eta 1936 bitartean euskal dantzaren alorrean garatu ziren genero- eta nazio-identitatearen eraikuntza eta bilakaera prozesuak hirugarren eta laugarren atalean jorratu ditut. Aureskua izango dut aztergai hirugarren atalean, esku-dantzetatik abiatuta gertatutako folklorismo (Martí i Perez 1996) prozesuarekin batera, euskaltasuna adina maskulinitatearen aldarri bihurtu zen euskal gizonen erritual nagusia. Euskal nazionalismo koreografikoaren eskutik euskal emakumeek inoiz dantza egin izanaren ukazioaren ideia aureskua euskaldunon sinbolo koreografiko bihurtu eta generoaren arabera kategorizatzen egindako

ibilbidea aztertuko dut. Euskal emakumeek aurrekurik dantzatu zutenik ukatzen zuen ideia zabaldu eta emakumeek aurrekua dantzatzeari utzi aurretik, 1921ean Santurtzin herriko neska talde batek dantzatu zuen aurrekua behatzeko aukera izan dut ikerketa garaian agertutako filmari esker.

Azkenik, laugarren atalean, euskal nazionalismoak sustatutako gorputz dantzari sexuatuak, poxpolinak eta ezpata-dantzariak, noiz, nola eta zertarako antolatu ziren jorratu dut ikerketaren azken partean. Ezpata-dantzaren bidez euskal gudarien gorputz nazionalak gizentasunarekin lotuta nola eraiki zen ikusteaz gainera, emakumeentzat mugimendu abertzaleak eta mende hasierako hamarkadako gizarteak aurreikusitako funtzio osagarria dantzaren bidez, gorulari eta poxpolinen bidez nola gorpuztu zen arakatuko dut. Dantzakerak, errepertorioak eta janzerak genero-eraikuntzan izandako eragin behatu ondoren, bukatzeko, emakumeen dantza rolaren definizio prozesuan sortutako tentsio eta gora-beherak behatuko ditut.

Lanean zehar aipatu eta eskaini diren iturri, testu eta agiriei dagozkenez, jatorrizko hizkuntzak eta grafiak lehenetsi dira, eta euskaraz, gazteleraz, frantsesez eta ingelesez zirenak bere horretan jaso ditut. Aipu literalak kakotx bikoitz artean (“ ”) ageri dira testuan txertatu daudenean. Alemanez zeuden aipuak euskarara itzulita eman ditut eta jatorrizkoa oin-oharrearantz jaso dut. Edozein delarik jatorrizko hizkuntza, testuan txertatutako aipuak nik itzulitakoak direnean kakotx soilen (‘ ’) artean agertu ditut.



## 1.4 Metodologia: genero identitateak dantzan

*Dantzaren bidez adierazten dudana  
hitzekin esateko gai banintz, ez nuke  
dantza egiteko beharrik izango*

Mary Wigman

Dantza komunikazio lengoaiatzat ulertuta, dantzaren ikerketaren bidez gorputz-hizkuntza horrekin transmititzen eta irudikatzen diren esanahien azterketari helduko diot lan honetan. Hain zuzen, dantzaren bidez kultura eta bere bilakaera, eta horien baitan nazio- eta genero-identitateak eta horien arteko harremanak eta elkar-eragintzak ikertzeko, dantza ikasketek darabiltzaten diziplina-arteko tresna metodologiak baliatuko ditut. Antropologia —eta bereziki dantzaren antropologia—, musikologia —eta zehazki etnomusikologia—, kultura ikasketak, genero ikasketak, eta gorputzen eta emozioen historian garatu diren behaketa eta analisirako metodologietatik dantza ikasketetarako oro har, eta ikerketa honetan zehazki, baliagarriak izan daitezkeenak hautatuz osatu dut ondoko lerroetan aurkeztuko dudana tresna-kutxa. Dantza ikasketak du izena kutxa horrek, eta bere baitan elkar osatu eta elkar eragiteaz gain, jatorri anitzeko erremintak izan arren, gorputz-metodologiko bakar eta koherentea osatu nahi izan dut.

Gertaerak behatu, izendatu, ordenatu eta gure markoan kokatu ahala errealtatea bera eraikitzen dugula defendatzen duen pentsamendua oinarri dut lan honetan. ‘Izena duen guztiak izana du’ atsotitza dimentsio konstruktibistarekin darabilt beraz. Nazio- eta genero-identitateak, lan honetan behin eta berriz gurutzatuko diren bi kategoria, izendatu eta diskurtsiboki eraikitzea, dantzaren bidez sortu eta gorpuztuko diren bi ardatz dira. Izendatuz bezala, izendatutakoak antzeztuz egotzitako esanahiak eraikitzen direla erakusten du dantzak, eta horrenbestez, dantzaren irudikatze gaitasunaren bidez eraikitako identitateen izaera performatiboa agerian jartzeko baliatuko ditut Dantza Ikasketen tresna-kutxan bildutako jatorri anitzeko erreminta metodologikoak.

### 1.4.1 Dantza ikasketak

Dantza, giza mugimenduaren alderdi bisualak, sinestesikoak eta estetikoak, usu musikaren soinuaren aurarekin, eta zenbaitetan poesiarekin, konbinatzen dituen komunikazio forma konplexu bezala definitu du Adrienne L. Kaepplerek (1992, 196). Testuinguru sozial eta erlijiosoetan kulturalki ulertzen diren sinboloetatik sortzen da dantza Kaeppleren esanetan, eta informazioa eta esanahia erritual, zeremonia eta entretenimendu moduan transmititzen du. Dantza egitea giza jarduera da eta gizateriak, ia-unibertsalki bere burua adierazten du dantza eginez. Judith Lynne Hannak idatzi du (1987, 3) dantzak giza gorputzaren bidez hartzen duela forma estetikoak, eta ondorioz, dantza gorputzaren mugimenduan oinarritutako jokaera fisikoa da. Halaber, jokabide kulturala, soziala, ekonomikoa, psikologikoa, politikoa, eta komunikatiboa.

Pentsamendu eta sentimenduen adierazpen sinbolikoak gorpuzten dituen euskarri fisikoa da dantza (Hanna 1987, 3-4). Sinboloen analisisian hiru esanahi mota identifikatu ditu Victor Turner (1980) antropologoak: sinboloak gorpuzten dituzten protagonistek beraiek ematen dituztenak osatzen dute lehen mota; zuzeneko behaketan aritzen den ikertzaileak bigarren motako esanahiak ondorioztatzen ditu; hirugarren esanahi mota sinboloa bere egitura sozialaren testuinguruan aztertzetik eratortzen da. Testuingurua da, beraz, sinbolo bakoitzean nagusitzen den esanahia hautatzeko bahe erabakitzailea (Turner 1980, 65).

Dantza, dantza bera helburu duen ‘mugimendu egituratua’ dela, labur eta modu irekian definitu du Anya Peterson Roycek (1977, 8) eta ‘mugimenduaren lengoaiaren azaleko adierazpena’ dela erantsi du Adrienne L. Kaepplerek (2006, 26). Dantzen bidez informazioa transmititzen da, hizketaren soinuak berbako hizkuntzen azaleko adierazpenak diren modu berean. ‘Dantza lengoia kontzeptual naturala’ dela dio Hannak (1987, 5), mugimendu fisikoak eta arauz osatutako sistema, egoera sozial anitzetan moldatzeko gidari direnak. Dantzak, gauzatua eta irudikatua den testuinguru sozial, kultural eta politikoa islatzen ditu. Dantza egitean ez da soilik kultura bizitzen, kultura erreproduzitu ere egiten da (O’Connor 2013, 2). Dantza esanahi sinboliko, estruktural eta semiotikoz betetako adierazpena dela, eta beraz, dantza, zenbait kulturatan, balio eta jokabide sistema osoa ulertzeko gakoa izan daitekeela dio Roycek (1977, xix). Baina hala ere, dantza ikasketak, dantzak dantzari berari buruz esan dezakeena ezagutzeko ere aldarrikatzen ditu, eta ez soilik beste zerbaitez esan

dezakeenagatik (Royce 1977, 22).

Dantzaren ekintza eta kontzientzia fusionatzen dira (Hanna 1987, 3); dantzak esanahiak adierazten ditu, eta sentimenduak, erantzun fisikoak eta ideiak eragiten ditu (Citro & Cerletti 2012, 145). Bi modutan gertatzen da hori: batetik, egitura estetiko-formalak harreman sinbolikoen bidez esperientzia pertsonal eta sozialekin, esanahi kulturekin eta balioekin lotuz; bestetik, aurreko dantzaldietan sortu diren sentimenduetara eta gorpuztutako esanahietara lotuz musika eta dantza (Turino 1999, 221). Prozesu horien bidez, dantzak gizarte balioak islatu eta aldi berean ezarri nahi diren zenbait balioen aurrean erresistentziak bideratzeko gaitasuna du (Novack 1995).

Dantzaren bidezko komunikazioa gauzatu ahal izateko, ikusleek giza mugimenduari garai eta espazio bakoitzean dagozkion konbentzio kulturalak ulertu behar dituzte (Kaepler 1992, 196). Alegia, maiz esan izan denaren kontra, dantza ez da lengoaia unibertsal bat. Kultura forma baten gramatika arauak ezagutzeak ahalbidetzen du komunikatzen ari denaren esanahia hautematea (Kaepler 1992, 201-202). Oso azaleko geruzan ez bada, dantza ezin da ulertu dagokion dantza tradizioa ezagutu gabe. Dantza, jardura motaren arabera hiru forma analitikotan kategorizatu daiteke (O'Connor 2013, 2): dantza performance errituala, dantza aisialdiko denbora-pasa eta olgeta, eta dantza arte adierazpena. Bereziki azken horri dagokionez, baina beste kategorietan ere bai, Clifford Geertzen (1976) esanetan, dantza esanahiz betea da, bere sortzean eragin duen sentsibilitatearekin bat egiteko aukera ematen baitu.

Dantzaren bidez prozesu emozionala aktibatzen da; arreta gorputzaren mugimenduan jarritz, emozioak suspertzen dira, eta gogoeta intelektuala bigarren geruza batean gauzatzen da. Eguneroko jardunean ez gorputzaren eta ez mugimenduaren kontzientzia ez dira agerian jartzen, eta are gutxiago horien esanahiak (Sklar 2006, 99). Hain zuzen ere, Marcel Mauss (1979) eta Pierre Bourdieuk (1977) bistarazi dute barneratuta ditugun gorputz ereduak kontzientziatik kanpo aldarrikatzen direla. Iritsi gara etxera, afaltzeko zer prestatuko dugun pentsatzen ari gara, oinak mugitzen ari dira norabide egokian, eskua patrikan sartu, giltza atera, sarrailan sartu, dagokion aldera jiratu, atera ireki, sartu, eta atea atzean itxi dugu, pentsamendua afarirako osagai guztiak ote ditugun errepasatzen ari zaigun bitartean eta gorputzak egindako mugimendu guzti horietan pentsatu beharrik gabe. Bourdieuk (1977, 18) ohartarazi du

*habitus*ak ezkutatu egiten dituela mugimendu patroietan belaunaldiz belaunaldi transmititu diren eta gorputzuta ditugun dispozizio kultural eta historikoak, hautemate eskema sozialak eta pentsamendua.

Idatzitako dokumentazioan oinarritutako historia, ahozko historia eta memoria, ethohistoria eta etnografia bat hartzen ditu dantzaren ikerketak maiz (Kaepler 2006, 29), eta hala ere, horiekin soilik une zehatz batzuetara iristeko modua izaten da. Dantza ikasketetan, espazio eta denbora esfera bananduetan aritu izan dira etnografoak eta historialariak, erabilitako tresna metodologikoaren —historia ala etnografia— arabera. Zuzeneko behaketan eta dantza jardueretan inplikaturik dihardutenen testigantzak jasoz lehenak; ikertzaileak berak ekoiztu ez dituen jatorri anitzeko agiriekin lan eginez bigarrenak. XXI. mendean, batak bestea bazter uzten zuen banaketa zehatz hori desagertu egin da Theresa Jill Buckland (2006, 3) dantza historialari eta etnografoaren esanetan. Hain zuzen, Sahlinsek eta Kaeplerek (2006, 48) aitortzen dutenez, praktikak gainditu egin ditu ustez antropologia eta historia bereizten zituzten diferentzia teorikoak. Dantza ikasketetan batera eta elkar-osatuz, perspektiba sinkronikoak eta diakronikoak biak aldi berean baliatuz ari dira antropologia eta historia. Horren emaitza dira ‘Dantza Ikasketak’ dantzaren alderdi sozial, kultural, politiko eta estetikoak aztertzen dituen diziplinarteko alorra (Reed 1998, 504).

Dantza ikasketek kultura, mugimendua eta gorputza ulertzeko tresna metodologikoak garatu dituzte, eta horien bidez, honakoak aztertu daitezke Reeden (1998, 504) esanetan: identitateen eraikuntza eta adierazpena, kulturaren politikak, ikusleen harrera, estetika eta praktika erritualak. Dantzak kultur adierazpenak eta kultura bera ulertzeko aukera eskaintzen duela defendatzen dute (Cottan & Jefferson-Buchanan 2008, 1) dantza antropologoen. Horrez gain, dantza gorputzen bidez gauzatzen den jarduera izanik, bere horretan irudi-sortzailea da. Irudikatze produkzio hori historiaren eta antropologiaren lan-tresnekin eta perspektibekin aztertzei aukera ikusi du Bucklandek (2006, 17). Berak nazionalismoaren legatua miatzeko, eta globalizazioak duen etengabeko inpaktua eta identitate politikoen artikulazioaz galdetzeko baliatu du aukera.

Dantza ikasketa modernoaren aitzindarietakoa Curt Sachs (1881-1959) musikologo alemaniarra jotzen da (Kaepler 1978) bere ‘Dantzaren munduko

historiari'<sup>20</sup> esker. Sachsen aurretikoak dira Europan izandako folklore berpizkundearen testuinguruan hainbat ikertzailek egindako dantza bilketa-lanak, hala nola, Karl Müllenhoff (1818-1884) alemaniarra eta Cecil Sharp (1859-1924) ingelesa. Sachsek baina, artean ezagutzen ziren garai historikoetako eta gizarte garaikideetako dantzak mugimendu motaren eta forma koreografikoen arabera sailkatzeko ahalegina egin zuen (Citro 2012, 20-22). Behin dantzan formak sailkatuta, horiek herri bakoitzaren ezaugarri sozio-ekonomikoekin, kulturalekin eta sexu-generoekin erlazioak proposatu zituen. Sachsen garaikide Rudolf Von Laban (1879-1958) austro-hungariarrak, bere izenarekin ezagutzen den dantzaren notazio sistema garatzeaz gain, gorputzaren mugimendua testuinguru kulturalarekin eta nortasun psikologikoarekin erlazionatzeko proposamenak egin zituen (Kurath 1960).

XX. mendeko folkloristek —Cecil Sharp eta György Martin, adibidez—, eta dantzaren etnologoek —Jean-Michel Guilcher adibidez— dantza tradizionalen bilketa-lan sakonak egin badituzte ere, dantzaren antropologia diziplinaren oinarriak jarri izana zazpi ikertzailek zor diegu nagusiki: Gertrude Prokosch Kurath, Adrienne L. Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce, Judith Lynne Hanna, Drid Williams eta Susan A. Reed. Azpimarratzekoa da guztiak emakumeak eta dantzariak direla. Silvia Citroren (2012, 19) ustez ez da kasualitatea genero sexuala, eta teoria eta praxia batzeko bokazioa bat etortzea. Gizarte zientzien hegemoniaren kontra dantzan egin eta dantzaz idazten tematu dira, eta agerian jarri dute gorputzak eta zentzumenak ez direla inondik ere arrazoiaren etsai, kontrakoa baizik, 'ezagutza, nahitaez, gorpuztutako jarduera' baita (Citro 2012, 61).

Susan A. Reed (1998; 2012) eta Silvia Citro (2012) dantzaren antropologoek diziplinaren ibilbideaz egindako sintesi-lanak ditut gidari alorraren erreferentzia eta genealogia teoriko-metodologikoen laburpena egiteko. Antropologian dantza ohiko ikerketa-gaia izan da, eta Tylor, Evans-Pritchard, Radcliffe-Brown, Malinowski eta Boas aitzindariak dantza aztergai izan zuten beraien lanetan (Reed 1998, 504), arreta mugimenduan baino gehiago dantzaren funtzio sozialetan jarri bazuten ere. Aldiz, dantzaren antropologiaren amatzat jotzen den Gertrude Prokosch Kurath (1903-1992) estatubatuarrak irmoki defendatu zuen (1960, 247) dantza ikerketak egiteko beharrezkoa zela dantzan formazio praktikoa izatea, formazio akademikoaz gainera. Dantza ikustea eta dantza

20 1933an argitaratu zuen lehen aldiz alemanez, *Eine Weltgeschichte des Tanzes* izenburupean. (Sachs 1933)

egitea ez baitira gauza bera. Dantza behatu duen ikertzaileak ikusitakoaren oroitzapena baliatzen du. Dantzatu den ikertzaileak, bizi izan duen eta gorputzean sentitu dituen sentazioen memoria erabiltzen du (Sklar 2006). Memoria eta ezagutza mota desberdinak dira.

Dantzak eta gorputz-mugimenduak gizarte-harremanekin lotu ditu Kurathek, eta dantzan taldearen eta norbanakoaren arteko harremanak, edo rol femeninoak eta maskulinoak nola gorputzen diren aztertu zuen besteak beste. Kurathek ereindako bidean jorratzen jarraitu zuen Joan Kealiinohomoku (1930-) antropologo eta dantzari estatubatuarrak 1960ko hamarkadan, Roycek bezala Boasen marko teorikoan inspiratuta eta dantzaren funtzio sozialetan sakonduz bereziki (Citro 2012, 29-30). Dantza ikertzaileen begiradan antzemandako etnozentrismoa salatuz, aipagarria da Kealiinohomokuren ekarpenen artean ballet klasikoa dantza etnikoa bailitzan (1980) ikertzeko proposamena. Horren bidez, antropologian jorratu den erlatibismo kulturalaren kontzeptua dantzan aplikatuz, dantzarako mendebaldeko begiradan barneratuta ditugun aurreiritzi eta akats metodologikoak agerian jarri zituen (Reed 1998, 505).

1970eko hamarkadan teoria linguistikoetan, etnozientzian eta komunikazioen teorian inspiratutako lanak egiten hasi ziren dantzaren antropologian (Citro 2012, 38; Reed 1998, 505). Horien artean dira Adrienne Kaeppler eta Judith Lynne Hanna ipar-amerikarrak eta Drid Williams ingelesa. Kaepplerrek (1978) kultura bakoitzean esanahia duten mugimenduak ezagutu eta horiek nola baliatzen diren ikertu zuen, besteak beste kultur balioak eta egitura sozialari dagozkion esanahiak komunikatzen dituztela ondorioztatuz. Judith Lynne Hannak dantza ez berbazko komunikazio mota bat bezala ulertzea proposatu zuen (Citro 2012, 41). Dantza bizitza sozialean nola integratzen den aztertuz, egokitzapena eta integrazioan sortzen diren tentsioak bideratzen laguntzen duela ondorioztatu zuen. Hirugarrenez, Evans-Pritcharden eskola antropologikotik abiatu, eta Saussuren linguistika eta Chomskyren gramatika eraldatzailea aintzat hartuta, mugimenduaren bidez esanahiak komunikatzeko gaitasuna aitortu zion Drid Williamsek (2004) dantzari. Mugimendu sistemen kultur-arteko konparaketak egin zituen, mugimendu antzekoek testuinguru kulturalen arabera esanahi desberdinak adierazten dituztela ondorioztatuz. 70eko hamarkada horretan bertan, dantzak esanahiak adierazteko duen gaitasunean urrats bat harago emanez, Anya Peterson Royce (1977, xix) dantzari eta antropologo estatubatuarrak dantza identitate sinbolo boteretsu moduan aztertu zuen.

Aitzindariak oinarriak jarri ondoren, dantza ikasketen ugaritzea eta diziplinaren errotzea 1980ko hamarkadaren erditik aurrera etorri da. Mugimendua, gorputza eta kulturaren arteko harremanak, eta dantzaren alderdi politikoak aztertzeari ekin diote (Reed 1998) dantzaren antropologoen. ‘Musika’, ‘antzerkia’ edo ‘dantza’ kategorien konnotazio etnozentrikoak saihestu nahirik, etnomusikologoak ‘soinua’ erabiltzen hasi dira musika baino gehiago eta Victor Turnerren (1980) eraginez ‘performancea’ nagusitu da antzerkiaren ordean. Performancearen bidez, gizabanakoak akzio sinbolikoen bidez gauzatzen du bizitza publikoa, metafora eta paradimen bidez arizaleen baitan forma hartzen dutenak (Fernández de Larrinoa 1997, 21). Dantzan, Brenda Farnellek gorputz adierazpena eta hitz bidezko komunikazioaren arteko harremanak jorratu ditu, eta Lowell Lewisek berriz, gorputz-mugimenduak testuinguruen arabera esanahi desberdina hartzen duten zeinu moduan aztertu ditu (Citro 2012, 42; Reed 1998, 504). Gorputzaren eta mugimenduaren bidez, dantzariak identitateak sortu eta eraldatzen dituztela (Reed 1998, 527) erakutsi dute dantza ikertzaileek. Horrez gain, gorputza entitate bakandua denik ukatu da dantza ikasketetan, eta dantzaren bidez gorputz aniztasuna ekoizten dela agerian jarri da.

Dantza ikasketen ibilbidea aztertuta, erabilitako estrategia metodologikoak hiru multzo nagusitan sailkatu ditu Citro (2012, 48). Lehen multzoan ekitaldien eta performanceen testuinguruen arabera dantzen eta formen deskribapen zehatzak egiten dituztenak sartu ditu. Ann Hutchinonek laurogei notazio sistema baina gehiago kontabilizatu ditu (Álvarez 2006, 139) mendebaldeko dantzaren historian. XX. mendean, dantzaren notazio sistemen artean aipagarriak dira Laban, Benesh, Islas edo Roycek garatutakoak. Deskribapen sistema hauen bidez dantzetan izaten diren aldaketak identifikatu eta aldaketa horietan eragin duten faktoreak aztertzeko aukera izaten da. Lan xehe eta luzeak izaten dira dantzen notazioak, eta Roycek (1977, 72) aitortzen du kasu gehienetan, galdera zehatzei erantzuteko behar den informazioa baino askoz gehiago sortzen dela deskribapen hauetatik. Bestalde, bideo grabaketaren hedapenak apaldu egin du notazio sistemen erabilera. Hala ere, dantzaren deskribapen metodoak defendatzen dituztenek argudiatzen dute ikus-entzunezko grabaketak ez duela notazioa ordezkatzeko (Álvarez 2006, 147), musikaren soinu grabaketa partitura ordezkatzeko ez duen modu berean.

Dantza ikasketetan baliatu diren metodologiaren bigarren taldean dantza-generoen eta mugimenduaren genealogien historia aztertzen dutenak bildu ditu

dantzaren antropologo argentinarrak (Citro 2012, 53–57). Dantzariak mugitzeko modu zehatz horretara ekarri dituen arrazoiez (Kurath 1960) galdetzen dute besteak beste Franz Boas, Gregory Bateson eta Margaret Mead antropologoen eragina duen korrante honetan. Hirugarren multzoan dantzen funtzioak, helburuak eta ondorioak aztertzen dituztenak aipatu ditu Citro (2012, 57–60). Modu batera edo bestera mugitzeak zein ondorio dituen erantzuten saiatzen dira joera honetan. Horretan ere Bateson eta Mead antropologoek irekitako bideak emankorrak izan dira, Islas edo Citro bera bezala, dantza berezitu diren antropologoentzat.

Ikerketa helburuak betetzeko ongien egokitzen diren tresna metodologikoekin hornitzeko dizplinen elkar-osagarritasuna bilatzea gomendatzen du Ramon Pelinski etnomusikologoak (1997). Antropologia eta historia, eta horiekin batera analisi koreografikoa, teoria kritikoa eta kultur ikasketak jorratu dituen Janet O'Sheak, Indiako dantza klasikoa ikertzeko egindako hautu metodologikoz esandakoak (2006, 126) hitzez hitz nire egiten ditut lan honetarako: 'Dantzari eta kultura historialari moduan idazten dut batez ere; iraganeko estrategia koreografikoak eta politikoak ikertu ditut gaur egungo praktikei buruz informatzen gaituzte eta'. Pentsamendu antropologikoaren ibilbidea lagungarri zait dantzaren estetikari, teknikari eta gorputzari erlatibismo kulturalaren prebentzioaz begiratzeko. Tartean dira dantza praktika sozial eta politikoekin harremanetan ulertzen duen Adrienne Kaeppleren dantzaren teoria antropologikoa (1978) eta Pierre Bourdieuk (1991) gorputz dantzariaren eraikuntzaz egindako ekarpenak.

## 1.4.2 Nazio- eta genero-identitateak dantzan

Bere horretan gozatu edo bizi daitekeen gorputz praktika da dantza, baina aldi berean ageriko ekintza sinbolikoa eta beste zerbaiten ordezkaria ere da. Dantza identitate sinbolo boteretsu moduan ikertzen aitzindaria izan zen 1970eko hamarkadan Anya Peterson Royce (Citro 2012, 41). Dantzaren adierazpen gaitasun horri begira, 'gu' eta 'besteak' gorputz mugimenduaren arabera bereizteko gaitasunaz ohartu zen Deidre Sklar (2006, 111) dantza ikertzailea Pueblosen (New Mexico, AEB) dantzaldi batean emakume batek esandako goiko hitzei esker. Dantza mugimenduetan keinu ñabardura zehatzetan bat zetozen dantzariak bere komunitateko kideztat zituen, baina



mugimendu horiek, estilo eta zehaztasun handiarekin erreproduzitzen ez zutenak arrotzak ziren. Ikasketen eta entrenamenduaren bidez barneratzen dira dantza estilo zehatzak (Lucio & Montenegro 2012, 205). Ikasketak jokabide eskema berriak eskuratzeko bidea eskaintzen du, eta entrenamenduak, errepikapenaren bidez jokamoldeak finkatu egiten ditu.

Hainbat kulturatan, identitatea dantza eta gorputz adierazpen estilo zehatz bati lotuta ageri da. Gorputz adierazpen estilo zehatz horren ezaugarrietan Pierre Bourdieuk (1991) proposatutako *habitus* kontzeptuaren bidez sakondu daiteke. *Habitus*aren baitan, bizitza-esperientziei esker barneratuta ditugun jarrerak, trebetasunak eta dohainak, eta pilatutako kapital kulturalaren gorputze fisikoa biltzen ditu Bourdieuk. Mugimendu sistemak ere *habitus* sortzailatzat (Citro & Aschieri 2012, 10) har daitezke, eta horiek identitateak eratzeko oinarri gertatzen dira.

Identitatea, dantza tradizionalaren zeremonialari begira ari den komunitateko kideek, errepikapenak behin eta berriz gertatzen diren bitartean eta iraganeko oroitzapenez betetako orainaldian, oharkabean eta gogoeta aurretik partekatzen duten sentimendua dela dio Ramon Pelinskik (2011, 411): 'Dantza dantzatzea partekatutako oroimen moduan agertzen da, gogora ekartze, oroitzapen eta ahanzturaren sentipen hori herriaren iraganera proiektatuz'. Dantzak identitate etnikoak, nazionalak eta genero nortasunak sortu, esanahiz eraldatu eta zalantzan jartzen laguntzen duela agerian jarri dute Silvia Citrok eta Patricia Aschierik (2012, 11). Identitatearen merkantilizazioa eta identitatearen industria, unibertsaltasuna eta partikulartasunaren artean bitartekaritza beteta dagoen tentsio horren adibide esanguratsua dela defendatu dute John L. Comaroffek eta Jean Comaroffek (2011, 45) .

Azken urteotan sentimenduek generoa eta nazioa kategoriak egituratzeko duten garrantzia azalatu da emozioen historiaren (Rodríguez 2014; Freire 2015; Frevert 2014) bidez. Gorputzaren hautematea eta adierazpenari hertsiki lotuta dauden neurrian, sentipenak genero ikuspegiaren eta sexu-diferentziaren konfigurazioan oinarritzeko osagai dira. Giza bilakaeran emozioek duten garrantziaz ohartuta, emozioak testuinguru kultural batean nola kokatzen, barneratzen, negoziatzen eta bizitzen diren aztertzerak jo dute ikertzaileek (Rodríguez 2014, 13). Emozioen azterketa hainbat kontzeptu garaikide ulertzeko ezinbesteko aztergaitzat jotzen du Birgit Aschmannek (2014). Zehazki modernitatearen aurreko diskurtsoetan emozioek jokatuak diren papera aztertu du

eta emozioak aintzat hartu gabe eraikitako narratibak eztabaidatu ditu, modernitatearen ulermen on batera sentipenen alderdia kontuan hartu behar dela aldarrikatuz (Aschmann 2014). Horrela, nazio-identitateak sentimenduen esferan gorpuzten diren neurrian, emozioen historia tresna eraginkorra gertatzen ari da feminitate eta maskulinitate nazionalak aztertzeko.

Genero- eta nazio-diskurtsoen arteko harremanak aztertuz Nira Yuval-Davis eta Floya Anthiasen ondorioztatu zuten nazioa emakume irudien bidez errepresentatzen zela maiz (Andreu 2017a, 24-25). Horrela, diskurtso nazionalistak emakumeei lau modutan egiten zuela erreferentzia ikusi zuten: emakumeak komunitate nazionalaren muga moral bihurtzen zituela nazionalismoak, nazioaren ugalketa biologikoaren eta kulturalaren ardura ezartzen zuela emakumeen gain, eta azkenik, emakumeek borroka nazionalistetan nola parte hartu zezaketen mugatzen zitzaiela. Beraz, nazionalismoak emakume eta gizonen arteko botere harremanak egituratzen duen boterea agerian jarri zen. Izan ere, nazioaren mugak, genero-harremanak arautzen zituzten markoak bezala, beti eztabaidan izan ziren (Andreu 2017b, 15). Proiektu nazionalistetan genero harremanak osagai funtsezkoa izanik, mugimendu moderno horietan maskulinitate ideal arauemailea eraikitzeko borondatea nabarmentzen da (Aresti & Martykánová 2017, 11).

Historiak agerian jarri du emakumeen eta gizonen bizitza-asmoak, iruditeria kolektiboa eta portaera kodeak errotzen dituzten gizarte, kultura eta genero baldintzak daudela (Nash 2014, 15). XX. eta XIX. mendeak oparoak izan dira arketipo femeninoen eta maskulinoen eraikuntzan eta eraldaketan. Hala ere, Mary Nashek (2014, 15) ohartarazi du historiografiak ez diola behar adina erreparatu arketipoek genero desberdinkeriak elikatzeko duten gaitasunari. Feminitate eta maskulinitate arketipoek sostengatzen dituzte bizitza-ibilbide, egitasmo eta hautuak gauzatzen dituzten gizonezko eta emakumezkoak. Mekanismo kulturelek garrantzi handia dute gizonezkoen nagusitasuna eta feminitate eta maskulinitate eredu ezarriak dituzten genero-sistemaren iraupenean zein eraldatzean (Nash 2014, 17). Baina kultura eraldaketa prozesu horietan eragitea zailtzen duten gizarte-kontrol mekanismoak gora-behera, Mary Nashek (2014, 17) erakutsi du emakumeek eta gizonek badutela gaitasuna feminitate eta maskulinitate ereduaren narrazio sorkuntzan eragiteko.

Teoria feministak eta nazionalismoaren irakurketa postkolonialak elkar elikatu egin dira azken hamarkadetan, eta horren emaitza da nazio- eta genero-

identitateen eraikuntza, elkar-gurutzatzen diren prozesu moduan ulertzea. (González-Abrisketa 2016, 48; Ugalde 1996). Adibidez, gorputz-nazionalaren eraikuntza emakumeek duten zeregina azpimarratuz, nazio eta nazionalismo prozesuak ulertzeko genero-harremanek duten garrantzia agerian jarri du Nira Yuval-Davisek (2004). Nerea Arestik (2014a, 74) berretsi du: "historian zehar generoak paper garrantzitsua jokatu du identitateen eraikuntzan". Identitatea botere-harremanen testuinguru historiko-sozial zehatzen ondorio moduan azaldu du David Cordobak (2003, 94).

Norbanakoak hainbat talde eta prozesutan batera izaten dira eta, besteak beste elkarri eraginez egituratzen dira nazio- eta genero-identitateak. Herri bat nazio batean batzeko prozesua konplexua da, eta besteak beste, gizonezkoek gorputzen dituzten sinboloen errepikapenek eta genero-identitateen arteko tentsioek parte hartzen dute prozesu horretan (Sharp 1996, 107). Generoa eta nazionalitatea subjektu garaikidearen identitatearen osagai esanguratsuak direla argudiatu du Joanne Sharpek (1996, 106-107), eta identifikazio anitz horiek ezin dira geruzetan bereizi, alegia, ezinezkoa dela identitatearen alderdi bat jariatzea, sexua edo nazionalitatea adibidez, beste alderdi batzuetatik (posizio sozioekonomikoa, arraza, nazionalitatea, e.a.) independenteki aztertzeko.

Beraz, garai eta toki bakoitzean genero-identitateak eta identitate nazionalak modu desberdinetan egituratzen dira. Zenbait testuingurutan beste batzuetan baino gordinago ageri da generoak identitateen eraikuntzan jokaturako rola. Adibidez, Olatz Gonzalez-Abrisketak pilota-jokoa, euskal kirol nagusitzat jo dena, erabili du azaltzeko "nola sortu eta erreproduzitzen den identifikazioa metonimikoa gorputz maskulinoaren eta euskal komunitate imajinatuaren artean" (2016, 45). Dantzan bezala, pilotan egindako identifikazio horren bidez emakumeak jardueratik eta frontoi-plaza espazio publikotik baztertzen dira. Nazio- eta genero-identitateak, biak batera, elkar-eraginez eta dantzaren bidez egituratzen ikusteko aukera dugu euskal dantzari buruzko historia honetan.

XIX. mendetik mundu osoko talde etniko eta nazioen egituratzean dantza eta musika identitate sinbolo indartsuak izan dira (Reed 1998, 510). Identitatea ezezik, dantza ideologia nazionalistak eta subjektu nazionalak sortzeko tresna boteretsua dela dio Reedek (1998, 511). Maiz, erretorika politikoa eta eztabaida intelektualak baino eraginkorragoa gertatu baita zeregin horietan dantza. Dantzak sinbolo nazionalak adierazteko daukan gaitasun emozionala da Reeden (1998, 513) iritziz horren azalpena. Hainbat komunitatetan, eta bereziki nazio-

egituratzea kolokan edo tentsioan direnetan, dantzariak nazioaren ordezkari hartzen dira, eta dantza konplexu eta zehatzen lanketaren bidez, iragan idealizatuaren jarraipentzat hartzen dira. Identitate kolektiboa dantzarien gorputzetan adierazten da, komunitatea emozionalki trinkotuz. Identitateak eta ondare kulturalak norabide bikoitzean eragiten diote elkarri Comaroff eta Comaroffen hitzetan (2011, 57): ondare kulturalak berorren jabetza dutenen identitate bereizgarria osatzen du, eta bitartean, beste alde batetik, identitate hori bera da ondareari izaera kulturala ematen diona.

Dantzak subjektu-nazionala eraiki eta sinbolo identitario bihurtzeko duen gaitasun horren kontzientzia ekarri du hainbatetan estatu erakundeak dantza nazionalak sustatu eta eraldatzeko lanetan inplikatu izana. Mundu osoko kultur nazionalen garapenean, proiektu politikoak zein ezarritako estatuak nekazarien eta herritar xumeen kultura praktikak bereganatzeko estrategiak dokumentatu dira (Reed 1998, 511), talde etniko baten hegemoniaren adierazgarri izateko edo baita aniztasun kulturalaren erakusgarri izateko ere. Homi K. Bhabhak (1990) 'Fikzio fundatzaile' izendatzen dituen horietan, tradizio nazionalen jatorriak kidetza eta ezartze jarduerak izan daitezke, zein gaitzeste, baztertze eta liskar kulturaleko tarreak ere.

Dantza eta nazio-identitatearen arteko harremanak aztertu dituzten ikerketetan erabili diren perspektibak laburbildu zituen Susan Reedek orain 20 urte egindako "The politics and poetics of dance" (1998) lanean. Reeden esanetan, zenbait ikerketek dantza kultura nazional moduan nola 'objektibatzen' diren arakatu dute; badira "arteak" kategoriaren politikaz arduratu direnak; tradizioaren berreraikitzeaz jorratu dutenak; genero, etnia eta klase estereotipoen berrindartze eta eztabaidatzeak ikertu dituztenak; tradizioaren eraldaketan dantza lehiaketek jokatuak aztertu dutenak; dantza eta nazio-identitateen oihartzun anitzi begiratu dietenak; eta badira baita ere, dantza praktikak etnien arteko harremanei buruzko iruzkin sozial konplexu bezala irakurri dituztenak. Europako dantzak ikertu dituzten hainbat koreologok dantzen egitura koreografikoak deskribatzeari lehentasuna eman diote, baina badira folklore dantzak praktika nazionalista moduan aztertu dituzten lanak ere (Reed 1998, 510). Dantzak mugimendu politikoekin dituen harremanen ikerketa mota desberdinak egin dira munduaren luze-zabalean. Ikerketa horietako batzuk prozesu kolonialetan dantzak jokatuak funtzioa aztertu dute; beste batzuk, nazio-estatuaren eraikuntzan eta kontinente desberdinetako talde etnikoen berrindartzean dantzaren rola zein izan den ezagutu nahi izan dute (Citro 2012,

45).

Folklorearen kontzeptualizazioa eta folklorismoarekiko errezeloek dantza tradizionalaren ikertzaileei prebentzio metodologikoak ekarri dizkie azken hamarkadetan. Folklorismoa ideia aurretik eztabaidatua izan bazen ere, 1960ko hamarkada hasieran Hans Moseren (1962) artikulu batek eragindako eztabaidaren emaitza da 'folklore' eta 'folklorismoa' terminoen arteko bereizketa. Eztabaida horren ondorioak eta folklorismo kontzeptuaren nondik norakoak Josep Martik (1996) eta Luis Diaz G. Vianak (2002) egindako laburpenen bidez jaso ditut.

XIX. mende bukaeran, desagertzen ari zen nekazarien munduarekin lotutako kultura tradizional baten kontzientziak eragin zuen folklorearen instrumentalizazioa, eta honenbestez, 'folklore folklorismoan eratorzea' (Martí i Perez 1996, 11). Une historikoa nazionalismoen gorakadarekin bat etorri zen, izan ere, nazionalismoek, bai jarrera zentralista eta homogeneousatzaileekin, bai indar erregionalistekin, folklorea lehengai ugari aurkitu zuten proiektu politikoak sostengatuko zituzten identitate kolektiboak babesteko, noranzko bateratzailean zein zatitzailean. Lehen bultzadan folklorismoa bereziki interes nazionalistei erantzunez erabili bazen, 'folklorismoa gaur egun fenomeno ia-unibertsala da' (Martí i Perez 1996, 14). Kultura tradizionalaren adierazpen bat bere testuinguru soziokulturalean folklore moduan identifikatuz gero, adierazpen hori bera beste testuinguru batean eta beste funtzionalitate batekin agertzen denean folklorismo izatera pasatzen da. 'Folklore bizipena bada, folklorismoa bizipenaren bizipena da' (Martí i Perez 1996, 23). Folklore kontzeptua tradizioarekiko jarraitasun bat iradokitzen baldin badu, folklorismoak jarraitzeko borondatearekin du zerikusia. Tradizional izateko hautatu den kultura alderdiez gizarte modernoak egiten duen erabilera da folklorismoa. Oro har, kultura tradizionala positiboki interpretatzen du gizarte modernoak, eta oro har, zerbait 'tradizionaltzat' jotzeak ontzat hartzen diren balioak eranstean dizkio. 'Tradizioaren kontzientzia hori, alde aurreko balorazio positiboa eta tradizio horren erabilerari eman nahi zaion asmo zehatza' (Martí i Perez 1996, 19) dira folklorismoaren oinarriak.

Folklorizazioaren ondorioz, produktu kulturalari berari hainbat eraldaketa egiten zaizkio maiz (Martí i Perez 1996, 75-82). Ohikoak ez diren ikusleek kontsumitzeko sinplifikatu egiten da zenbaitetan, eta beste zenbaitetan, justu aurkakoa, berez soila den produktua jantzi eta zaildu egiten da ikusgarritasuna

eman nahirik. Ohikoa da, halaber, identitate lokala sendotzeko inguruko tradizioetatik bereizten dituen ezaugarrietan arreta jarri eta horiek indartzea; beste zenbaitetan, ordea, antzekotasunak indartu eta partekatzen diren ezaugarriak nabarmentzen dira batasun irudia eman nahirik. Arrazoi bat ala beste izan, erritualak etengabe aldatzen direla dio Luis Diaz G. Vianak (2002, 14), 'berariaz egingo dira tipikoago, bitxiago, bisitariaren begietara harridura bilatuz, mantentzen eta gauzatzen dituztenek baitakite horixe dela saltzen duena'. Folklorizazioaren bidez egiten diren aldaketen artean ohikoa da kultura tradizionalan ez zegoen perfekzio teknikoa, baina kontrakoa ere gerta daiteke, alegia, tradizioa biluztea, aldez aurretiko ezagutzarik ez dutenek ere parte hartzeko aukera izan dezaten.

Folklorizazio prozesuaren ageriko ondorioetako bat produktua finkatzea da. Behin folkloriko moduan kategorizatuta, bere aldakortasuna mugatu egiten da eta bere formulazio posibleetako bat kontsolidatzen da, hori bera jatorrizko bertsiotzat edo benetakotzat jotzen da, eta gainontzeko aldaerak eta aukera 'tradizioaren aurkako' direlakoan gaitzetsi egiten dira. Ondorioz, formak finkatu eta tradiziozko musika eta dantzaren ezaugarri nagusietakoa desagertu egiten da: bere aldakortasuna (Martí i Perez 1996, 95). Aldaketa hau produktuaren izenean ere antzematen da. Aurretik 'kanta' edo 'dantza' besterik ez zena, behin folklorizatuta 'kanta tradizionala' edo 'dantza tradizionala' izatera pasatzen da.

Zenbait dantzek denboran luze irautea, belaunaldi aldaketak gaindituz, esanahi eta balio sozialak ordezkatzeko identitate sinbolo moduan aitortzen zaien funtzioarekin lotuta dago (Citro 2012, 35). Iraute horretan, dantzek gorpuzten duten iruditeriarekin bat etortzeko eraldaketak egiteko aukera izaten dute dantzariak, estatu-nazioek kultur politiken bidez erabiltzen dituzte, eta merkatuaren interesen arabera (turismoa, adibidez) baliatzen dira (Comaroff & Comaroff 2011, 47). Prozesu konplexu horien ondorioz, iraganeko dantzek iraun dezakete edo zeinu identitario moduan berregin daitezke, eta aldi berean dantza berriak garatu daitezke (Citro 2012, 35), unean uneko aldaketa sozio-ekonomiko eta kulturalekin, eta gorputzaren joera estetika berriak barneratuz. Comarofftarrek gordin ohartarazi dute (2011, 48-49) identitate etnikoaren ustiapen komertzialak autoparodia eta devaluazioa dituela ondorio.

Identitateen eraikuntza narrazioen bidez gauzatzen da. Narratibak orainaldian sortzen dira, horien bidez iraganaren berrirakurketak egin eta etorkizunera proiektatzen dira (Sánchez 2000a, 343). Narratibak ez du soilik munduaren berri

ematen. Mundu egin egiten du kontatzeak berak. Gauzak, gertaerak, ekintzak, ideiak izendatzean jartzen dizkiegun izenek beraiekin dakarten esanahieremuarekin osatzen eta mugatzen dira. Margaret Bullen antropologoak adierazi (2016, 42) bezala, 'Izena ematen diogu errealitateari, hura harrapatu nahirik, eta izena ematearekin aldatu egiten dugu, moldatu'. Testuinguru historikoen narrazioak kultura, nazio-ondare, tradizio, herri-historia edo ahozko historia moduan eraikitzen dira (Buckland & Buckland 2006, 14). Indiako Bharata Natyam dantza tradizioa aztertzerakoan, Janet O'Sheak (2006, 133) ikusi du dantzari bakoitzak narratiba historikoak baliatu dituela bere dantzakera legitimatzeko. Erregionalismoa, nazionalismoa, kasta, klase eta genero-identitateekin lotzen du Bharata Natyam dantzari bakoitzak dantzakeran egindako hautu formala. Konstruktu horiekin sortzen diren loturak eta iraganeko testuinguruak orainaldian baliatzeko ahaleginak, norbanakoen eta komunitateen identitate premiei eta nahiei zerbitzatzen diete. Identitateak, sorkuntza narratiboan bidez eraiki eta horien bidez mantentzen dira, saihestezinak diren aldaketak eta kontraesanak narratibitatearen bidez gaudituz. Sanchez Ekizak (2000a, 343) azaldu duenez, identitateak denboran eraikitzen dira narrazioaren bidez; zeregin horretan ohikoa da musikak eta dantzak presentzia nabaria izatea, gorputzak eta gogoak batera parte hartzen duten praktika biziak baitira.

Iragan bat eta folklore nazional moduan aurkeztu daitekeen adierazpen bereizi bat izateak erakunde nazionalen bidez legitimatu eta sustatzeko aukera eskaintzen du. Dantza, kulturaren adierazpen gorputzua izanik, bereziki tresna eraginkorra da musika, janzkera, gorputza eta mugimenduaren erabilera konbinatuaren bidez taldearen berezitasunak indartu eta adierazteko, eta identitate nazionala irudikatzeko. Dantzaren ikusgaitasunak, agerikotasunak, tradizioen asmakuntzetan baliatzeko bereziki egokia egiten du Hughes-Freelanden (2006, 71) ustez, itxurek errealitate kulturala sinbolizatzen baitute. Oroimen nazionala eraikitzen paper garrantzitsua jokatzen du dantza tradizionalak (Maners 2006, 78). Folklore emanaldien bidez sortutako oroimen sozial horiek Hobsbwamek definitutako 'asmatutako tradizioak' elikatzen dituzte Lynn D. Manersen (2006, 80) esanetan, errepikapenaren bidez iraganarekin jarraipenaz transmititzen duten zenbait balio eta arau barneratzea bilatzen baitute.

XIX. mendearen bukaeran eta XX. mende hasieran, bai Europan eta bai Europako estatuek munduan barrena zituzten kolonietan nazionalismo kulturala suspertzearekin batera, dantzak presentzia handia izan zuen hainbat kultura

etnikoren eta nazionalen eratzean (Reed 2010, 5). Kultura nazional 'tradizionalak' berpiztu eta ondare kultural bateratuak sustatu zituzten sortu berriak ziren edo eratze-prozesuan ziren hainbat nazio-estatuk (O'Connor 2013, 19). Adibidez, Susan O'Connoren (2013, 18) esanetan, dantza eta nazionalismoaren arteko lotura agerikoa da Irlandar dantzari buruzko literaturan, XIX. mende bukaeran, beste hainbat tokitan bezala, mugimendu kultural nazionalista sortu baitzen Irlandan, *The Gaelic Revival* edo Berpizkunde Gaelikoa izenarekin ezagutzen dena. Indian, *bharata natyam* dantza-tradizioak eraldaketa handiak izan ditu XX. mendean (O'Shea 2006, 124), hainbat ezaugarri berriak ditu, izena bera pasa den gizaldian ezarritakoa da, eta ustez 'tradizionalenak' diren koreografiak ere ez daude erabat finkatuta.

'Irudikatutako komunitatea' kontzeptuarekin azaldu du Benedict Anderson (2006) historialariak kultura eta politikaren artean eratzen diren hainbat lotura. Elkar ezagutzen ez duten eta inoiz elkar ezagutuko ez duten herritarren artean lotura sentipenak eratzen dira irudikatutako komunitatearen kidetasunaren bidez. Lotura horiek bereizgarriak diren sinbolo eta praktika kulturalen bidez ezartzen dira (O'Connor 2013, 19), hala nola hizkuntzaren erabilera, erlijio praktikak, kirola eta dantzaren bidez, besteak beste. Andersonen iritziz, kultur sustapena politikoaren aurretikoa eta eragilea da. Kultura eta nazioaren arteko harreman horren azpian Herderen pentsamenduaren eragina dagoela argudiatzen du Susan O'Connorek (2013, 19). Nazio bakoitzak nortasun bereizia izatearen ideia Herderri zor zaiola dio ikertzaile irlandarrak. Nortasun hori hizkuntza, musika eta gorputz lengoaiak —keinu, mugimendu eta dantza— komunikazio tresnen bidez adierazi daiteke XVIII. mendeko pentsalari alemanaren arabera. Nortasun bakun hori herri kulturaren, batez ere modernitateak usteldu gabe eta naturatik gertu diren nekazari eremuetan antzeman liteke Herderren iritziz. Ondorioz, tradizioa gorpuzten duten herritarrak aurrez aurre jarriko ditu modernitatea eta berrikuntzak bere egiten dituztenekin. Tentsio hori gatazka bihurtu zen eta dantza-tokiak guda-zelai XX. mende hasieran, bai Irlandan (O'Connor 2013, 20) eta bai Euskal Herrian (Ormaetxea 1927; Bidador 2005; Sánchez 2000a) ere, besteak beste.

Nazioen eraikuntzari buruzko teoria nagusiak lau multzo nagusitan laburbildu zituen Anthony Smithsek (Smith 2000; Márquez 2011, 570). Teoria modernisten multzoan nazioak modernitatearekin lotutako produktutzat jotzen dituztenak sailkatu zituen; nazioen oinarriak denboran irauten dutela defendatzen dutenak iraunkortasunaren teorien sortan bildu zituen; nazioak iraganeko osagaietan,



hala nola arraza, odola edo familia, oinarrিতuta eraiki eta irauten dutela proposatzen duten ikuspegiak osatzen dute hirugarren multzoa; laugarren sortan nazionalismoaz teoria orokorrik egiteko asmorik gabe, eremu zehatzei dagozkien kultur arazoak azaltzen ahalegintzen diren egile postmodernoen lanak jaso ditu Smithek. Nazionalismoa, 'nazioak osatzeko prozesua' hitzekin definitu du Anthony Smithek (2000, 329), eta horrela ulertzen da lan honetan, munduaren nazio-antolaketa 'naturala' defendatzen duten ikuspegietan ez bezala. Nazionalismo sukartsua agerikoa gertatzen dela, baina horren parean, ordena politikoaren erreprodukzioan laguntzen duen nazionalismoa arruntaren garrantzia eta berori ikertzearen interesa nabarmendu du Michael Billigek (1995). Nazioaren eraikuntza ekintza entzutetsu eta diskurtso handiek adina, eguneroko jarduera soil eta arruntek egiten dutela defendatzen du Billigek: hala nola ikur-nazionalen erabilerak eta nazioaren batasunarekiko erreferentziak, besteak beste. Nazionalismo arrunt horren ekintza soilen artean kokatzen dugu dantzaren erabilera nazio-eraikuntzan.

XX. mendeak aurrera egin ahala ere, gerra hotzaren garaian, dantza etorkizuneko gizartea eratzeko sinbolo politikotzat baliatzea ageriko estrategia izan da ekialdeko Europako estatu taldeen jardueran (Buckland & Buckland 2006, 14; Maners 2006, 75). Argentinan, XX. mende erdialdean, Juan Domingo Peronen aginte garaian, dantza tradizionalak kultura nazionalaren osagai zirela aitortuz, estatu-erakundeek horien transmisioa eta sustapena babestu beharra aldarrikatu zuen presidentek berak (Benza Solari et al. 2012, 173). Tradiziozko kultura nazionala eraikitzeke folklore bilketak sustatu, herri musika eta dantzen ikerketa eta irakaskuntza institutu estatalak sortu eta dantza nazionalen bildumen argitarapenak bultzatu ziren (Citro 2012, 22-23). Nazio-proiektuak sendotzeko asmoz folklore bilketak eta sustapen lanak bultzatu direnean, dantzak identitate etniko eta nazionalak gorpuzteko ezaugarri batzuk indartu eta beste batzuk itzalperatzeko estrategiak erabili dira. Uday Shankar dantzari hinduaren nazionalismoa aztertu ondoren, Erdmanek (Reed 1998, 508), salatu du, maiz, estrategia horietan aritzen diren dantza ikertzaileak konplize izaten direla.

Teresa Buckland (2001, 49) ohartu da, dantzek jatorriz kokapen zehatz bat izan arren, behin folklore biltzaileek jasota eta hautatuta, maiz nazioaren ondareztat jotzen dituela berpizkunde mugimenduak. Horrela, tokian tokiko taldearen eta herritarren adierazpen bereizgarri ziren dantza horiek dantzatzeko eta erakusteko eskubidea partekatua izatera pasatzen da, eta berpizkunde mugimenduaren kideen eskutik jatorrizko denbora eta espazio eremuak gainditu

eta mugarik gabe, han eta hemen interpretatzen hasten dira. Euskal dantzetan badira zenbait kasu non dantza tradizio lokala nazio-ondare izatera pasa den, eta errepertorio horren erabilera eskubidea de-facto jabetza partekatua bihurtu den. Horien artean nabarmenena ezpata-dantza izen generikoarekin zabaldutakoa da. XIX. mende bukaera arte soilik Durangaldean dantzatzen zen dantzari-dantza nazio-ondare bihurtzeko errepertorio egokitzat jo zuen Eusko Alderdi Jeltzaleak (Sánchez 2005, 182), eta Eusko Gaztediaren bidez jatorrizko dantza-eremua gainditu, Bizkaia, Araba, Gipuzkoa eta Nafarroako hainbat herritara hedatu, eta nazio-ondare kontsiderazioa jasotzera pasa zen XX. mendearen lehen herenean. Jabetze dinamika hauek jatorrizko komunitateetan dituzten eraginak aztertzea urri egin den ikerketa dela aipatu du Susan Reedek (1998, 513). Alegia, dantza errepertorioez jatorrizko eskualdeetako kide ez direnak jabetu eta funtzio sinboliko berriekin beste testuinguru batzuetara hedatzeak tokian tokiko komunitateetan dituzten ondorioak ikertzeko gonbidapena egin du.

Praktika kulturalak nazio-sinbolo bihurtzeko estrategietan etekin handiak eskaini ditu tradizio kontzeptuaren erabilerak. Aldi berean, 'herri kultura' eta 'tradizio' izendatutakoak bat etortzeak eragin ditu berpizkunde mugimenduetan koherentzia erronka zailenak. 'Tradizioa prozesu bat da, ez gauza bat' ohartarazi du Felicia Hughes-Freelandek (2006, 55). Eric Hobsbawm eta Terence Rangerek (1983) erakutsi dute herri eta tradiziozko praktikak nazionalismo kulturalera uztartzeaz gain, maiz praktika horiek jarduera tradizional moduan eraikiak, asmatuak izan direla. 'Tradizioaren asmakuntza' terminoarekin (Hobsbawm & Ranger 1983) prozesu mota bat definitu zuten, berriki asmatutako jardueraz osatutakoa eta bere kulturaren baitan historia luzekoak bailiran aurkezten dena. Tradizioen izaera erritual edo sinbolikoa azpimarratu zuen Hobsbawmek (1983a, 1), eta errepikapenaren bidez balioak eta jokamoldeak barneratu eta iraganaren jarraipena irudikatzen dela azaldu zuen. Tradizioak formalizatzea baina, gizarte tradizionaltzat jotzen direnetan adina, modernotzat jotzen direnetan gertatzen dela gaztigatu zuen Hobsbawmek (1983a, 5). Komunitate batekiko kidetza sentipen emozional eta sinbolikoa sustatzean datza tradizioen asmakuntzen gakoak (Hobsbawm 1983a, 11).

Tradizioa kontzeptua bi eratan ulertu eta erabiltzen da Richard Baumanen (1992, 31) esanetan: batetik, kultura osagai bereizgarri bat denboran zehar transmititzeko prozesua izendatzeko erabiltzen da; bestetik, prozesu horretan bertan transmititzen diren osagaiak eurak izendatzeko erabiltzen da. Folklore

elementu bat tradizionaltzat hartzean denboran jarraitasuna aitortzen zaio, iraganean errotuta baina orainaldian presente dena, objektu natural bat moduan. Tradizioaren ikusmolde naturalista horren aurrean, tradizioa sinbolikoki orainaldian gauzaten dela azpimarratzen duen perspektiba garatu da. Ikuspegi berriaren arabera, tradizioa eraikuntza selektibo eta interpretatzaile moduan ulertzen da, iraganaren interpretazioen eta orainaldiko ezaugarrien arteko loturen sorkuntza sozial eta sinboliko bezala (Bauman 1992, 31).

Asmatutako tradizioak (Hobsbawm & Ranger 1983) kontzeptuaren bidez kultura praktikez egindako irakurketa kritikoa lagungarri gertatu da iraganaren irudikatze prozesu horiek nola egituratzen diren ulertzeko. Tradizioa interpretatiboki ezarritako esanahi moduan ulertzen duen ikuspegi hau, lagungarri da folklorea bera eraikuntza sinboliko moduan kritikoki ulertzeko, eta aldi berean, Baumanek (1992, 31-32) dioen bezala, horrek bidea ematen du gutxienez tradizioaren lau erabilera ikertzeko: batetik, folklore oinarriak dituzten berpizkunde kulturalen mugimenduak; bigarrenez, tradizioa kontrol sozialerako darabilten mekanismoak; hirugarrenez sorkuntza sozial modernoari oihartzun sinbolikoa eskaintzen dieten tradizio asmatze modernoak; laugarrenez, tradizionalizazio prozesuak berak, alegia, oraingo bizitzeari esanahia emateko behar soziala gure buruak iragan adierazgarri batekin lotuz. Tradizio asmatuak aztertzeak agerian jarri du horien eraikuntzan botere-harremanek duten garrantzia eta memoriaren antzezpena diskurtso politikoaren mesedetan egituratzen dela (Buckland & Buckland 2006, 15).

‘Tradiziozkoa’ bezala ulertzen dugunak esanahia orainaldian soilik hartzen duela eta orainaldi horren produktua dela argudiatu du Dolores Comas d’Argemir (1998, 47) antropologoak. Giza-talde bati berezitasuna eskaintzen dieten ezaugarriak ez dira halabeharrez jatorriz talde horrenak izan behar. Comasen iritziz nahikoa da taldearen osagaitzat onartzea. Izan ere, kultura batean, bereizgarria edo tradizionaltzat jotzen den gehienak bere jarraitasunetik dator (Comas d’Argemir 1998, 48). Bereizgarri zehatzen jatorrizko iturburua ez da garrantzitsua, identitatea osatzeko prozesuan uste horrekin txertatzea baizik.

Tradizioak ez dauka zertan luzaroan ezarritako ohitura autentikoa izan behar; berreginak, eraldatuak edo berrasmatuak izan diren praktikei iragan jakin bat egozten dien ideologia moduan definitu ditu tradizioak Hughes-Freelandek (2006, 55). Jarduera tradizionalari egozten zaizkien batasun eta benetakotasun erretorikak ez dira horrenbeste egitateak, legitimazio estrategia politikoak baino.

Hughes-Freelanden esanetan (2006, 56) tradizioen iragan luzeak aldarrikatzeak kultura menperatzailearen nagusitasunari laguntzen dio, iragan legitimoaren eraikuntza elikatzeaz gainera. Helburu politikoekin, lehenengo ekitaldiak berridatzi egiten dira tradizio bihurtzeko, eta gero, tradizioak ekitaldiak moldatzen ditu bat etor daitezen (Ricklefs 1976, 176). Comasek (1998, 49) dio tradizioa bera asmatua eta berria izatea ez dela esanguratsua, identitatearen praktikan txertatzea dela erabakigarria: 'Ez dago tradizio faltsurik, ez eta arkaismo faltsurik ere, osagai kultural guztiek baitaude zentzua dagokien testuinguruan esanahi eramaile bezala' (Comas d'Argemir 1998, 49).

Dantzak hartzen duen forma, dantzari ematen zaion azken tankera ez da etenik izan ez duen ahozko tradizio baten jarraipena, iraganarekin lotzeko berriazko ahalegin kontzientearen ondorioa baizik (O'Shea 2006, 125). 'Bharata natyam ez da osoki ez *antzinakoa*, ez soilik hogeigarren mendeko produktua ere', dio Janet O'Sheak (2006, 125). XX. mendean Bharata natyam dantzarietako errepertorioan, koreografia-gaietan eta mugimenduen hiztegiaren egindako hautuekin beraien emanaldiak iraganeko praktikekin konektatu dituzte. O'Sheak (2006, 131) Indian galdekatutako bharata natyam dantzari eta ikusle gehienek tradizioaren garrantzia azpimarratu dute, baina tradizioa zer den eta zer ez den zehazterako orduan ez ziren bat etorri. Identitate indigena eta mendebaldeko sistema eta egituren arteko negoziazioan eraldatu zen dantza ereduak. Ondorioz, 'egokiera horri begiratuta, bharata natyam *asmatutako tradizio* izendatu genezake', dio O'Sheak.

### 1.4.3 Dantza genero-sisteman

1960ko hamarkadatik aurrera, mugimendu feministak eragindako gogoeta teorikoen ekarpenen zordun gara. Mugimendu feministatik abiatutako emakumeen historiak eremu akademikoan zein akzio politikoan izan du eragina (Aresti 2014a, 71): 'Emakumeen historiak aldarrikatutako agertoki berriak, iraganeko protagonista berriak gehitzeaz gain, historiaren zereginaren osotasunean eragina izan zuten aldaketak ekarri zituen'. Horri esker, historiaren interpretazioan beste alderdi bat txertatu baino gehiago, morrontzak eta aurreiritziak gainditu eta iragana bere osotasunean hobeto ulertzea ahalbidetzen dute teoria eta metodo feministek Nerea Arestin (2014a, 71) esanetan. Antropologo feministek menderakuntzaren oinarriak aztertuta, botere-

harremanak gorputzetan nola sortzen eta eraldatzen diren ikertzeari ekin diote (Guilló 2016a, 13) eraldaketarako lehen urrats moduan.

'Generoa' kategoria sozial moduan darabilgu honako lan honetan, behaketarako tresna analitiko argigarria den neurrian. Generoak giza-harremanak baldintzatzeko duen gaitasuna eta horren bidez gizartea aztertzeako kategoria analitiko moduan ulertzea proposatu zuen Joan W. Scott (1990) historialariak. Gorputz biologikoetatik abiatutako praktika sozialak izendatzeko baliagarri gertatu da generoa kontzeptua, Gayle Rubinek (1986) proposatu moduan, sexua —biologikoa, ustez— eta generoa —kulturala, eraikia— bereiziz. Kategoria sozialen izaera eraikia dela, eta kategoria horiek dominazio eta menpekotasun harremanak (Rubin 1986) naturalizatzen dituztela agerian jartzen lagundu du sexua/generoa banaketa horrek, eta baita eraikuntza kulturalak diren neurrian aldatu daitezkeela ere. Bereizketa horri zuzenketa kritikoak (Butler 2006) egin zaizkio, Rubinek berak ere bai, besteak beste sexuaren irudikatze naturalizatuak biologiaren izaera eraikia eta kulturalaz ez jabetzea ekarri duelakoan. Gorputza kulturalki eraikia (2007, 58) eta diskurtsoaren aurrekoa dela ohartarazi du Judith Butlerrek (2007, 254). 'Generoa eraikia dela baieztatzeak, anatomikoki berezitutako gorputzetan idatzitako genero esanahien determinismoa iradokitzen du, gorputz horiek saihestezina den lege kultural baten jasotzaile pasiboak direla pentsa araziz' (Butler 2007, 57). Ondorioz, kultura bera, eta ez biologia, bihurtzen da muga Butlerren iritziz.

Bourdieuaren (1991) *habitus* kontzeptuarekin generoari begira jarrita, gorputz egindako erakunde moduan irudikatu daiteke berau. Praktikak aurretik ezarritakoaren arabera gauzatzen badira ere, aurreikuspenak zalantzan jartzen dituzten esperientziekin tentsioak izaten dira (Bourdieu 1991, 87-88). Tentsio horretan antzematen da *habitus*aren egituratze indarra. Judith Butlerrek (2007) gorputzean errealitate materiala eta praktika antzeztua, biak hauteman ditu, eta generoa, aukera kultural eta politiko batzuk eta ez beste batzuk antzeztearen ondoriozko emaitza performatiboa dela. Simone de Beauvoiren 'emakumea ez da jaiotzen, egin egiten da' ohartarazpen ezagunean generoaren performatibitatearen aldarria antzeman du Judith Butlerrek (1988, 519). Generoa gorputz ekintza estilizatuen errepikapenaren bidez eraikitzen da; era askotako gorputz keinuen, mugimenduen eta posizionamenduen bidez betiereko genero nortasunaren ilusioa ezartzen da.

Gorputza egoera da, etengabe gauzatzen ari den keinu antzezpina, gorputz-

estiloaren berri ematen duten genero arau eta aukera multzoa interpretatuz (Butler 2006). Performancearen bidez genero eraikuntzak sortzen dira eta horien arteko botere harremanak menpekotasunezkoak dira emakumeentzat. “Genero rol edo genero-identitateek, gizon izateak edo emakume izateak, generoen arteko harremanetan menperatzaile eta menperatu bihurtzen gaituztela erakutsi nahi dugu” idatzi du Amaia Alvarezek (2012, 137). Jacques Derrida filosofoaren dekonstrukzio metodoa baliatuz, Virginie Despentesek (2009) rol femeninoak eta maskulinoak nola jartzen dituen agerian azaldu du Alvarezek (2012, 138-139): “Despentesen liburuan aurkituko ditugu emakumeen definiziorako ezinbesteko osagaia den edertasunaren derrigortasuna eta gizonen kasuan, biolentzia”. Maskulinitate tradizionala osatzeko duten hainbat ezaugarri zerrendatzen ditu Despentesek (2009, 107), tartean emozioen kontrola eta indarraren jabe dela erakutsi beharra testuinguru orotan.

Generoak eraikuntza sozial moduan daukan eragin egituratzaileaz ohartzeko genero-sistemen funtzionamendua kontuan hartu behar da. Margaret Bullenen argibideak (2016, 37-38) baliatuko ditut horretarako, izan ere, bere esanetan, harreman sozialen bidez antolatzen da gizartea, bai politika, bai ekonomia, bai osasuna; eta generoa ere harreman sozialen bidez definitzen da, baina beste sistema horiekiko zeharka, guztiak gurutzatuz. Genero-sistemen ideia bidez botere-harreman formal eta informalez osatutako sare konplexua eta estrukturala bistarazi du Raewyn Connellek (1987). Gizarte-instituzioak (familia, lana, etnia,...) oinarri dituzten botere-harremanek (Connell 1987, 92) baldintzatzen dituzte genero-sistemak. Sistema horren baitan eratu eta garatzen da norbanako bakoitzaren sexu-identitatea; generoa antzezten da gorputzaren bidez, esleitutako identitatea eta genero-sisteman dagokion tokia berretsiz.

Genero-sistemaren egitura hori dela eta, “genero-harremanak beti botere-harremanak direla, diferentziak ez baina hierarkiak direla” dio Bullenek (2016, 38). Kultura ere sistema moduan irudikatuz, sistema horren osagaiak dira antolamendu soziala, politikoa eta ekonomikoa, balio-sistemak, kultur adierazpenak eta irudikapen sistemak, besteak beste. Artea, antzerkia, musika, festak eta dantza kultur-adierazpenen barne ulertzen dugu, baina begirada honetan, hizkuntzekin eta sistema sinbolikoekin batera irudikapen-sistematzat ere hautematen dut dantza. Generoa, “antolakuntza sozialaren funtsezko printzipiotzat hartzen da” Bullenen esanetan (2016, 37), eta ondorioz, “jendarte guztietan ekoizpen eta erreprodukzio material eta immaterialaren maila guztiak zeharkatzen” ditu; horien artean dantza, jakina. Genero-sistema ulertzea

ezinbestekoa gertatzen da kultur-sistema bere osotasunean interpretatzeko. Bullenek festari buruz idatzitakoa dantzarekin ordezkatzuz aldatuko dut hona, berdin balio duelakoan: Dantza [‘Festa’ jatorrizkoan] “da espazio pribilegiatua kultur eta genero-sistemaren arteko uztarpena miatzeko, esperientzia publikoa zein pertsonala estuki lotzen dituelako eta ezarritako sistema berritzeko zein zalantzan jartzeko aukera ematen duelako” (2016, 40).

Performancearen bidez, gizon eta emakume kategorien ulerkera zehatz batzuk naturalizatu egiten dira, bereizketa gauzatzuz. Genero kontzeptua denboran eraldatzen den prozesua dela berresten du horrek Bullenen arabera (2016, 41). Beraz, aro eta testuinguru bakoitzean esanahi desberdinez betetzen dira gizon eta emakume kategoriak. Izendatzean ezarritako kategoriaren neurria borobiltzen da izendatua. Gizaki bat ‘gizona’ edo ‘emakumea’ izenekin bereiztean, kategoria bakoitzari lotutako ezaugarri-multzoa atxikitzen zaio, eta aldi berean, deskribatu nahi den izate hori eraikitzen jarraitzen dugu. Bullenek dotore adierazten du: “konbentzio sozial eraginkorra da hitza, mundua ikusteko modu jakin bat birstortzen duena” (2016, 42). Baina ez hitzen bidez bakarrik; gorputzaren bidez ere antzezten eta erreproduzitzen baitugu esleitu zaigun generoa Judith Butlerek (1988) kategoria sozialei hauteman dien performatibitate gaitasunaren bidez. Emakume eta gizon kategoriak ez dira modu berean gorputzen eta ez dituzte ez esanahi ez forma berak hartzen ez kultura ez garai guztietan. Beraz, maskulinitate eta feminitate ereduak kulturalki eraikiak dira, eta horietan oinarritzen diren asimetriak eta menderakuntza-menpekotasun harremanak kategoria horien izaera performatiboa agerian jarriz desaktibatu daitezkeela ondorioztatu du teoria feministak.

Dantzaren antropologoen eta ikertzaileek aintzat hartu dituzte generoa eta gorputzaren inguruko ekarpen teorikoak, eta dantzan bertan aplikatzeaz gain, dantzaren behatokitik eskaini daitekeen begiradarekin osatzeko ahalegina egin dute (Reed 1998, 520). Izan ere, hainbat gizartetan dantza izan da eta da esparru bakarrenetakoa emakumeek publikoki jardun dezaketena zigor sozialik gabe. Beraz, Susan Reedek dioen moduan, ‘ontzat ematen badugu generoa ez dela berezko izate edo ezaugarri bat, baizik eta nagusiki performatiboa dena, agerikoa da dantza ikasketek asko daukatela eskaintzeko genero-identitateen ikerketei’ (1998, 516).

Dantza genero bereizketaren ideologia kulturalak erreproduzitzen dituen medio garrantzitsua dela gaztigatu du Susan Reedek (1998, 506), eta ideia

berretsi du Silvia Citrok (2012, 45). Dantzaren diskurtsoak generoaren bereizketa naturalaren ideietan errotuta ageri dira maiz, eta besteak beste mugimendu-hiztegiaren, janzkeraren, gorputz-irudiaren, entrenamenduaren eta teknikaren bidez adierazten dira (Reed 2012, 89). Horrela, emakumei eta gizonezkoei kulturalki aurreikusten zaizkien irudi bereziak dantzaren mugimenduen bidez antzezten dira. Genero-identitateak gorputzaren bidez nola adierazten diren aztertu ditu Judith Lynn Hannak eta berak dioenez mugimendu-metaforek bereizten dituzte gizonezkoak emakumeengandik: ‘Genero patroio-dantzatuek beraien identitate eta rola gogorarazten dizkiete ikusleei’ (1988, 77).

Eguneroko bizitzan, nahiz eta maiz ez dagoen horren kontzientziarik, ez-berbazko gorputz mugimenduen bidez genero-identitatearen berri ematen duten zeinuak komunikatzen dira (Hanna 1988, 156). Umetan ikasten dira emakume-gizon mugimendu estereotipatuak, eta Hannak azaldu duenez, sexuari lotutako mugimenduen etengabeko jarioak, inkontzienteki bada ere, behatutako norbanakoak sailkatzen eta nork bere gorputz adierazpena esleituta duen generora egokitzen laguntzen du. Sexu marka moduan funtzionatzen duten mugimenduak, besteak beste klase sozialaren eta botere-mailaren adierazle diren keinuekin eta mugimenduarekin nahasten dira. Horien arabera, gizartearen antolaketa hierarkikoan norbanako bakoitzak duen kokalekuaren arabera adierazten da gorputz-jarrera, mugimendu-estiloa eta ukimena. Ez-berbazko generoaren arabera gorputz-eraketa eta joka-molde estereotipatuak sailkatzeko ahalegina egin zuen Judith L. Hannak (1988, 160-161). Espazioa eta denboraren arabera, eta gorputz-eraketa estiloa, begirada, keinu, ukipen eta mugimenduaren kalitatean mendebaldeko gizon eta emakumeek eguneroko bizimoduan erakusten dituzten diferentzia estereotipatuak zerrendatu zituen:

a) Espazioa. Gizonezkoa eremu zabalagoetan mugitzen da, “besteen” eremuan ere sartzen da. Emakumeak berriz gizonezkoa hurbiltzean tokia uzten dio eta bera baztertu egiten da. Gizonezkoek beraien artean distantzia handiagoa mantentzen dute emakumeekin, edo emakumeek beraien artean darabiltena baino. Gizonezkoek lantokia dute mugimendu eremu nagusi, emakumeek etxea. Emakumeen mugimendu ardatz nagusia horizontala da, gizonezkoena berriz bertikala. Taldearen mugimenduan norabide aldaketak gizonezkoak abiatzen ditu, emakumeek aldaketa horiei jarraitzen diete.

b) Denbora. Gizonezkoek ez dute itxaroten; emakumeak zain egotea ohikoa da. Mugimendua gizonezkoak hasi ohi du eta emakumeak jarraitu.



c) Gorpuzkera estiloa. Emakumeek gorputz jarrera sotila eta hertsia goa darabilte, egokiera estua, eserita egonez gero hankak batuta edo elkarrengandik gertu; gizezkoek berriz mugimendu nabarmenagoak eta erlaxatuagoak egiten dituzte, gorputz jarrera irekia, hankak zabalik dituztela esertzeko ohitura dute edo orkatila belaun gainean gurutzatzeko joera dute. Takoidun oinetakoak erabiliz aldaka aurrerako biratuta darabilte emakumeek eta gizezkoek oinetako zapalekin ez dute mokorra horrela behartzen.

d) Begirada. Gizezkoek begirada zuzena izaten dute hizketa-lagunarekin, bai hizketan bai entzuten ari direnean. Emakumeek berriz parez pareko begirada saihesten dute, begirada azpiratuz.

e) Keinuak. Emakumeek keinu txikiagoak egiten dituzte, hatzak esku-muturrak eta besaurreak malgutasunez darabiltzate. Gizezkoek keinu handiagoak eta sakonagoak darabiltzate, eta beso eta eskuak unitate zurrun moduan baliatzen dituzte. Emakumeek aurpegiarekin keinu eta irribarre gehiago egiten dute, eta irribarre eginez gero erraz itzultzen dute irribarrea. Gizezkoek berriz, aurpegi keinu gutxiago egiten dituzte eta ez dute hain erraz itzultzen irribarrea.

f) Ukipena. Ez-ohikoa da emakumeek familiakoak ez diren gizezkoak ukitzea. Gizezkoek berriz, maizago ukitzen dituzte senideak ez diren emakumeak, besoekin bilduz, sorbaldetatik helduz edo eskuak hartuz. Gizezkoen artean eskua eman edo esku-jokoak egiten dira elkar agurtzeko, baina horrez gain elkar ukitzea ez da oso ohikoa: emakumeen artean besarkatzeko joera handiagoa dago, eta elkar ukitzea ohikoagoa da.

g) Mugimenduaren kalitatea. Emozionala eta adierazkorra, emakumeen gorputza energiaz ireki eta batzen da esanahi berezia duten pertsonekin elkar-eragitean. Gizezkoen gorputza gordea, ez-emozionala, energiaz zabaltzen da autoritatearekin aurrez aurre dagoenean.

Eguneroko bizimoduaren zeinu hauek interakzio soziala erregulatzeko duten gaitasunaz ohartarazi du Hannak (1988, 156). Horrez gain, ohiko bizitzaren mugimenduak dantzaren lengoia elikatzen duten lehengai moduan funtzionatzen dute.

Oro har, gorpuzkera eta dantza-mugimenduek hartzen dituzten esanahiak kultura eta garai bakoitzaren arabekoak badira ere, zenbait ezaugarri hainbat kulturatan ageri dira genero-rol eta zehatzei lotuta. Horien artean gehien

errepikatzen dena gizonezkoak indarrarekin eta emakumezkoak goxotasunarekin lotzen dituen da. Hannaren iritziz (1988, 157) mugimendu indartsuek autoritatea adierazten dute, ahalegin ahulek berriz menpekotasuna. Gizarte estatus altuagokoek maizago ukitzen dituzte maila baxuagokoak alderantziz baino. Ukitzeak boterea adieraz dezake, domeinua, eraso, kontsolamendua, maitasun intimoa edo sexu-grina.

Hainbat dira indarra gizonezkoen ezaugarri bereizgarritzat daukaten kulturak eta dantzaren bidez adierazten dutenak. Boli Kostan, Nafana kulturaren indarra da emakumeen eta gizonen arteko dantzakera bereizten duena (Hanna 1988, 77). Bai mugimendu kantitatean eta bai kalitatean gizonezkoek emakumeek baino ahalegin handiagoa egiten dute beraien indar nagusitasuna agerian jartzeko. Nigerian, Ubakalatarren artean, gizonezkoak beraien boterea, indarra, aberastasuna eta oldarkortasuna aldarrikatzeko dantzatzen dira. Aldiz, emakumeek dantza-jokoa, kontzienteki darabilte ama moduan, leinuaren jarraitasunaren bermatzaile moduan eta familiaren integritatzaile moduan duten sortzaile boterea berretsi eta goraiatzeko (Hanna 1988, 78).

Zenbait ikertzailek ardatz bertikalarekin eta horizontalarekin identifikatu dituzte genero kategorien mugimendu joera nagusiak. Mugimendu ardatz bertikala maskulinitatearekin identifikatu izan da eta horizontala feminitatearekin. Perun, ketxua hizkuntza darabilten hegoaldeko mendietako Sonquo komunitatean, emakumeen mugimendu ardatz nagusia horizontala dela dio Hannak (1988, 77) eta gizonezkoena berriz bertikala.

Hainbat kulturatan, dantza tradizionalaren bidez irudikatzen dituzte emakumeek eta gizonezkoek nork bere sexuarentzat sozialki egokitzat jotzen diren mugimenduak. Tongan, emakumeen dantzakerak 'goxoa eta atsegina' behar du eta gizonezkoenak berriz 'indartsua eta gizontasunaren erakuslea' (Kaepler 2006, 39). Hannak mendebaldeko ez-berbazko eguneroko gorputz jokabide estereotipatuan (1988, 160-161) aipatutako ezaugarriak antzematen ditu Kaeplerek Tongako dantza tradizioaletan: emakumeek mugimendu txikiagoak egiten dituzte, espazioan gutxiago mugitzen dira, urrats txikiarekin alboetara eta aurrera eta atzera mugituz; gizonezkoek urrats handiagoak ematen dituzte, hanka mugitu, biratu eta zenbaitetan lurraren kontra kolpatu eta etzanda egoten dira. Hego Korean, *Chinju kommu* ezpata-dantzan emakumeek egiten dituzten mugimenduen kalitatea nagusiki goxoa eta atsegina da, feminitatearen ustezko ezaugarriak (Van Zile 1998, 33). Zenbait unetan, korear

kulturan femeninotzat jotzen ez diren keinu batzuk egiten dituzte emakumeek, esku ahurrak erakustea adibidez. Koreako gortean emakumeek ez dituzten inoiz esku ahurrak erakusten.

Genero-estereotipoek desberdintasunaren naturalizazioa eragiten dutela bistarazi zuen Teresa del Vallek (1997, 39). Estereotipoak ezaugarri batzuk indartu eta beste batzuk ezkututzen dituzten eraikuntzak dira. Estereotipoak gizartean eta kulturan ezarritako ideiak, aurreiritziak, sineskerak eta aurretik eraikitako ikuspegiak dira, eta erreferentzia egiten dioten nazio, etnia, adin edo sexu kategoriako pertsona guztiei orokorrean aplikatzen zaizkienak (Merchán 2018, 14). Norbanakoaren ezaugarriak aintzat jo gabe, kategoriari esleitutako ezaugarrien zaku berean sartzen dira kide guztiak estereotipoaren eraginez. Estereotipoak eraikiak diren kontzientzia presente izatea gomendatzen du Beatriz Martinez del Fresnok (2011, 165). Ez ahazteko sektore baten ikuspegi edo interesen arabera taxututakoak eta batzuek besteei buruz dituzten hautemateetan oinarritutakoa direla, eta ez errealitatearen iturri sinesgarri eta zuzenak. Estereotipoak munduko mapekin parekatu zituen Walter Lippmanek 1922an (Olabarria 2015, 56). Metafora horretan sakonduz, Begoña Olabarriak adierazi du (2015, 56-57) munduko mapa bezala ulertzeak estereotipoei buruzko hiru gako argigarri eskaintzen dituela: lehenik, eduki informatiboa dutela, talde sozial bati buruzko sinesmen egituratuen multzo baitira; bigarrenik, errealitatea modu sintetikoan adierazten dute, hau da, mapa batek errealitatearen eredu sinpleagoa den modu berean; hirugarrenez, errealitatean kokatzeko baliagarri zaizkigu, mundua ulertzeko, aurreikuspenak egiteko eta gure jokamoldeak arautzeko alde aurretiko ereduak baitira. Olabarriak (2015, 57) dio estereotipoak, bere baitan, ez direla ez onak ez txarrak, baina arrisku bat dutela: errealitatearen gehiegizko sinplifikazioa.

Felicia Hughes-Freelandek (2006) dantza tradizionaletan emakumeek darabiltzaten dantzakera estereotipatuak eraikiak direla agerian jarri du Indonesiako Javako gorteko dantzak ikertuz. Yogyakarta gortean, 1840 eta 1921 bitartean *Srimpi* dantzak gizonezkoek zein emakumezkoek dantzatu zitzaketen (Hughes-Freeland 2006, 65). Hortik aurrera emakumeek bakarrik dantzatu dituzte, eta historian beti horrela izan dela justifikatzeko narrazioak sortu dira, baina Hughes-Freelanden iritziz (2006, 66) agerikoa da, XX. mende hasieran, gorteko performanceen formazio prozesua, parte hartzaileen genero arauak barne, emakumeen sexualitatearen gaineko kontrol jokabideetan izandako aldaketekin lotuta dagoela. Aldaketa horien ondoren, gorteko

emakume dantzariak beraien mugimendu-estilotik tankera erotikoa, magikoa eta umoretsua izan dezaketen keinua ezabatzeko entrenatzen dira, eta begirada kontrolatzen trebatzen dituzte, begiak beti lurrean eta hurbil pausatu dezaten (Hughes-Freeland 2006, 68).

Mugimendu estilo bereziak kultura eta etnizitate zehatzekin lotzen dira, eta horietatik estereotipoak eratortzen dira (O'Connor 2013, 10). Estereotipo horiek balio positiboa edo negatiboa har dezakete sustatzen dituzten interes politikoen arabera. Estereotipo horien arabera zenbait kulturak dantzarako aparteko zaletasuna edo berezko trebetasuna dutela esan ohi da. Adibidez, errotutako estereotipoak dira kultura afrikarretan eta latinoetan erritmo eta adierazgarritasun sen handia dutela, eta ostera, Europako iparraldeko kulturetan gizon-emakumeak gorputza mugitzeko mugatuagoak direla. Estereotipoek, ezaugarri batzuk, positiboak zein negatiboak, errepikapenaren bidez pertsona edo talde baten adierazgarri moduan agertarazten dituzte (Valle 1997, 39). Estereotipoaren bidez norbanakoak sailkatu eta ezarritako aurreiritzira egokitzea lortzen da, menpekotasun harremanak finkatuz. 'Gizonezkoak, rol zehatz batzuek betetzeko egokiagoak diren sineskera naturalizat' erakustea lortzen du estereotipoak (Valle 1997, 40).

## 1.5 Auziaren egoera: euskal dantza eta generoa aztergai

Euskal dantza tradizionalen genero kategoriari buruz egindako hurbilketa nagusien eta auziaren egoerari buruzko berrikuspena egingo dut honako atal honetan. Musikologoek, folkloristek, historialariek eta antropologoek nork bere betaurrekoekin begiratu diote euskal dantza tradizionalari, eta generoari buruzko ikuspegi desberdinak eta horien araberrako euskal dantzei buruzko irakurketa anitzak antzematen dira batzuen eta besteen artean. Ikertzaile batzuentzat generoa euskal dantza tradizionalak sailkatzeko ezaugarri bereizgarrietakoa izan da. Horrekin batera, emakumeen parte hartzea euskal dantzetan ziklikoki agertu den eztabaidagaia izan da. 1965tik<sup>21</sup> 2019ra euskal dantza eta generoa, zuzenean zein zeharka, jorratu duten lan nagusien berrikusketa hiru multzo nagusitan antolatuta dute.

Batetik, Espainiako frankismo bukaeran abiatutako euskal kulturaren bigarren loraldian<sup>22</sup> (1965-1985), tradizioari zorrotz eutsi edo berrikuntzatan murgildu, euskal identitatearen mesederako bi joera horien artean zein hautatu ebatzi nahirik sortu zen eztabaidaren baitan agertu ziren emakumeak dantzan tradizioz izan duen paperarekin inguruko ekarpenak. Gerra aurretik zabalduta zen ideia, emakumeek ez zutela dantzatzeko zioena, indarrean izan zen aro horren hasieran, baina testigantza historikoen eta etnografiak besterik erakusten zenez, ideia hori zalantzan jartzen hasiko da zenbait folkloristaren aldetik.

1985 eta 2019 bitarteko lanak bi multzo bereizitan sailkatuta behatu dituzte: genero ikasketetatik abiatu dira batzuk eta folklore alorretik bestiek. Kronologikoki garaikideak izan badira ere, eta bi multzoen arteko elkar-eragiteak agerikoak badira ere, abiapuntu eta helburu desberdinek ibilbide bereizgarriak eratorri dituzte. Teoria feministak generoa analisi-kategoria ikerketa egiteko irekitako lerro berriak tresna metodologiko eta ondorio desberdinak ekarri ditu. Emakumeak euskal mundu tradizionalen eta erritoetan ikertzerakoan bi hurbilketa modu zeudela ikusi zuen Kepa Fernandez de Larrinoak (1997, 26): batetik, ikuspegi etnografiko-deskribatzaile mugatuz, estereotipo, irudi eta joka-moldeen berri ematen dutenak; bestetik, gertatzen dena deskribatzeaz gain,

21 Horren aurretik, XX. mendearen lehen herenean, nazionalismo musikaren eta koreografikoaren baitan, eraikitzen ari zen euskal nazio eta genero-identitateei esleitutako ezaugarriak betetzen zituzten dantzen sustapena, eta beharrezkoa iritzi zenean baita sorkuntza ere bultzatu zen eta horixe izango da ikerketa honetan aztergai nagusia.

22 XX. mendearen lehen herenean kokatzen da lehen pizkundea

harreman sozialen, ikuspegien eta proiektzio kulturalen edukietan sakontzen dutenak, idealizazioak eta dominazio sistema maskulinoak agerian jarri. Bigarren hurbilketa eraldatzaile honen adibidetzat Teresa del Vallek zuzendutako *Mujer Vasca: Imagen y Realidad* lan-kolektiboa aipatu zuen Fernandez de Larrinoak. Beraz, batetik generoa analisi kategoriatan moduan erabiliz euskal dantza aztertuz egindako ekarpenen berri jaso dut.

Azken urteotan, festa eta generoaren inguruan ekarpenak ugari dira, eta ikuspegi berriek folkloristen lanean eragina izan dutela ikusiko dugu hirugarren multzoan. Hain zuzen, XXI. mendean euskal dantzari buruzko ikerketatik abiatuta genero kategoriatan kontuan hartu duten folkloristen eta dantza tradizionalaren ikertzaileen ekarpenak aztertu ditut hirugarren multzoan. Folkloristek antzeman dute emakumeen parte hartzea dantza-agerraldi publikotan ugartzen ari zela eta horren inguruan sortzen ziren erresistentzien berri jaso zuten, baina tradizioa eta aldaketen inguruko tentsioen adibide moduan, eta ondorio nagusitzat, gizonezkoek dantzak alboratuz gero emakumeen parte hartzea arazorik gabe bideratzen zela jasoz. Milurtekoaren aldaketa inguruan, genero ikasketen eragina antzeman da, modu zuzenean batzuetan eta zeharka, ikerketa-objektuaren birdefinizioan besterik ez bada, besteetan; teoria feministek ibilbide emankorra egin baitute eta gainontzeko perspektiba teorikoak birkokatzerara behartu baitituzte. Ikerketa-lanaren ardatzean kokatu ala ez, ikerketa feministak, berezko duen zeharkakotasunari esker ardatz guztietan izan du eragina, eta horixe antzematen da folkloristen lanean ere.

Bigarren eta hirugarren multzoetako ikertzaileen abiapuntuan, marko teorikoetan eta helburuetan antzematen dira aldeak. Teoria feministatik hurbildutako ikertzaileek behaketa etnografikoak, egungo dantzarien eta herritarren pertzepzioak eta begirada sinkronikoa lehenetsi dituzte, dantza botere-harreman adierazle eta emaitza den neurrian, ikerketa genero menpekotasun egoerak identifikatu eta horiek iraultzeko lehen pauso moduan ulertuta. Folklorea eta dantza tradizionala abiapuntu dituzten ikertzaileek datu historikoetan, aurkikuntzetan eta horien irakurketa berrietan ezarri dute interesgune nagusia, tradizioaz eraikitako diskurtsoa kolokan jarri batzuetan eta egokituz bestetan, xehetasun koreografikoei garrantzi handia emanez eta ikuspegi diakronikoari lehentasuna eskainiz. Hala ere, abiapuntuan euskal dantzaren ezagutza eta ulermena zuten zenbait ikertzailek bat egin dute, gizarteko gainontzeko alorretan bezala, dantza tradizionalaren eremuan

desberdinkeria eta bazterketa baztertzeko xedearekin, eta beraz, genero-identitateen izaera eraikia agerian jartzeko ahaleginean bat etorri dira genero ikasketetatik hurbildutakoekin.

### 1.5.1 Folkloristak emakumeen dantzaren ukazioaren eta bereizkeriaren artean

Euskal dantzetan genero kategoriak hartu beharreko eremua, jokatu beharreko funtzioak eta genero bakoitzari dagozkien rolen inguruan lerratu da folkloristen arteko eztabaida 1960 eta 1970eko hamarkadetan. Folklorea ikuspegi estatikoarekin, alegia, fidelitate osoz errepikatzea aldarrikatzen zutenen eta ikuspegi dinamikoarekin tradizioaren erroak ongi aztertuta proposamen berriak egitea ontzat ikusten zutenen artean bi multzo bereizi badaitezke ere, genero ikuspegi koreografiaren eremuan baino sintonia handiagoa adierazi zuten. Genero rolen inguruko ikuskerak, emakumeek dantzan egin izanaren ukazioaren inguruko posizioan, gizon eta emakumeek dantzan jokatu beharreko funtzio osagarrien edo hierarkikoei buruzko jarreran, eta emakumeek gizonen dantzatzat kategorizatuta zeuden koreografiak dantzatzeko egokitasunaren edo desagokitasunaren inguruan bideratu ziren eztabaida nagusiak.

Euskal kulturaren eraldaketa garaia izan da 1960ko hamarkada eta testuinguru horretan kokatzen dira aztertuko ditudan euskal dantza eta generoaren inguruko eztabaida hauek. Izan ere, euskal kulturaren berpizkunde bat abiatu zen 1960ko hamarkadan eta euskal dantzaren historian belaunaldi eta norabide aldaketak gertatu ziren. Hainbat kulturgileren gogoia inarrosi zuen *Quosque tandem* (1963) liburua argitaratu zuen Jorge Oteizak; urte berean Mikel Laboa, Benito Lertxundi, Lourdes Iriondo eta ondoren Ez Dok Amairu sortu zuten kantari artistak hasi ziren lehen kantaldiak ematen; ondoko hilabete eta urteetan etorri ziren Ez Dok Amairuren sorrera eta kantaldiak, Debako Euskal Jai handiak<sup>23</sup>, Euskal Dantzarien Biltzarraren sorrera<sup>24</sup> eta Euskal Arte Garaikidearen

23 1964an Euskal Jai handia antolatu zuen Oargi elkarteak Deban. Euskal Herriko hainbat bazterretik hurbildu ziren musikariak, abesbatzak, dantzariak, bertsolariak eta euskal identitate kulturala aldarrikatu nahi zuten herritarrak. 1965ean errepikatu zen jaia, eta 30 dantza talde eta ehunka txistulari eta kantarik erakarrira, bost tren berezi, 180 autobus eta 1400 ibilgailu partikularretan 50.000 lagun batu ziren Debara euskal dantza eta musikaren aldarrikapen sinbolikoarekin bat eginez (Dantzan 2014a). "Ez da folklore erakustaldi hutsa izan Debakoa", idatzi zuen Rikardo Arregik *Argian* (Dantzan 2014a). 1966an Gobernadore Zibilak debekatu egin zuen festa, hala ere milaka lagun hurbildu zen poliziak hartuta esnatu zen herrira. Debako euskal jaia pizkunde aro baten hasierako suziritako bat izan zen.

24 1965ean sortu zen Euskal Dantzarien Biltzarra (EDB), Hego Euskal Herrian ez zuen baimendu espainiar gobernu frankistak eta Iparraldean eratu zen.

Eskolaren sorrera Oteizaren eskutik. 1966an Argia dantzari taldearen zuzendaritza hartu zuten Juan Antonio Urbeltzek eta Marian Arregik, eta 1968an estreinatu zuten Fernando Larrukertek eta Nestor Basterretxeak Ama-Lur filma. Euskal kulturaren sustraiak ongi mamitu eta horietan oinarrituta kultura garaikidea sortzeko borondatea aldarrikatzen dute idazle, artista, musikari, kantari, dantzari eta kulturgileek. Dantzari buruzko ikerketa eta gogoetak<sup>25</sup> egingo dituztenak, gehienetan, dantza sustatzaileak dira; dantzari hasi eta bere taldeetan irakasle eta zuzendari jarraitu zutenak, eta lan teorikoak praktikoekin uztartu baino gehiago, praktikoei begira egin zituztenak, dantzatzen zituzten dantzen forma eta esanahiak ezagutu nahirik. Segundo Olaeta, Gaizka Barandiaran, Francisco Arraras, Juan Antonio Urbeltz, Joaquin Jimenez edo Iñaki Irigoien dira aipagarrienak.

Tradizioa babesteari lehentasuna eman edo forma berriekin berritu folklorea. Bi joera nagusi horien arteko eztabaidak baldintzatuko zituen gainerako azpi-gai guztiak. Dantza tradizionalak ondareztat kontsideratuta bere horretan gorde eta fideltasun osoarekin erreplikatzearen komenigarritasuna batetik. Bestetik, euskal kulturaren iraupena gizarte berriaren interesetara egokituko ziren sorkuntza berriak eskainiz lortzeko itxaropena zutenak. Folkloristen artean nagusitu zen ikuspegiaren eta lan-moduaren arabera, tradizioek jatorrizko forma zehatz bat zuten eta berau era zehatz eta fidelenean jaso eta gordetzea zen folkloristen eta dantza taldeen egitekoa<sup>26</sup>. Francisco Arrarasek idatzi zuen bezala: “partidarios de la conservación de las coreografías autóctonas, a fin de mantener nuestras danzas en toda su pureza” (Arraras 1971b, 205). Generoari buruzko kezka nagusia tradizioarekiko fidelitatearekin lotuta zegoen, jatorrizko bertsioak argitu eta hori errespetatuz mantendu behar ziren indarrean zeudenak eta berregin galduak zirenak.

Bi joera nagusien tartean erdi-bidekoak ere sortu ziren, koreografikoki jarraitasuna lehenetsi baina funtzioetan aldatzen ari zen gizartera egokitu beharra aldarrikatzen zutenak. Azken hauetakoa da Argia dantzari taldeko zuzendaria, Juan Antonio Urbeltz, tradiziozko dantzak jatorrizko formak berreskuratzearen aldeko hautua egin arren, gizartearen aldaketak eragindako

25 Testuinguru horretan sortu zen 1966an EDBren *Dantzari* aldizkaria, bi urtez hamabi zenbaki argitaratu ziren eta 1970ean *Dantzariak* aldizkariak eman zion jarraipena. Nagusiki bi aldizkari horietan eta *Txistulari* eta *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN) aldizkarietan jaso zen euskal dantzaren sustapen eta ikerketa lanetan protagonismoa handia izan zuten folkloristen arteko iritzi trukea.

26 Adierazgarria da 1971ko irailaren Donostian ospatu ziren Nazioarteko I. Folklore Jardunaldien itxiera jardunaldian mahai-inguruak dantzen kontserbazioa eta iraupena izan zuela ardatz.



dantzen funtzio aldaketaz ohartuta, behin dantza tradizionalak ongi mamituta, behar berriei erantzungo zieten irtenbide berriak bilatzearen aldeko jarrera defendatzen baitzuen. *Dantzari* aldizkarian argitaratutako “La danza, función en la sociedad” izeneko artikuluan (Urbeltz 1967), dantzak gizarte tradizionalan hiru funtzio nagusi jokatu zituela zioen: jainkoarekin komunikazioa, gerrarako prestakuntza psikikoa, eta sexuen arteko harremanetarako tresna erotikoa. Lehen biak, erlijioarekin eta gerrarekin lotutakoak mendebaldeko gizarteetan ia-desagertuta zeudela iruditzen zitzaion Urbeltzi (1967, 1), eta aldiz, dantza erotikoa zela, garai bakoitzera egokitzen joan denez, gizarte industrialean indarrean zegoen dantzaren funtzio bakarra. Urbeltzen iritzi dantzen jatorrizko formak eta funtzioak aztertu eta ezagutu behar ziren, baina behin hori eginda, gizarte garaikidearen beharrei erantzun dantzaren bidez. Horrela, emakumeek euskal dantzen errepertorioan hutsune handia zutela sumatuta, Jaurrieta herrian noizbait dantzatu zen emakumeen dantza, axuri-beltza birsortu zuten Marian Arregik eta Juan Antonio Urbeltzek Argia dantzari taldearekin 1969an. Dantza tradizionalen eraldatzeak gainbeheran jartzen zituela ohartarazi eta erreferentzia zuzenak eskaintzen hainbat lan jaso ziren. Edozein errepertorio edo gaitan agertzen zen kezka hori. Adibidez, *Dantzari* aldizkariaren laugarren zenbakian editorialean bertan: “Estamos en un período de intensa revisión y polémica consiguiente. Esto se aprecia por doquier, y como no podía menos de suceder, todo el folklore vasco y concretamente el auresku son temas de discusión”<sup>27</sup>. Dantza berrien lehiaketak abian jarri ziren, eta errepertorioa eraberritzearen aldekoen eta tradiziozko dantzak babestearen aldekoen arteko eztabaida bizi-bizia da (Arrieta 1966, 12).

Euskal dantzak eraberritzearen alde zeudenek ere, horretan hasi aurretik tradiziozko errepertorioa ongi ezagutu beharra zegoela azpimarratzen zuten (Olaeta 1965; 1966, 16) zuten. Baina tradizioa ezagutzeko lan horretan, emakumeek tradizio koreografikoan jokatu duten paperaren inguruko ideia ukatzailea indar handiz ageri zen, eta hori berretsi zuen hainbatek. Izan ere, euskal dantza eta emakumeen inguruan bada adierazpen topiko bat, okerra izan arren XX. mende osoan zehar errepikatu dena. Emakumeek euskal dantzan, eta bereziki aureskuan, ez zutela dantzatzen zioen esaldi horrek. XX. mende hasieran gorpuztutako falazia hori kritikoki aztertu gabe berretsi zuten 1960ko hamarkadatik aurrera. Bernardo Garrok aureskua zuzen dantzatzeko instrukzioak eman zituen artikuluan batean eta bertan (1966, 17) zioen neskek

<sup>27</sup> «Editoriala. El Auresku». *Dantzari*, zenb. 4 (4eme trimestre): 1. orr. (Dantzari 1966, 1).

aurrekuan ez zutela dantzatzen, fandangoa eta arin-arina bakarrik jakin behar zituztela; Jose Luis Orbek (1968, 20) zioen aurrekuan gizonek omenaldia eskaintzen zirela emakumeei; Gaizka Barandiaranek (1968a, 16) ohartarazi zuen maiz aipatzen zela emakumeek ez zutela dantzatzen, baina kasuak zehaztu behar zirela, dantza soltean ohikoa baitzen dantzatzea.

Zenbaitetan inkoherentziak agerian geratuko dira. Emakumeek ez zutela dantzatzen zioen leloa berretsi, baina horrekin batera, testigantza historikoak jasotzerakoan, emakumeak dantzatu zirela erakusten zuten aipuen berri ematen zuten, bien arteko kontraesana aitortu gabe. Joaquin Jimenezek Arabako dantzei buruz egindako lanetan ikus daiteke hori. Davillierek 1862an Gasteizen ikusitako aurrekuaren berri eman zuen (Jimenez 1972, 11), eta dantzaren deskribapena egiteko hitzez hitz Peyronek (1782) 80 urte lehenago kontakizuna baliatu zuen. Aurreku horretan emakumeek osatzen dute soka bat eta gizonezkoek beste bat, bakoitzak bere aurrekua dantzatuz. Emakumeek aurrekuak dantzatu izan zituztela agerian jartzen zuen testigantza horren berri eman arren, emakumeek euskal dantzetan ez duela parte hartu izan dion topikoa errepikatzen du Jimenezek (1972, 12), eta horretan oinarritzen da esateko euskal dantzak gizonezkoentzat sortuak izan direla:

Por eso, la mayoría de las danzas del País han sido concebidas para, ejecutantes masculinos, hasta el punto de que, por ejemplo, en las mascaradas suletinas y en algunos otros bailes en los que intervenían personajes femeninos, éstos eran interpretados por varones. (Jimenez 1972, 12)

Ostera, testigantza historikoek erakusten zutena aintzat hartuta, emakumeek dantzatu izan zutela ukazintzat jotzen zuten folklore ikertzaile batzuek, dantzatu ote zuten ala ez eztabaidatu ordez, emakumeek dantzan izaten zituzten parte-hartzeak haien generoari zegozkien dantzen testuinguruan azaldu eta sexuen osagarritasun bitarrarekin bat zetorren eredia defendatu zuten. Iñaki Irigoienek adibidez, Bizkaiko dantzei buruzko produkzio zabala burutu du azken berrogei eta hamar urteotan, bereziki ikuspegi historikotik, erreferentzia bibliografikoak eta artxiboetako agiriak uztartuz Bizkaiko dantzei buruzko hainbat testigantza bilduz. Urteotan emakumeek dantzan izandako parte hartzeari buruzko dokumentazio ugari argitaratzearen arduradun da Irigoien, baina Bizkaiko dantzei orokorrean eskainitako lehen begiradan (Irigoien 1972) ez zuen genero ikuspuntutik zehaztasunik egin. Aipu historikoen artean, 1828an

Fernando VII.ari Durangon eskainitako dantzen artean nesken talde bat ere dantzatu zela zioen eta 1886an Durangon ospatutako Euskal Jaietarako gorularien dantzak prestatu zirela (Irigoien 1972, 28), baina emakumeek dantzatzen zutela nabarmendu gabe. Horiez gain, Berriz eta Iurretako soka-dantzetan, emakumeak sokara gonbidatu eta haiei dantza egiten zitzaiela kontatzerakoan soilik aipatu zituen emakumeak. Iurretan, San Migel egunean aurrekura gonbidatu zituzten emakumeek hurrengo igandeko emanaldian, mutilek *txotxongiloa* deritzon dantza egiterakoan, neskek pastelak botatzeko ohitura zegoela jaso zuen Irigoienek (1972, 30). 1974an, Iñaki Irigoienek berak, Lekeition gerra aurretik egiten zen emakumeen soka-dantzaren berri izanik, Markiña-Xemeingo Zerutxu dantza taldeko Felipe Amutxastegirekin, dantza hori berreskuratzen jardun zuen: dokumentazioa bildu, adineko emakume dantzari lekeitiarrak eta txistulariak elkarrizketatu, eta Zerutxuko neskek dantzatu zuten 1974an Lekeition bertan (Irigoien 2010a, 104-106). Ondoren Lekeitioko emakumeek hartu zuten testigua eta Etorkizuna dantza taldeak dantzatzen du harrezkero San Pedro egunean, Donibane dantza izendatzen dutena.

Kontserbazioa eta eraldaketaren arteko tentsioan, aureskua forma tradizionalan aldarrikatu zuten zenbait egilek, eta aureskuan gizonak eta emakumeek ongi bereizitako rolak jokatzen zituztela defendatzen zuten, jarrera aktibo maskulinoa eta pasibo femeninoa aureskuan, eta oro har dantzan, tradizioarekin identifikatzera jo zuten beren testuetan. Gizon-dantzaren edo gizonen aureskuaren liturgiaren eta zentzuaz egindako lanean gizon eta emakumeen funtzioa eta protagonismo bereizketaren justifikazioa egiten ahalegindu zen Gaizka Barandiaran jesulaguna. Max von Boehn jarraituz, 'natur-herrien' (kultur-herriekiko oposizioz) edo antzinako herrien ezaugarri komuna dantzak sexu bakoitzak bestearengandik bereizita egitea zela defendatu zuen Barandiaranek (1968a, 16). Gehienetan gizonen bakarrak dantzatzen zutela kultura horietan, emakumeak begira izaten ziren bitartean, edo gehienez ere erritmoan laguntzen. Are gehiago, maiz parte-hartzeaz gain ikustea ere ukatzen zitzaiela emakumeei, ezin izaten zutela emakumeek gizonak egindako dantza ikusi. Aipatutako gizarteetan dantza mistoa, alegia, gizon eta emakumeek elkarrekin egindakoa, ez-ohiko salbuespena omen zen. Eta emakumeek dantzatzen zuten kasuetan, beren buruarentzat egiten zutela dio Barandiaranek (1968a, 17) Max Von Boehn aipatuz. Berezi Afrika erdialdeko dantza erlijioitsuak, magikoak eta fetitxeak aipatzen ditu horren erakusgarri.

Barandiaranen esanetan euskaldunek ez dute emakumea baztertzen, ez

behintzat herri-dantza izendatzen ditugun horietan. Ostera, ikuskizun erako euskal dantzetan, talde diziplinatuak aritzen direnean, emakumeek orokorrean ez dutela parte hartzen onartzen du (Barandiaran 1968a, 17). Berriz ere espazio publiko eta pribatuaren arteko bereizketa eta horri lotutako genero kategoriak ageri dira Gaizka Barandiaranen ñabardura horretan, gozamen propiorako eta ikusia izatea bilatzen ez duten dantzetan ahalbidetzen baitu emakumeen parte hartzea, eta kontenplatua izateko helburua duten dantza ekitaldietan emakumeen agerpena ukatuz<sup>28</sup>. Komunio edo elkartze dantzatzat jotzen du aurrekua, eta horietan emakumea omenaldiaren erdian dagoela dio<sup>29</sup>, gizarteak dantzarien bidez omentzen dituela emakumeak. Barandiaranen ondorioa da argi geratzen dela emakumeak ez duela gizon-dantzan dantzatzen, gizarteak emakumeari eskaintzen dion omenaldi baita. Gaizka Barandiaranek ahalegin handia egin zuen euskal dantzetan emakumeak ez daudela baztertuta defendatzen. Herri-dantzak izateak guztien dantzak izatea esan nahi du bere ustez: “Entre los Vascos, la Danza es patrimonio de todos. Se baila en la Plaza pública en los días de fiesta, donde todo el mundo participa del sentimiento de alegría. No hay razones para exceptuar a las mujeres. Son las danzas populares” (Barandiaran 1968b, 6). Baina hori esan eta berehala aurretik esandakoa berresten du, ikuskizun dantzetan soilik gizonezkoek dantzatzen dutela eta soka-dantzetan emakumea omentzen denez, horregatik ez duela dantzatzen: “Las Danzas-espectáculo son generalmente propias de los hombres. En las Danzas de Comunción las mujeres no bailan, sino reciben el homenaje de la sociedad” (1968b, 6). Horren froga litzateke *etxe andre dantza*, emakume ezkonduen soka-dantza, non emakumeek gidatzen duten dantza. Emakumeen aurrekuak bigarren mailako dantzatzat jo daitezkeela dio Barandiaranek, ondoren, hori konpontzen saiatzen bada ere: “Pero, sin embargo, estas últimas son imitaciones de aquella primera, y pueden ser consideradas como de categoría un tanto inferior. Con todo, siempre quedan razones para sospechar que todas, tanto las de hombres como las de mujeres, son de una misma e igual categoría” (Barandiaran 1968b, 6). Gizon-dantza emakumeari eskaintzen zaion omenalditzat jotzen zuen, eta horregatik ez zuela emakumeak dantzatzen zioen Barandiaranek. Dantza soltean bikotetan dantza egitea eranskin berria dela dio,

28 Fraide jesuitak erantsi zuen Oriako sorgin-dantzan, sorginek parte hartu zezaketela, baina horietan mutilak aritzen direla sorgin jantzita. Iztuetaren tradizioko dantzetan ostera, gizonezkoak aritzen direla beti, nahiz eta gaur egun, zenbaitetan, uztai handien dantzan adibidez, emakumeek parte hartzen duten. “Pero evidentemente actúan contra costumbre” dio Barandiaranek (1968a, 17).

29 Emakumeak aurrekuan parte hartzeko gonbidapenaren protokoloa eta soka sartzeko protokoloa zehatz azaltzen ditu Barandiaranek (1968a, 17), bai Gipuzkoako bai Bizkaiko tradizioetako adibideak jarritz.

eta gainera, solemnitate osoz egiten denean dantza solterik ez dela egiten. Genero banaketa eta rol bereziak defendatzeko binarismoaren izaera naturala argudiatzen saiatzen da:

Además se observa que la sociedad vasca baila por grupos sociales, pero no artificiales, sino naturales. Sin embargo, tampoco se observa una separación radical de ambos sexos, sino que se entremezclan en la ejecución de ciertas danzas destinadas a su respectiva finalidad, aunque en las exhibiciones espectaculares prevalecen con mucho la de hombres. (Barandiaran 1968b, 6)

Dantza tradizionala eta sexu binarismoa, defendatzen duen gizartearen balio sistemako partetzat errekonozitu, eta horren transmisiorako interesa eta legitimitatea aldarrikatzeko bere izaera 'naturala' aldarrikatzen du Gaizka Barandiaranek.

Finalmente, la Danza lleva un sentido de "Testamento", pero colectivo. Las generaciones, antes de rebasar la demarcación de pretéritas, entregan a sus hijos los valores que ellos mismos han estimado. Entre estos se citan, la veneración a la autoridad, el homenaje a la mujer, la dignidad del hombre, manifestada por cada movimiento de la Danza, la corrección social, el sentido de unidad colectiva de la villa y de la raza. Si la costumbre es ley en los pueblos más antiguos, la Danza como costumbre que ha sido y muy característica, por cierto, entre nosotros, se ha de concluir, que es al mismo tiempo una ley, y ley aceptada desde antiguo. A pesar de que para la Danza, nuestros antepasados se distribuían por grupos, como GIZON DANTZA, Etxe Andre Dantza, Esku Danza Galayena, Esku Dantza Neskaxena, Mutil Dantza, Ingurutxo, estos no son convencionales, sino completamente naturales. (Barandiaran 1968b, 6)

Euskal igualitarismoaren<sup>30</sup> mitoa ere ageri da Gaizka Barandiaranen lanean, Emakumearen parte hartzea dantzan mugatua izateak kolokan jartzen baitu berdintasunaren ideia bera, baina *Etxe andre dantza* aipatuz saiatzen da berdintasunaren ideia justifikatzen:

Entre nosotros todo el mundo, Diputados, Alcaldes, Concejales, hombres calificados, casados, señoras de casa, jóvenes de ambos sexos bailan

<sup>30</sup> Antzinako erregimenean gizarte mailaketa eta botere-borrokak aintzat hartu gabe, euskal gizarte ustez berdinzale baten idealizazioari egiten dio erreferentzia euskal igualitarismoaren mitoak. Ikus: (Otazu 1986)

con la misma igualdad de derechos. Por escrúpulo, o mejor quizá por decoro, las mujeres casadas no bailaban la Etxe Andre Dantza los tres días de fiesta acostumbrados. Pero bailaban el cuarto día por la tarde, cuando los extraños a la villa habían vuelto a sus respectivos pueblos” (Barandiaran 1968b, 6).

1970eko hamarkadan ordura arte gizonezkoek soilik egiten zituzten zenbait dantzatan emakumeak parte hartze hasi ziren. Joaquin Jimenez folklorista arabarraren iritziz dantzan tradizioz ohikoa zuten jarrera pasiboa arraroa gertatzen zen 1970eko hamarkadan. Hala ere, emakumeen parte hartze horrek zenbait dantzaren jatorrizko funtzioak eta sinboloak desitxuratu egiten zituen (Jimenez 1972, 12), adibidez, sagar-dantzaren helburua, gizonezkoek lehen uzta emakumeei eskaintzea zela argudiatu zuen, eta emakumeek dantzatzean zentzu hori galdu egiten zela. Arabako ohorezko dantzetan emakumeari eskaintzen zitzaiola dantza dio Joaquin Jimenezek, Maestun egiten den San Adrian dantza eta Arrastariako *Entradilla* horren adibide jarritz, “ya que en ambos la mujer es el centro del baile y en él recibe honor, cortejo o reverencia” (1972, 12). San Adrianeko erromerian Maestuko herritarrek egiten zuten dantzaren deskribapenak aurreku edo soka-dantza baten tankera du lehen partean, eta emakumeari aurrekuak dantzatzen dion unea da Jimenezen (1972, 12) ikuspuntutik dantza osoari emakumearen eskaintako erreberentzia zentzua ematen diona. Arrastariako *Entradillas* dantzei dagokionez ere, dantza hori Ama Birjinaren aurrean dantzatzeaz gain, garai batean aurrekuan sokara gonbidatua zen emakumeari dantzatzen zitzaion erreberentzia dantza berbera zela azaltzen du (Jimenez 1972, 12).

Emakume eta gizonek dantzaren bidez gorpuzten zituzten funtzio desberdinez gain, zegozkien esferaren adierazpen zen bereizketa zenbait folkloristaren esanetan. XIX. mendetik eliza, familia eta estatuak sustatutako arketipo horren arabera, emakumeek jokatu zitzaizkien rol femeninoak gizonezkoen nagusitasun sozialaren menpeko ziren: alaba onak izan behar ziren emakumeak, emazte zintzoak, ama arduratsuak, eta gainera, apaltasuna, zuhurtasuna, maitagarritasuna, otzantasuna eta eskuzabaltasuna izan behar zituzten bertute. Protagonismo soziala gizonezkoen esparrutzat definituz espazio publikoa emakumeei ukatzen dien arketipoa defendatu zuen Jose Luis Orbek (1968, 20) gorularien dantzetan oinarrituta. Emakumeak dantzatu bai, baina beraien artean dantzatzen zirela, inolaz ere ez plazan gizonezkoen aurrean zioen: “Antziñetik emakumeak euretarteaz yantzatuten eben, eta “secula” be-ez

gizasemeen aurrean, au da, errikoplazan” (Orbe 1968, 20). Emakumeen tokia etxean eta etxeko-lanetan dagoela ondorioztatzen du beraz: “Nun daukie emakumeak euren nortasuna ta egizko sustraía? Etxeko lanetan etxeko-andrea beti jabe izan da. Ortik etorriko zan “Etxe andre dantza”. Iztuetak (1824, 156) aipatutako *Etxe-andre dantzari* egiten dio erreferentzia bertan, era horretara justifikatu nahirik emakumeek dantza egitekotan etxeko-andre izaerari lotuta eta mugatuta izan behar dela.

Genero kategoriaren araberrako funtzio eta erreperitorio bereizketa hori modu hierarkikoan antolatzen da. Alegia, emakumeek dantza egiten zutela onartzen zutenek, funtzio eta estetika desberdinetan izaten zela ohartarazteaz gain, emakumeen dantza parte hartzekoak bigarren mailakotzat jo eta gutxietsi zituzten. Maria Elena Arizmendi Amiel dantzari, koreografoa eta dantzaren eta jantzien historiaren ikertzaileak (Iribarren) emakumeen historia eta dantzak ikertu zituen, testigantza historikoetan oinarrituta Pasaiako batelarien dantza birsortu zuen, eta bere esanetan euskal dantzen erritu eta zeremonietan tradizio maskulinoa nagusi zen: “estas danzas, en que domina el rito y ceremonia, son de tradición masculina” (Arizmendi 1970, 22). Euskal dantzak mendebaldeko tradizioan kokatzen zituen ezaugarri horrek Arizmendin iritziz, emakumeen dantzak, salbuespen gutxi batzuekin, soilik ekialdeko kulturetan aurkitu zitezkeelakoan. Hala ere, euskal emakumea zorionekoa zela nabarmendu zuen Maria Elena Arizmendik (1970, 22), zeremoniazko dantza tradizionaletan parte hartzean gizonaren omenaldia jasotzen baitzuen. Aurrekuan, desafioa emakumeen aurrean gizonak jokatzeko zuten oilar-borroka zela zioen “auténtica pelea de gallos”. Omenaldia jasotzeaz aparte, hortik aurrera emakumeak dantza tradizionaletatik erabat kanpo zeudela zioen Arizmendik (1970, 25), eta horren erakusgarri, pertsonaia femeninoak ere gizonak dantzatzeko zituztela: “a tal punto solía estar excluida la mujer de la danza, que si interviene en ella personaje femenino, es un hombre quien lo asume, como la «Kantiniersa» de las mascaradas suletinas, o la «Basa Anderea», de Benabarre”. Tradizioz gizonak dantzatzeko paperak emakumeek jokatzeko akats larritzat jotzen zuen Maria Elena Arizmendik, tradizioa eraldatzeaz gainera sakoneko esanahiak galdu zitezkeelakoan:

El que en actuaciones llamadas, por equivocada rutina o desconocimiento, folklóricas, se presente la mascarada suletina con mujeres, es una de tantas adulteraciones que la falta de formación produce y es un deber combatir. Además, estos personajes masculinos

vestidos de mujer, pueden obedecer a significados profundos que no corresponde aquí analizar. (Arizmendi 1970, 25-26)

Arizmendiren norabide berean jardun zuen Francisco Arrarasek, arreta nagusia deskribatzen gizonezkoek bakarrik egiten zituzten dantzetan jarriz, eta emakumeen protagonismoa izan zezaketen salbuespen gutxi batzuk aipatuz. Adibidez, Iturgoienen, San Adrian egunez egiten zen erromerian, arratsaldean egiten zen desfile bitxi baten berri jaso zuen (Arraras 1971b, 177): emakume ezkonduak gurdian eramaten zituzten dantza soltean egin zezaten mutilekin. Bestalde, Baztanen, sagar-dantza soilik gizonezkoen dantza zela zioen (1971b, 179), baina inauterietako hirugarren egunean, *Dama-eguna* deritzon, emakumez jantzitako mutil gazteek dantzatzen zutela. Gizon-emakumeek elkarrekin, baina nor bere paperean, dantzatzen dituzten soka-dantzak eta ingurutxoak ere aipatu zituen, baina Abbadiako anderearen 1909ko idatzia aipatuz zioen Baigorri, XIX. mendearen lehen erdian dantza gizonezkoentzat erreserbatuta zegoela (Arraras 1971b, 202). Herriko festa nagusian, etxe oneko neska bat ere ez dela dantzan parte hartzera ausartuko, bestela apaizak ez bailioke absoluziorik emango ez bada penitentzia handien truke.

Hain zuzen emakumeek dantzaren bidez moral kristaua urratzeko zuten arriskua presente dago 1960-1970 hamarkadetako hainbat folkloristen kontzientzian. Kezka hori dantzan eta dantzarako janzkeren hautaketa antzematen da. 1960ko hamarkadan, Ane Albisuk 'poxpolin minigonen hedatzea' (2018) izendatu duen fenomeno zabaldu zen, gorularien edo poxpolinen gonak laburtzea ekarri zuen moda. Segundo Olaetak, aurreko mendeko gorulari nafarren duintasuna eta moralitatea azpimarratu ondoren, moda berriarekin dantza taldeetako neskek barruko arropak agerian dabilzala gaztigatu zuen:

Resulta pues, que las chicas que ahora bailan en los grupos de danzas, van en "paños menores" de sus abuelas, y desde luego con unas faldas mucho más cortas, y enseñando al bailar los pantalones con puntillas, cosas que hubieran producido graves disturbios de haberse hecho hace unos, no muchos años, en el País. (Olaeta 1966, 18)

Emakumeen dantzarako janzkerari buruzko aipamenetan ohikoak dira moralarekiko kezkek edo horren oihartzunak. Frankismoaren lehen bi



hamarkadetan indarrean izan zen araubide katoliko hertsia baretzen hasita zegoen, eta testuinguru horretan kokatzen dira gona laburrak eta baita emakumeek janztea desegokitzat jotzen ziren praken erabilera hedatzen hastea<sup>31</sup>. XX. mende hasieran sustatutako gorularien ereduak *betiko* tradizioen estatusa hartuta zuen mende Erdiko ibilbidean. Hala ere, 60ko hamarkadako folkloristak berrikuntzaren kontzientzia izanik, antzinatasuna errekonozitu ahal izateko narratibaz jantzi zuten. Horrela, Segundo Olaetak (1966, 17–18) gorularien errepresentazio folklorikoa noiz eta nola sortu zen azaldu gabe —1886ko Durangoko Euskal Jaietarako sortu baitzen—, jatorri historiko airea eman nahi izan zion, zehaztu gabeko antzinako garai batean Nafarroatik Bizkaira baserrietan lihoa irutera joandako neska gazteen oroitzapenarekin lotuz. Gona gorridun janzkera, emakume dantzarien uniforme bilakatu zena XX. mendean, gorulari nafarren barruko arropan oinarritzen zela azaldu zuen Gernika-Lumoko koreografoak.

Emakumeen errepertorioan zeuden dantza apurrei ez zitzaien tradizionaltasunik erraz errekonozitzen. Sortu-berriak zirela azpimarratzen zen edo jatorriz gizonezkoenak zirela. Emakumeek plaza agerian dantza egitea gaitzetsi ondoren, egiten zituzten zenbait dantzak gizonezkoen dantzak izatea okertu egiten zuen kontua. Jose Luis Orbek horrela salatu zuen, adibidez: “Ori gitxi bada, mutillen yantza batzuk eurentzako artu dabe, eta ori be danon esagun da” (1968, 20). Eta tradizioarekiko begirunea erakutsiz, ustez jatorrizkoa zen forman, alegia, gizonezkoek dantzatuta erakusten ziren zenbaitetan. Baztango sagar-dantza emakumeek dantzatzea faltsutze tamalgarria zela salatu zuen Maria Elena Arizmendik (1964). 1925 eta 30 bitartean, dantza talde batek sagar-dantza emakume-dantza bihurtuz dantza ‘mistifikatzeko’ akatsa egin zuela zioen Arizmendik. Pena adierazten zuen asmakizunak aurreikusi gabeko hedapena izan zuelako eta jatorrizko herrietatik kanpo inork ez zekielako sagar-dantza gizonezkoen dantza zenik: “En folklore es peligroso encender mechas inconvenientes. Nunca se sabe hasta dónde puede llegar el fuego” (Arizmendi 1964, 12). Maria Elena Arizmendik uste zuen gizonek egindako jatorrizko sagar-dantza ikustean agerian jartzen zela gizonezkoek eginda ederragoa eta entretenituagoa zela: “la auténtica y viril sagar-dantza es más bella y menos

31 Bilbon erromeria batean prakak jantzita dantza soltean ari zen emakume bati erreparatu zioten *Dantzari* aldizkarian: “Es indudable que el folklore vasco evoluciona, porque las personas no son estáticas en sus gustos de toda índole. [...] Así, esta secuencia no hubiera sido posible hace cincuenta años, y hoy —¿por qué no?— creemos es normal. No vamos aquí a enjuiciar si el pantalón es adecuado para las chicas, de si están más guapas o no; preferimos resaltar el hecho de que el hábito no hace al monje. La guapísima de nuestra foto (que Dios la conserve) quería bailar la jota vasca, y lo hizo. Eso es lo importante y lo comentable”. (Ezez. 1967, 18)

aburrida que la que rueda todavía por ahí”. Akatsak konpondu, eta ‘beti sustatu eta errespetatu behar diren balioak dagokien ohorezko tokian jartzera’ gonbidatu zuen: “Todavía es tiempo de rectificar errores y situar en puesto de honor los valores que siempre se deben realzar y respetar” (Arizmendi 1964, 2).

Gizonezko dantzatzat kategorizatuta zegoen dantza emakumezkoek dantzatzeak tradizioa eraldatzen zuen zenbait folkloristaren ustez. Gizarte berrira egokitzeko tradizioak eraldatu eta sorkuntza berriak egitea defendatzen zutenek sagar-dantzaren feminizazioa ontzat ematen zuten. Joseba Arrietak zioen (1966, 12) ongi prestatutako jendea zebilela folklore-lanetan, ikasitakoa eta herriaren sentipenarekin bat egiten zuena, eta beraz, nekez izango zela folklore ikuspuntutik hanka sartze larririk: “De todos modos, creo que el peligro de cometer un desafuero folklórico, aún sin descartar su posibilidad es remoto” (Arrieta 1966, 12). Azken hitza herriak duela defendatzen zuen Arrietak, eta herriak onartu edo baztertuko zuela folkloristek aurkeztutakoa. Horren adibide jarri zuen sagar-dantza, dantza talde guztiek egiten zutena, bere jatorrizko forman oso edertzat zuena gizonezko sendoek dantzatua, baina emakumeek dantzatua ere xarma berezia zuela. 35 urte izan arren neskek eskainitako moduan, euskal dantzen errepertorioan errotuta zegoela zioen Joseba Arrietak. Bere iritziz sagar-dantzarekin egindako eraldaketa<sup>32</sup> ez zen lekuz-kanpokoa izan: “Pero no, *Sagar Dantza* no ha sido un desafuero, ha sido un acertado logro y es el camino que deben seguir las danzas de nueva creación” (Arrieta 1966, 12). Handik gutxira, euskal dantza taldeen ekitaldi handi batean, sagar-dantza gizonezkoek eskainita erakutsi zen, Arizmendik aldarrikatu bezala. Biarritzen izan zen, 1967an, Eskual Dantzarien Biltzarraren lehen ekitaldi handian. Dantza jaialdi horri buruz *Dantzari* aldizkarian argitaratutako kronikan (Txertudi 1967), hainbatek nesken dantzatzat jotzen zuen sagar-dantza, Argia dantzari taldeak bere jatorrizko forman eskaini izana nabarmendu zen. “Así pudimos ver la Sagar-dantza en su estado primitivo, tal y como se bailaba antes de ser transferida esta danza a los grupos de chicas”. Jatorrizko forma horretan janzkera eta xehetasun koreografikoak tarteko ziren, baina bereziki jatorrizko forma gizonezkoek dantzatzearekin identifikatzen zen: “Pudimos apreciar su gracia y su recio sabor primitivo y comprobar que ambas, la masculina y la femenina, tienen cabida en el frondoso árbol de nuestro folklore danzado (Txertudi 1967, 17).

32 Sagar-dantza emakumeen dantza moduan eskaintzeko ohitura noiz eta nola hasi zen kontatu zuen bere artikuluan Joseba Arrietak (1966, 12). *Saski Naski* ikuskizunerako Bernardo Zalduak egin zuela egokitzapena, eta bere asmoa soilik ikuskizun horri begirako izan zela, ez zuela aurreikusi ondoren dantza taldeetan era horretan zabalduko zenik, eta bere burua erruduntzat jotzen zuela Zalduak.

Behin ‘tradizioz’ emakumeen parte-hartzea dantzetan salbuespen gutxi batzuetara mugatu ondoren, 1970ko hamarkada hasieran, dantzei, doinuei, janzkerari eta generoari dagokionez gertatzen ari diren aldaketak salatu zituen Francisco Arrarasek. Juan Antonio Urbeltzen gidaritzapean hainbat dantza erreperitorio eskaini dituen Argia dantzari taldearen emanaldi bati egiten dio erreferentzia Arrarasek, tradizioz gizonak bakarrik dantzatzeko zituzten dantzetan emakumeak ere ikusi dituelako dantzan. ‘Con desagradable sorpresa hemos podido ver que esta entidad de investigaciones folklóricas hace bailar a las muchachas el *Lapurta motza*, danza genuinamente masculina’ (1971b, 210). *Lapurta motza* dantza-jauzien sortakoa dela argitzen du, eta beraz, Baztango mutil-dantzen, alegia, gizonezkoek bakarrik egiten dituzten dantzen familiakoa. Argia dantzari taldeak emakumeek dantza horietan aritzea Abbadiako Anderearen testigantzarekin justifikatu zuen, 1850 ingururako, urtean behin besterik ez bazen ere, herriko festa nagusiaren aitzakian, erretorearen soka apur bat lasaituta, neskek dantzan parte hartuko zutela baitzioen. Arrarasek zalantzan jartzen du hori, eta berak ere Abbadiako anderea (1972, 25) aipatzen du, esateko garai horretan, emakumeek gehienez ere ezteietako soka-dantzetan parte hartzen zutela (1971b, 212).

Argiaren emanaldian kadrileak gizon-emakumeek dantzatzea ere desegokitzat jotzen du Arrarasek (1971b, 210). Dantza hori, Europa osoan oso hedatua izan arren, ‘gure herrialdean’ orain urte gutxi arte ezezaguna izan dela dio. Zuberoan antzeko kadrile bat dantzatu dela onartzen du, baina han ere kanpotarra dela dantza hori, eta gainera, Zuberoan ez direla neskek dantzatzeko dutenak, baizik eta emakume jantzitako mutilak. Maskaradetako hiru pertsonaia femenino 1970-80 hamarkadetakora arte mutil gazteek gorpuzten zituztenak aipatzen ditu horren erakusgarri: kantiniarsa, anderea eta etxeko-anderea. Beraz, hiru argudio ematen ditu kadrilea baztertzeko: atzerritarra eta kanpotik ekarria dela; berria eta beraz, ez tradizionala, modernoa dela; emakumeek ere dantzatzeko dute, tradizioz gizonezkoek bakarrik dantzatzeko zutenean. Kadrilea baztertzeko argudiaketa hori tokian tokiko testigantza baten bidez berretsi nahian, Luzaiden kadrilea noiz eta nola dantzatze hasi zen azaltzeko testigantza bat eskaintzen du Arrarasek: “Parece ser que la idea de que las muchachas de Valcarlos tomen parte en la danza, se debe al vecino Pedro Etcheverri Chilibolost, de profesión transportista, introduciéndose, esta moderna pero poco folklórica costumbre, en el año 1967” (Arraras 1971b, 210). Bigarren testigantza bat ere eskaini zuen Arrarasek helburu berarekin. Maria Dolores Echeverria Etcheverri aipatzen du (1971b, 213),

eta honen ahotan jartzen du 1966-67 ingurura arte ez zuela ezagutu neskak dantzan ikusi izana. Kontrako helburuarekin aipatu arren, testigantza horiek zilegitasuna eman zieten dantza taldeei emakumeen parte-hartzea Luzaideko dantzen emanaldietan integratzeko, dantza-errepertorioaren jatorrizko herrian bertan dantzatzen zela frogatzen baitzuten.

Argia dantzari taldeak birsortu zuen emakumeen dantza bat, Jaurrietako axuri-beltza, kritikatu zuen Francisco Arrarasek ere, dantzaren eta generoaren euskal tradizioa eraldatzen ari zirela leporatuz. Tradizioarekiko ustezko zorroztasunaren eta tradizioa horri egiten zitzaion argazki misoginoaren ondorioz, 1960-70ko hamarkadetan energia eta dinamismo handia zuten dantza-taldeek zailtasunak zituzten genero aldetik oreka minimo batez antolatzeko errepertorioak. Dantza gehienak maskulinoztat kategorizatuta eta balizko tradizioaren arabera emakumeek dantza zituzten ia-denak mistoak, alegia, gizonekin batera dantzatzekoak ziren. Baldintza horietan emakumeek soilik dantzatzeko dantza bat urre-gorria zen dantzari taldeentzat. 1969an, Iزابako Estornes Lasa familiaren bidez, Jaurrieta herrian emakumeek noizbait egin izan zuten dantza baten berri izan zuten Juan Antonio Urbeltzek eta Marian Arregik. Herrian adineko emakumeak elkarrizketatu arren dantzaren oroimena galdua zen, eta Azkuek bere kantutegian jasotako doinua, eta inguruko dantza-ereduak, Baztango-mutil-dantzak eta Zuberoako dantza-jauziak, baliatuz berrasmatu zuten Axuri-beltza (Ordoñez 2009). Argia dantzari taldeko 12 emakumek estreinatu zuten 1969ko maiatzaren 4an eta hedapen azkarra eta zabala izan zuen, Jaurrieta bertan ere neska gazteak bere egitera iritsi direlarik. Arrarasek gogor jo zuen Jaurrietako emakumeen dantzaren kontra ere: “Esta danza, también salacencia, presentada por ARGIA, no deja de ser otro atentado contra la pureza y originalidad de nuestras danzas” (Arraras 1971b, 214). Azkuen arabera, doinua mutil-dantza edo mutxiko bati baldin bazegokion, halabeharrez gizonek soilik dantzatu behar zutela zioen Arrarasek, eta Auñamendi argitaletxeari, alegia, Estornes-Lasatarrei leporatu zien doinu ‘alaiki’ emakumeen dantzatzat jo izana: “Y aunque lo más probable sea que, este baile de Jaurrieta, pueda haber sido una danza-juego, nunca podrá ser interpretado, si nos atenemos a la realidad coreográfica por el elemento femenino” (Arraras 1971b, 215).

Tradizioa eta generoa rolen ikuspegi esentzialista 1970eko hamarkadan ere indartsu ageri dela nabarmentzen da garaiko folkloristan lanetan. Miguel Angel Sagasetak (1975) Luzaiden herriko dantzetan emakumeen parte hartzearekin

sortutako eztabaidaren eta gatazkaren berri eman zuen<sup>33</sup>. Gizonezkoek emakumeei jakinarazi zieten ezin zituztela jauziak dantzatu. Hauek haserre, dantza saiotik alde egitea pentsatu zuten, dantza egiteko deituak izan ziren kontra-dantzak dantzatu gabe. Negoziazioa tarte baten ondoren, emakumeek martxan eta bolant-dantzan parte hartzea onartu zuten, baina ohorezko tokiak bolant-dantzarien, gizonezkoen, esku utzita. Ondoren gizonezkoek soilik dantzatuko zituzten dantza-jauziak, eta azkenik, denek elkarrekin kontra-dantzak. Erritualaren partetzat jotzen ziren dantza-jauziak eta sozialtzat jotzen ziren kontra-dantzak bereizteko, gizonezkoek jantziak aldatuko zituzten kontra-dantzak egiteko, bolant-dantzari jantzi distiratsuak kendu eta baserritar jantziak jarri (Sagaseta 1975, 121). Folkloristek, oro har, emakumeen parte-hartzea mugatzera jotzen zuten ikuspegiekin bat egin zuten, tradizioz euskal dantzei zerien maskulinitate hegemonikoaren ideiarekin bat eginez.

Espainiar estatuan berrogei urteko diktadura politikoa ahitu eta trantsizio demokratikoa abiatu zen garaian, euskal dantzetan genero bereizketa sostengatzen zuen eraikin kontzeptualaren pitzadurak nabarmenegiak gertatzen ziren ezinikusia egiten jarraitzeko. Dantzaren historia ikerketek eta bilketa etnografikoek sostenga ezina bihurtu zuten emakumeek dantzan egin izanaren ukazioren ideia. Beraz, folklore dantza eta musikan inplikaturako eragileek, dantzen genero kategoriazioa —emakumeen eta gizonezkoen dantzen izaera bereziak— zalantzan jarri gabe, gizonen eta emakumeen dantzen arteko desoreka azaltzeko eta sendotzeko argudio-bideak garatu zituzten. Emakumeek dantzan izandako parte-hartzea neurritzera jo zuten batzuk, gizonezkoek dantzan zuten eta izate merezi zuten nagusitasuna berresten zuten salbuespenak zirela emakumeek dantzan izandako parte hartzeak. Bigarren argudio-bidean, gizonak eta emakumeak dantzan desberdin aritzen zirela etnografikoki erakutsi eta desberdintasun hori genero kategoria bakoitzaren *berezko* izatearen dantza-proiekzioa baino ez zela erakusten jardun ziren. Maila xumean eta ahots txikiarekin bada ere, dantzen genero estereotipoak, bereziki

33 Gazte talde batek erdi-galduta ziren kontra-dantzak berreskuratzeko borondatea erakutsi zuen. Bolant egunean gizonezkoek soilik dantzatzen zuten, baina urte hartarako, kontra-dantzak bikote mistotan egiten ziren dantzak izanik, hamabi bikote prestatu zituzten. Emanaldi egunean, segizioan elkarrekin ziren bolant-dantzariak, alegia, gizonezkoak, eta kontra-dantzak egiteko prestatutako neskek. Martxa eta bolant-dantza elkarrekin eman zituzten, baina jauziak dantzatzeko orduan sortu zen eztabaida: "Como es natural, llegado el día de la presentación en público, las chicas forman parte de la comitiva junto con los Bolantes en la marcha y Bolant-lantza. A continuación pretenden también bailar los Jauziak. Mas ¡Oh delito! Jamás se ha visto cosa tal. Los Jauzis se han bailado siempre por sólo hombres. Sería intolerable que una moda moderna y poco respetuosa con la tradición, violara la sacrosanta costumbre heredada de los mayores. El juicio del pueblo es inapelable". (Sagaseta 1975, 121)

errepertorioaren banaketari eta emakumeen gaitasun fisikoei dagozkienei buruz lehen zalantzak planteatzen hasi ziren.

Folkloristen joera nagusiak, 1971eko jardunaldietan gailendu zen bidetik jarraitzen zuen, tradizioari ikuspegi estatiko oinarrian, emakumeek dantzan berezko espaziorik izan zuenik ukatuz, ez baldin bazen subjektu hartzaile moduan, gizonezkoak eskainitako dantza jasotzen. Zenbait testuingurutan berez gizonezkoek egiten zituzten dantzak emakumeak eskaintzen hasteak tradizioaren eraldaketa eragiten zuela interpretatzen zen. Zenbaiten iritziz hori onargarria zen gizarte berrira egokitzeko ahaleginean eta beste zenbaitentzat erritualetan ez zen egokia aldaketa hori, tradizioaren beraren zentzua eraldatzen zuelako. Modu batera edo bestera, emakumeak tradizioa haustearen arduradun jotzen ziren. Hala nola Joaquin Jimenez (1978) Arabako dantzei buruz, Iñaki Irigoien (1978) Bizkaikoei buruz eta Gaizka Barandiaran (1978) Gipuzkoako dantzei buruz aritu ziren, generoari dagokionez ekarpen berririk egin gabe. Iñaki Irigoienek soka-dantzan emakumeek aureskua jasotzen zutela azpimarratu zuen (Irigoien 1978, 29), eta testuinguru horretan Humboldt (1925a, 59) eta Iztuetak (1824, 119) aipatutako *txipiritona* dantza, soka-dantzan gizonezkoak eta emakumeak elkarrekin dantzatzen zutela. Hala ere, hiru urte beranduago egindako lan batean, Fray Bartolome Santa Teresakoak 1819an euskal erromeriei egindako kritika morala (Santa Teresa 1816) dantzaren ikuspuntutik irakurtzean, emakumeen aureskuak aipatzen zituela ohartu zen Iñaki Irigoien: “Generalmente son los chicos los que comienzan la danza, pero en algunos pueblos, nos dice el autor, la comienzan las chicas y la cumplimentan con chicos o con hombres, y esto es aún más feo y desvergonzado” (Irigoien 1981, 25). Bartolome Madariagan lana Iztuetarenarekin bost urteko aldea izanik, zaldibiarrak aipatzen zituen emakumeen soka-dantzekin lotu zuen Irigoienek. Hain zuzen, Juan Inazio Iztuetak 1824an idatzitako liburuan aipatu (1824, 84-86) eta deskribatzen zuen emakumeen soka-dantzetako bat, *Neskatxen esku-dantza*, ahozko transmisioz behintzat XX. mendera iritsi ez zena, Zaldibiako idazlearen testigantzan oinarrituta berregitea erabaki berri zuen Tolosako Udaberri dantza taldeak eta horren inguruan egindako lana argitaratu zuen (Udaberri 1980) *Dantzariak* aldizkarian. Bestalde, Lazaro Milikuak (1983), Durangaldean, Garai herriko dantzen berri ematerakoan, Santa Ana egunean, dantzari gazteen eta adineko dantzarien aureskuaren ondotik, hirugarrena emakumeek ateratzen zutela agerian jarri zuen.

Tradizioaren ikuspegi estatikoarekin lan egiten zuten folkloristek dantzaren

alor errituala eta soziala bereizi zituzten genero kategorien araberako banaketa azaltzeko. Iruñeko gaiteroek (Izeta & Gaiteros de Pamplona 1978), Lizarrako larrain-dantzaren balio adierazgarritzat jo zuten ‘dantza sozial’ izaera eta ‘neska-mutilen dantza’ (1978, 14) izatea. Mariano Izetak (1978, 12) berriz, Baztango mutil-dantzak ‘egiazko dantza sozialtzat’ jotzen zituen, “pues en ella pueden participar jóvenes y ancianos sin distinción de clase, estado o situación social, e incluso sin limitación de número”. Alegia, ez zegoen mugarik adinaren, klase sozialaren edo egoera zibilaren arabera, bai ordea generoaren arabera: “izena berak adierazten duen bezala mutilen dantza” da, “bere hartan gizasemeak bakarrik dantzatzeko dutelarik” (Izeta & Gaiteros de Pamplona 1978, 13). Dantza emanaldien genero kategoriaren araberako banaketa hori historikoki errotutako sailkapentzat jo zuen Gaizka Barandiaranek, baina rol bereizketa horretan bazterketarik zegoenik ukatu nahi izan zuen. Herritarren parte hartzera irekita zeuden dantzetan emakumeek dantzatzeko mugarik ez zutela zioen, muga funtzio erritualak zituzten dantzetan gertatzen zirela, baina hori ezin zela bazterketatzat jo. (Barandiaran 1978, 6–8). Dantza erritualak jatorrian gizonen dantza eremutzat jotzen zituen Gaizka Barandiaranek, eta horietako batzuk emakumeek dantzatzeko bazituzten garai berrietan gizartean generoaren inguruan sortutako ideia berriei egotzi zien: “Como toda danza vasca la *Zinta dantza* o *Girgil dantza* es propia originariamente de hombres. El cambio de hombres por mujeres es reciente, como lo es en alguna zona, el menos de Europa, por el cambio de concepción de la mujer en la sociedad moderna” (1978, 6). Baina tradizioa eta folklorea bere horretan babestu beharra aldaketa modernoan gaintik aldarrikatzen du Barandiaranek, eta generoa tradizioaren oinarritzako osagaitzat jotzen duenez, erritual une gorenetan horietan aldaketarik egitearen kontrako posizioa defendatzen du jesulagunak, eguneroko jardunean aldaketak eta egokitapenak egitea onartu arren:

Este carácter ritual, si un pueblo quiere ser fiel a su tradición y folklore, debería de imponerse a otras consideraciones modernas, cuando en algunas circunstancias decidiera el pueblo reejecutar la tradición y folklore en su pureza. En estos momentos el folklore debiera de ejecutarse o repetirse sin los aditamentos o cambios producidos en tiempos modernos, aunque ordinariamente y en momentos no tan solemnes participaran las mujeres, porque es mejor siempre que el folklore ancestral perviva aun cambiado en algunos elementos que muera totalmente por conservarlo fijo e invariable. (Barandiaran 1978, 8)

Emakumeek euskal inauterietan zuten paperaren inguruan Antxon Agirre Sorondok (1987) etnografoak ondorioztatu zuen gutxi zirela emakumeen parte hartze adibideak, eta zenbat eta denbora atzerago joan orduan eta txikiagoa izan zela parte hartze hori. Inauteri festak, oro har, herriko mutil gazte ezkongabeen ospakizunak zirela azaldu zuen Agirrek (1987, 19), salbuesenez, zenbait tokitan ezkonduak parte hartzen zutela, gutxi batzuetan eske-erronda umeek egiten zituztela, eta besteren batean emakumeek parte hartzen zutela. Inauterietan emakumeek parte hartzen zuten egunari, Nafarroako iparraldean, *Emakunde* edo *Emakunde-egun* deitzen zitzaion. Horrez gain, inauteri egunetako arratsaldeetan, eta bestelako igande eta jai egunetan, plazako dantzaldietan emakumeek dantzatzea ohikoa zen. Igande arratsaldetan, arrosarioa eta bezperak zeremonia kristauak 15:00ak eta 16:00ak bitartean ospatzen ziren, eta horren ondotik dantzaldia plazan izaten zen dantzaldian batez ere emakumeek dantzatzen zuten (Agirre 1987, 19). Antzuola eta Orian sorgin-dantza emakume izena izan arren, gizonezkoek soilik dantzatzen dute Agirren esanetan. Emakumeek dantzatzen zituzten zenbait dantza zerrendatu zituen Agirre Sorondok (1987, 21). Torralba del Rioko *Danza de las Ballestas* dantza aipatzen du, jatorria VII. mendean izan dezakeela erantsiz. Emakumeek soilik dantzatzen duten dantzaren jatorri mitikoaz idazten du Agirrek, mairuen inbasioen garaian, gizonezkoak hilda edo borrokan zirela, eraso batean aurrean herria defendatu zutenak emakumeak izan zirela eta horixe duela dantza horrek jatorria. Agirrek ez du azaltzen 1959an estreinatutako dantza dela berau, aipatutako kondairan oinarrituta Lizarrako udal dantza taldearen zuzendari zen Francisco Beruete dantza-maisuak sortua izan baitzen. Arrarasen artikuluan (1971b) jasotako zenbait datu errepikatzen ditu Agirrek bere lanean, Luzaiden eta Baigorriin dantzan emakumeen parte hartzeari edo Baztango sagar-dantzari buruzkoak.

Emakumeek euskal dantzetan parte hartzen zuten ala ez ebatzi nahian “La participación femenina en la danza vasca” (1978a) izeneko artikulua idatzi zuen Enrique Jordak<sup>34</sup> 1978an. Aita Donostiaren lanaren jarraitzaile eta miresle izanik (Jordá 1986), lau hamarkada lehenago fraide kaputxinoak emakumeek euskal dantzetan parte hartzen zutenik ukatuz idatzitakoak berretsi zituen orkestra zuzendariak (Jordá 1935). Baina berrogei eta hiru urte pasata, aita-pontekoaren eta bere hitzen kontrara itzulita, aurretik errazegi onartu zuen baieztapenari ertz

34 Gaia jorratu zuten folkloristen artean ez-ohiko figura da Enrique Jorda Gallastegi (1911-1996). Orkestra zuzendari moduan nazioartean ibilbide distiratsua egindakoa, nazioarteko hainbat orkestra sinfonikoren zuzendari jardun zuen, eta Pariseko, Bruselako, Madrileko, Hegoafrikako Lurmutur hiriko eta San Franciscoko orkestra sinfonikoen zuzendari titularra izan zen, beste hainbatetan gonbidatu bezala jarduteaz gainera.



ugari ikusten zizkiola aitortu, eta aho txikiz emakumeek dantzetan parte hartzen zutela onartu ahal izateko itzulinguruari heldu zion:

"¿Baila, o no, la mujer vasca?". Confieso sinceramente que la pregunta me cogió tan desprevenido que, tras barajar rápidamente mis recuerdos, salí del paso con un "Sí y no" acompañado de algunos datos precisos que hicieron menos ambigua mi respuesta. Reflexionando más tarde, deduje cuan difícil es contestar conclusiva y tajantemente a tal pregunta, más quizá la información concerniente a este tema que poseemos anterior a nuestro siglo nos ayude a establecer la base sobre la cual podamos construir una hipótesis. (Jordá 1935, 97)

Galdera erantzun ahal izateko, euskal emakumeak dantzan izandako parte hartzearen inguruko erreferentzien bilduma egin zuen. Hasteko, emakume dantzariaren irudia gaitzesten zuen kantu zahar bat jaso zuen lanaren hasieran:

*Andre on gutti dantzari on:*

*Dantzari ona irule gaichto*

*Irule gaichto*

*Edale on,*

*Eta don faridon*

*Halzco andreac*

*Gatzoteak die on.*

«Dantza Yauciac» Canción Popular

(Jordá 1978a, 97)

Jordaren iritziz, bertso horrek erakusten du euskaldunen artean pentsatzen zela dantzarako zaletasuna zuen emakumea axolagabea zela etxeko zereginetan (1978a, 122). XVI. mendetik XX. mendera arte, emakumeak euskal dantzetan aipatzen zuten testigantza eta datu historikoen errepasoa egin zuen Jordak (1978a, 98-102): 1564n Donibane Lohizunen Charles IX. ak dantzan ikusitako emakumeak, Pasaian XVII. mende bukaeran Aulnoyko kondesak ikusitakoak, Iztuetaren aipamenak, Bilboko moilan emakume zamariak egiten zuten dantza, Bidarten arropa garbitzaileak egiten zutena eta Pierre de l'Ancrek deskribatutako sorginen dantzak, besteak beste. Enrique Jordak jasotakoaren arabera, Quatrefagesek zioek Lapurdin, XIX. mendean gizon guztiak pilotan jokatzen zirela eta emakumeak beraien artean dantzatzen zirela. Amikuzen, XIX. mendearen bukaeran, emakumeak buruko zapia eta amantal beltzarekin dantzatzen zirela zioen Vogelen (1927) aipu bat jaso zuen Jordak (1978a, 108).

Dantzek genero kategoria zutela defendatu zuen Jordak, sagar-dantzaren adibidean ikusi daitekeenez: “La Sagar-dantza. Afirmemos inmediatamente que este baile no es femenino sino masculino” (1978a, 110). Tradiziozaleen eta berritzaileen arteko eztabaidan, Jordak zioen tokian tokiko errituala eta eszenatokiko antzerkia bereizten jakin behar zirela, eta sagar-dantzak jatorria folklorea bazuen ere, Saski-Naskin eskaini zenean ekintza teatrala izan zela. Folklore taldeek jarrera kritiko zorrotzagoa behar zutela antzokirako egindako aldaerak ez zitzaten hedatu kale eta plazetan (1978a, 112-113). Argia dantzari taldea goraiatu zuen sagar-dantzaren jatorrizko forma berrartu zuelako. Sagar-dantzaren bertsio femeninoa hedatzerakoan Gorularien sortara batu zela ikusi zuen Jorda Gallastegik, horrela, arku-dantza eta zinta-dantzarekin, jatorrian gizonenak ziren dantzak, gizon eta emakumeek elkarrekin ematen zituztela ohartu zen. Emakumeek dantzatu izan zituzten eta dantzatzen zituzten dantzak aztertu ondoren, Enrique Jordak ondorioztatu zuen emakumeek dantzetan parte hartzen zuela, baina inoiz ere ez nabarmenduz edo gizonaren maila berean: “la mujer, si bien participa en ellas, nunca baila de forma prominente o igual al hombre. Es éste quien actúa con mayor intensidad, extensión y densidad. (Jordá 1978a, 122).

Tradizioan eta historian emakumeek euskal dantzetan izandako parte hartzeari begirada eskainita, ukazioa eutsi-ezina gertatu zitzaion, eta baiezko erantzuna aho txikiarekin emanik emakumeek euskal dantzetan izandako parte hartzea dimentsionatzen ezarri zituen indarrak, alegia, berau txikia eta ez oso aktiboa izan zela adierazi zuen. Emakumeek euskal dantzetan bi eratan parte hartzen zutela ondorioztatu zuen Jorda Gallastegik (1978a, 101): emakumeek soilik dantzatzen zituzten dantzetan eta gizonezkoekin batera dantzatzen zituztenetan, baina lehenengoak, emakumeek soilik dantzatzen zituzten dantzak ia desagertuta zeudela. Eta bigarrenetan, bigarren mailakoa zela zeukan protagonismoa. Beraz, emakumeek euskal dantzetan parte hartzen zutela, baina ez zirela izaten protagonista nagusiak, hori gizonezkoak baitziren.

Emakumeen protagonismoa dantzan urria izatearen arrazoiak bila jardun zuen ondoren eta hiru azalpen posible eman zituen Jordak. Batetik, elizgizonen debekuak aipatu zituen (1978a, 122): dantza mistoak moralaren zaindarien gogor jarraitzeaz gain, euskal dantzetan egiten ziren bikote-dantzak gizonenak baino berriagotzat, eta ondorioz, garrantzia gutxiagokotzat zituen Jordak. Lehen arrazoiarekin lotuta, bigarrenez emakumeek bizitza sozial mugatuagoa izatearekin ere azaldu zuen dantzan parte hartze txikiagoa, besteak beste

dantzarako zaletasun handia zuten emakumeek etxeko-lanetan eskas aritzeko fama zutelako (1978a, 97). Azkenik, hainbat euskal dantzak fisikoki gaitasun handia eskatzen zutela, emakumeentzat oso zailak gertatzen zirela argudiatu zuen. Aita Donostiak bere garaian esandakoaren ildotik, batzuetan, bereziki aurrekuan, emakumeak gizonaren omenaldia jasotzera mugatzen zirela ere berretsi zuen. Euskal dantzen izaera zorrotza zen Jordaren iritziz horren eragilea: “Debido al carácter angular de la danza vasca, la mujer no participa en ella de forma muy activa. Su actuación es, generalmente pasiva y se reduce, en algunos casos, a recibir el homenaje del hombre. (Jordá 1978a, 102). Bere ustez, euskal dantza emakumeek egiteko zailegiak izatearen ondorioz, emakume rola ere gizonezkoek jokatu behar izaten zuten maiz:

Una prueba, a mi juicio, de que el propio carácter de estas danzas ha sido causa determinante de la forma en que la mujer vasca participa en ellas se encuentra en el hecho de que los personajes femeninos que aparecen en la *Mascarada de la Soule*, y en las *Toberak-Mustrak* y *Astolasterrak* de Baja-Navarra son siempre representados y bailados por hombres vestidos con atavíos femeninos. (Jordá 1978a, 105-106)

Izan ere, Jorda Gallastegiren esanetan (1978a, 102), emakumeek parte hartzen zuten zenbait dantzatan, gizonezkoen dantzak izan arren lasaiak zirenak, edo gizonekin batera bikoteak osatu dantzatzen zituztenak, baina oster, gimnastiko eta indartsuak ziren dantzetan ez zuten ikusten posible zitekeenik hori. Euskal dantzarien berezko zalutasuna defendatu zuen Jordak Parisen balletaren sorreran parte hartu zuten euskal dantzarien berri emanez, eta euskal dantzen izaera bihurria kontuan hartuta, emakumeen parte hartzea euskal dantzetan ez zela oso aktiboa izango ondorioztatu zuen. Bere parte hartzea, normalki pasiboa zela, eta aurretik esandako guztia aintzat hartu gabe eta topikoa errepikatuz, zenbaitetan gizonezkoaren omenaldia jasotzera mugatzen zela idatzi zuen orkestra zuzendariak (Jordá 1978a, 102). Dantza zail eta zorrotzetan emakumeek ezinezkoa izango zutela parte hartzea frogatu nahirik, euskal dantza estu eta birtuosen zenbait adibide jarri zituen Enrique Jordak, hala nola aurrekua eta Zuberoako maskaradak, saiatuta ere ezingo lituzketenak dantzatu emakumeek bere iritziz (Jordá 1978a, 105-106), gaitasun fisiko urriagoaren ondorioz. Hala ere, beste momentu batean, emakumeek Zuberoako dantzak gizonen pare dantzatzeko ezintasun fisikoa berretsi arren kontraesan agerikoan erori zen bikain dantzatzeko gai ziren emakumeak ezagutu zituela aitortuz:

He mencionado la imposibilidad física de que la mujer suletina encarne personajes como la *Kantiniersa* o la *Andere*, pero sería injusto y parcial ocultar que he conocido suletinas que bailaban admirablemente las danzas de las *Mascarada*. (Jordá 1978a, 122)

Gizonezkoek eta emakumeek egiten zituzten dantzen ezaugarri desberdinak identifikatuz, Jordak aktibo (maskulinoak) eta pasibo (femeninoak) moduak sailkatu zituen dantzen bereizketan sakondu zuen Juan Antonio Urbeltzek, feminitatea eta maskulinitatea dinamika mailarekin baino, mugimenduaren ezaugarrien arabera kategorizatu baitzuen. Jordak emakumeek euskal dantzatan zuten parte hartzeari buruzko lana argitaratu zuen urte berean, 1978an, euskal dantzak morfologikoki aztertzen zituen sintesia lana argitaratu zuen Urbeltzek. Euskal dantzen taxonomia egiteko, Curt Sachsek (1963) munduko dantzak sailkatzeko diseinatutako eskema aplikatu zuen Urbeltzek euskal dantzetan *Dantzak: notas sobre las danzas tradicionales de los vascos* (Urbeltz 1978) liburuan. Dantza irekiak edo zabaltzeko joera dutenak, eta dantza itxiak edo ixten direnak bereizi zituen Sachsek. Dantza irekietan grabitatearen lotura indarka hausteko ahalegina antzeman zuen alemaniar jatorriko ikertzaileak, eta Europan era horretako dantzak ez zirela ohikoak idatzi zuen, baina bazirela gutxi batzuk, tartean euskal aurrekua (Sachs 1963, 26). Euskal dantzan jauzi egiteko joera eta aurrekuaren aipamena topikotzat jo zituen Urbeltzek (1978, 49), baina mugimendu joerari begiratuta, dantza irekiak gizonen ezaugarriekin eta itxiak emakumeenekin lotu zituen Sachsek, eta Urbeltzek banaketa horri berretsi zuen, emakumeek euskal dantzetan parte hartzea ukatzen zuen adierazpena gizonezkoen eta emakumeen berezko dantzakera desberdinak aintzat hartu gabeko azaleko behaketaren ondorio zela salatuz:

La actitud cerrada ante la danza es, en el País, un posicionamiento eminentemente femenino. La mujer, por tanto, condiciona la danza de una peculiar manera que no es reductible, por simple comparación, a la que realizan los hombres. De ahí viene el que entre nosotros, algunos tratadistas de este tipo de cosas sostienen el principio de que «en la danza vasca la mujer no baila, es bailada...» (1978, 59).

Dantza itxietan gorputza ez da ia-ia lurretik altxatzen, indarra goitik beherakoa da, gorputz eta besoen mugimenduak nagusitzen dira, eta espazioak mugatzeko eta zirkuluak osatzeko joera dago. Urbeltzek aitortzen du (1978, 60-61) euskal folkloean, jarrera itxiarekin 'gorde' den dantza bakarra Urdiainen San

Joan bezperan emakumeek egiten dutena dela. Dantza irekietan berriz lurretik altxatzeko ahaleginak ugariak dira, lurra gutxiago ukitzen da, grabitatearen aurkako borroka dago, giharrak tentsioan, mugimendu bortitzak, arintasuna, indarra, espazioan hedatzeko eta bilatzeko joera, eta gorantz eta aurrerantz mugitzeko joera dago. Ezaugarri horiek elkarrekiko oposizioan eta bipolaritate sexualaren sinbolotzat ikusi zituen Urbeltzek (1978, 60). Eredutzat horiek jo arren, zenbait dantzatan bestelako jarrerak hartzen dituzte gizon-emakumeek. Leitzako ingurutxoak jartzen du adibidetzat Urbeltzek (1978, 63). Bertan, gizon-emakumeak bikoteka dantzan ari direla, batzuetan dantzatzeko jarrera itxia eta bestetan irekiak erakusten dituzte. Urbeltzen ikuspegian, euskal dantzetan, 'jarrera itxia' nagusiki hurbilketa femeninoa izanik, emakumeek dantza baldintzatzen zuten modua ez zen gizonenarekin konparagarria. Beraz, horren ondorioz jotzen zuen zenbaitek adieraztea euskal dantzetan emakumeak ez zuela dantza egiten, emakumei dantza egiten zietela. Gizon-dantzan gertatzen zena euskal folklore osora zabaltzea oinarrizko okerra zela adierazi zuen Urbeltzek (1978, 60). Bere ikuspuntuan, hainbat dantzatan, antitetikoak ziren jarrerekin elkar osatzen zuten emakumeek eta gizonen dantza desberdina sortuz, ez zena bataren edo bestearen menpekoa, baizik eta bietatik zeukana. Oposizioa baino elkar-osatzearen irudia defendatu arren (Urbeltz 1978, 60-63), zenbait dantzatan emakumeek eta gizonen dantza jarrera itxiak zein irekiak hartu zitzaketela ohartarazi zuen. Beraz, sexuen elkarren osagarritasunaren ideian oinarrituta, gizonen eta emakumeen dantzan jarrera antitetikoak dituztela argudiatu zuen Urbeltzek, baina irekitzeko eta ixteko bi joerak biltzen direla bakoitzaren baitan.

Emakumeen dantzakera bereziaren ideia eztabaidatzera jo zuen ostera Filipe Oihanburuk. Etorki balleten zuzendariak dantza-sozial eta erritualez harago, eszenara begirako proposamenak egin zituen (Oyhamburu 1994; Oyhamburu 2007; Bidegain 2007) eta horretarako emakumeak, euskal dantzak eta estetika jorratu zuen (Oyhamburu 1981). Oihanburuk zalantzan jartzen zuen dantzaren genero estereotipatzea, euskal tradizioan emakumei dantza *pinpirinenak* egitea zegokienik (1981, 104-105) ukatuz. Filipe Oihanburuk zenbait testigantza historiko aipatu zituen, emakumeek historian euskal dantzetan parte hartu zutela agerian jartzen zutenak, hala nola, Charles IX.ak Donibane Lohizunen 1565ean ikusitakoak, Madame Aulnoyk XVII. mende bukaeran deskribatutakoak eta XVIII. mendean Bizkaian eta Gipuzkoan emakumeak dantzan ikusi zituzten bidaiarien testigantzak. Euskal dantzen eremu erritualean emakumeen parte

hartzea historikoki gertatu izana aldarrikatu zuen, Heletan, 1860an, hiru emakumek Corpus Christi festan sainduen rolak gizezkoen dantza-urrats berberak eginez (Oyhamburu 1981, 104) jokatu izanaren zituztela kontatuz. Bestalde, mugimenduen izaera zorrotza maskulinitatearen ezaugarritzat jotzea eztabaidatu zuen, Iztuetaren (1824) arabera emakumeek urrats zailenak ere egiten zituztela ondorioztatuz. Oihanburuk emakumeek euskal dantzetan izan duen eta izan behar duen parte hartzearen aldarrikapena egiten du, ondare koreografikoa aberasten duelako, eta ez bakarrik edertasun femeninoarengatik eta koreografikoki jokoa ematen zuelako, baita janzkera aberasten zuelako ere (Oyhamburu 1981, 105). Euskal dantzetan emakumeen parte-hartze zabalagoa aldarrikatzeaz gain, praktikan ere jarri zuen Filipe Oihanburuk Etorki balletean, eta horren testigantza utzi zuen lan honetan bertan, bi emakume dantza erakusten zituen argazki baten bidez eta asmo-adierazpen argiaren bidez: “Danse guipuzcoanne par les ballets Etorki qui, contrairement à la tradition récente, le font exécuter par des femmes, dans le propre costume décrit par Iztueta. La perfection des positions des quatre danseuses peut être la meilleure réponse aux critiques” (Oyhamburu 1981, 105).

### 1.5.2 Generoa analisi-kategoria moduan

Dantzatik abiatzen ziren folkloristen lanetatik landa, Joseba Zulaikak (1996) euskal antropologiaren XX. mendeko ibilbideari eskainitako begiradan, antropologia eta historia soziala konbinatuz gizarte antropologia eta historia alorrean saihestu-ezinezkoa den erreferentziatzat jotzen du (Zulaika 1996, 117-118) Julio Caro Baroja (1914-1995). Jose Migel Barandiaranen ikaslea hasiera batean, Vienako eskolako kultur zirkuluen ideiak bere egin arren, horien irakurketa kritikoa Boasen ‘kultur esparruen’ kontzeptuarekin uztartu zuen (Zulaika 1996, 120). Caro Barojak dantza-kontuak maiz jorratu zituen bere lan oparoan, bai euskal kulturari eta historiari buruzkoetan (1973; Caro Baroja 1976; 2000) eta zer esanik ez folklore eta festa zehatzei buruz idatzitakoetan (1986; 1995a; 1995b), hala nola inauterien (1979) eta urte-sasoen ingurukoetan (1984; 1992) ere. Horietako batzuetan, Maiatzeko erreginen erritoei buruzko lanean adibidez (Yrigaray & Baroja 1995), protagonistak emakumeak ziren eta horrela jaso zuen, baina horrez gain ez zion emakumeek dantzetan duten parte hartzeari arreta berezirik eskaini. Historialariek eta folkloristek lehentasuna eman bazioten lan diakronikoari zein iraganeko deskribapenei, 1960ko hamarkadatik aurrera,

metodologia antropologiko modernoak aplikatuz, euskal munduaren azterketa sinkronikoak lehenetsi zituzten Euskal Herrira ikerketak egitera etorritako William Douglass, Sandra Ott, Davydd Greenwood eta Marianne Heiberg antropologo atzerritarrek (Zulaika 1996, 143-152). Kulturaren egitura funtzional edo sinbolikoak aztertzeko lan-lerroa antropologo anglosaxoiek ireki zuten euskal munduan, baina jarraipena, bereziki, Teresa del Vallek, Jesus Azconak, Joseba Zulaikak eta Joxemartin Apalategik osatutako euskal antropologo belaunaldi berriak eman zion 1970-1980 hamarkada aldaketarekin batera. Euskal antropologoaren belaunaldi horrek, eta horien ondotik sortutakoak, perspektiba aniztasunean, diziplinarteko ikerketan eta marko teoriko berrietan sakondu dute (Esteban 2012, 43).

Kepa Fernandez de Larrinoa antropologoa euskal munduaren zenbait komunitateren ospakizunak, hala nola Ameriketako euskal diasporaren festak (1991) eta Zuberoako herri-antzerkiak (1993) ikertzen hasi zen 1980ko hamarkada bukaeran. Zuberoako artzain komunitatea antropologia modernoarekin ikertzeko ahaleginean Sandra Otten aurrekaria aipatu behar da. Euskal kulturaren, eta ikusiko dugunez dantzan ere, 'indarra' nozioak jokatzeko duen paper garrantzitsua agerian jarri zuen Ottek (1981), eta ideia hori oso presente izango da Kepa Fernandez de Larrinoaren lanean. Zuberoako kulturaren dantzak zuen protagonismo bereziaz ohartuta, dantzaren inguruko ikerketa eta ekarpen esanguratsuak egin zituen Fernandez de Larrinoak, besteak beste Victor Turnerren antropologia sinbolikoaren eta folklore ekitaldiak adierazpen kulturalen erakusletzat jotzen dituen Clifford Geertzen eraginarekin. Generoa festa eta erritualetan ikertu zuen, zehazki Zuberoako maskaradetan emakumeen parte-hartzean gertatutako aldaketak gorputzaren antropologiatik aztertuz (Fernández de Larrinoa 1995; 1997). Horrekin batera, euskal dantzaren ikerketan ziharduten zenbait historialari sozial eta folklorista, antropologia modernoaren marko teoriko eta metodologikoekin jantzi eta elkarlanean jartzeko ahalegina egin zuen. Horren emaitza dira berak zuzendutako hiru lantaldek euskal dantzari buruz egindako erreferentziazko hiru lan: euskal dantzaren inguruko bibliografia (Fernández de Larrinoa 1998a); tokian tokiko euskal dantza tradizionalen katalogoa (Fernández de Larrinoa 2003); eta dantza tradizionala eta identitatea euskal kulturaren mugako eremuetan ikertzen zuten bost lanen bilduma (Fernández de Larrinoa 1998b).

Zuberoako dantzetan gorputz estereotipoek izan duten garrantzia azalera zuen Kepa Fernandez de Larrinoak generoa eta dantza tradizionalen azterketaz

argitaratutako lanetan (1995; 1997). Horietan, Zuberoako maskaradak, historian 'gizonezko portaera erritualak' izan direla ondorioztatu zuen. Zenbaitetan lurren emankortasunari lotutako interpretazioak eskaintzen zirela ikusi zuen, baina era horretako erritualei buruz genero-antropologiak azaleratu zuenaz ohartarazi zuen: "emakumeen menpekotasuna erritoetan legitimatzen" (1995, 133) zela, hain zuzen ere. Bere ikerketan, emankortasunari lotutako ekarpenik ez zuela bildu, baina bai ordea 'indarra' kontzeptuari lotutakoak. Dantzariak gorputz-estereotipo jakinen arabera hautatzen zirela ikusi zuen, Zuberoako maskaradetan jokatzeko diren rol bakoitza gorputz-estereotipo zehatz bati lotuta zegoela ohartu baitzen: "entsenaria luze eta argal; zamalzaina azkar eta indartsu; kantiniarsa arin eta argal; txerreroa azkar eta bizkor; gatiak ez omen du estereotipo jakinik" (Fernández de Larrinoa 1995, 133). Horrez gain, dantzari bakoitzaren nortasun pertsonalaren alderdi batzuk, hala nola lasaitasuna, goxotasuna, bizitasuna edo basakeria dantzaren bidez adieraz zitezkeela ere ikusi zuen Fernandez de Larrinoak.

1980ko hamarkadara arte gizonezkoek bakarrik parte hartzen zuten Zuberoako maskaradetan, nahiz eta antzezten ziren paper batzuk femeninoak izan, horiek ere gizonek jokatuak izaten ziren. 1980ko hamarkada bukaeran hasi ziren emakumeak Zuberoako maskaradetan parte hartzen. Aldaketa horien jarraipena egin eta Zuberoako gizartean horien inguruan sortzen ziren gogoetak jaso zituen Fernandez de Larrinoak (1995; 1997). Emakumeen parte hartzea rolen arabera, gradualki, gauzatzen joan zen. 1980ko hamarkada arte, emakumeen paperak ere gizonezkoek, mutil gaztetxoek gehienetan, jokatzeko zituzten. Paper femenino horien artean dantza-protagonismo txikiena zutenak interpretatuz hasi ziren emakumeak lehen aldiz maskaradetan parte hartzen: anderea eta laborarisa. Ondoren, hamarkada erditik aurrera, dantzari protagonista nagusietako bat baina emakume rola eta janzkera zerabilena: kantiniarsa. Emakumeak rol femeninoak jokatzeko hasi ziren beraz, eta aldaketa horiek ez zuten eztabaidarik eragin. Hurrengo pausoetan ordea, gizonezko rol moduan identifikatuta zeuden pertsonaietan emakumeak parte hartzen hasi zirenean eztabaidak sortu ziren. 1987an, Muskildiko gazteek eskaini zituzten maskaradetan, anderea eta kantiniarsaz gain, *gorrien* taldean, dantzari garrantzitsuenetakoa den txerreroa emakume batek jokatu zuen, eta baita aktore paper xumea duen medikua ere. Txerreroa emakumea izateak polemika eragin zuela ikusi zuen Fernandez de Larrinoak (1995, 134). Emakume batek txerreroaren rola jokatzeko kontrako erreakzioak eragin zituen zenbait



herritarrengan: “Txerreroen ezaugarri sinbolikoak gizonezkoak direla azpimarratzen zen: hots, dantzariaren janzkerak eta apainketak gizonezkotasuna adierazten dutela behin eta berriz errepikatzen zen” (Fernández de Larrinoa 1995, 134). Ordura arte, gizonezkoek emakume rola jokatu izanak ez zuten kontraesanik eragin, baina antropologoak ikusi zuten “neska batek gizonezkotasuna adieraztea berez kontraesan izugarria” bezala aurkeztu zela, “txerrero-neska baten dantzaren benetakotasuna” zalantzan jarritz.

Zuberoako dantza tradizioaletan dantza-ereduan maskulinitatea ezaugarri garrantzitsutzat jotzen zen, eta maskulinitate hori dantzakeran antzematen zela defendatzen zuten. Kepa Fernandez de Larrinoak (1995, 134) jasotako testigantza batek honela adierazi zuen ideia hori: “emaztek eta gizonek ber dantza emaiten ahal dizue, beno ez ber gisaz”. Beraz, dantza egiteko era maskulino bat eta dantza egiteko modu femenino bat zeudela defendatzen zuen ideia ezkututzen zen esaldi horren atzean. Zuberoako dantzetan gizonezkoak dantzan transmititzen zuten ezaugarri nagusia ‘indarra’ zen; emakume batek, dantza berberak egin arren, erakusten zuen ezaugarri nagusia ez omen zen ‘indarra’, baizik eta ‘dotorezia’, ‘finezia’. Beraz, dantzei buruzko ikuspegi horren arabera, gizonezkoak eta emakumezkoak dantzan beraien sexu-identitateari atxikita zeuden ezaugarri batzuk adierazten zituzten dantzaren bidez. Generoaren araberako desberdintasuna dantzan eta dantzaren bidez erreproduzitzen zen beraz, baina gainera, bereizketa horretan mailaketa zegoela ikusi zuen Fernandez de Larrinoak (1995, 134). Dantzakeran bi eredu, maskulino indartsua eta femenino dotorea bereizten ziren, baina Zuberoako dantzako eredu ideala bakarra zen, eta horren ezaugarriak, ‘azkartasuna’ eta ‘sendotasuna’ bezala definituak, gizonezkoen dantza estiloari zegozkionak ziren. Beraz, hori adierazten zen aipatutako testigantzaren barrenean, emakumeek dantzatu zitzaketela gizonezkoen dantza berak, baina ez zituztela berdin egiten, eta eredu ideala gizonarena zela, eta emakumearena berriz maila apalagokoa.

1992an, Eskiulako herritarrek antolatu zituzten maskaradak, eta lehen aldiz musikariak salbu jokalari guztiak, dantzari, kantari eta aktore, emakumeak izan ziren. Dantzarien eredu maskulinoa bazen, beltzen taldea osatzen zuten jokalari eta aktoreen eredu ere guztiz maskulinoa zen, baina dantzan indarrez agertu beharrean, jokatzeko zituzten rola bortizkeria, mozkorkeria, gordinkeria eta zakarkeria zituzten baliabide. Dantzariekin gertatutako erreakzio ezkorragoa eragin zuen Eskiulako emakumeen erabakiak Zuberoan, hainbatek desegokitzen jo baitzuten emakumeek jokabide eta balio horiek gorpuztea (Fernández de

Larrinoa 1997, 55). Izan ere, Kepa Fernandez de Larrinoak ondorioztatu bezala, “hala egitean, gorputz-mugimenduei buruzko interpretazio sozial eta ulerkera kultural nagusien arbitrariotasuna salatu zuten” (1995, 134). Ondorioz, Zuberoako maskaradetan emakumeak progresiboki parte hartzen joan ziren neurrian, erritual horien bidez adierazten ziren generoei lotutako nozioak, hala nola maskulinitatearen ezaugarritzat jotzen zen indarraren kontzeptua, ezbaian jarri zirela, eta gizonezkoen nagusitasunari eutsi nahi ziotenen erresistentzietan tentsioak sortu zirela azaleratu zuen Fernandez de Larrinoak. Horrenbestez, dantzak eta dantzariak ideiak adierazten dituzte, ‘nozioak komunikatzen dituzten aldi berean sozialki kalifikatuko, ebaluatuko direnak’ (Fernández de Larrinoa 1997, 60).

Euskal antropologia feministan Teresa del Vallek irekitako bidean, 30 urteko ibilbide oparoaren ekarpen nagusiak laburbildu dituzte Margaret Bullenek, Mari Luz Estebanek eta Jone Miren Hernandezek (2016). Lehen etapan, Del Valleren gidaritzarekin Begoña Aretxaga, Carmen Diez Mintegui eta Lourdes Mendez nabarmendu dituzte. Teoria feministak aintzat hartzeaz gain, horiek aplikatuz ekarpen esanguratsuak egin dituzte belaunaldi berriek, eta genero ikasketetako aitzindari Teresa del Vallek euskal dantzari ere begiratu zion 1985ean bere zuzendaritzapean egin zen *Mujer Vasca: Imagen y realidad* erreferentziazko lanean. Lan horrek euskal antropologia feministaren jaiotza ekarri zuen Mari Luz Estebanek (2012, 34) esanetan, “euskal komunitatearen batasun eta armonia mitikoen ideia auzitan” jarri eta gatazka eta kontraesanen azterketari bidea ireki zion, genero alorrean hasi eta beste era batzuetako desberdinkerien azterketekin jarraituz. Teresa del Valleren (1985) gidaritzapean egindako talde-lan horretan agerian jarri zen “emakumea eta espazio publikoaren arteko bateraezintasuna” (González-Abrisketa 2016, 43) euskal kulturaren hainbat alorretan, dantza eta festa barne.

*Mujer Vasca: Imagen y realidad* talde-lanean, euskal dantza eta generoa aztertu zen atal batean. Zehazki, Juan Antonio Urbeltzen lana (1978) aztertuz, bertatik erauzitako euskal dantzen genero ikuspegiak laburbildu ziren (Valle 1985, 40–41). Azterketa horren lehen hurbilketa bat bi urte lehenago argitaratu zuen Teresa del Vallek (1983) euskal emakumeek espazioaren erabilera erakusten zituzten ezaugarrien eta esanahiei buruz egindako lanean. Beste zenbait eremu artean, emakumeek festetan, inauterietan eta dantzetan espazioarekin zituzten harremanak aztertu zituen. Dantzak festa eremuko ardatz nagusi moduan hartuta, espazio publikoen erabilera eta esanahiak aztertzeko

(Valle 1983, 256-259) Urbeltzen lana baliatu zuen. Urbeltzek irekidurarako joera zuten dantzak eta itxiturarako dutenen artean bereizten zuela ikusi zuen del Vallek, eta lehenak maskulinoztat sailkatu zituela eta bigarrenak femeninoztat. Emakumeen dantzatzat aurkeztutako Urdiainen San Joan bezperako dantzari begiratu zion del Vallek, ikusiz espazioa barrurantz mugatu eta borobilean, ahots soilez lagunduta eta oinak geldi, besoak gora eta behera mugituz dantzatzen zela. Borobil itxiaren dantza egitura hau emakumeen dantza estiloarekin identifikatzen zela ondorioztatu zuen Teresa del Vallek, eta beste zenbait dantzatan ere, emakumeek borobilak ixteko joera handiagoa zutela gizonezkoek baino, beren espazioa mugatuz eta beraiek bertan gotortuz. Oro har emakumeak dantzetan mugimendu murrizagoak zerabiltzatela ikusi zuen del Vallek (1983, 257) eta horren muturreko adibidetzat Leitzako soka-dantza aipatu zuen, non 'emakumearen jarrera guztia hieratikoa' (Urbeltz 1978, 62) zen, gizonezko dantzatzen zen bitartean berari begira geldi baitzegoen. Burundako (N) zortzikoetan emakumeen parte hartzea oinez ibiltzera mugatzen zela aipatu zuen, lehenengo zihoan gizonezkoak urrats arin eta ikusgarriak egiten zituen bitartean, ezkerreko hankarekin ostikoak airera jaurtiz. Lan honetan del Vallek ondorioztatu zuen (1983, 259) festen testuinguruan, espazio berean gizon eta emakumeen arteko interakzioa beste alor batzuetan baino gehiago gertatzen zela, baina bazirela uneak, non dantzaren beraren ezaugarriengatik, edo bereizteko beharragatik, espazio horietan eragin handiagoa zutela emakumeek edo gizonek, eta emakumeak nagusi ziren espazioetan muga gehiago zituztela gizonezkoak nagusi zirenetan baino.

Espazioaren erabileran oinarritutako lehen azterketa horri gizonek eta emakumeek dantzetan erakusten zituzten ezaugarri bereizien azterketa erantsi zitzaion *Mujer Vasca: Imagen y realidad* (Valle 1985) lanean. Bereizgarri horiek, bitasun sexualaren sinbolotzat eta indar antitetikotzat eta elkarren osagarritzat ulertzen direla azaldu zen bertan (Valle 1985, 40). Ezaugarri maskulinoak eta femeninoak aldi berean eman litezke biek parte hartzen zuten dantzetan, eta aurrekua edo soka-dantza<sup>35</sup> jarri zuen horren adibide, non bakoitzak berari dagokion jarrera iruditzen zuen, gizonezkoek irekia eta emakumeek itxia. Ostera, zenbait dantzatan Urbeltzen esanetan (1978, 49-63) alderantzizko jarrerak ematen zirela ikusi zuten del Vallek eta bere lankideek, eta Leitzako ingurutxoak jarri zuten horren adibide, bertan gizonezkoek hartzen zuten jarrera

35 Gipuzkoako eta Bizkaiko gizon-dantza aipatzen ditu zehazki (Valle 1985, 40), baina berau soka-dantza edo aurrekuaren aldaera bat denez, argiago iruditu zaigu izen generikoagoak erabiltzea.

itxi hori, aurretik emakumearen ezaugarritzat jo izan dena ageri baitzen, eta emakumeenga irekia identifikatu baitzuten (Valle 1985, 40). Urbeltzen lanaren bidez euskal dantzari eskainitako begirada honetatik lau ondorio nabarmendu zituen Teresa del Vallek: 1) Irekidura eta itxitura ezaugarrien araberako dantzen kategorizazioa dagoela eta horiek maskulino eta femeninoarekin erlazionatzen direla. 2) Gizonezkoak nagusi diren dantzetan irekidura ezaugarriak direla esanguratsuenak eta nagusiki emakumezkoek egiten dituzten dantzetan berriz itxiturakoak. 3) Ezaugarri bipolaritate hori sexuen bipolaritate sozialaren balizko ispilu izan litekeela. 4) Polaritate horretan batetik besterako aldaketak gertatzen direla, zenbait kasutan emakumeek ezaugarri maskulinoak eta gizonezkoek femeninoak hartzen dituzten kasuak gertatuz. Bipolaritate ezaugarriak eskema baten bidez adierazi ziren (Valle 1985, 40-41):

### **Femeninoa**

- Bateratzailea
- Espazioa mugatzeko joera handiagoa
- Borobilerako joera
- Lurrarekin kontaktua oinekin
- Beheranzko indarra
- Besoen mugimendu birakariak eta gorputzaren tolesdurak

### **Maskulinoa**

- Zabaltzailea
- Bilakatzeko joera
- Espazioak zabaldu eta ezagutzeko joera
- Lurrarekin kontaktu gutxiago
- Goranzko joera indarra eta aurreranzko inpultsoa
- Grabitatearekin hausten duten mugimenduak
- Tentsio muskularra
- Biolentzia
- Arintasuna eta indarra
- Parez pareko begirada nagusiki

Teresa del Vallen ekarpenak euskal dantzaren ikasketetan berehalako eragina izan ez bazuen ere, genero ikasketetan bidegilea izanik, horietatik euskal tradizio eta dantzetara zuzendutako begiradetan eragin nabarmena izan du. Festen eta generoaren inguruan, 1997tik aurrera, Hondarribiko eta Irungo alardeetan emakumeen parte-hartzearen aurrean sortutako gatazka ikertuz, tradizio eta festen inguruan ekarpen aipagarriak egin ditu antropologiatik Margaret Bullenek (1997; 2000; 2003). Bidasoaldeko alardeetan emakumeen parte hartzea eragotzi nahirik antolatutako genero desberdinkeriak sakon aztertzeaz gain bere produkzio oparoan, besteak beste festari genero-

ikuspegiarekin begiratu dio Bullenek, festak “zer esan nahi duen, zer irudikatzen eta ordezkatzeko duen, eta zer dakarren bertan emakumeak eta gizonak berdinez agertzeak” (2016, 36). Berdintasuna gauzatzeko sexuen arteko osagarritasunaren ideiak eragiten dituen oztopoak azaleratu ditu Bullenek, funtsean “mundu dikotomiko bat erreproduzitzen duen genero-sistema, non emakume eta gizonen arteko harremanak asimetrikoak diren, emakumeei hiritartasuna ukatzen zaien eta bizitza publikotik baztertuak diren”. Festa eta tradizioen bidez, desberdinkeriak eta gizonezkoen partaidetza menperatzailea naturalizatzen direla salatu du Bullenek (2016, 42). Bidasoaldeko alardeetako genero-gatazka historia sozialetik aztertu dituen Xabier Kerexetarekin (2016; 2005) batera, beste festa batzuetan partaidetzan sor daitezkeen tentsioak eta tradizioa eta ondarearen kudeaketak jorratu ditu Bullenek, adibidez, Antzuolako alardearen inguruan (Bullen & Kerexeta 2012). Azken honetan ikerketa eta interbentzioa uztartu dira, alardean emakumeen eta gizonen parte-hartze berdinzalea bultzatuz.

Auñamendi Entziklopediarako Margaret Bullenek, Carmen Diez Mintegik eta Xabier Kerexetak (2012) idatzitako “Emakumeak Euskal Herriko festetan” sarreran jaietan emakumeen parte hartzea “eskasa, maiz, hutsaren hurrengoa” izan dela gatzigatu ondoren, horren garrantzia azpimarratu dute, festak komunitateen identitate ikur baitira. Aro modernoan emakumeek protagonismo sozial eta ekonomikoa txikia izan bazuten, XIX. mendetik aurrera emakumeak espazio publikotik desagertzen joan zirela diote egileek. 2005ean Eusko Legebiltzarrak onartutako Berdintasunaren Euskal Legea ere ez dela betetzen salatu dute egileek, araubide horrek guztiz debekatzen baititu praktika baztertzailerak espazio publikoan, ekimen publikokoak zein pribatukoak izan. Ostera, Bidasoako Alardeetan festaren pribatizazioa erabili da, toki erakundeen babesarekin, berdintasuneko partaidetza ukatzeko. Azken hamarkadetan zenbait festatan emakumeen parte hartzeak aurrera egiteko ahaleginak egin dira, eta batzuk arrakasta izan dute, baina egileek diotenez, festa zenbat eta indartsuagoa eta errotuagoa izan komunitatean, orduan eta arazo handiagoak sortzen dira bertan emakumeek berdintasunez parte hartzeko orduan. Festa berrietan, hala nola 1978koa den Bilboko Aste Nagusian, berdintasuneko parte hartzea errazago gauzatu da. Diez, Bullen eta Kerexetak ikusi dute, “Jaiak edo koreografiak berriagoak edo oro har errito gutxiagokoak direnean, emakumeen partaidetza errazagoa izan ohi da; baina ez beti eztabaidarik gabe” (Bullen et al. 2012).

Hain zuzen, jaien inguruko azterketa feministen ekarpena emankorra izan da azken urteotan. 2008-2009 bitartean, Gipuzkoako Diputazioaren enkarguz, probintziako jaei buruzko azterketa generoaren ikuspegitik gauzatu zuen Farapi Antropologia Aplikatuaren Aholkularitza enpresak (2009). Aztertutako festen artean, baziren zenbait non dantzak protagonismo berezia zuen, eta horietan ikusitakoa eta parte-hartzaile eta antolatzaileekin egindako elkarrizketetan jasotako gogoetak bildu zituzten azken txostenean (Farapi 2009). Dantzari aparteko arreta eskaini zion azterketa honek, egileek azaldutakoaren arabera, dantza “bertako gauzatzat, nortasun emailtzat, eta festari lotuta, tradizio handienekotzat hartzen den alderdietako bat” jo baitzuten, eta “herrien kulturaren adierazpidetzat hartzen dela dantza eta identitate kolektiboaren ikurtzat” (Farapi 2009, 100).

Tolosan San Joan egunez ospatutako alardean, eskopetariak gizonezkoak zein emakumezkoak ziren ikusi zuten Farapiko behatzaileek, baina aldiz dantzari guztiak, bordon-dantzariak, gizonezkoak zirela. Dantzarien festan daukaten zentralitatearen ondorioz, une nagusietan plazaren erdian aritzen baitira dantzan, Tolosako festa nagusiak, garai horretan<sup>36</sup>, irudi maskulinoa eskaintzen zuela ondorioztatu zuten ikerketa egin zuten antropologoek (Farapi 2009, 59-60). Legazpiko Santikutz jaietan egiten den ezpata-dantzaren inguruan hitz egin zuten ikertzaileek herri horretako dantzariekin. Behaketaren unean gizonezkoek bakarrik dantzatzaren zuten ezpata-dantza, baina aurretik inoiz emakumeek ere parte hartu izan zutela<sup>37</sup> argitu zuten herriko dantzariak. Haien esanetan (Farapi 2009, 104-105), ezpata-dantza gizonezkoen dantzatzat kontsideratzen bazen ere, gizonezkoak falta baziren, posible zen emakumeek dantzatzea. Izan ere, gizonezkoen beherakada sumatzen zuten dantzariak dantza-taldeetan, eta mutil faltan, ordura arte gizonezkoek bakarrik egindako dantzetan emakumeek parte-hartzea ezinbesteko jo zuten dantza eta erritualak mantendu ahal izateko. Hori bai, gizonezko gabeziaren aurreko konponbide probisionaltzat jotzen zuten emakumeen parte hartzea: “Onartzen da emakumeen partaidetza ekitaldi tradizionaletan, gaitz-erdi delako, ekitaldia galtzea baino hobea, baina gogorarazten zaie emakumeei ez dutela beren-berena postua” (Farapi 2009,

36 Tolosako San Joan dantzetan dantzatzaren duten bordon-dantzarien artean emakumeak parte hartzen hasi dira 2013an.

37 Zehazki 1954an gutxienez emakumeek eta gizonezkoek elkarrekin dantzatu zuten Legazpin ezpata-dantza, baina bakoitza bere generoari atxitikako janzkerek, eta ezpata-dantzaren baitan rolak sexuaren arabera banatuta. Farapiren behaketaren garaian gizonezkoek soilik dantzatzaren zuten ezpata-dantza, baina handik bi urtera, 2011ko Santikutz egunean soilik emakumeek dantzatu zuten. Hurrengo urtean, 2012an, berriz gizonezkoak izan ziren eta 2015etik aurrera, gizonezkoak eta emakumezkoak ari dira denak batera, sexuaren arabera janzkera eta rolik bereizi gabe. (Agerre 2015)

106).

Gipuzkoako festak genero ikuspegitik aztertu zituen lan honetan, dantza eta emakumeen parte hartzearen inguruan azalatu zen beste gai bat janzkerarena izan zen (Farapi 2009, 107). Dantzan, genero rolak bereizten dituen XX. mendeko tradizioa izanik nagusi, genero bakoitzak janzkera estereotipatua esleituta izan du, eta gizona protagonizatu dituzten dantzetan emakumeen parte hartzea planteatzerakoan janzkeraren inguruan sortzen diren zalantzak agertzen ditu ikerketak. Bildutako testigantzetako batek honela zioen: “Ez dauka zentzurik neska batek gizon jantzian ezpata-dantza dantzatzek eta handik bi dantzetara neskez jantzita irteteak dantza egiteko... ez du zentzurik” (Farapi 2009, 107).

Festa eta erritual tradizionaletan emakumeen parte-hartzea normalizatzeko prozesuez egindako ikerketen artean aipagarria da, baita ere, Beatriz Moralek koordinatutako lan-taldeak Donostiako danborradari buruz egindakoa (Moral et al. 2014; 2016). Horren bidez, besteak beste, 1920-30eko hamarkadan danborradan danbor-jole moduan emakumeek parte hartu zutela ere agerian jarri da (2014, 16-19). 1980an Kresala elkarteko emakumeek danborradan parte hartzen hartzearen nondik norakoak jaso ditu lanak (2014, 26), horretarako pertsonaia femenino bat, urketariena asmatu zela, eta irekitako bide horretatik emakumeen parte hartzea nola zabaltzen joan den xeheki bildu da. Hemen ere, genero-rolak eta janzkeraren arteko kezkak ageri dira, tartean danborrada batzuetan janzkera militarren bertsio “femeninoa, hots, gonaduna” (Moral et al. 2014, 30) garatzearen ingurukoak. Hain zuzen, tradiziozko janzkerari lotutako rolak direla eta zenbait talderi “zail egiten zaie emakumea eta soldadu-janzkera bateragarri ikustea, eta beraz danbor joka gizonak baizik ez dira agertzen” (2014, 32).

Festen eta tradizioen inguruko genero-ikerketen lan-lerroari gorputzaren antropologia batu zaio. Teresa del Valle (1997) abiatutako bideari ekarpen epistemologiko berritzaileak egin dizkio Mari Luz Estebanek (2004) gorputzaren teoria sozialaren bidez. Gorputza ikergai izan beharrean ikerketak gorputzetik egitea proposatuko du: “gorputza ikerketa-objektu huts izan ordez ikerketa-subjektu bilakatuko da” (Hernández et al. 2016, 14). Lan-lerro horretan kokatzen dira Jone Miren Hernandezek bertsolaritza, emozioekin eta gorputzekin harremanetan egindako ikerketak (2014). Gorputza eta generoa festen analisirako kategoria moduan ulertuta eta bestelako zapalkuntzen elkargunean

ikerketa bidean Miren Guillok (2016b) editatuta festak, genero-harremanak eta feminismoa aztertu dituen bilduma aipatu behar da. Bertan, Guilloren beraren sarrera metodologikoaz gain, genero-sistema eta jaiak behatzeko oinarri metodologikoak eskaini ditu Margaret Bullenek (2016). Bilduma berean, Xabier Kerexetak (2016) erakutsi du ondare izendapena jaso nahi duten tradizioek, generoaren araberrako bazterketarik ezin dutela izan bere baitan, UNESCOren ondare definizioaren beraren kontrako bailitzateke hori.

Zehazki dantzari dagokionez, Aitziber Zapiainek, Edurne Arrietak, Elurre Iriartek, Garbiñe Elizegik eta eta Maitane Maritorenak osatutako boskoteak (2016) Baztango mutil-dantzen inguruan emakumeen parte-hartzea eta hori eragozteko ahaleginekin bizitako esperientziaren testigantza aipatu behar da. Gaia kokatzeko, Baztango mutil-dantzen inguruko laburpen historiko eta koreografikoa eskaintzen du lanak (Zapiain et al. 2016, 100). Mutil-dantzak sorta osoaren izenaren baitan 19 dantza desberdin egiten dira, dantza-genero berari dagozkionak. Ez dira alde aurretik eraturik dagoen talde batek eskaini ohi dituen dantzak, baizik eta plazan txistularia jotzen hasi eta nahi duena sartu daiteke dantzara egoki deritzon unean. Mutil-dantza izenak garai bateko praktikara egiten dio erreferentzia, 'mutila' gizonetzko ezkon-gabe bezala ulertzen baitzen Baztanen, baina XX. mendearen erditik aurrera oso ohiko da gizon-ezkonduen eta adinekoek ere dantzatzea. Ikerketaren egileek dokumentatu dute "70eko hamarkadatik aitzin, emakumea mutil-dantzetan parte hartzen hasi" zela zenbait herritan (2016, 101). 2009. urtetik aurrera, emakumeak mutil-dantzetan parte hartzen saiatu ziren hainbat alditan hori eragozteko erasoak izan zirela salatzen da lanean. Batzuetan txistulariak jotzeari uzten zion emakumeak dantzan sartuz gero; besteren batean argiteria publikoa kendu zuten dantza ilunpetan utziz; zenbaitetan irainak oihukatu zitzaizkien dantzan sartu ziren emakumeei: "«puta», «zorra», «malfollada», «amargada», «asquerosa», «ez zarete hemengoak»" eta "«maricones»" emakumeekin dantzatzen zuten gizonetzoei (2016, 104).

Baztango mutil-dantzetan emakumeen parte hartzearen kontra sortutako zenbait jarrera botere-borroka moduan ulertu dute lanaren egileek: "Bide honek kolokan paratu dituelakoz Baztango botere hegemoniko guziak. Mutil-dantzen afera aitzakia bat izan da agerian uzteko patriarkatuaren pisua kultur adierazpenetan, herrietako bestetan eta egunerokoan ere bai" (Zapiain et al. 2016, 113). Eta aldi berean, mutil-dantzen bidez oinarri irizpide feministak gizarteratzean, dantza "teoria feminista praktikarat eramateko" baliabide



eraginkorra izan daitekeela ikusi dute. Aztergai berarekin eta data berean, 2016an, argitaratu da Oihana Otxandorenaren “Tradizioaren gainetik jauzi! Generoa, tradizioa eta aldaketa Baztango mutil-dantzetan” (2016) artikulua, Gizarte Antropologia ikasketen gradu-bukaerako lanean oinarritutakoa. Otxandorenak 1988-1990 bitartean kokatzen ditu lehen istiluak, Arizkungo festetan emakume batzuk dantzan hastean irainak oihukatu baitzizkieten: “Falta zena! Fite gizonak erdi beharko dugu!” eta “Ergelak” (Otxandorena 2016, 117). Ondoko urteetan izandako istiluen kronologia egin du Otxandorenak: 1990-1992 bitartean txistulariek jotzeari utzi zioten emakumeak dantzan sartzerakoan. 2006-2008 bitartean irainak izan ziren eta 2008-2009 inguruan ukabilarekin mehatxatu zuten dantzan ari zen emakume bat. Gatazkaren intentsitateak gora egin zuen hurrengo urteetan. 2009-2011 bitartean hainbatetan izan ziren istiluak. Emakumeak dantzan sartzerakoan hainbat gizonexkok dantza utzi zuten zenbait alditan eta txistulariek ere utzi egin zioten jotzeari, dantza bertan behera geratuz. Udalak txistulariak aldatu zituen, eta dantzaldi horietako batean, emakumeak dantzan hastean kaleko argiak kendu eta ilunpetan utzi zuten plaza. 2011n emakume batzuk bultzaka atera zituzten dantza-saio batetik. 2013an Baztango alkatea, emakumea, dantzaldi batean sartzean gainontzeko dantzariak plaza utzi eta zenbait ikuslek irainak oihukatu zizkioten. 2014an ere errepikatu ziren txistulariek jotzeari uztea, hainbat gizonexkok dantzaldia uztea eta dantzara ateratako emakumeek irainak eta oihuak entzutea.

Mutil-dantzetan parte hartzearen gatazka botere-harremanetan kokatzen du Otxandorenak ere, mutil-dantza zeremoniala “autoritatearen edota botererearen errepresentazio zuzena” (2016, 125) dela ulertuta. Komunitatearentzat espazio sinbolikoa da plaza, boterearekin lotuta ageri dena: “Gizonezkoak zirkuluan jarririk dantzan hasten dira eta inguruan publikoa daukate haiei begira, eskusiboak dira eta boteredun sentitzen dira”. Espazio sinbolikoa eta botere-harremanen inguruan Olatz Gonzalez Abrisketak (2013) pilota-jokoaz egindako ekarpenak baliatu ditu Otxandorenak mutil-dantzetan eta plazan aplikatuta. Espazio sinbolikoan eskusibotasuna mantentzeak espazio hori kontenplaziorako gune, tenplu, bihurtzen du (Otxandorena 2016, 125). Egunerokoan eta erabilera informaletan edonor kokatzen da plazan, baina une zeremonialetan, sinbolikoki boterea irudikatzen denean, gizonexkoek okupatzean plaza, maskulinitateren aldarri bihurtzen dira erritual-guneak eurak ere (González-Abrisketa 2013, 89; Otxandorena 2016, 126). Gizonezkoek dantzan eskusibotasuna galtzeak botere sinbolikoa emakumeekin partekatu beharra dakar eta pribilegio hori galtzeko

arriskuaren aurrean aktibatzen dituzte erresistentzia jokamoldeak. Interseksionalizatearen<sup>38</sup> ideia aintzat hartuta, Otxandorenak (2016, 126) defendatzen du generoa, botere-harreman moduan aztertzerakoan, klase-harremanak ere kontuan hartu behar direla. Mutil-dantzetan “historikoki klase-harremanen banaketa agerian gelditzen” zela, izan eren, historian zehar oposiziorik gabe mutil-dantzak dantzatu izan dituen emakume bat kontsiderazio sozial altua zuten etxe batekoa izateak erakutsiko luke genero-menpekotasuna eta klase-sozialaren arteko elkargunea, non salbuespen modura, gizarte maila altukoak emakume menpekotasuna nolabait itzuri zezakeen une zehatz batzuetan. Otxandorenak Baztanen jasotako testigantzek beste ardatz bat eransten diote menpekotasunen ardatzen zerrendara: hizkuntza. “diskriminazio hirukoitza emanen zen kasu horretan (klasea, generoa, hizkuntza): behe-mailakoa izatea, emakume izatea eta aldi berean euskaraz mintzatzea” (Otxandorena 2016, 127).

Gorputzaren antropologiaren hurbilketarekin, genero-identitateen eraikuntza lehen frankismoko dantzaldien espazioetan aztertu du Maialen Altunak (2016). Frankismoan, erregimenaren baitan egiturazkoa zen genero-sistema hierarkikoa eta familia patriarkalaren eredia gizarte-eremu guztiak zipriztintzen zituen. Dantzaldi tradizionalak, bertakotzat jotzen zirenak, ez ziren kaltegarriak moral katolikoarentzat. Dantzaldi modernoak ziren joka-molde kristauarentzat arriskua larriena: “Ideologia katolikoaren eta Estatuaren arteko korrelazio horretan moralitate publikoa gai nazional bilakatzen zen” (Altuna 2016, 68). Kontrol ideologiko eta erlijioetsua, genero-ereduen kontrolarekin lotuta ageri da: maskulinitate nazional-katolikoa portaera neurritsuarekin adierazten zen. Emakumeen gorputza bekatuarekin identifikatzen zenez, kulpa sentipenaren eta beldurraren bidez emakumeak etxeko eremu pribatura mugatzea bilatzen zen. Gizon eta emakumeen arteko harremanak galbiderako arrisku-iturri zirenez, “genero-sistema tradizionalak eremuen banaketa bultzatzen zuen: espazio publikoa gizonaen patrimonio eksklusiboa zen; emakumeek espazio pribatuan itxi behar zuten” (2016, 73). Testuinguru horretan, dantzaldiak ziren kontaktu horretarako aukera eskaintzen zuten espazio apurrak, eta elkar ezagutzeko funtzioa betetzen zuten, horien zainketa eta erregulazioa oso zorrotza zen. Horretarako, kulpa-sentimendua tresna eraginkorra gertatu zen, “erruduntasuna

38 Ikus elkarguneen edo interseksionalizatearen ideien inguruak Lorea Agirrek eta Idurre Eskisabelek idatzitako artikulua (2017) non besteak beste adierazten den feminismoak botere-harremanak identifikatzeko ongi trebatutako metodologiak garatu dituela, eta horien bidez genero menperakuntzez gain zapalduen elkarguneetan aurkitzen diren beste menperatze ardatz batzuk, hala nola, klasea eta hizkuntza praktikak jar daitezkeen agerian.

jokabide sozialak eta pentsamenduak kontrolatzeko erabili baitzen” (2016, 73), eta horrekin gorputzaren kontrola gauzatu eta feminitate eredu nazional-katolikoa erregulatu zen. Biolentzia sinbolikotzat jotzen du sistema hori Altunak, menpeko estatusa duten identitateak naturalizatzen baititu.

Generoa euskal dantzen historia ikertzeko tresna gisa erabili du berriki Bakarne Altonagak (2018b). Alaitz Aizpururekin batera gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntza aztertzen duen bilduma (Aizpuru & Altonaga 2014) koordinatu du Altonagak. Gorputzak diskurtso eta praktika diskurtsiboen bidez eraiki egiten direla defendatu dute egileek bertan. Diskurtsoen izaera normatiboaz ohartarazi dute, “errealitatea sortu, konfiguratu, eraldatu eta kontrolatzeko gaitasuna daukatela, tartean giza gorputzak” (2014, 5). Diferentzia sexualaren bilakaera historiko-filosofikoa egin du Altonagak (2014). Foucault jarraituz gorputzean islatutako historia irakurtzera jo du, Butlerrek adierazitako gorputzen eraikuntza diskurtsiboaren ideia baliatuz, eta gorputzen berezko izaera sexuatu naturala ukatuz. Manuel Larramendiren diskurtsoaren azterketatik abiatuta XVIII. mendean sexu-diferentziaren eraikuntza ikertu du Bakarne Altonagak (2016), komunitatea, generoa, klase eta erlijioa identitate-ardatzen arteko harremana behatuz, eta horiek lanari, janzkerari eta dantzari buruzko diskurtsoetan nola darabiltzan ikertuz. Antzinako Erregimenean nagusi zen misoginia gora-behera, Larramendik Gipuzkoar izateari egozten zizkion gizontasun ezaugarriak probintziako emakumeei ere aitortu zizkien. Altonagan esanetan, Larramendik ontzat ematen zituen gizon eta emakume gipuzkoarren arteko dantzak emakume baino lehenago gipuzkoartasuna, eta beraz, kristau katolikoa jatortasuna, aitortzen zielako (2016, 37).

Generoa kategoria analitiko moduan erabiliz, dantzaren inguruko diskurtsoetan ageri diren politika, erlijioa eta generoa kategoriak moralitatearekin zein harreman duten, eta beraien artean nola gurutzatzen diren aztertzen dihardu Bakarne Altonaga (2018b). Bereziki XVIII. eta XIX. mendeko diskurtsoak aztertzen dihardu Altonaga, Joxemiel Bidadorrek (2005) dokumentatu zituen garai horretako dantzaren eta moralaren inguruko eztabaidak aintzat hartuz. Emakumeen historia ezagutzeko aukera izateaz gain, “dantzaren inguruko eztabaiden analisiak genero harremanak nola irudikatzen ziren ikertzea ahalbidetzen du” (Altonaga 2018b). Tesi honetan bezala, dantzaren inguruko diskurtsoak nazio-identitatea eta erlijioarekin gurutzatuta aztertuz genero-identitatearen eraikuntza ikertu daitekeela uste dut Altonagak. Larramendiz gain, XVIII. mende bukaerako eta XIX. mendearen lehen parteko

Bartolome Madariaga (Santa Teresa 1816), Juan Antonio Zamakola (1818), eta Juan Inazio Iztuetaren (1824) lanak ikertzen ari da Altonaga, genero-identitatea eta nazio-identitatea nola gurutzatzen diren dantzaren inguruko diskurtsoetan agerian jarritz. XIX. mendearen bigarren erdian, mugimendu erromantikoarekin abiatutako euskal kulturaren pizkundean, dantza gizonen jarduera bereizgarri eta gizontasunaren ezaugarri identifikatzen hasiko dela ikusi du Altonagak (2018b) eta mende amaieran Sabino Aranan eskutik, euskal nazionalismoaren lehen urratsekin identitate nazionalarekin eta konfesio katolikoarekin lotu zela.

### **1.5.3 Genero begirada euskal dantza tradizionalari buruzko lanetan**

Tradizioarekiko begiruneak euskal dantzaren historiako erreferentziak berrikusteko joera indartu da azken hiru hamarkadetan. Agertzen joan diren testigantzek kolokan jarri dituzte emakumeak aureskuan soilik jarrera pasiboan irudikatzen zituzten diskurtsoak. Zalantzak eta kontraesanak agerian jartzen hasi dira erreproduzitzen zen genero ikuspegiaren inguruan. Tradizioarekiko fideltasun nahiak emakumeen parte-hartzea baztertzeraz edo bigarren mailakotzat jotzera eraman zuen moduan, euskal dantzen historia aletu ahala agertzen hasi diren emakumeen dantzei buruzko erreferentziek bultzatuta, tradizioarekin zintzo jokatu nahian emakumeen dantzak berreskuratzea eta sustatzea ekarri du zenbaitetan. Mugimendu feministaren eta genero antropologiaren ekarpen teorikoek, gizartean genero berdintasunaren aldeko jarrera nagusitzeak, tradizioaren eta folkloreaken ikuspuntu dinamikoen hedatzeak eta dantzaren historiak emakumeen parte hartzea narrazio hegemonikoek adierazitakoa baino ugariagoa izan zela erakusteak, gutxienez lau gertaera horiek elikatutako prozesuak euskal dantza tradizionalari buruzko lanetan genero bereizkeriaren ikuspegi kritikoa agertzen hastea ekarri du XX. mende bukaeran eta bereziki XXI. mendean. Musikariak edo dantzariak, atal honetan ageri diren egile guztiak euskal dantzaren praktikan aritutakoak dira, beraien eta beraien taldeetako praktika koreografikoan eta musikalean sakontzeko asmoz euskal dantzaren historia eta etnografia ikasi eta landu dituztenak. Oro har, folkloreakin zerikusirik ez duten ogibide eta lan-jarduerekin bateratu dituzte ikerketa lanak.

Kepa Fernandez de Larrinoa antropologoak dantza tradizionalaren inguruko

ikerketan genero kategoria analitikoki aintzat hartu ondoren (1997) berarekin lanean aritu diren zenbait folkloristek kontuan hartu dute beren etnografiatan. Fernandez de Larrinoan gidaritzapean (1998b) aritu diren Mikel Aranburu Urtasun, Emilio Xabier Dueñas eta Jose Antonio Quijera folkloristek XX. mendearen azken partean egindako etnografiatan arreta eskaini diote generoaren gaiari. Etnografia garaikide hauetan folklore ekitaldien antolaketa eta parte hartzean generoaren inguruan sortzen diren tentsio eta gatazkak azalerratu dira. Horrela, tradizionalki nagusiki maskulinoak ziren ekitaldietan emakumeek parte hartzen hastea eztabaidagai izaten ari zela sumatu du Mikel Aranburu Urtasunek (1998, 51). Berreskuratu edo berrasmatutako tradizio bat, Ablitaseko (N) *paloteadoa* aztertu du Aranburuk. Zenbait tradizioetan, hala nola Zuberoako maskaradetan edo Cortesko Paloteadoan, emakumeen parte hartzea *era naturalean*<sup>39</sup> bideratu zen Aranburun esanetan. Emakumeen parte-hartzea gatazkarik gabe gauzatu ziren adibideen artean Tolosako San Joan festako alardeko konpainiak edo Iruñeko San Fermin festetako prozesioa aipatu zituen, eta baita Malerrekako joaldunak ere, emakume gutxi batzuk parte hartzen hasita zirela gogoan hartuz. Baina beste zenbait testuingurutan emakumeen parte-hartzearekin gizarte-tentsioak eta gatazka politikoak sortu zirela ikusi du Aranburu Urtasunek (1998, 51). Altsasun zortzikoa dantzatu nahi zuten emakumeen aldarrikapenak erresistentziak aurkitu zituzten (Aranburu 1998, 51); Baztanen, Aranburuk gogoan du 1970eko hamarkadan Maurizio Elizalde txistulariak ez zuela begi onez ikusten emakumeek mutil-dantzetan parte hartzea, eta 1996an Elizondon txistulariak jotzeari utzi ziola emakumeak dantzan hasi zirenean. Mikel Aranburuk ondorioztatu du emakumeen parte hartzea onartzen zela dantza tradizioetan ekitaldi horiek makalduta zeudenean eta beraz, bazterreko jarduera ziren neurrian baimentzen zela emakumeen edo umeen gain jartzea tradizio horien jarraipena. Ostera, osasuntsu ziren tradizioetan, tradizioaren izenean emakumeek parte hartzearen kontrako jarrerak agertzen zirela ikusi du: “se ve con desagrado e impide, invocando a la tradición, su presencia en aquellos rituales vivos y apreciados o en aquellos otros que se pretenden recuperar” (Aranburu 1998, 52). Festaren ahuldadeagatik ume edo emakumeen parte hartzea onartu zen kasuetan, festak berrindartuz gero benetakotasunaren izenean gizonezkoen protagonismoa itzultzeko arriskua egon zitekeela sumatzen du Mikel Aranburuk: “en aras de la

39 Cortesen gizonezkoen gabeziak eragindako hutsunea osatzeko hasi ziren emakumeak dantzatzen. Urte batzuetan zortzi dantzarien taldea lau gizonezko eta lau emakumezkoekin osatu zen, eta tradizioen eta festen aldeko giroa indartu zenean bi talde osatu ziren, zortzikoa bat gizonez osatua eta beste zortzikoa emakumez osatua (Aranburu 1998, 52).

*autenticidad*, el regreso del protagonismo de los varones (1998, 53).

Tradizio luzeen zamarik gabe, ia-hutsetik abiatzen diren festen adibide bat ere aztertu zuen Mikel Aranburuk. Hain zuzen ere, Ablitasen, 1995ean plegoaren dantza birsortu zenean, eredutzat erabilitakoa garai bateko taberna jolas maskulinoa bazen ere, moldaketa berria mistoa egitea erabaki zen (Aranburu 1998, 53). 1996an, ehun urtez etenda izan zen *paloteadoaren* tradizioa birsortzerakoan berriz, inguruko herrietan berreskuratutako *paloteado* guztietan bezala, dantzari eta aktore nagusiak gizonezkoak izan ziren. Aranburuk ikusi zuen dantza taldea bi sexuetako kidez osatuta zegoela, eta berreskuraketa prozesuan emakumeek parte hartze handia izan zutela, baina *tradizioa* kontzeptuari garrantzi handia ematen zitzaion, eta *paloteadoaren* historia maskulinoa zela barneratuta zuten herritarrek. Ondorioz, emakumeek soilik kalejiran egiten zen bigarren mailako dantza batean parte hartu zuten *paloteadoan*. Mendarri taldeko kideak elkarriketatu zituen Aranburuk, eta hona horietako batek, German Sangesak emandako azalpenak jaso zituen:

La mujer no participa en las danzas. El problema se planteó desde el principio, máxime cuando las chicas han participado como los chicos en todo. Pero el criterio adoptado fue el de representar las danzas masculinas. Porque se trata del Paloteado. (...) Resulta complicado y nada pacífico. (...) El resultado final es que su papel es secundario. Es asumido por las mujeres. Al principio sí hubo reivindicación. Creemos que de haberlo hecho mixto lo hubiésemos destrozado, sabiendo que la historia es así, de varones. (Aranburu 1998)

Ikus daitekeenez ‘tradizioa’ berregiteko asmotan, generoari pisu espezifiko berezia aitortzen zitzaion tradizioaren benetakotasunean. Hainbat osagai erabat desberdinak, berriak, ziren. Izan ere, ehun urte ziren Ablitasen *paloteadorik* ez zela egiten, eta beraz, ia-guztiak behar zuen berria. Ablitasen ia-hutsetik hasi behar izan zen, “todo había desaparecido con el cambio de siglo. La voluntad del grupo Mendarri determinó el criterio de reconstrucción y optó, en consecuencia, por una recreación *ex novo*”, (Aranburu 1998, 61) baina hala ere, dantzarien eta parte-hartzaileen generoa tradizioaren arrakasta baldintzatu zezakeen lehentasunezko ezaugarritzat jo zuten Ablitaseko dantzariak. Mikel Aranburuk dantza taldeko emakumeak galdekatu zituen gaiaren inguruan. Horiek aitortu zioten hasieran eztabaida serioak izan zituztela, eta dantzen sortan emakumeen dantzaren bat sartzeko itxaropenarekin ari zirela oraindik,

nahiz eta jakitun izan *paloteadoa* lan osoa, itxia zela ordurako, eta ekarpen berririk nekez aurreikusten zela.

Milurteko aldaketarekin batera, gizarte aldaketen aurrean jarrera berrietara egokitu beharra aldarrikatu du Mikel Aranburuk (2000). Dantza gehienak ‘gizonezkoen’ dantzatzat kategorizatuta, bereizketa hori eutsi ote daitekeen galdetu du: “¿Puede hoy sostenerse esta afirmación? O mejor, ¿es útil esta clasificación en el estudio actual de danzas populares?” (Aranburu 2000, 15). Dantza tradizionalen errepertorioa ia-erabat maskulinoa izanik, dantza taldeak emakumeentzat dantza berriak sortzera jo behar izan zutela antzeman du Aranburuk, eta zenbaitetan sorkuntzan ondo asmatu denean —Jaurrietako axuri-dantza, adibidez—, dantzak jatorrizko aitortza eskuratu duela.

Bizkaiko mendebaldean kokatuta dagoen Lanestosako eta horren inguruko Kantabriako herrietako folklorea behatzean, generoari dagokionez bi antolaketa mota jaso zituen Emilio Xabier Dueñas (1998) folkloristak: zenbait herritan dantza taldea soilik gizonezkoek osatzen zuten ere; beste herri batzuetan emakumeek eta neskatilek ere parte hartzen zuten, baina gizonezkoak gutxiengoa ziren kasuetan ere, taldearen zuzendaritza gizonen esku izaten zen. Zenbaitetan, gizonezkoen dantza izatetik emakumeen dantza izatera pasatzean, aurreko belaunaldietan dantzari aritutakoek kritikak agertzen ziren (Dueñas 1998, 226). Dantzari-ohiek gazteei ‘feminizatzea’ eta ‘ahulezia erakustea’ leporatzen zieten. Dueñasek ez zuen ‘ahuldade’ hori antzeman dantzetan, baina testigantzen arabera, garai bateko makila-dantzak ‘basatiak’ lirateke, kolpe bortitzen bidez ‘gizontasuna’ aldarrikatu nahirik. 2005ean, euskal dantzaren eta musikaren egoeraren eta erronken inguruko topaketetan, tradizioan gertatzen ari diren egiturazko aldaketei erreparatzerakoan generoaren gaia jorratu du Dueñasek (2007). Egiturazko aldaketa horien artean aurretik erabat maskulinoak ziren dantzak femenino bihurtzen ari direla antzeman du Dueñasek. Zuberoako maskaradetan, 1997an Larrañeiko gazteen maskarada gorrian dantzari gehienak emakumeak zirela ikusi zuen, eta urtetik urtera indartzen ari dela joera hori (Dueñas 2007, 320). Emakumeen parte hartzea dantzan gero eta handiago eta joera geldi-ezina zela sumatu du Dueñasek, eta gero eta ohikoagoa dela Gipuzkoako brokel-dantzan, Errioxako dantzetan, inauterietako makila-dantzetan edo Durangaldeko dantzari-dantzan emakumeak dantzan ikustea. “¿Se trata de la supervivencia o muerte del Folklore?” galdetu zuen Emilio Xabier Dueñasek (2007, 321). Gainera, dantza garaikidearekin eta balletarekin nahastearen ondorioz dantza tradizionalaren dantzakera feminizatzen ari dela ohartarazi du.

Emilio Xabier Dueñasek Kantabria aldeko, alegia mendebaldeko mugetako folklorea ikertu duen bezala, Jose Antonio Quijerak (1998) Errioxa aldekoa, beraz, Euskal Herriaren hego mendebaldeko mugan dagoen herrialdeko folklore behatu zuen XX. mendearen azken hamarkadan. Errioxan, komunitateak, tradizionalki, dantzen interpretazioaren ardura eksklusiboki gizonezkoen esku utzi dela antzeman du Quijerak. Berriki dantza taldeetan emakumeak parte hartzen hasi direla, baina hori gizarte aldaketa sakonen ondotik gertatu dela hori (Quijera 1998, 340). Batetik, emigrazio dinamika indartsuen ondorioz hainbat herritan dantza taldea osatzeko bi sexuetako pertsonak batu beharra gertatu da. Bestetik, gizonezko gazte askok interes eza edo utzikeria erakutsi dute dantza edo kultura tradizionalaren edozein osagairen aurrean. Azkenik, emakumeen potentzialitateen garapena eta ordura arte ukatu zitzaizkien eremuetan parte hartzeko borondatea. Quijerak ikusi du tradiziozko dantzak galdu ondoren berreskuratzeko prozesuak abiatu zituzten herri guztietan sortu zela emakumearen parte hartzearen inguruko auzia (1998, 425). Zenbaitetan eztabaidak mikatzak izan zirela ikusi du, baina hainbatetan adostasunera iritsi zirela, tokian tokiko konponbide desberdinekin. Taldea osatzeko gizonezko nahikoa ez zegoen herrietan ez zen arazorik izan, emakumeak eztabaida handirik gabe onartu ziren: “se adoptaba esta solución como un mal menor, por así decirlo” (Quijera 1998, 425). Emakumeen parte hartzea arrazoi ‘estetikoengatik’ bultzatu zuten herrien berri ere eman du Quijerak. San Vicente de la Sonsierra aipatzen du zehazki. Dantza-taldea osatzeko nahikoa gizonezko ziren, baina emakumeen parte hartzearekin estetikoki atseginagoa izango zela pentsaturik neskak eta mutilekin osatu zen dantza taldea.

Errioxako dantza taldeetan genero antolaketa desberdinak identifikatu ditu Quijerak (1998, 425-426): 1) Soilik emakumeek osatutako taldeak, adibidez Eltziego, Arabar Errioxan. 2) Lau gizonek eta lau emakumek osatutako talde mistoak, esaterako Matute, Villalba edo Fuenmayor. 3) Talde bana sexu bakoitzeko kideekin osatuta, horretarako nahiko dantzari diren herrietan, horien artean, Sorzano. 4) Soilik gizonek osatutako taldeari eusten zioten herriak: San Asensio, Briones, Anguiano, Nieva de Cameros, e.a. Gizonezkoen janzkera tradiziozkoa izanik, emakumeen janzkerari dagokionez bi hautu nagusi jaso zituen Jose Antonio Quijerak (1998, 426). Gizonezkoek zerabilten bera edo Seccion Femeninak Cameros eta Baojo Ireguko janzkeretan oinarrituta emakumeentzat Errioxako jantzi folkloriko moduan sortu eta zabaldu zuena, eta eraldatuta erabiltzen zena zenbait tokitan. Errioxako kultura tradizionalaren



irudikatzean emakumeek gorpuztutako papera gizarte berrian jokatzeko zuenaren aldean desberdina zela ohartarazi du Quijerak (1998, 427), eta bereizketa horiek erreproduzitzen zirenean dantza errebindikazio eremu bihurtzeko aukera suertatzen zela.

Etnografia garaikideak alde batera utzita, folklore koreografikoaren tradizio historikoei begiratu diete beste ikertzaile batzuk, eta horietan ere genero kategoriari buruzko tentsioak eta gatazka agertu dira. XVI. eta XX. mendeen bitarteko literaturako, elizako eta legegintzako testuetan dantzari buruzko aipamenak eta gogoetak aztertzerakoan, emakumeen parte hartzea dantzatan eztabaida-gune dela agerian jarri zuen Joxemiel Bidadorrek<sup>40</sup>. Peter Burkeren (1990) Europako herri-kulturaren erreformari buruzko proposamena Euskal Herrian nola gorpuzten den erakusteko ahalegina egin du Bidadorrek. Aro Modernoan gizarte maila altu eta baxuen artean sortutako gatazka, eta horren baitan maila altuek herri kulturaren erreforma inposatu zutela proposatu zuen Burkek. Horren euskal adibidea dantzaren bidez dokumentatu du Bidadorrek, eta gizarte-talka horretan, moralitatea zaindu eta bekatutik, bereziki emakume-dantzariaren gorputzak irudikatzen zuen bekatutik babesteko aitzakian, elizgizonek eta agintari zibilek dantzaren kontrolari eusteko egindako ahaleginak oparo ageri dira bere lanean (Bidador 2005).

Iruñeko festa eta zeremonialetan, dantzari buruzko testigantza historikoen azterketa egiterakoan, tradizioan ontzat eman izan den gizonezkoen nagusitasunari buruzko baieztapenak kolokan jarri ditu Jesus Ramosek (1998). XVII. mendean, bereziki lehen erdian, dantza talde mistoak, lau gizonez eta lau emakumez osatutakoak, nahiko ohikoak zirela ikusi du. XVII. mende hasieran ohikoa, debeku eta gaitzespenen bidez gutxitzen joan zen, eta XVIII. mendean ia erabat desagertu ziren emakumeak Iruñeko dantza zeremonialetan. Elizaren debekuak, eta Iruñean bereziki 1750ean Gaspar de Miranda gotzainak ebatzitako ediktuak, eragin handia izan zuten, bertan argi adierazten baitzen gizonezkoek soilik parte hartu zezaketela prozesioetan (1998, 599). Dena den, gizonak eta emakumeak elkarrekin kalean dantzan aritzearen inguruko kezka eta debekuak

40 Joxemiel Bidador (1970-2010) euskal filologoa, gazte hil arren, euskal idazleen eta dantzak euskal literaturari buruzko produkzio zabalaren egilea da. Euskal dantzari buruzko bibliografia historikoa argitaratu zuen 1993an (Bidador 1993a) eta ondoko urteetan bibliografia horretan iragarritako eta ondoren aurkitutako hainbat egile historikoren dantzari buruzko lanak aztertzen jardun zuen. Hain zuzen ere, euskal dantzari buruz, XVI. eta XX. mendeen bitarteko literaturako, elizako eta legegintzako testuak landu zituen doktoretza tesian. Lan horren emaitza nagusiak zenbait artikulutan aurreratu ondoren sintesi lana *Dantzaren erreforma Euskal Herrian* (Bidador 2005) liburu mardulean argitaratu zuen (Bidador 1993b; 1995; 1996; 1997; 1998; 2001; 2002).

aurreragokoak zirela dokumentatu du Ramosek. 1595eko Iruñeko hiriaren lanbide eta gremioen ordenantzan dantzei buruzko zehaztasun aipagarriak aurkitu ditu. Bandoak kezka agertzen zuen jai egunetan neska-mutilek dantzan elkarrekiko izaten zituzten keinu, besarkada eta ukituen inguruan, eta hori saihesteko musikariari horrelako dantzak egiteko doinuak jotzea debekatu zieten. Urte batzuk beranduago, 1706an, kezka eta debeku berdinekin jarraitzen zuen Iruñeko Udalak, eta musikari eta dantzari gizonezkoen aurkako zigorrak iragarri zituen horrelako dantzak eginez gero: "Por tanto, ordena y manda que ninguno, ni hombre, ni mujer de ningun estado ni condicion que sean puedan danzar juntos de dia ni de noche en la plazas, calles, campos, ni zaguanes, ni otros parajes publicos" (Ramos 1998, 508-509). Ramosek dokumentatu du era horretako debekuak behin eta berriz errepikatu zirela, eta bereziki XVIII. mendearen erditik aurrera, erruki gabe jo zutela elizak eta udalak, besteak beste 1750. urteko Gaspar de Miranda apezpikuaren ediktu ezagunarekin edo 1771an Irigoyen apezpikuaren debekuarekin. Ondorioz, Ramosek (1998, 537) argudiatu du, emakumeak dantza agerraldi publikoetatik desagertzen joatea ez zela moda edo eragin artistikoen ondorio izan, baizik eta moral kristauaren babes nahiak bultzatutako erabaki politikoengatik, gizon eta emakumeen dantzan 'satanizatzer' iritsi zirelarik.

XX. mendearen azken hatsean, euskal dantza eta generoaren inguruko ikuspegia eraldatzen hastea ekarri duen "Emakumea euskal dantza tradizionalen" artikulua argitaratu zuen Fernando Rojo (1999) historialari eta folkloristak. Artikulu horrekin, euskal dantza eta generoaren inguruan errotua zegoen tesia, emakumeak euskal dantzaren historian ez direla dantzatu zioena, eztabaidan jarri eta ukatu nahi zuen:

Emakumea ez da dantzaria izan dantzatua baizik. Hau izan da azken urteotan gehien zabaldu den tesi orokorra. Euskal herriko folklorea gaingiroki edo azaletik ikusita posible da horrelako eritzi batera iristea, baina dantza munduak hori baino azterketa sakonago bat merezi du antzeko irakurketa sinpleak egin aurretik, batez ere, okerrak saihestearren. (Rojo 1999)

Euskal dantzaren historiari buruz "kronista, bidaiari, historialari edo idazleek" idatzitako testuak aztertuta, eta folklorista garaikideekin kontrastatuta, emakumeek euskal dantzen historian dantzatzea ohiko kontua izan zela frogatzeko aukera zegoela defendatu zuen Fernando Rojok. Mende aldaketaren

garaian euskal dantzaren praktikak nagusiki maskulinoak zirela onartzen zuen Rojok, emakumearen parte hartzea txikia zela gizonezkoaren jarduerarekin alderatuta. Baina praktika desoreka hori ez zela betidanikoa, prozesu historiko baten ondorioa zela adierazi zuen. Garai bateko emakumeek dantzarekin izan zezaketen harremana irudikatzeko Lancre inkisidorearen prozesuan emakume batek emandako erantzuna aipatu zuen Rojok (1999): sorgin izatearen arrazoiak galdetuta “soilik dantza egiteko plazerrarengatik” erantzun baitzuen emakumeak.

Euskal dantzaren historian emakumeen parte hartzerakoan erritualak eta plaza-dantzak bereizi zituen Fernando Rojok (1999). Erritualetan gizonezkoek protagonismoa monopolizatzen zutela ikusi zuen. Arintasuna eta indarra, dantzaren ezaugarri nabarmen moduan agertzea dantza erritualen bidez XIX. mendean hedatutako ideiaen ondorio zela argudiatu zuen. Baita dantzen bidez sinbolikoki gudaren irudia indartu zela emankortasunaren ideiaen aurrean. Sinbologiak objektuaren forma aldarazten du Rojon arabera, eta beraz, guda sinbologia nagusitzeak, dantzaren forma horrekin bat egitera eramala. Urdiango San Juan Kantaita adibidez, bakarrik emakumeek eta borobil itxian dantzatua, lurraren emankortasunarekin lotuta ikusten zuen, bereziki dantzariak esaten dituzten hitzengatik: “Orain arte belar, hemendik aurrera gari”. Rojoren susmoa da bere garaian Urdiango San Juan Kantaita galdu zen moduan, emankortasunarekin lotutako beste zenbait dantza ez ote ziren desagertu (Rojo 1999). Sorta horretakoak izan litezke Rojoren ustez noizbait dantzatu ziren eta ondoren desagertu ziren zenbait dantza: Abel Joanen kroniken arabera panderoaz lagunduta Donibane Lohizunen dantzatu zutena, Humboldt看 aipatutakoa, Ultzaman XX. mendean ezagutu zena edo Arraiotzen panderoaz lagundurik neskatilek egindako Erregiña eta Saratsa. Emakumeak panderoarekin dantza girotzen ohiko irudia izan dela zioen Fernando Rojok, eta horren aurrean nekez uka zitekeela emakumeek hainbat erritualetan parte hartzea izan zutela, nahiz eta gero erritual horiek galdu ziren. Hain zuzen ere, galdutako hainbat ohituratan panderoa eta emakumeak ageri zirela zioen Rojok. Emakumeek euskal dantzetan historian izandako protagonismoaren erakusgarri, Isturitzeko plazan soka-dantza bat gidatzen dantzan ari den emakumea aipatzen duen Resurreccion Maria Azkuek bildutako kanta zahar baten berri eman zuen Rojok (1999).

Plaza-dantza edo herritarrek ongi pasatzeko festarako eta sexuen arteko harremanetarako egiten zituzten dantzei buruz, horietan emakumea ‘dantzatua’ izan dela dioen topikoa eztabaidatu zuen Rojok. Uste-oker hori erreferentzia

bezala Gipuzkoako gizon-dantza hautatu izanaren ondorio zela zioen Rojok, Iztuetak berak idatzi baitzuen beste dantza batzuetan, hala nola saltokako zortzikoetan, emakumeek gizonekin parez pare dantza egiten zutela. Curt Sachsen dantzen kategorizazioa jarraituz, emakumeak maiz dantzetan jarrera itxiarekin identifikatu izan dela ikusi zuen Rojok, eta horren ondorioa dela emakumeak dantzan hartzaile edo osagarri funtzioa jokatzen zuela pentsatzea. Baina Iztuetak berak emakumeen dantzak aipatu zituela gogorarazi zuen Rojok, besteak beste Etxe-andre dantza eta Esku-dantza neskatxena, eta horiez gain XX. mendean indarrean zirela Garaiko andreen soka-dantza edo Lekeitioko eguzki-dantza. Horietan protagonismo guztia emakumeak zuela eta gizona zela 'dantzatua' azpimarratu zuen. Horren aurrean emakumeek dantza tradizioaletan izan zuten tokia aldarrikatu zuen Rojok: "Hau ikusita ez al da zilegi pentsatzea emakumeek bere tokia zutela dantza tradizionalean" (Rojo 1999).

Gizonezkoak dantzatik urundu ahala emakumeen parte hartzea errazten dela antzeman zuen Fernando Rojok (1999): Horren adibide jarri zituen Eltziegoko dantzak, 1940ko hamarkadatik aurrera dantzatzen dituztenak emakumeek, eta Zuberoako maskaradak, 1970eko hamarkadatik aurrera, hasieran gizonezkoen eskasiak eraginda izan bada ere, emakumeen parte hartzea onartu dutenak. Edozein herri eta festetan emakumeak dantzan ikustea normalizatzen ari zen irudia zela azpimarratu zuen Rojok. Bestalde, jatorrian gizonezkoen dantzatzat jo badira ere, emakumeen dantza moduan hedatu eta zabaldu zirenak ere aipatu zituen folklorista tolosarrak. Horren adibide izan litezke Arizkungo sagar-dantza, eta Gipuzkoako zinta-dantza eta uztai handien dantza, 1928an Saski-Naski antzerki ikuskizunerako egokituta emakumeek eskaini zituztenak, "gehienbat estetikari begirako arrazoiak medio" (Rojo 1999). Fernando Rojo jakitun da dantza tradizionalei buruz jasotako narratiba "garai eta gizarte konkretu batean eraginpean" egindako "irakurketa eta interpretazioa" dela, eta jakina, historia hori idatzi zutenak ia-denak gizonezkoak izan zirela. Aipatutako guztia kontuan hartuta, Rojok ondorioztatu zuen herri kulturaren, eta beraz, dantza tradizionalean islatuta antzematen dela "emakumeak jasan behar izan duen baztertua historian eta mundu zabalean zehar" (1999). Fernando Rojok aldarri feministarekin bukatu zuen artikulua: "Gaur emakumeek ahotsa altxa dute, zor zaizkien, festan parte hartzeko eskubideak, gizataldeak begirunez errespetatu ditzen, gizarteak jasaten duen bilakaeraren hein berean" (Rojo 1999).

XX. mendearen azken urteetan Andoaingo axeri-dantzan emakumeek parte

hartzeko elkarrizketa eta eztabaiden testuinguruan<sup>41</sup>, emakumeek dantza erritualetan parte hartzeari buruzko gogoeta egin du Xabier Lasak (2005), emakumeen parte hartzea bideratzeko prozesuaren nondik norakoak azalduz. Bidasoaldeko alardeen gatazka gogoan, Lasaren esanetan “euskal tradizioak eta emakumeak polemikarekin” lotuz eta erroetara jo ezean, ideia oker eta gaizto bat errotzeko arriskua zegoen, emakumeak festak izorratzearen lotzen zituena. Emakumeak aurretik ukatua izan zitzaizen tradizio batean parte hartzen hasterakoan festak eta tradizioak irabazi egiten duela, hobea bihurtzen dela defendatu du Lasak: “Konnotazio ezkorrez beteriko diskurtso misoginoa hedatzen ari da, oharkabe, inkontziente kolektiboan. Horrela, bada garaia historia hurbilaren beste bertsioa ere jakin araztekoa. Hots, bada garaia emakumea eta euskal tradizioa, elkarbizitzaren eta aberastasunaren eskutik elkarbatu direla dioten kronika gozoak zabaltzearena” (Lasak 2005).

Komunikabideek oihartzuna gatazkari ematen diotenez, istilurik gabe emakumeek parte hartzea bideratu den tradizioak ez direla albiste izaten salatu du Lasak. Horri aurre egin nahirik, euskal tradizioan eta folklorea emakumeak gatazkarik sortu gabe integratu diren adibideen laburbilduma eskaini du bere lanean. Honako hauetan gutxienez emakumeak parte hartzen hasita zeuden mende alaketan: Tolosako San Juan eguneko alardea, Donostiako danborrada, Zubietako joaldunak, Lesakako zaku-zarrak, Arano eta Goizuetako zahagidantzak, Amezketako talai-dantza, Errenleriako axeri-dantza, Zuberoako pastoralak, Santa eskeak eta gabon eskeak. Denak desberdinak eta beraz, parekaezinak izan arren, guztietan emakumearen parte hartzearen aurrean, antzeko “konstrukzio mentalak, aurrejuzgu atabikoak” zituzten erresistentziak errepikatzen zirela salatu du Lasak (2005), eta aldiz, behin parte hartzea bideratuta, emaitza “ezin aberasgarriagoa” gertatu dela. Emakumeen parte hartzearen aurreko erresistentziak justifikatzeko maiz erabiltzen den argudio bat, kanpotarrek ezin dutela sentitu eta ulertu bertakoek moduan, kritikatu du Xabier Lasak: “Badirudi eurek daukatela etxeko ohitura suharki maitatzearen sentimenduaren monopolioa” (2005). Lasan esanetan arrazoi emozional subjektiboa berdin aplika zitekeen aurretik aipatutako adibideetan, guzti horiek

---

41 2000. urteko ekainaren 24an, San Joan egunean, Andoainen, emakumeek eta gizonek elkarrekin dantzatu zuten lehen aldiz axeri-dantza. Gerraren aurretik utzi zitzaion axeri-dantza ospatzeari Andoainen eta 1976an berreskuratu zuen herriko Lizar Makil dantza taldeak. 1997 inguruan lehen hurbilketa lotsatiak egin ondoren, 1999an, emakume talde batek herriko festa egun nagusiko dantza ekitaldi zentrolean parte hartzeko borondatea agertu zuen, eztabaidak izan ziren eta ordura arte bezala gizonezkoek bakarrik parte hartzearen alde zirenek taldea uztea erabaki zuten. 2000. urteko dantza ekitaldian emakumeek parte hartu zuten gizonekin batera, eta ez zen sexuaren arabera ez rol ez janzkera bereizirik egin.

beraien herrietan identitate-ikur indartsuak eta maitatuak baitziren. Emakumeen parte hartzeak tradizioa eraldatu, degradatu eta bere duintasuna galaraziko dion beldurraren aitzakiari ere erantzun dio, argudiatuz lehenago edo beranduago, modu batera edo bestera, tradizioak “garaian garaiko bizimoduetara, mentalitatera” egokitzen direla, egokitzen ez dena hil egiten baita. Aldaketa gauzatu den herrietan, “emakumearen presentzia ekarpen baikorra gertatu” dela defendatu du:

Festari aize freskoa ekarri diote, sentiberatasun berexia, aberastasun humano eta kulturala, laburki esanda. Errito edo errepresentazioari, plastizitatean eta esnezifikazioan ikutu berri bat eman diote. Eta faktore horietaz gain, lagundu dute historian zehar inoiz ez bezainbat herritar, beren herriko usadioekin identifika eta atxeki daitezen. (Lasa 2005)

Eredutzat aipatutako herriak nekazari herri txikiak izatea azpimarratu du Xabier Lasak, maiz zakar, basati, atzerakoitzat estereotipatutako herrietan gizarte modernoaren balioak naturaltasunez barneratu zirela, beren burua kosmopolita eta modernotzat duen Irun hiria nabarmen utziz. Horren arrazoia tradizioarekiko harremanean ikusi du Lasak, herri horietan “tradizioa atzera begira bizitzeko baino, aurrera egiteko tresna aparta dela jabetu” direla iritzita: “Tradizioan, bateragarria ikusi dute, aurre-aurreko belaunaldien bizimoduaren hondakinak gaurko belaunaldien odolberriaz txertatzearekin” (Lasa 2005).

Andoaingo axeri-dantzari zegokionez, erritual inizatikitatzat jo du Xabier Lasak (2005) bere lanean, Txema Hornillari (1990) erreferentziari eginez. Axeri-dantzako zenbait jokotan antzinako “mutilen erritu inizatiko”en aztarnak identifikatu ditu Lasak, ausardia erakustaldiak, norgehiagokak, zigorrak, ihes-jarraipenak, e.a. Erritu horiek gizartean integrazteko funtzioa izanik, emakumeek horietan parte hartzea are garrantzitsuagotzat jo du, nahiz eta jakitun izan, noizbait zentzu inizatiko hori izan balu ere, XXI. mendearen atarian galdua zuela berau. Axeri-dantza arbasoen sinesmenen argazki moduan ulertuta, argazki dinamikoa izatearen alde agertu da Lasa, komunitatearen jarraitasun kontzeptuari garrantzia emanez. “Haien omenez, haiek dantzaten zuten eran dantzatu, eta bide batez haiek gozaten zuten eran guk ere gozatu”. Dantzaren bidez, belaunaldi berriek aurrekoei haien jarraipen direla erakustea azken batean, baina bazterketarik gabe: “Haien sortutako festan, eta haiek markatu zuten errepresentazio koreografikoa errespetatuz, haien ondorengoak izan gaitzela festaren protagonista zuzenak, herritar inoren eskusiorik gabe” (Rojo

1999). Beste dantza batzuen solemnitatearen aldean, axeri-dantzaren izaera jostaria, ludikoa azpimarratu du Lasak, inauteriek in lotua eta inprobisaziora eta parte-hartzera irekiagoa. Testuinguru horretan dantzarien sexuak ez duela dantza baldintzatzen argudiatu du. Lasak gogor salatu du emakumeak luzaz sufriarazi zituen errealitate hori<sup>42</sup> ukatu zutenen jarrera:

Mendeetan zehar, hainbat esparruetan, eta gehienbat kultur kutsukoetan, partehartzaile aktiboa izatea ukatu zaiolako, euskal emakumeak egundoko atsekabea eta frustrazioa barneratu behar izan ditu. Gizonezkoek gizonezkoentzako egindako gizartean bizi izan delako, emakumeak ezintasuna, amorrua, umilazioa, etsipena jasan behar izan ditu berekiko. Egitura sozialak halakoak zirenez, kristau erresignazioa besterik ez zaio geratu. (Lasa 2005)

Eztabaidetan, dantzatu nahi ziren emakumeei, aurretik gizonezkoei inoiz eskatu ez zitzaizkienak eskatu zitzaizkiela azaleratu du Xabier Lasak. Axeri-dantza “euskal kulturaren altxor preziatu”tzat aurkeztuta, gizonezkoei ez bezala, emakumeei axeri-dantzari maitasuna demostratu beharra eskatu zitzaie la salatu du Lasak. Gizonezkoei ere dantzekiko eta herri kulturarekiko maitasuna transmititu dietenak emakumeak izan direla gogorarazi du Lasak, beraz, maitasun froga emakumeei jartzea, gizonezkoei halakorik eskatu ez zaienean jokabide matxistaren adierazgarritzat jo zuen. Zenbaitek emakumeen dantzakera eta gizonezkoena bereizi, eta hierarkikoki baloratzen dutela ere ikusi du Xabier Lasak. Gizonezkoen dantza gaitasunak inoiz zalantzan jarri ez diren bitartean, emakumeek dantza maila jaitsiko zuten kezka adierazi zen. Emakumeak axeri-dantzaren parte hartzea onartuz gero festak behera egiteko arriskua eta giroa apalduko zela aurreikusten zuten beste zenbaitek Lasaren esanetan, baina justu kontrakoa gertatu dela. Funtsean maskulinitatearen hegemoniaren galeraren aurreko erresistentziak sumatu zituen hainbat gizonen hitzetan Lasak, izan ere dantzaren kontrolak “protagonismoa, festaren hegemonia, eta hitz batean, herritarren artean ospea eta begirunea eskaintzen zuen”. Axeri-dantzak, San Juan egunean protagonismo une aparta eskaintzen zien gizonezkoei, festa egun berezian eta ez-ohiko janzkerarekin nabarmenduta.

---

42 1999an axeri-dantzaren parte hartu nahi zuten emakume batzuk dantzatzaren zuten gizon batzuekin bildu ziren eta gogoeta prozesua abiatu zuten. Eztabaida herrira iristean hainbat erreakzioa gertatu ziren eta horietako batzuk jaso zituen Lasak. Agerian jarri zen hainbat emakumek sentitu zutela mina axeri-dantzaren parte hartzeko aukera ezagatik. Adibidez, emakume izateagatik parte hartzerik ez zeukan emakume baten amorrua eta inbidia, dantzaren parte hartzeko ezintasunaren aurrean nahigo zuena etxean ezkutatu ez sufritzeko ikusten, nahiz eta etxera doinuak iritsi eta bere bakardadean erdi-dantzatzaren bukatu.

Gogor egiten zaie zenbait gizonei, gogor, protagonismo hori elkarbanatu beharra. Izan ere, historian zehar gizonon nagusitasunaren poderioz, kultur adierazpenetan gure baloreak, ikuspuntuak agertarazteko joera nabarmendu da gizartean, eta aldi berean, emakumezkoen partehartzea eragotzi eta haien gaitasunak gutxietsi dira. Eta panorama eroso hori kuestionatu, eta muzin egitea, ez da batere erraza zenbait gizonentzat. (Lasa 2005).

Emakumeen parte-hartzearekin egindako axeri-dantza erabat arrakastatsua jo du Xabier Lasak: parte hartzaile kopuru handia, ikusleen txalo eta berotasuna, festa ospakizun alaia eta hurrengo urteetan parte hartzeko prest zeuden herritarren zorionak. Dantza ezagutzen ez zuen belaunaldi gazteak hurbiltzen sumatu zituen hurrengo urteetarako jarraipena bermatuz, “Axeri Dantza tradizionala, ideologi, adin, sexu eta lagungiro anitzeko herritarrontzat topagune natural, moderno eta erakargarria” (Lasa 2005) bihurtuta.

Rojo eta Lasaren aldarriek oihartzuna izan zuten folklore ikertzaileen artean. 2005ean, Eusko Ikaskuntzaren Folklore sailak “Dantza eta Musika tradizionalaren topaketak: egungo egoera eta etorkizuneko bideak” izenburupean Abadiñon antolatutako jardunaldietan folklore alorrean genero berdintasunaren bidean pausoak emateko ardura jarri zen mahai gainean. Juan Mari Beltranek emakumeen parte hartzearen aurrean musika eta dantzaren artean gertatzen zen jarrera desberdinak azpimarratu zituen. Garai batean musikariak ere nagusiki gizonezkoak zirela eta emakumeak musikari lanetan hasi zirenean ez dela horrekin arazorik izan: “inportanteena, tradizioarako, ez da emakumezkoa edo gizonezkoa izatea, dantza bera da inportanteena” (Aldama et al. 2007, 406). Bertan adierazi nuen folklore alorrak bere gain hartu behar zuela genero bazterketarekin bukatzeko ardura eta adibidez “lurretan San Migel egunean neskak jartzea eta Tolosako Bordon Dantzan neskak sartzea” bultzatu beharko litzatekeela (Aldama et al. 2007, 407). Tesi honetan jorratu den ideietako bat aurreratu nuen bertan, euskal dantzetan genero berdintasunean jardun ahal izateko XX. mende hasieran sortutako poxpolinen figurak zailtasunak areagotu dituela: “inoiz konturatuko gara, kontu horretarako poxpolinen figuraren asmaketa zein kaltegarria izan den: poxpoliñak sortzeak, eta haientzat erreperitorio oso bat sortzeak, marra bat jarri du. Neskek honaino, marra pasa gabe. Eta hori oso kaltegarria izan da” (Aldama et al. 2007, 406). 2005 urte horretan bertan, irailaren 8an, Arrateko dantzen tradizioaren berregite prozesua zuzendu nuen, eta genero bereizketarik gabe dantzatzen dituzten ezpata-dantza



eta trokeo-dantza erritualak plazaratu ziren. Prozesu horren berri emanez idatzitako lanean adierazi nuenez, “aurreko mendeetako ondare kulturalaren arrasto batzuk jaso, apailatu eta formulazio berrian eman arren, halabeharrezkoa gertatu zaigu bizi dugun aroko balio sozialetan oinarritzea” (Araolaza 2008, 247). Emakumeak euskal dantzetan izan zuen eta une horretan zuen parte hartzea eztabaidarako gaia zela onartzen nuen, eta hurrengo urteetan zeresan handia emango zuen kontua zela. Lehentasuntzat identifikatu nituen “bai dantzetan bete beharreko funtzioen aldetik eta jantzien ikuspuntutik, genero bereizketarik gabeko dantzak izan daitezen” (Araolaza 2008, 248).

Euskal dantza eta identitatea aberrian eta diasporan ikertu ditu Lisa Corcostegui Nevada Unibertsitatean (AEB) defendatu zuen doktore tesian (Corcostegui 2005). Dantza tradizionalak identitate lokal eta nazionalak eraikitzen nola laguntzen duen aztertzeko Oñatin egin zuen landa-lana. Oñatiko Korpus dantzetan eta Korpus dantzen bidez dantzari eta herritarren identitate politiko eta kulturalak nola eraikitzen ziren aztertu zuen, eta hor, genero kategoria ere kontuan hartu du bere ikerketan. 1940eko hamarkadan emakumeek Korpus dantzak egin izan zituztela dokumentatu zuen, baina Oñatin egindako landa-lanean ikusi zuen herritarrek eta dantzariak ez zuten horren berri, ez zekiten inoiz emakumeek Korpus dantzak egin zituztenik (Corcostegui 2005, 235). Taldeko zuzendariak bazuen horren berri, baina Frankismo garaiko oroitzapen ilunen testuinguruan kokatzen zuen (2005, 236). Oñatiko emakumeek Korpus dantzak dantzatu zituzten emanaldietako baten irudiak Noticiario Documentalek (NO-DO) jaso zituen<sup>43</sup> 1945ean eta 1952an *Ronda Española* izeneko filmean parte hartu zuten<sup>44</sup>. Sección Femeninako talde horrek 1967 urtera arte iraun zuen. 1940ko hamarkadan dantzatu ziren emakumeek dantza errepertorio horren exigentzia fisikoak emakumeek egiteko desegokitzat jotzera eramaten zuten: “Ez da emakumeentzat dantza; erabat nekatuta bukatzen duzu. Salto egin eta hankak airean gurutzatzea oso zaila da; egunero aritu ginen entseatzen” jaso zuen Lisa Corcostegui Korpus dantzak ikasi eta dantzatu zituen emakumeetako baten ahotik (2005, 239).

Emakumeek soka-dantzan historikoki izandako parte hartzea agerian eta balioan jarriz, eta emakumeek ez zutela aureskua dantzatzen, baizik eta dantzatua izaten zela zioen esaldia ukatuz idatzi du Josu Erramun Larrinaga

43 Dantzan. (2009). *Oñatiko Korpus dantzak Sección Femeninako neskek emanak*. <https://dantzan.eus/bideoak/onatiko-korpus-dantzak-seccion-femenina>

44 Dantzan. (2016). *Ronda Española 1952 Oñatiko neska dantzariak*. <https://dantzan.eus/bideoak/ronda-espanola-1952-onati-neska-dantzariak>

(2004) soziologo, dantza irakasle eta folkloristak. Larrinagaren esanetan, emakumearen parte hartzea festan eta aisialdian gizarte eta komunitate bizitzan zeukanarekin parean joan da. Publikoan agerraldia eginez gero, polemika eta kritika gogorak jaso ditu erantzuntzat (Larrinaga 2004). Testuinguru horretan kokatu beharko lirateke XVIII. eta XIX. mendean Gipuzkoako eta Bizkaiko festetan eta erromerietan ohikoak ziren emakumeen soka-dantzak. Gaur egun emakumek protagonizatutako dantza horiek edo ukatu edo ez-ohikotzat jo arren, horien praktika denboran eta espazioan erregularra izan dela dio. Sokan egiten ziren dantza horiek parte hartzaileen sexu, adina (umeak, gazteak, ezkonduak, adinekoak) eta bizitokiaren (auzoak, herriak) arabera egituratzen zirela argitu du Larrinagak. Dantzaren kontrakoen eta defendatzaileen kritika eta apologia testuen bidez emakumeen soka-dantzen zeremonial zehatzaren berri izateko aukera dagoela dio Josu E. Larrinagak. Bereziki Iztueta (1824) jarraituz, Larrinagak dio *Neskatxen esku-dantza* edo emakume gazte ezkongabeen dantza egiteko malgutasun handiagoa izaten zela, bai dantzatzeko orduan bai protokoloa egituratzeko orduan ere. Bestalde, *Etxeko andreen dantza* edo emakume ezkonduen soka-dantza, festetan azken egunean antolatzen zen, eta izaera intimo edo lokalagoa zeukan, eta kontrol sozial handiagoa izaten zen bertan. Emakumeen dantzakerari buruz Larramendik 1754an esandakoak bildu ditu Larrinagak, hala nola emakumeek apal jantzita, bularra nabarmendu gabe, sorbaldak eta lepoa ongi estalita, zuhurtzia eta apaltasun handiz dantzatzen zituztela zortzikoak, dantza-kideekin inolako kontaktu fisikorik izan gabe eta inor berotzeko inolako asmorik gabe. Dantzen defendatzaile sutsua izan arren, Larramendik ez zuen baimentzen gizon-emakumeek elkarri eskurik ematerik eta zapiak erabiltzea jartzen zuen baldintza moduan kontaktu fisikoa saihestuko (Larrinaga 2004).

Emakumeek dantzatu dituzten soka-dantzen artean Garai herrian, uztailearen 26an, Santa Ana egunez, festetako ezkonduen egunean emakumeek dantzatzen dituzten erregelak azpimarratu ditu Larrinagak (2004). Iurretan berriz, San Migel egunaren arratsaldean birsortu dute neska gazteek erregelak dantzatzeko ohitura, Edward Bell Stephensek 1837an Iurretan bertan ikusitako emakumeen soka-dantzaren deskribapenari jarraituz. Larrinagak dio Otxandion ohitura zela igandero, meza ostean emakumeek aureskua dantzatzea eta Iztuetak esandakoaren arabera Durangoko emakumeek ere bazutela dantzarako ohitura, 1806an Azpeitian dantzatu zen Durangoko *Pontxera* ezizeneko emakumearen berri eman baitzuen bere liburuan. Deustun XIX. mendean erdialdean, San Pedro

egunaren ondoko igandean, emakume ezkonduak aureskua dantzatzeko zutela aipatu du Larrinagak 1846ko testigantza baten (P. L. 1846) bidez.

XX. mendearen lehen partean, Busturialdean, barnealdeko herri gehienetan, hala nola Ajangiz, Arratzu, Ereño, Errigoiti, Foru, Lumo, Gernika, Gorozika, Ibarri, Kortezubi, Mendata, Munitibar, Murueta, Muxika eta Nabarnizen besteak beste, emakumeek soka-dantzak dantzatzeko zituztela jaso du Josu Larrinagak (2001; 2005) 1989-1990 bitartean egindako landa ikerketaren ondorioz. Gizonezkoek baino gutxiagotan bazen ere, Busturialdean emakumeek ohitura zuten beren aureskuak dantzatzeko. Emakumeen aureskuak giro murriztagoan eta festaren egun nagusian barik, bigarren edo hirugarren egunean egiten ziren, protokoloa malguagoa zuten. Dantzarako zuten trebetasunagatik bereziki Ereñoko Gabika auzokoak eta Eako Natxituakoak fama zutela bildu Josu Larrinagak (2001, 250). Eskuak gerrian jarrita eta hankak asko altxatu gabe dantzatzeko zuten (Larrinaga 2004); Busturialdeko emakumeen dantzakera gizonezkoenaren egokitzapena zen Larrinagan iritziz. Bestalde, arrantzale herrietan emakumeek herri bizitzan eta festan protagonismo berezia hartzen dutela argudiatuz, Bermeo, Elantxobe edo Lekeitio, kostaldeko herrietan emakumeek soka-dantzetan protagonismoa izan dutela adierazi zuen Josu Larrinagak (2004). Lekeition, XX. mende hasiera arte, ekainaren 24an, San Juan egunez, emakumeek hiru aldiz egiten zuten aureskua edo eguzki-dantza, egunsentian ("*albakuan*"), eguerdian ("*meza ostein*") eta arratsaldean ("*errosario ostein*"). Bizkaiko eta Gipuzkoako erreferentzia horietan oinarrituta, Josu Larrinagak ondorioztatu du emakumeen aureskua dantzatzeko ez dela bitxikeria edo salbuespena, baizik eta komunitatearen eta olgetaren baitan sakon errotutako jardura femeninoa zela. Iraganeko horien praktika zabalagoa izango zela sumatzen du Larrinagak, eta XX. mendean ezagututakoak azken aztarnak zirela.

Hain zuzen ikerketa etnografikoak azaleratutako errealitate hori berretsi du Emilio Xabier Dueñasek. Ikuspegi historikoarekin baita ere, 1921ean emakume talde batek Santurtzin dantzatu zuen aureskuaren (Arrola 1921a) nondik norakoak zein emakumeen aureskuen testigantza historikoen ingurukoak eskaini ditu Emilio Xabier Dueñasek (2016; 2017; 2018). Estropadetan Santurtziko ontziaren garaipena ospatzeko antolatutako festan aureskua dantzatu zutenak herriko klase sozial ertain eta altuetako familietako alabak direla erakutsi du. XVIII. eta XIX. mendeetan emakumeen aureskuen berri eman zuten Peyron, Fischer, Stephens atzerritarren testigantzak eta Deustuko 1846ko

eta Portugaleteko 1857ko aipamenak bilduta, 1890 eta 1925 bitartean Bizkaiko prentsan agertutako emakumeen aureskuen hainbat erreferentzia jaso ditu Dueñasek (2017, 129-132). Emakumeen aureskuen inguruan bildutako dokumentazioa aztertuta Dueñasek (2017, 136) adierazi du aureskuan emakumeek zuten paperaz hedatu izan den ideia, parte-hartze pasiboa eta ez zuzena zeukala zioena, berraztertu eta eguneratu behar dela. Aureskua dantza maskulinoztat kategorizatu izanak, aureskuen eta dantzen genero desoreka berdindu ahal izateko, emakumeen aureskuak bultzatzea ekarri du XX. mende bukaeran eta XXI. mende hasieran.

Euskal dantzaren, eta bereziki Bizkaiko dantzaren testigantza historikoen bilketa ibilbide luzeko lana egin du Iñaki Irigoienek, eta azken hamarkadetan arreta berezia eskaini die emakumeen dantza testigantzei. Harrigarria zaio, “arrazoi sendorik batere gabe” gainera, “XIX. mende laurden amaieratik aurrera esan izan dela emakumeak ez duela garrantzizko parte-hartzerik izan dantza honetan, omendua izateko rola izan ezik” (Irigoien 2019, 9). Bi arrazoiri egozten die ukazio oker hori. Batetik, “gure folklorista asko elizgizonak izan direlako” eta “nolabaiteko puritanismo moral baten jabe” zirelako eta “emakumeari rol jakin bat esleitu” zitzaiolako. Okerra sostengarazi dien bigarren argudioa emakumeek gutxitan dantzatzen zutela izan liteke, baina horieraz baztertzeke arrazoia da Irigoienek (2019, 9-10) esanetan, testigantzek erakusten baitute “gizonezkoek hasitakoetan bikotekide aritzeaz gain, emakumeek aureskua askotan abiarazi eta zuzendu dituzten, soka gero gizonekin osatuz”. Horixe frogatuz, 1990eko hamarkada erditik emakumeen dantzei buruzko aipamenak gero eta ugariagoak izaten hasi ziren bere lanetan, eta 2007tik aurrera emakumeak euskal dantzetan ardatz nagusi duten zenbait lan argitaratu ditu. “Euskal dantzetan andrazkoak ez dutela paper handirik izan” dioen ustea okerra dela salatu (2007, 19) eta datuen bidez hori gezurtatzeko ahaleginetan jardun du azken hamarkadetan Irigoienek.

Emakumeen aureskuen berri izanik, horien birstortzea sustatzeaz gainera, emakumeek dantzan egin dutela frogatuz eta dokumentatuz hainbat lan egin ditu, 2019an argitaratutako *Honela dantzatzen dira Emakumeak Bizkayan* (Irigoien 2019) liburuarekin borobildu dituenak. Emakumeek Lekeition, Iurretan eta Deustun dantzatzen dituzten aureskuen berreskuratzeen erantzule izan da, Irigoienek berak bildutako erreferentzia historikoetan oinarrituta eta bere aholku koreografikoekin gauzatu baitira. Irigoienek lana generoaren arabera dantza kategorizazioan oinarritzen da, eta emakumeek eta gizonek nork bere dantza errepertorioa eta dantzakera bereziak dituzten ikuspegia islatzen da bere

lanean. Emakumeek euskal dantzetan izan duten parte hartzea historikoki dokumentatzen eta agerian jartzen Iñaki Irigoienek (2007; 2010b; 2010c; 2019) egindako ekarpen oparoak emakumeek dantzatzeari buruzko ukazioaren ideia ezeztatzen lagundu du.

Euskal “dantzari baten irudirik antzinakoena” izan daitekeena, 1529 inguruan Christoph Weiditzek egindako grabatua (Irigoien 2006, 346), emakume baten irudia dela nabarmendu du Iñaki Irigoienek (2019, 3-5). Euskal dantzen historia aztertuta bi dantza multzo handi bereizi ditu Irigoienek (2007, 20): batetik, talde egituratuetan egindako dantzak; bestetik erromerietan aldeztatik taldeak antolatu gabeko herritarrek egindako dantzak. Lehen multzoko dantzak nagusiki gizonetzkoek eginak direla dio, eta bigarren multzokoak berriz andre eta gizonak eginak. Dena den, lehen multzokotzat jo daitezke Irigoienek berak jasotako zenbait testigantza talde emanaldi egituratuak aurkezten dituztenak eta emakumeen parte hartzearen berri ematen dutenak. XVI. eta XVII. mendeetan ijito emakumeei festetan egindako dantzengatik egindako ordainketen agirien berri eman zuen Irigoienek, Abadiñon 1622an eta Durangon 1662an, adibidez (Irigoien 2007, 22).

XIX. mendean errege-erreginen aurrean dantzatu zuten dantzari taldeen aipamenak, eta horietan ere neska eta mutilek dantzatu izan dutela zenbaitetan jaso izan du Irigoienek berak, “Durangoko neska taldeak, XIX. mendeko ia urte gehienetan dantzatu” (Irigoien 2007, 30) direla ondorioztatuz. Hala nola Fernando VII.ak 1828an Durangora egindako bisitan arku-dantzan aritu zen nesken taldeari buruzkoak (Irigoien 1991a, 21; Irigoien 2010d, 10), 1865ean Isabel II. Erreginaren bisitan dantzatu ziren neska eta mutilez osatutako taldearen ingurukoak, eta 1874an, Durangon baita ere, Karlos VII. ren omenez egindako dantzaldian dantzatu ziren zortzi emakumeei buruzkoak. Horien aurretik, XVIII. mende bukaeran, Durangon, neska ezkongabeek egindako erritu baten egiten zuten dantzaren erreferentzia eskaini du Iñaki Irigoienek (2007, 27-28) eta Gorularien dantzaren historia ere aztertu du (Irigoien 2008). 1928an Euskal Jaiei buruzko antzezlan batean hamabi neskaz eta hamabi mutilez osatutako dantzari taldeak jardun behar omen zuen, baina dantzari guztiak neskak zirenez, hamabi neska mutilen paperetan haiei zegozkien dantzan egiten jardun zuten, tartean dantzari-dantza, gizonetzkoek egin ohi zuten dantza (Irigoien 2010d, 21).

Gizon eta emakumeek elkarri eskuak emanik, soka, aureskuaren tankeran

dantzatzen aipatuz Irigoienek jasotako testigantza zaharrena, 1559. urtekoa, Markinan bildu du Irigoienek (2019, 5). 1588 inguruan idatzitako Ibagüen-Cachopinen kroniketan ere aurkitu du (Irigoien 2006, 346) gizon eta emakumeen artean egindako dantza baten testigantza. 1615ean Calahorrako gotzainak emakumek eta gizonek elkarrekin dantza egitea eta Corpus Christi egunez egiten ziren antzerki sakramentaletan apaizek eta emakumeek mozorro jantzian agertzea debekatu zuen (Irigoien 2007, 21). Irigoienen iritziz, agindu horrek erakusten du “apaizak andre-gizonen arteko soka dantzetan parte hartzen zutela, baita Korpus eguneko jai eta antzezlanetan mozorro-tuta ibili ere, andrazkoak tartean zirela” (2007, 22). Era honetako debekuak hurrengo hamarkadetan errepikatu ziren, eta beraz, Irigoienek ondorioztatu zuen ziur aski agindua ez zela guztiz bete eta hurrengo urteetan emakumeek parte hartzen jarraitu zutela. Iztuetak soka-dantzaz egiten duen genero eta adin kategorien araberrako sailkapenaren aurrekaria Juan Antonio Zamakolaren (1818) identifikatu du Iñaki Irigoienek (1996, 339). 1801ean Durangon Humboldttek ikusitako aureskuaren deskribapenean, emakumeek *txiripiritaina* dantzatzu parte hartze aktiboa izaten zutela ondorioztatu zuen Irigoienek (2007, 26-27). Irigoieni (2010c) bereziki harrigarria zaio Resurreccion Maria de Azkueren kasua, Iztuetaren lana ezagutzen baitzuen Azkuek, eta Iztuetak aipatutako emakumeen soka-dantzen berri ere bai, Azkue lekeitiarra izanik Lekeition emakumeek dantzatzen zuten aureskua ezagutu baitzuen. Baina hala ere Azkuek ez zuen emakumeen aureskuen inguruko ekarpenik egin. Irigoienen hitzetan, “Nabaria da bazekiela existitu existitzen zirela, baina ez du era agerian azaltzen zer gertatzen zen” (2019, 12).

Euskal dantzak, nekazaria eta katolikoa zen euskal gizarte idealizatu baten sinbolo bihurtu zela agerrarazi zuen Xabier Itzainak (1996, 491), eta horrenbestez, dantza euskal arketipoaren eraikuntzaren parte garrantzitsu dela. Ikuspegi horretatik, dantza-jauziak, ohituraz gizonezkoek borobilean, elkar ukitu gabe dantzatu izan direnak, dantza ‘moralak’ kontsideratu izan dira (Itzaina 1996, 491), euskal ideial baten ereduak bailiran. Iparraldeko musikarien eta dantza-maisuen inguruan Miguel Angel Sagasetak (2011) egindako bilketa aztertuz Itzainak ondorioztatu du “orduko soinulari eta dantza maisuen mundua gizon mundu bat zela” (2011, 24). Azken hamarkadetan genero bereizketa hori hautsi eta poliki-poliki gauzak aldatuz doazela dio Itzainak, eta ohartarazi duenez, “ohidura dantzatuak neurri haundi batean neskeri esker dira bizirik egon”. Dantza taldeetako praktikez gain, dantza erritualetan ere emakumeen

parte hartzea zabaltzen ari dela dio Itzainak, eta interesgarria gertatzen dela non, noiz eta nola gertatzen den hori (2011, 25). Adibidez, Luzaideko dantzei buruzko liburu horretan bertan, Migel Angel Sagasetak ematen ditu datu batzuk Bolant eguneko martxan emakumeak noiz sartu ziren argituz, baina kontatzen du baita ere kontra-dantzak egiten hasi zirenean bolantek jantziak aldatzea erabaki zutela, dantza errituala, gizonek soilik eta bolant jantzita egiten dutena, dantza sozialetik, emakumeekin batera eta baserritar jantziarekin egina, bereiziz. Lapurdin, inauterietan, etxez etxeko eske errondetan emakumeen parte hartzea berriki gauzatu dela dio Itzainak, eta zenbait tokitan eztabaidak izan direla horren inguruan, adibidez Hazparnen. Uztaritzen, kaskarot taldeak gizonek soilik osatzen dute. Ipar Euskal Herriko herri gehienetan dantza-jauzietan emakumeak sartzen joan dira XX. mendearen bigarren erdian, eta gizonek soilik osatutako borobilak ez dira gertatzen gaur egun. Hala ere, Xabier Itzainak ohartarazten du, Lapurdi eta Nafarroa Behereko Besta Berri festetan, Corpus Christi ospakizuneko prozesioetan, oraindik gizonak direla nagusi.

Emakumeek dantzatutako auresku baten testigantza zaharrena 1682. urtean Lekeition aurkitu dute Iñaki Irigoienek eta Emilio Xabier Dueñasek (Dueñas & Irigoien 1997, 131). Emakumeek gidatutako soka-dantza deskribapen xehea Edward Bell Stephens kazetari ingelesak kronikan bildu zuen (Irigoien 2007, 28-29), eta deskribapen horrek akuilatuta hasi ziren lurretan San Migel egunean erregelak dantzatzen 1995 urtean. Aureskuan emakumeen izandako parte-hartzeari buruz Fray Bartolomen 1819ko eta Iztuetaren 1824ko deskribapenak, edo Lekeitioko emakumeen aureskua, emakumeak gidatutako soka-dantzen testuinguru zabalago batean kokatu ditu Irigoienek: Bilbon 1797an emakumeek dantzatutako aureskuaren testigantza (1996, 338-339), 1836an lurretan, 1846an Deustun eta 1857an Portugaleten emakumeek dantzatutako aureskuak (1996, 339-340), besteak beste. Berriki, emakumeek XIX. mendearen azken zatian eta XX. mende hasieran emakumeek gidatuta dantzatu ziren hainbat auresku dokumentatu ditu (Irigoien 2019, 21-29).

XX. mendearen bigarren partean, 1974an Zerutxu dantza taldearekin elkarlanean Lekeitioko emakumeen aureskuari buruzko ikerketa egin (Irigoien 2010a, 104-106) eta utzita zegoen dantza berriz abian jarri zuten. Garain Santa Ana egunean emakumeek dantzatzen duten aureskuaren inguruko xehetasunak bildu dituzte (Irigoien & Martinez 2013, 84-85), hainbat herritan egin diren emakumeen soka-dantzez eta erregelez (2010e) gain, Otxandion eta Ubiden, bere gazte denboran ikusitako andrazkoen aureskuak (Irigoien 2007, 29)

dokumentatu ditu Iñaki Irigoienek. Horiez gain, 1905ean, Areatzan, gizon eta emakumeek elkarrekin ateratako auresku baten testigantza ere bildu du, eta inoiz auresku mistoak egiten ote ziren galdera ere jarri du mahai gainean (Irigoien 2019, 57). Beraz, testigantza historikoen bidez “andrazkoak, jakitun askok esandakoaren kontra, gure dantzetan zeregin garrantzitsua izan dutela” agerian jartzeko ekarpen zabala egin du Irigoienek (2007, 32). Oso zabaldia izan den iritziaren kontra, Iñaki Irigoienek dokumentazio historikoaren bidez ebatzi du, “emakumeek sokadantza edo aureskua era aktiboan dantzatu eta zuzendu izan dutela” (Irigoien 2019, 58).

Dantzak hezkuntzan jokatu ditzakeen funtzioak aztergai dituzten zenbait lan egin dira berriki. Gorputzak bizipenak azalertzeko duen gaitasunetik abiatuta, gorputz adierazpena landuz ikasgelan sortzen diren emozioak, erreakzioak eta esperientziak aztertu ditu Onintze Azpeitiak (2016) bere doktorego tesian. Dantza eta emozioak ere izan dituzte aztergai Edurne Martinez eta Clara Urdangarinek (2015), baina zehazki dantza ikasketa arautuetan, hain zuzen ere emozioak ikasketa horietatik at direla ohartaraziz. Hezkuntza dekretuetan araututako curriculumek konpetentzia emozionalak aipatu arren, ez dago araubide horietan horiek garatzeko proposamen zehatzik jasota. Euskal Autonomia Erkideko musika eskolei buruz egindako doktore tesian dantza ikasketak eskaintzen dituzten musika eskolen berri jaso du Baikune Albak (2015). EAEn 17 dira dantza eskaintzen duten Musika Eskolak, horietatik 15 Gipuzkoan eta 2 Bizkaian, eta guztira 2137 ikaslek jasotzen dituzte dantza eskolak eskola horietan (De Alba 2015, 204-206). Ana Maria Diazek bigarren hezkuntzan dantza tradizionala integrazio sozial eta kulturalerako tresna moduan eskaintzen dituen baliabideak jorratu ditu (Díaz Olaya 2017). Alicia Espejok dantzak eta mugimenduak lehen hezkuntzako curriculumean duen garrantzia azpimarratu du doktore tesian (Espejo 2006). Derrigorrezko hezkuntzan Araban, Gipuzkoan, Nafarroan eta Bizkaian musika ikasgaien ohiko praktikan dantza tradizionalari ematen zaion erabilera aztertu du doktore tesian Nerea Muruamendiarek (2007). Dantza kultura bilakaera aitzinatzekeo lagungarri izan daitekeela ondorioztatu du, baina horretarako irakasleen egitekoa zehaztu beharra dagoela, dantzaren alorrean irakasleen formazioa indartuz eta dantzaren erabilera hezkuntzan eraginkorra izateko dagozkion mekanismo kurrikularrak aktibatuz (Muramendiarek 2007).

Lehen Hezkuntzan dantzak eta generoa nola lotzen diren aztertzerakoan, diferentzia sexuala indartzen duten jokamoldeak legitimatu eta horren arabera



jarduera sozial eta kultura batzuk beste batzuen gainetik baloratzen direnean desberdinkeria eta bazterketa areagotzen direla ohartarazi du Gregorio Vicentek (2017). Maskulinitateari lotuta ageri den zenbait kirolek, hala nola futbolak, jardueraz beraz gain espazioen kontrolaren bidez protagonismo soziala eskaintzen die jarduera horretan nabarmentzen direnei (Díez Mintegi 2003, 161), beste jarduera batzuetan dihardutenen kaltetan. Irakasleak genero gaietan formatu beharra azpimarratu du Vicentek, dantza jarduera femeninotzat hartzeak dakartzan ondorio bereizleak zaintzeko eta dantza praktikari lotzen zaizkion estereotipo eta konnotazio negatiboak saihesteko (Vicente 2017, 297-298). Hezkuntza formaletik kanpo eta diziplina osagarri eta sektorial moduan etiketatzea ekarri diote dantzari estereotipoek eta gutxiespenek. Dantzan aritzen diren mutilek bazterketa soziala pairatzeko arriskua izaten dute femeninotzat jotzen den jardueran aritzeagatik, eta Giuliano Souzak (2010, 116) azaldu du egoera horietan eragiteko garrantzitsua da genero identitateen eraikuntza prozesuak eta dantzak pertsonalitatearen osaketan izan dezakeen ekarpena ezagutzea. Vicentek kezka ageri du, Espainian dantza heziketa fisikoaren eta hezkuntza artistikoaren bidez sartzen delako hezkuntzan, eta horrek dantzan formazio berezirik ez duten ikasgai horietako irakasleen menpe uzten duelako. Gorputz ariketen aurrean ikasleen jarrera nabarmen aldatzen da jarduera horiek femeninotzat edo maskulinotzat jotzen badira (Vicente 2017, 300). Jarduerari aurreiritziak esleitutako generoa ez badator ikaslearekin sexuarekin bat berehala galtzen du praktika horrekiko interesa. Horrek gorputz jardueretan, kirolean eta dantzan, baita modalitate eta estiloen arabera generoaren araberrako segregazio soziala indartzen du, eta sorgin-gurpilak estereotipoak areagotzen ditu.

Euskal nazionalismoak bere sorreran eta lehen hamarkadatan identitate-nazional eta herri-narratibak eraikitzeke dantzari emandako erabilera agerian jarritz Karlos Sanchez Ekizak (2000a; 2000b; 2005) egindako lanak oinarri hartuta, prozesu horietan identitate nazionalaz gainera genero identitateak jokaturako papera (Aresti 2014; 2016) ikertu dut (Araolaza 2016; 2018). Aurrekua, euskal erritual nazionaltzat hautatzeaz batera ordura arte ez zeukan genero eksklusibitatea erantsi zitzaion, 1920ko hamarkadara arte gizonen eta emakumeen dantzatzeko bazuten ere, hortik aurrera gizonen dantza moduan kategorizatuta eta emakumeek inoiz dantzatu zutenik ukatzen zuen narratibaz hornituta transmititu zen (Araolaza 2018). Berez, esanahi identitario horiekin eta genero bazterketarekin plazaratutako aurreku ereduak asmatu berria zen, baina betierekotzat aurkeztu zen tradizioaren izenean. Aldi berean, euskal gudarien

adierazpen sinbolikoa eraiki bazen ezpata-dantzarien taldeak herriz herri antolatuz (Sánchez 2005, 182), horren osagarri poxpolin eta gorulari taldeak antolatu ziren (Araolaza 2016), emakume kategoriari ematen ari zitzaizkion esanahi berriak, sexuen osagarritasunaren ideian oinarrituta eta etxeko zaindariaren funtzioarekin ongi ezkontzen zirenak bere eginez, eta azken batean, dantzaren bidez ere genero bitasunaren estereotipo nagusiak erreproduzitzen eta naturalizatuz.

## **2 Aurrekariak: debekuen gainera eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan**

Emakumeek euskal dantzetan parte hartu izanaren ukazioak euskal dantzei buruzko XX. mende osoaren eta XXI. mende hasierako ikuspegia baldintzatu du, eta praktika berari, euskal dantzetan emakumeek eta gizonak azken ehun urteotan izan duten jarduerari berari ere eragin dio. Aita Donostiak honela adierazi zuen ideia hori: “la mujer no baila en el verdadero sentido de la palabra. Lo hacen los hombres, más especialmente los jóvenes” (1932, 4). Emakumeak dantzaldietan izaten zirenik ez zuen ukatu Aita Donostiak, baina dantzan izandako parte hartzea, gehienez ere, ‘dantzatua’ izateko, alegia, gizonen omenaldia jasotzeko zela zehaztu zuen: “La mujer asiste al baile para «ser bailada», como muy bien se ha dicho. Para que ante ella muestre el varón sus habilidades” (1932, 4). Baieztapen hori ez dator bat euskal dantzaren eta euskal emakumeen historiarekin, eta ukazio hori behin eta berriz erabili den XX. mendean bertan ere, adierazpena ezeztatzen zuten dantza-praktikak izan dira. Baina baieztapen okerra, faltsua, izan arren, euskal dantzari buruzko aditu garrantzitsuek errepikatu dute, belaunaldiz belaunaldi transmititu den topikoa izan da, eta jakina, bere burua betearazten duen profezia<sup>45</sup> bailitzan, dantzaren eta tradizioaren irudikatzean eta horien praktikan eragina izan du, emakumeen dantza jarduerak mugatuz, eta ondorioz, faltsua zen baieztapenari egia-antzekotasuna eskainiz.

Emakumeen dantza praktikaren ukazioa egiten duen esaldi oker horren sorrera eta hedapena interes handikoa da, dantzan gauzatutako genero-identitateen eraikuntza prozesuarekin bat baitator, eta aureskuaren kasuan euskal dantza esanguratsuenetakoa dantza maskulino moduan konfiguratu eta transmititzen laguntzeko erabili baita. Beraz, prozesu hori nork, noiz, nola eta zergatik ezagutzeak lagundu dezake ulertzen euskal dantzetan gorpuztu den eta

---

45 Robert K. Merton soziologoak formulatu zuen bere burua betetzen duen profeziaren teorema ari naiz. Bertan dionez egoera baten definizio faltsuak ekintza berriak eragiten ditu, abiapuntuan faltsua zen kontzeptua egia bihurtuz. Last National Bank-en adibidea jarri zuen Mertonek, berez oreka ekonomiko egokia zuen bankua, baina bezeroen artean bankuaren sendotasunaren inguruko zalantza faltsuak sortzean, nork bere diruak babestu nahirik, horiek erretiratzeko hasi eta horren ondorioz bankua hondoratzen hasi zen, formulatu zenean faltsu zen baieztapena, egia bihurtuz. Mertonen esanetan parabolak erakusten du egoera baten definizio edo iragarpen publikoak egoeraren parte izatera iristen direla, eta beraz, ondoko gertaerei eragiten dietela. Jakina, giza-kontuei buruz ari da, Halley kometaren iragarpen okerrak ez baitu bere orbitan eragiten. (Merton 1995, 506-507)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

euskal dantzen bidez ere gizarteratu den genero bereizketaren izaera antzeztua edo performatiboa (Butler 1988). Euskal dantzetan emakumeen parte-hartzearen izaera pasiboa, hartzailea, definitzen duen baieztapen hori auresku modalitate batean oinarrituta sortu bazen ere, maiz, horren neurririk eta zehaztasunik gabeko erabilerak, euskal dantzetan, oro har, emakumeak ez direla tradizioz dantzatu izan esatea eta gezur hori gizarteratzea ekarri du. Praktika misoginoak legitimatzeko erabili den baieztatze horren faltsutasuna agerian jartzeak, tradizioaren argudioan babestutako desberdinkeriekin bukatzeko lagungarri gertatzeaz gain, bereziki tradizioaren beraren izaera aldakorra eta politikoa aldarrikatzea dakar. Tradizio moduan transmititu diren praktika baztertzailerak garai zehatzetako —eta uste baino dezente berriagoetako— testuinguru politiko eta kulturaletan sortu eta eraldatuak izan direla frogatzeak, tradizio garaikideetan egungo balio politiko eta sozialetan oinarritutako eraldaketak egitea, ez zilegi bakarrik, baizik eta gizateria justuago eta berdinago baten bidean beharrezko ditugula erakusten digu.

Atal honetan lehenik eta behin euskal emakumeek dantzetan parte hartzen zuenik ukatzen zuen esaldi hori noiz eta nola sortzen den, eta denboran nola joan den eraldatzen eta erreproduzitzen ikusiko dugu. Bi etapa nagusitan ikusiko dugu ibilbide hori. Lehen epean, Antzinako Erregimen batean, XVI. eta XVII. mendeetan, emakumeak dantzan aritzen zirela erakusten duten agiriak eta parte hartze hori debekatzeko ahaleginak ageri dira. Gizonak bekatura erakartzen zituen gaizkiaren amua ziren emakumeak eta dantza zuten horretarako beita, beraz, emakumeak dantzan aritzearen aurkako debekuak bultzatu zituzten arima kristauaren zaindaries.

Bigarren aroan, XVIII. eta XIX. mendeetan, Antzinako Erregimenaren krisia eta ilustrazioarekin eraldaketa garaia iritsiko dira. Gizonek edo/eta emakumeek egiten zituzten dantzak izatetatik, gizonen edo/eta emakumeen dantzak izatera pasatzeko prozesua ikusiko dugu. Izan ere, XVIII. mendeak aurrera egin ahala, diferentzia sexualaren ideia garatzen hasi zen. Ilustratuen garaian, gizon eta emakumeen arteko bereizketa biologizatu eta ustezko natura desberdinei zegozkien nortasun bereziak, genero identitate ezberdinak eraikitzen hasi ziren. Gizonezko eta emakumezkoen bereizketa hori euskal dantzetan gorpuzten joan zen XIX. mendeak aurrera egin ahala.

Emakumeek euskal dantzan aritu izana ukatzen duen baieztapena okerra dela agerian jartzeko, euskal emakumeek dantzan oro har, eta baita espresuki

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

ukatutako aureskuan ere aktiboki, protagonista moduan parte hartu izan dutela erakusten duten erreferentzia eta testigantzak bilduko ditut. XVI. mendetik XX. mendera, euskal emakumeek euskal dantzan parte hartu dutela nabarmen jartzea da helburua, hori ukatzen duen baieztapena, oraindik XXI. mendean indarrean bada ere, inondik inora defenda ezina dela berretsiz. XX. mende hasieran euskal musikaren eta dantzaren zenbait adituk euskal emakumeak historian dantzatu izan zirenik ukatu bazuten ere, XVI. mendetik aurrerako dantzari buruzko testigantzek —maiz ikertzaile horiek beraiek ezagutzera emandakoak— kontrakoa diote, euskal emakumeak dantzatu direla. Emakumeak dantzatzen zirela ukatu eta emakumeek euskal dantzaren tradizioan ez zutela dantzatzen dion ideia horrekin batera, euskal dantzetan jatorrizko dantza guztiak tradizioz gizonenak ziren sineskera eta emakumeen dantzak berriz sortu berriak edo gizonengandik hartuak direla zabaldu zen. Bi ideia horiek oinarri historikorik, eta beraz, ez eta tradizionalik ere ez dutela agerian jartzea da atal honen xedea. Emakumeek euskal dantzetan izan duten parte hartzea dokumentatu dute besteak beste, Aita Donostiak (1985a), Polikarpo Larrañagak (1930), Enrique Jordak (1978a), Fernando Rojok (1999), Iñaki Irigoienek (2007; 2010c; 2019) eta Josu Larrinagak (2004) bildutako testigantzen bidez, lehen hirurek hain zuzen ere kontrakoa ondorioztatzeke baliatu bazituzten ere.

## 2.1 Gizonezko euskal dantzariaren mitoaren eraikuntza aipu apokrifoetan

*Orduan Adanek begiak ireki zituen, Eba ikusi zuen  
eta bi entreat egin zituen. Doinu bat txistukatu  
eta biak borobilean jarri ziren. Une horretan  
asmatu zuten Euskal Jauzia.*

Bearnoko ele zaharra. Antonin Montaut (1886)

Euskal dantzen eta euskaldunen antzinako jatorri mitikoen —izan tubalismoa, izan adanismoa— eta oro har euskal tradizioaren singulartasuna aldarrikatzeko burutu ziren eraikuntza narratiboetan oso erabilgarriak gertatu ziren XIX. eta XX. mendeetan zenbait ele zahar eta testuingururik gabeko aipu. Horien bidez, besteak beste euskaldunak dantzarekin lotzen dituen estereotipoa eraikitzen joan zen, dantza euskal identitatearen oinarritzko osagaitzat ezarriz. Adibidez, René Le Pays idazle frantsesak Euskal Herritik bidalitako gutun pribatu batean euskaldunek dantzarekiko erakusten zuten zaletasunari buruz idatzitakoak, euskaldunen dantzarekiko berezko gaitasunaren irudia sendotzen lagundu zuen bi mende beranduago. 1659. urtean<sup>46</sup> idatzitako gutun batean zioen Euskal Herrian ume batek lehenago ikasten zuela dantzan aitari eta zaintzaileari deitzen baino: “ou un enfant sçait danser avant de sçavoir appeler son Papa et sa nourrice” (Remy 1925, 43). XIX. mendearen erditik aurrera, besteak beste Francisque Michel (1857, 94), Rodney Gallop (1930, 178), Aita Donostia (1933a, 7), Enrique Jorda (1935, 113) eta Francisco Arrarasen (1971b, 171) lanetan jaso zen René Le Paysen esaldia, idazle batek gutun pribatu batean idatzitakoa herri baten nortasunaren ezaugarri bereizgarrietako bat adierazteko topiko bihurtzeraino.

Era horretako aipuen bidez euskaldun dantzariaren estereotipoa eraikitzen eta, aldi berean, euskal dantzen ikuspegi maskulinoa indartzen joan zen. Ele zaharretan generoari buruzko erreferentziarik ez baldin bazegoen, besterik adierazi ezean jarduera maskulinoztat jotzen zen. Emakumeak aipatuak ziren kasu apurretan ez zen arretarik ezartzen genero kategorian. Euskaldunoi buruz XIX. eta XX. mendean hauspotu den estereotipoak dantzarako zaletasun eta gaitasun handikotzat irudikatu ditu euskal herritarrak: “Ciertamente, la danza es algo característico de este pueblo que vive en la montaña, y su abundancia es

---

46 Batez ere Donibane Lohizunen eta Hondarribian izan zen Le Pays, diplomazia lanen bidez Frantzia eta Espainiaren arteko bakea sinatzeko prestaketa-lanetan (Remy 1925, 34). Bertatik

copiosa” (Arraras 1971b, 172).

Bereziki bi aiputan oinarritu da euskaldunaren dantza-zaletasun ez-ohikoaren estereotipoa, Estrabon eta Voltairen aipuetan. Oinarri historiko urrun bezain zalantzazkoa eskaini du Estrabonen aipuak batetik. Voltaireri egotzitakoan berriz, Greziar aroan kokatutako pertsonaia literario batek esandako hitz poetikoak dira, maiz eraldatuta baliatu direnak euskaldun dantzarien estereotipo erromantikoa eraikitzeko. Antzinatasunak sinesgarritasun folklorikoa eskaintzen du, eta antzinatasuna egiaztatzeko aldaezintasuna eraginkorragoa denez, produktu folklorikoak finkatzeko joera nagusitu ohi da (Martí i Perez 1996, 41). Bide bera kontrako norabidean ere egin ohi da: kultur adierazpen bat folklorikotzat hartzen bada, automatikoki antzinatasuna aitortzen zaio, hori frogatzen duten frogarik ez egon arren. Folklorismoak bat egiten du primitibismoarekin beraz, eta ondorioz, Josep Martik (1996) agerian jarri bezala, adierazpen folklorikoen antzinatasuna eta jarraitasuna frogatu nahiak oinarri dokumental ahuleko espekulazioak erraztu ditu.

Estrabon (K. a. 63 – 24) historialari greziarrak bere *Geografia* lanean Iberiar penintsulako iparraldeko mendi eremuetako biztanleez egindako deskribapenak euskaldun gerlari, dantzari, eta jakina, gizonezkoaren mitoa eraikitzeko lagungarri gertatu dira. Juan Ramon Iturrizak 1785ean idatzitako Bizkaiko historian aipatu zuen Estrabon, Aita Orosiok Espainiari buruz idatzitako lanean esandakoa jasoz. Kantabriarrei eta bere bizilagunei buruz —beraz, ustez euskaldunak ere tartean zirelakoan—, edan eta dantzan egiten zutela zioen pasartea ere jaso zuen Iturrizak (1785, 35): “mientras se sirven de bebida bailan al son de la gaita, y de flauta”. Juan Antonio Zamakolak (1818, III:20) eskutik helduta dantzatzen zirela erantsi zion: “Danzaban en medio de la bebida, asidos de las manos al son del silbo, guiando el bayle con trompeta, unas veces saltando y otras hincandose de rodillas, baxando el cuerpo”. Pablo de Gorosabel (1803-1868) historialari tolosarrak 1868an bukatu zuen *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa : ó descripción de la provincia y sus habitantes* (1899) bere lan ezagunenean jaso zuen Estrabonek egindako aipua: “antes de beber danzan al son de la flauta ó de la trompa, unas veces por alto, y otras en cuclillas y arrodillados” (Gorosabel 1899, 405). Euskaldunon dantzarako zaletasunari antzinakotasun prehistorikoaren froga eta klasiko batek aipatu izanaren balioa eskaintzen zion Estrabonen testuak, eta hortik aurrera euskaldunen estereotipo erromantikoa borobiltzeko behin eta berriz errepikatu zen. Rodney Gallop (1901-1948) folklorista ingelesak euskal estereotipoaren hiru

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

ohiko osagai, euskara, pilota eta dantza, batzen dituen kantaren hitzak<sup>47</sup> jarri ondoren, euskaldunen dantzarako zaletasuna eta antzinakotasunari Estrabonen testigantzaren bidez eman zion egiantzekotasuna: “The basques have always been famous dancers. To the strains of flute and trumpet Strabo's Vascones danced after drinking ‘either together or singly, competing amongst themselves as to who should leap highest and fall on his knees with most grace’” (Gallop 1930, 178). Berez, Estrabonen jatorrizko testuan, pasarte horretan ez dira euskaldunak aipatzen. Iberiar penintsulako iparraldeko menditarrez ari da oro har, eta horietan galziarrak, asturiarrak, kantabriarrak eta baskoiak barne hartzen baditu ere, dantzari buruzko esaldian ez du herri bakar bat ere izendatzen. Euskalariak zalantzarik gabe euskaldunak jo zituzten Estrabonen aipuaren protagonistak, baina Estanislao Labayruk pasarte horretako protagonistak galziarrak zirela ulertu zuen (1895a, 1:84).

Gallopen norabide berean, Philippe Veyrin (1902-1962) margolari eta historialariak honela idatzi zuen: “Que les Basques soient passionnés de danse, c'est chose connue depuis Strabon qui, au 1er siècle avant Jésus-Christ, mentionnait déjà celles qu'exécutaient leurs ancêtres” (1942, 283). Enrique Jordá de Gallastegik genesi judeo-kristauaren mito fundazionalarekin abiatu zuen euskaldunen dantzarako zaletasuna eta antzinatasunaren leloa, ondotik mitoa Estrabonen aipu historizistarekin berretsiz:

Una de las mayores aficiones del vasco, es la danza. Leyenda existe, en la cual se pretende que Adán y Eva ejecutaron en el Paraíso, los primeros pasos de algún salto vasco. Si pasamos de la fantasía a la realidad, nos encontramos con que Estrabon, nos dice ya en su Geografía que «después de beber los hombres (vascos) se ponen a bailar, tan pronto en corro al son de la flauta y trompeta, como saltando uno a uno, porfiando quien se levantará en el aire y caerá de rodillas con más gracia», añadiendo a continuación: «las noches sin luna las pasan haciendo devociones y danzando junto a sus puertas, en honor de un Dios desconocido». (Jordá 1935, 113)

Euskaldunak ezezik, gizon euskaldunak dira Estrabonen makuluan lagunduta Jorda de Gallastegik dantzak jarri zituenak: “los hombres (vascos) se ponen a bailar”. Esan bezala, jatorrizkoan ez zen euskaldunik aipatzen esaldi horretan, eta ezta gizonik ere. Iberiako iparraldeko mendietako bizilagunak ziren ordura

---

47 Haurrak ikasazue / eskuaraz mintzatzen / ikas pilotan eta / oneski dantzatzen. (Gallop 1930, 178)



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

arte protagonistak, subjektuak. Baina mitoa elikatzeko nazio- eta genero-identitateak erantsi zitzaizkion: euskaldunak eta gizonak.

Iberiar penintsulako *menditarren* bizimoduari buruzko deskribapenen artean egin zuenez Estrabonek dantzari buruzko aipamena, eta menditar horien artean galziarrak, asturiarrak, kantabroak eta euskaldunak barne hartu zituen, euskaldunen iraganaren narratibarako erabilgarria gertatu bazen, galiziarrentzat ere hala gertatu zen. Horrela aipu bera Galiziako muñeira dantzari antzinako jatorria eskaintzeko erabili zuen Rodrigo A. de Santiagok. Muñeirekin lotuz, Santiagorentzat ez dago zalantzarik galziarrak zirenik, gizonezkoak zirenik zalantzan jarri ez zuen moduan:

Después de beber, los hombres se ponen a bailar, tan pronto en corro, al son de la flauta y trompeta, como saltando uno a uno, porfiando quién levantará más en el aire y caerá de rodillas con más gracia.” (...) ¿Esa danza en corro sería el ritmo madre de la actual muñeira? La graciosa caída de rodillas parece indicarlo así a nuestro modesto juicio deductivo. (Santiago 1959, 55)

Behin euskal gizonen dantzen ustezko antzinasuna topiko bihurtuta, XX. mendeak aurrera eginda Estrabonen aipua behin eta berriz agertu da euskal dantzari buruzko idatzietan. Adibidez, Francisco Arrarasek “los vascones de Estrabón bailaban en corro” (1971b, 171) idatzi zuen eta Andoni Astigarragak “Estrabón, nos dice ya en su Geografía que entre los vascos ‘después de beber los hombres se ponen a bailar’” (1971, 3). Oinarririk gabeko topiko horren bidez, euskal gizonak —baina ez emakumeak— dantzarekin lotzen dituen narrazio mitikoa errotu zen euskal oroimen kolektiboan.

Lehen euskal dantzak Adan eta Eba egin zituztela iradokitzen duen mitoak, euskal dantzak gizon eta emakume batek sortuak eta dantzatuak zituzten irudia eraikitzen lagundu zezakeen, baina Estrabonenarekin egindakoaren kontrara, legenda eta fantasia lotsagabe samarra zelakoan arinduta aipatu izan da. Antonin Montautek (1886) Oloroen jasotako ele zahar biarnesa da Adan eta Eba euskal dantzarekin lotzen dituenak. Jainkoak mundua sortu ondoren animaliak eta gizakiaren sorrera nola egin zuten kontatzen du ele zaharrak. Adan sortu ondoren, bere saihestetik Eba sortu, eta Adan begian zabaltzean, Eba ikusi, bi entreat egin, eta doinu bat txistukatuz biak borobilean jarrita *Euskal Jauzia* asmatu zutela dio ele zaharrak: “Quand il aperçut Ève, il fit deux entreats, — siffle un air : tous deux firent la ronde — et en ce momento inventèrent le Saut

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Basque” (Montaut 1886, 372). Bearnon ohiko dantzak dira *jauziak* edo *sauts basques*<sup>48</sup> izenekoak.

Jorda de Gallastegin pudorea esanguratsua da berau aipatzerakoan: “Leyenda existe”, “en la cual se pretende”, “Si pasamos de la fantasía a la realidad” (Jordá 1935, 113). Mito hau sustatzean euskal dantzaren genealogiaren abiapuntuan gizon bat, Adan, eta emakume bat, Eba, jartzen ziren, baina Estrabonenak ez bezala, ibilbide laburra izan zuen. Jainkoak berak sortutako lehen gizona eta emakumea ia euskalduntzat, edo gutxienez lehen euskal dantzaritzat agertuz mitoaren iradokitze jokoan urrunegi joateak lotsatu zituen itxuraz. Adan eta Ebak paradisuan zerabilten hizkuntza euskara zela defendatu zuten aurretik Manuel Larramendik eta Pedro Pablo Astarloak (Igartua & Zabaltza 2012, 60), baina haiek horregatik jaso zituzten errietek zuhur jokatzera eramango zituen folkloristak paradisuko euskal dantzen inguruko ele zaharrarekin. Aita Donostiak ere beroarenak kenduta ele zahar lotsagabe xamarra zela aipatu zuen, Bearnoko legenda zela esanez: “Una leyenda bearnesa (un poco irreverente) dice que Adán y Eva habrían dibujado el primer paso de la danza vasca, un Salto Vasco en el Paraíso” (Donostia 1932, 3). Francisco Arrarasek (1971b, 171) ere fantasiatzat jo zuen: “La fantasía pretende que Adán y Eva trenzaron en el Paraíso los primeros pasos de algún salto (iautzi) vasco” eta “pretende” aditz bera erabili zuen Andoni Astigarragak (1971, 3).

Estrabonen erreferentziak bi mila urteko antzinatasuna eskaini bazion euskal dantzaren mitoari, Voltairen aipuak soineko poetiko eta idealizatuarekin borobildu zuen. François Marie Arouet (1694-1778), ezizenez Voltaire, politikari eta idazle frantsesak 1768an idatzi zuen *La Princesse de Babylone* nobela laburra. Narrazioa Kristo aurreko XIII-XV. mendeetan kokatzen da, eta Betikako erregearen hitzetan jartzen du Voltairek euskaldunei buruzko aipamena. Betikako erregea Amazan printzeari zuzentzen zaio Etiopiako erregearengana joan dadin gomendatuz, berak emango dizkion bi mila soldaduek eta Pirinioen oinetan erreklutatu ditzakeen euskaldunek lagunduta. Hauxe da aipua jatorrizkoan ageri den moduan:

Je puis vous aider de deux mille hommes très-sobres et très-braves ; il ne

---

48 *Jauziak* Pirinioen mendebaldean, bereziki ipar isurian (Lapurdi, Nafarroa Beherea, Zuberoa eta Bearn) baina baita hego isurian (Baztan, Nafarroa Garaia) ere, borobilean dantzatzen den genero bat da. Bi izen-motarekin ezagutzen dira nagusiki. Batetik jauzi edo dantza egiteari erreferentzia egiten diotenak: *jauziak*, *dantza-jauziak* edo ‘*sauts*’ (frantsesez). Bestetik, gizon ezkongabeak izendatzeko erabiltzen den mutiko edo mutilari erreferentzia egiten diotenak: *mutxikoak*, *muxikoak*, *mutchico* edo mutil-dantzak.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

tiendra qu'à vous d'en engager autant chez les peuples qui demeurent ou plutôt qui sautent au pied des Pyrénées, et qu'on appelle Vasques ou Vascons. (Voltaire 1878, 120-121)

Hainbatetan itzulpen eta moldaketak erabili dira, eta jatorrizko desitxuratuta agertu da maiz. Henrike Knörr filologoak zenbait aipamenen zehaztasun eza salatu eta jatorrizkoa berreskuratuz itzulpen zehatza egiten ahalegindu zen. Hona bere proposamena:

Nik lagundu ahal zaitut bi mila gizon oso neurritsu eta bulartsuz; zuri egokituko zaizu beste hainbeste engaiatzea Pirinioetako magaletan bizi diren, edo, hobeki esan, dantza egiten duten herrietan, zein Vasques edo Vascons deitzen baititugu. (Knörr 2007)

Pirinioen oinetan 'bizi diren, edo, hobeki esan, dantza egiten duten' idatzi zuen beraz Voltairek, baina ondoko mendeetan, 'bizi eta dantza', 'kantu eta dantza' edo 'jauzi eta dantza' moduan idatzita ikusiko dugu esaldia, besteak beste. Frantsesez 'sauter' aditza erabili zuen Voltairek, gazteleraz 'bailar' eta euskaraz 'dantzatu' itzuli izan da. Horri buruz Knörrek (2007) ohartazari zuen "esaldia behar bezala ulertzeko, kontuan hartu behar" dela "sauter aditzaren adiera hemen garbi dagoela: 'dantza egitea'"<sup>49</sup>.

XIX. mende bukaeran, begirada erromantikoaren eraginpean, Voltaireren esaldia euskaldunon iruditeria elikatzeko ohiko lelo bihurtu zen, eta esaldia eskutik eskura erabiliaren erabiliaz eraldatzen joan zen. 1879an Ladislao Velascok jatorrizkoan ageri ez zen "herri txiki" eta "danbolin" hitzekin loratuta, eta "bizi, edo hobe esanda, dantza" esan ordez, "jauzi eta dantza" esanez, honela eman zuen: "Para describir a los Vascos de allende y aquende de los Pirineos, Voltaire no encontró nada más gráfico que esta frase: «Un pequeño pueblo que salta y baila en lo alto de los Pirineos al compás del tamboril» (Velasco 1879, 451-452). 'Herri txiki' ideia jatorrizkoan ez bazegoen ere xarma berezia ematen zion eta arrakasta izan zuen. Hogei urte beranduago Pablo Gorosabelen iritziz, euskaldunon dantzarako zaletasuna frogatzen zuen politikari frantsesaren aipamenak, eta honek ere, jatorrizkoan ageri ez zen eta Velascok aipatutako "herri txiki" ideia eta "jauzi eta dantza" formulaz erabiliz, eta euskaldunak

<sup>49</sup> Jauzi egitea dantza egitearen sinonimo izan da, eta "sauter" frantsesaren ordaina. Lapurdi, Nafarroa Beherea eta Zuberoako dantza-errepertorio nagusia, jauziak, 'sauts' dira frantsesez, eta beraz, 'dantzak' adierazi lezakete. Inprimatutako euskarazko lehen liburuan, Bernart Etxeparen *Linguae Vasconum primitiae*-n (1545) ezaguna da *Sautrela* poema, "Heuskara da kanpora, eta goazen oro danzara" gonbidapena egiten duena, eta oinarrian 'sauterelle' dantza bezala 'sauter'ekin eta beraz, dantza egitearekin lotuta egon daitekeena.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Pirinioen oinetan barik euskaldunak goialdeetan bizitzen jarrita, honela zioen: “Voltaire llamo también á los vascongados «pequeño pueblo que salta y danza en lo alto de los Pirineos»; palabras que demuestran la gran afición que tiene este país á los bailes” (Gorosabel 1899, 438). Pierre Lhande idazle eta josulagunaren esanetan (1907, 115–116), Voltairek euskaldunak ‘Pirinioen gailurretan dantzatzeko zuen herri txikia’ —“un petit peuple qui danse au sommet des Pyrénées”— moduan definitu zituen. Bide beretsutik, Charles d’Abbadie d’Arrastek, Etxauzeko andereak, Voltairen frantsesezko jatorrizko erreferentziaren ordean eraldatutakoa erabili zuen, Gorosabelena ziur aski, ‘herri txiki’, ‘jauzi eta dantza’, eta ‘Pirinioen goialdean’ erabili baitzituen bere aipamenean: “Voltaire a défini les Basques : « Un petit peuple qui saute et qui danse au haut des Pyrénées » : sauteurs et danseurs savent, à leur heure, être des stoïques” (d’Abbadie 1909, 28–29). 1928an, Ramon de Berraondok<sup>50</sup>, Voltairen nobelan euskaldunoi buruz egiten ziren aipamenei berri izan zuten Constantino de Artizen bidez, eta gaztelerazko itzulpenaren bigarren edizioa, 1822an argitaratutakoa eskuratu eta han jasotako moduan eman zuten ezagutzera (Anguiozar 1928). Itzulpen honetan ‘que habitan, o más bien que brincan’ ageri zen, alegia, ‘sauter’ ez zen ‘dantza egitea’ bezala itzuli, ‘salto egitea’ bezala baizik. Bestalde, ez oinean, ez goialdean, itzulpen honetan euskaldunak Pirinioen magaletan bizi ziren: “Puedo daros dos mil hombres muy sobrios y valerosos, y podréis alistar otros tantos en los pueblos que habitan, o más bien que brincan a la falda de los Pirineos, y que llaman Vascos o Vascones” (Anguiozar 1928, 393–394). Urtebete beranduago argitaratu zuen Rodney Gallop, diplomatiko eta euskal folklorearen dibulgatzaile ingelesak *A book of the Basques* bere erreferentziatzeko lana. Bertan, ohartarazi zuen Voltairen aipua maiz oker ematen ari zela: “There is also that popular and frequently misquoted allusion of Voltaire [...]” (Gallop 1930, 178). 1932an Baionako Euskal Museoko sortzaile eta zuzendariak, William Boisselek baliatu zuen topikoa: “la parfaite entente «des peuples qui sautent au pied des Pyrénées», comme nous définit à peu près Voltaire” (Boissel 1932, 16). Jorda Gallastegik ere kezka agertu zuen (1997, 88) topikoaren erabileraz, eta Voltairek euskaldunei dantzarako horrelako zaletasuna zergatik aitortu ote zien erantzun nahirik, Louis XIV.aren garaian euskal dantzariek lortutako oihartzunarekin esplikatu nahi izan zuten.

Voltairen garaikide Jovellanos ilustratu espainiarrak ere utzi zuen euskaldunon dantzarako zaletasunaren estereotipoa elikatzen zuen aipu bat, sexu

---

50 Martin de Anguiozar ezizenaz sinatuta.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

bereizketarik gabe euskaldunak dantzan aritzen zirela adieraziz: “Allí es de ver un pueblo entero, sin distinción de sexos ni edades, correr y saltar alegremente en pos del tamboril, asidos todos de manos” (Gorosabel 1899, 437–438). Eskuz esku soka irudikatu zituen Gaspar Melchor Jovellanosek euskaldunak, sexu bietakoak batera dantzan. Labayruk (1895a, 1:727), Gorosabelek (1899, 437), Larrañagak (1930, 45–46) edo Oihanburuk, (1981, 104), aipatu arren, ez du Voltairen aipuaren oihartzunik izan Jovellanosenak, eta beraz, bi sexuen zehazpena itzalean geratu da.

XX. mendean, batzuetan jatorrizkoa berreskuratuz, eta beste batzuetan eraldatutako bertsiok baliatuz, Voltairen aipua behin eta berriz jarraitu da erabiltzen euskaldunon dantzarako zaletasun aparta eta antzinatasuna berresteko asmoz. Horien artean dira Enrique Jorda Gallastegi (1935, 114), orkestra zuzendaria, Aita Donostia (2016, 10:815) musikari eta doinu biltzailea, Francisco Arraras (1971b, 172) folklorista, Jose Antonio Arana Martija (1986, 20) musikologoa, Joxemiel Bidador (1995) dantzaren eta euskararen historialaria edo Antxon Agirre Sorondo (2006) etnografoa. XXI. mendean, dantza taldeetako ordezkari, komunikatzaile eta sustatzaileez gain, politika kulturaletan aritu diren erakundeetako ordezkariak aipatu dute Voltairen aipua, Eusko Jaurlaritzako Hezkuntza Sailburu Isabel Zelaa (Dantzan 2010), eta Gipuzkoako Aldundian Kultura diputatu Maria Jesus Aranburu (2010) eta Denis Itxaso (Artola 2016) tarteko.

Adan eta Eba, Estrabon eta Voltaire: hiru topiko horiek, euskaldun dantzariaren topikoa, euskaldunak, eta bereziki euskal gizonak dantzarekin lotzen dituen iragana nola irudikatzen joan zen ikusteko aukera eskaintzen dute. Nazio bereko kide sentitzeko, komunitateak bere burua irudikatzeko (Anderson 2006) iragan baten narrazioarekin bat egiteko duen beharra asetzen lagundu zuen horrek.

## 2.2 Emakumeak dantzan Erregimen Zaharrea (XVI-XVII)

*Erran behar da, gauça gaixtoa,  
eta occasinotsua dela dantça.*

Pedro Agerre "Axular" (1643, 412)

Euskal emakumeen dantzaren ukazioaren ideiak besterik badio ere, hainbat testigantza historikok agerian jarri dute euskal emakumeak Erregimen Zaharrea ere dantzatu izan direla. XVI. eta XVII. mendeetan hiru agiri motaren bidez berretsi daiteke euskal emakumeen dantza praktika: Corpus Christi festaren inguruko diru-kontu eta kontratazio agirietan, emakumeek erritu kristauetan parte hartu eta dantzatzeko debekuetan eta atzerritik Euskal Herrira etorritako bidaiarien kroniketan. Dantzaren aurkako debekuek, eta bereziki emakumeekin edo emakumeak ez zitezen dantzatu hiru mendetan barrena egindako ahalegin sistematikoek, bi gauza erakusten dituzte. Batetik, emakumeek dantza egiten zutela. Izan ere, horixe debekatu nahi bazen, emakumeek dantzatzea edo emakumeekin dantzatzea, eta hori zigortzen bazen, horrek esan nahi du emakumeak dantzan ari zirela. Bestetik, ez zela helburua lortu, alegia, unean uneko geldialdi edo ezkutatzek gora behera, herritarrek dantza egiten jarraitu zutela. Beraz, debekuen ugaritasunak eta hiru luzaroan errepikatu izanak adierazten du Aro Moderno osoan zehar emakumeak dantzan aritu zirela, XX. mendean horren inguruan adierazitakoa ezetsiz

### 2.2.1 Emakumeak Corpus Christi eta patroien festetan eta dantzetan

Corpus Christi edo Besta Berri izan zen Barrokoan eliza katolikoaren ospakizun handienetakoa eta dantza taldeen kontratazio gehien eragin zituena. Musikariak, kantariak, dantzariak, banderak, gremioetako eta kofradietako ordezkariak, eta Kristoren Gorputza irudikatzen zuen arte-lana jakina, paliopean, intsentsuz lurrindutako apaiz eta sakristauek babestuta, eta herriko agintari eta emakumeak atzetik zirela. Ibilbidean otoitzak eta bedeinkapenak egiteko, zein dantzak eta antzerkiak emanaldiak eskaintzen geldialdiak egiten zituen segizioak. Hiri, herri eta parrokia bakoitzak bere prozesio distiratsua antolatzen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

zuen, eta segizio horietarako egindako ordainketen kontu-liburuek festa honen inguruko informazioa eskaintzen dute. Dantzari taldeak, batetik bestera bizibidea era horretan ateratzen zutenak maiz, prozesioan parte hartu eta dantza zezaten kontratatzen zituzten, eta beraien eta segizioko beste hainbaten jantzi eta osagarriak aparte ordaintzen ziren: txintxarriak, makilak, maskarak eta brokeltxoak tarteko.

Corpus Christi festaren prozesio eta ekitaldi arranditsuek garai distiratsua ezagutu zuten XVI. eta XVII. mendeetan. Prozesio horietan dantza eta antzerki ikusgarriak eskaini nahi izaten zituzten elizako eta hirietako agintariek, eta gastu handiak egiten ziren dantzari eta antzerki taldeen eta horien jantzien kontratazioetan. Espainian, Sevillan oso modu adierazgarrian, Ameriketatik iristen ziren merkantzien eta urrearen distirak edertzen zuen festa, jantzi, apaingarri, luma eta ezpata dotoreenekin jantzitako dantzarien bidez. 1564tik aurrera “Las Gitanas” edo “Los Gitanos y Las Gitanas” izenekin, emakume ijito dantzari taldeen parte hartzea dokumentatu da (Mayo 2016) Sevillako Korpus dantzetan. Maiz, dantzariak, emakumeak eta gizonezkoak, ijitoak ziren, eta haien dantza-maisuak sevillarrak, nahiz eta ijitoak eurak ere bai tarteka. Sevillako udalak lehiaketa publikoz esleitzen zituen Korpus prozesioetarako antzerki eta dantza ikuskizunen kontratuak, eta horri buruzko dokumentazioa aztertu zuen Lynn Matluck Brooksek (1988). Esleipen agiriek erakutsi zuten emakumeen parte hartzea maiztasun handikoa zela dantza eta antzerki konpainietan. Sevillako Urrezko Mendeko Sevillako Corpus jaietan emakumeek dantzaren alorrean boterea eta ospea lortu zutela ondorioztatu zuen Brooksek (1988, 7).

Koreografo lanetan Sevillako Udalak kontratatuta dokumentatu den lehen emakumea Leonora Rica da (Brooks 1988, 7). 1574an, profesionalki eta ekonomikoki emakume independente moduan aurkeztu zuen lehen aldiz bere eskaintza Corpus Christi festan dantzen emanaldia egiteko. Koreografoa izanik bere gain zeuden dantzarien taldea elkartzea, dantza sortzeko gaia hautatzea, izenburua jartzea, koreografia sortzea, paperak banatzea eta jantziak prestatzea. Batzuetan, festa bererako dantza bat baino gehiagorako kontratatzen zuten koreografoa, beraz, aldi berean jardun behar zuen bi edo hiru talderen prestaketan eta kudeaketan. Esleipeneko diruarekin koreografoak bere gain hartu behar zituen dantzarien eta musikariek soldatak, eta kontratuan zehaztutako jantziak egin, erosi edo alokatu behar zituen. Emakume koreografoen kontratuak gizonen berberak ziren, elkarrekin lehiatzen ziren baldintza beretan. Portugaldarra zen Leonora Rica, eta bere dantzari taldea

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

portugalдарrez osatu zuen, beraz haien bidaiak, ostatuak eta jatekoak ordaindu behar zituen enpresaria zen (Brooks 1988, 8).

Hainbat emakume nabarmendu ziren dantza maistra, zuzendari eta enpresari moduan. Adibidez, Ana de Medina, Juan Feliz de Moncadaren emazte moduan aipatua da lehen 1638an, hurrengo urtean, alargunduta, dantza-maistra izendapenarekin eta ondokoetan koreografo karguarekin (Brooks 1988, 13-14). Dantza enpresari eta koreografo sortzaile moduan jardun zen Ana de Medina, urtez urte bere eskaintzak aldatuz eta jatorri desberdineko dantzak prestatuz lehiakideei aurrea hartuta: espainiarren, frantsesen, beltzen, turkiarren, indiarren eta ijitoen dantzak, eta mitologia klasikoan oinarritutakoak pertsonaiak, Sibilak, Herkules, Julio Zesar eta Zeres jainkoarenak prestatu zituen; era guztietako istorioak jarri zituen dantzan, borrokak eta umorea tartekatuz, jantzi koloretsu eta berriekin osatuta (Brooks 1988, 15).

XVII. mendearen bigarren erdian Sevillako Corpus dantzen kontratazioan nagusi izan zen enpresaria emakumea izan zen: Josefa de Cespedes. Ysidro de Herreran alargun moduan hainbat urtez jardun ondoren, 1672an berriz ezkondu zen eta Luis Fernandez Marmolejon izenean egin zituen kontratuak aurrerantzean, baina dantza eskaintzetan Brooksek sumatu zuen Josefa de Cespedesek jarraitzen zuela dantzak pentsatu, koreografiak eta jantziak prestatu eta plazaratzeko lanetan, nagusi moduan senar berria agertu arren (Brooks 1988, 18). Sortzaile eta enpresari ibilbide luzea burutu zuen Josefa de Cespedesek, gogor lehiatuz gertuko eta urrutiko eskaintzekin, maiz irabaziz eta zenbaitetan galduz. 1686an Valentziatik iritsitako modako dantza taldeak esleipena irabazi zion baina haien jantziak berak prestatu zituen; 1687an dantza-maistra moduan agertzen udalaren zerrendetan; 1693an lehia gogorra izan zuen lehiakide exotiko eta entzutetsuarekin: Juan Antonio de Castro, koreografo beltza aurkeztu baitzen Sevillan, Montezumaren dantza egiteko proposamen arrakastatsuarekin. 1698an oraindik lanean ziharduen Doña Josefa de Cespedesek, baina bigarrenez alargunduta, nagusi, koinatuarekin bazkide eginda bere azken indarrak lau urteko kontratua handi bat lortzen ahitu zituen. Baita lortu ere, urteko 11000 errealeko aurrekontua zuen hitzarmena sinatzea lortu baitzuen udalarekin (Brooks 1988, 25-26). Erregimen zaharrean genero kategoriaren izaera ez hain erabakigarriaren adibidetzat har daiteke Josefa de Cespedesen ibilbidea. Nerea Arestik azaldu duenez,

Emakumeak kategoria paradigma diskurtsibo modernoan baino ahulagoa



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

zen

eta atxikipen sexuala beste aldagai identitarioek estalia egon zitekeen testuinguru batean, emakume bikain batzuk kategoria horretaz libratu ahal ziren, gainontzeko emakumeei debekatutako eskubide eta pribilegioez gozaten zituztelarik. (Aresti 2014a, 79)

Berez salbuespenak ziren horrelako kasuak eta ez-ohiko ibilbide horiek burututako emakumeak gertuago zeuden gizonezkoen harreman-egoeretatik gainontzeko emakumeen menpeko egoeretatik baino. Baina prozesio-dantzen sektorean lehiatu zuten emakumeen maiztasunak salbuespenezko emakume gutxi batzuen atzean generoaren araberako mugen sabaiarekin borrokan ziharduten emakume multzo baten berri ematen du. Prozesioetan Jesusen bizitzako pasarteak irudikatzen zirenez batzuetan, Jesus umetan agertu behar zenean, maiz emakumeek, neska gazteek antzeztzen zuten. Adibidez, 1621eko Corpus festan Francisca Mariak egin zuen Jesus umearen papera (Brooks 1988, 6). Emakume helduek dantzatzeko bete beharreko baldintza bat zuten: ezkonduak izan behar ziren. Antzerkietan ere ageri ziren emakumeak, bai aktore lanetan eta bai zuzendari lanetan ere. 1609ko Sevillako Corpus prozesioan parte hartu zuten bi konpainietako zuzendariak antzezleen izenekin zerrendak aurkeztu behar izan zituzten, emakumeak norekin ezkonduak zeuden adieraziz eta 1663an hiru emakumek adierazi zuten beren senarren baimena zutela antzezteko (Brooks 1988, 6). Hiru emakume horien konpainiaren nagusia ere emakumea zen: Francisca Lopez. 1660an agertu zen Lopez lehen aldiz zuzendari moduan, alargunduta, eta 1663an eta 1664an errepikatu zuen (Brooks 1988, 7).

Bizkaian ere, Ijito emakumeak Korpus ospakizunetan eta herrietako bestelako festetan dantza egiteko kontratatzen ziren zenbaitetan. Iñaki Irigoienek dokumentatu duenez, "XVI eta XVII. mendeetan, ijito andren dantzak maiz agertzen dira udaletxeko datuetan, batzuetan Korpus eguneko prozesioetan, beste batzuetan herriko jai nagusietan" (2007, 22). Adibidez, Abadiñon herriko jai nagusiak diren San Trokaz jaietan, 1620. urtean dantzatu ziren emakume ijitoei egindako ordainketaren berri eman du Irigoienek (2007, 22): "Mas ocho reales a las ygitanas por la danza del día de San Trocaz". XX. mendean Abadiñon, San Trokaz egunez zortzi gizonek osatutako taldeak dantzari-dantza edo ezpata-dantza dantzatu du. Durangon ere, 1662an emakume ijitoak dantzatu ziren abuztuko Ama Birjinaren egunean: "a las Jitanas por la danza y fiesta que hizieron el día de Ntra. Sra. de Agosto" (Irigoien 2007, 22). Arzentalesen, 1680an, emakume eta gizonek osatutako taldea dantzatu zen 20 erreale truke:

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

“danza que se hiço en Santa Cruz con los Jitanos y xitanas” (Dueñas 1998, 148). 1684an berriz dantzatu zen ijitoen dantzari talde mistoa.

Lizarrako parrokiako kontu-liburuetan arakatuta, 1544tik aurrerako kontratazio eta ordainketen berri jaso zuen Jose Maria Jimeno Juriok (1987). XVI-XVII. mendeetan maiz ijito taldeak izaten ziren dantzari lanetan aritzen zirenak, eta horien berri ere ematen dute kontu-liburuek. 1588an Juan de Iturgoyenek egin zuen tratua Lizarrako San Juan parrokiarekin Korpusen zortziurren aurreko prozesioan bere dantzari taldea aritu zedin. Ijitoen dantza, ijito emakumeen dantza kontratatu zioten Juan de Iturgoyeni: “danza de xitanas 66 reales” jaso zen kontu-liburuetan (Jimeno 1987, 234). 1594an berriz ageri da Juan de Iturgoyen 66 erreal kobratuz ijito emakumeen dantzarengatik. Lizarrako udalaren kontu-liburuen arabera 1596an lau dantzari talde kontratatu zituen herriko etxeak Corpus festan dantza zezaten. Horien artean zen Juan de Iturgoyen eta bere kideei hamabost dukat ordaindu zizkieten ijito emakumeen dantza antolatzeagatik: “ a Juan de Yturgoyen y sus compañeros quinze ducados por la danza que saco de gitanas” (Jimeno 1987, 216). Mende aldaketan, 1600. urtean ere “Danza de gitanas” kontratatu zen 77 errealen truke Lizarrako Besta Berri prozesioaren zortziurrenerako, baina arduraduna “ijittoa” izendatuta ageri da: “Pascual de Calaçar, gitano. Danza de gitanas. 77 reales” (Jimeno 1987, 234).

Zenbaitetan talde mistoak, gizon eta emakumez osatutakoak ageri dira XVII. mendeko prozesio katolikoetan parte hartzen. 1601. urtean, Joan de Guebara, Lizarrako dantza-maisuak emanaldia eskaini zuen Iruñean bere taldearekin, eta eskainitako saioagatik ordainketa eskatzera joan zenean, taldean, dantzarien artean lau emakume —lau ‘dama’— zirela adierazi zuen: “que su jente son quatro damas con sus ropas y los hombres con sus libreas de blanco y colorado a manera de ajedrez que son otros cuatro con su tamborin y y un simple” (Pascual Bonis 1998, 270). Nafarroan, bereziki mendearen lehen erdian, lau gizon eta lau emakumek osatutako dantza talde mistoak dokumentatu dira prozesioetan. Agirietan zenbaitetan “4 galanes y 4 damas” ageri da (Ramos 1998, 470). Gizonezko dantzariak zenbaitetan ‘danzante’ izendatzen zituzten moduan, bazen izen bat emakume dantzariak izendatzeko tarteka erabiltzen zena: ‘danzadera’. Fiteron, 1603 eta 1604ko Corpus Christiren antolaketaren diru-kontuetan horrela jaso zen ordainketa agirian: “gaste el dia del sanctisimo sacramento con el charamelero y Atanbor y dancantes y Repr(ese)ntantes y dancaderas y cascauúillos” (Aznar 2017, 118). 1607an, Lizarrako Alonso de Guebara kontratatu zuten Iruñeko San Fermin jaietan bere dantzari

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

konpartsarekin dantza zezan, eta lau komendadorek eta lau damak osatutako taldearekin eskaini zuen dantza-saioa. Alonso de Guebara XVII. mendearen lehen erdian Nafarroako dantza prozesioetan garrantzia handiko izena da. Jimeno Juriok (1987, 222) ez zeukan argi izen horien atzean pertsona bakarra edo gehiago ote zeuden, izan ere berak prestatutako dantza taldeen, erraldoien eta zaldikoen emanaldiak 49 urtez, 1604 eta 1653 bitartean dokumentatu zituen. Dantzariak gizon eta emakumeak zirela zehazten zen zenbaitetan kontu-liburuetan, hala nola 1648an: “Alonso de Guebara. 480 reales. 50 reales. Hombres y mujeres” (Jimeno 1987, 220). Ondoko urteetan Alonso Guebarari jarraipena eman zioten dantza-maisuek ere gizon emakumeekin jarraitu zuten zenbaitetan Lizarrako prozesioetan dantzaldiak eskaintzen (Jimeno 1987, 220): 1656an Jose de Larrosak zortzi dantzarik, lau gizon eta lau emakumek osatutako taldea eraman zuen; hurrengo urtean 1657an Jose de Bustamante ijitoak bederatziko taldea, “Nueve hombres y mujeres” aurkeztu zuen; eta 1658an Juan de Muezek zortzikoa berriz, gizon eta emakumez osatutakoa.

Prozesioez gain, Korpus egunez eskaintzen ziren Bibliako pasarte antzeztuetan izaten ziren dantzak, eta horietan ere emakumeek parte hartzen zuten. 1610eko Corpus egunean, Iruñeko katedralaren barruan Booz eta Ruthen arteko elkarrizketa irudikatzen zuen antzerkia eskaini zen (Hernández 1949, 87; Iribarren 1946, 143), eta emakumeak eta gizonak dantzatu ziren bertan, “guiando Booz a los zagales y Noemí a las zagalas” (Jimeno 1987, 226). Besta Berriren zortziurrenean birritan errepikatu zuten antzezpena.

Corpus eta tokian tokiko saindu zaindarien festetan eskaintzen ziren prozesio-dantzetan eta antzezpenetan emakumeen parte hartzearen desagerpena ez zen berez gertatu, presio, debeku eta gatazken ondorioz baizik. Iruñean, Gaspar de Mirandaren 1750eko ediktu ezagunak debekatu egin zuen emakume dantzarien parte hartzea eliz liturgietan, nahiz eta Jesus Ramosen esanetan (1998, 470), ordurako Iruñeko Diozesian ez zen ohikoa emakumeek dantza horietan parte hartzea. Sevillan, Espainiaren Urrezko Mendeko prozesioetan emakumeen parte hartzea dokumentatu zuen Brooksen esanetan, parte hartze horren bukaera Jaime de Palafox y Cardona (Ariza, Zaragoza, 1642-Sevilla, 1701) artzapezpikuaren eraginez gauzatu zen (Brooks 1988, 26). Palafoxek 1677an Palermon jaso zuen artzapezpiku izendapena eta bertan zazpi urte egin ondoren, 1684. urtean iritsi zen Sevillara. Edozein egoeratan Gizon-emakumeak elkarrekin dantza egitea desegokitzat jotzeaz gain, mende betez prozesioetan eta eliza barruan ere dantzak eskaintzeko zegoen ohiturarekin bukatu nahi izan zuen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Palafoxek. Seikoen<sup>51</sup> dantzak debekatu zituen (Ayarra 2014, 67), ijito emakumeen parte hartzea debekatu zuen prozesioetan (Mayo 2016), eta oro har, hiriko festetan egiten ziren dantza guztien kontra jo zuen sutsuki (Brooks 1988, 26). Udalak eta herritarrek aurre egin zioten artzapezpikuari hasieran, baina aurretik hain oparoa izandako Sevillako hiria ekonomikoki, politikoki eta kulturalki gainbeheran harrapatu zuen Palafoxek XVII. mende bukaeran. Udalak zailtasunak zituen aurreko hamarkadetako festa eta prozesio arranditsuak ekonomikoki mantentzen. Artzapezkikuak Errege eta Aita Santuaren onespentak jaso zituen dantzaren kontrako borrokan. Palafoxen eskariari erantzunez, Carlos II.enak emakumeek Sevillako festetan dantzatzea debekatzeko eman zuen agindua eman zuen 1699an. Honela zioen:

Mandamos que de ahora y de aquí en adelante las danzas que se formaren para las festividades que se acostumbran hacer en esa ciudad, sean y se compongan tan solamente de hombres, sin permitir ni consentir haya mezcla ni intervención de mujeres en manera alguna, los cuales hayan de llevar y lleven las caras descubiertas, sin velos ni mascarillas ni otro disfraz en los rostros (Ramos 1998, 559).

Udalak hasieran aurre egin bazion ere, azkenean, 1699an amore eman, eta emakumeek Corpus Christin parte hartzeko debekua ezartzea onartu zuen (Brooks 1988, 26). Horrela bukatu zen Sevillako prozesioetako dantzetan gutxienez 135 urtez emakumeek izan zuten parte hartzea. Baina Brooksek ongi dioenez, emakumeek ez zioten dantzan egiteari utzi: "While the Sevillanos-both men and women-never ceased dancing, women had to shift their celebrative spirit from sacred to secular occasions" (1988, 26). Beraz, liturgia katolikoaren baitan dantza egiteari utzi zioten, baina eremu sakratutik kanpo dantzan jarraitu zuten.

### 2.2.2 Euskal emakume dantzarien kontrako debekuak

*Aimbeste aditcen da canta deshonestoac  
esanaz, eta dantza torpeac eguinaz.*

Joseph Ochoa de Arin (1713, 160)

---

51 Sei dantzarik, mutil koskorrek gehienetan egiten zituzten dantza prozesional eta liturgikoak, 'danza de los seises' izenarekin ezagutzen zirenak.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

XVI. mendetik aurrera dantza praktiken debeku, ohartarazpen, isun eta zigorrak hainbat ikertzailek dokumentatu dituzte. Eliza katolikoaren ordezkariak deitoratu eta gaitzetsi, eta botere zibileko agintari lokalek ordena eta moral publikoa babesteko araudiak eta zigorrak ezarrita, ugariak izan dira herritarren dantza praktikak erregulatzeko ahaleginak, eta bereziki emakumeen kasuan, mugatzeko eta debekatzeko saiakerak. Europako elizak Erdi Aro osoa pasa zuen dantzen aurkako debekuak ezarriz, eta Aro Modernoan ere berdin jarraitu zuen, Trentoko Kontzilioak jarrera hori berretsi baitzuen. Liturgia kristauan dantza ohiko osagaia izan da hainbat garaitan, baina dantzaren gorputz izaerak eta horrekiko beldur kristauak debekuetara eraman du behin eta berriz. Gizarte barrokoaren misoginia nabarmena zen Europako mendebaldean. Kontrarreformaren testuinguruan, emakumeen gaineko kontrol zorrotza eta emakumeen isolamendu sozialerako joera handia eman zen (Aresti 2006, 58).

Aro Modernoaren lehen bi mendeetan dantzen debekuen berri ematen duten erreferentzia bibliografikoak ugariak dira, beraz, besteak beste euskal dantzen historiari ekarpenak egin dizkieten gehienentzat oinarrizko informazio iturri direlako debeku horiek. Pablo de Gorosabel (1899), Ramon Berraondo (Anguiozar 1929), Policarpo Larrañaga (1930; 1931), Aita Donostia (1933a), Julio Caro Baroja (1976), Enrique Jorda Gallastegi (1978b), Jose Antonio Arana Martija (1986), Iñaki Irigoien (1994; 2010a; 1991b), Jesus Ramos (1998) eta Joxemiel Bidador (1996; 1997; 2001; 2005) dira dantzen aurkako debekuak ezagutzera eman dituztenetako batzuk. Aipatutako azkenak, Joxemiel Bidadorrek *Dantzaren erreforma Euskal Herrian* lan mardulean “Debekuen zerrenda Euskal Herrian” (2005, 25–60) eskaini zuen, eta XVI. mendetik XVIII.era dantzen aurka dokumentatutako 121 debeku eta zigorren berri eman zuen.

Jainkoari desohore egitea delakoan kristau erritoetan edo horien inguruan, eliza barruetan eta espazio santuetan egindako dantzen kontrakoak dira debeku asko, baina bereziki elizaren ministroen eta botere zibilen agintarien kontrolari ihes egiten zioten dantzaldiak dira debekatzailerengan arduraren sortzen dutenak. XVI. mendean ‘mezetak’ deitutako festak ziren agintarien buruhauste eragile nagusiak, 1537ko errege zedula batek zioenez, horietan jan-edan, jolastu eta dantzan aziendak desagitea baino ez baitzuten egiten: “Acostumbran los pueblos a reunirse para ciertas fiestas que llaman mezetak, y no es para otro efecto que para comer, beber, jugar, bailar y destruir la hacienda” (Bidador 2005, 26). Mezetan kontrako debekuak denboran errepikatu ziren beraz. Adibidez: 1553an Nafarroako Gorteek mezetak debekatzeko eskaera egin zioten erregeari eta

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

agindua urratzen zutenentzat zigor gogorak xedatu zituzten hainbat aldiz hurrengo urteetan (Bidador 2005, 27); 1576. urtean, Gipuzkoako Batzar Nagusiak Mutrikun batuta, mezetetan gauz egiten ziren dantzak debekatu zituzten (Gorosabel 1899, 424); 1610ean Xemeingo udalak agintarien baimenik gabe dantzak egitea debekatu zuen 300 maravediko zigorra ezarriz araua urratzen zuenarentzat (Irigoien 1994, 68); apaizak ez zitezen dantzatu emandako eliz-debekuak ere ugariak izan ziren, adibidez, 1640an Juan Queipo de Llano gotzainak sinatutakoa (Caro Baroja 1976, 12-13).

Dantza praktiken debeku eta erregulazioak emakumeen gorputzaren gaineko kontrola gauzatzeko ahaleginak dira Susan Reeden (1998, 517) esanetan. XVII. mendetik aurrera dantzaren kontrako jarrera oldarkorra izan da Estatu Batuetan ere, bereziki apaiz protestante zuri eta gizonezkoek sustatutakoa, eta batez ere emakumeei, gorputzei eta pasioei zieten beldurrak eragindakoa (Reed 1998, 517). Dantzaren kontrako jarrera dantzan bertan edo dantzaren inguruan sortzen diren moralitatearen hausturengandik justifikatu zuten elizgizonek. Reeden esanetan, emakumeengandik espero da dantzan beren edertasuna, energia, trebetasuna, sentsualitatea eta sedukzioa erakustea; aldi berean, susmo txarrez ikusiak dira emakumeak dantzan, atentzioa gehiegi erakartzen dutelako edo autokontrolari eusteko zailtasunak eragiten dituztelako. Beraz, Emakumeek bi arrisku dituzte dantzan: batzuk berezkoa duten purutasuna eta birjintasuna zikintzea; besteek dagoeneko galdua dutenez garbitasuna eta bekatari direnez, gainontzekoak kutsatzea (Reed 1998, 517).

Euskal dantzen debekuetan ere antzematen da emakumeei eta emakumeen gorputzari beldurra, emakumeak gizonen morala galbidean jartzeko arriskua. Dantzaldiak gorputzen aldarria izanik, eta gorputza, gorputz femeninoa bekatuan erortzeko arriskua, kastitatea zen horren aurrean defendatzen zen babes-neurria. 1545. urtean, Markinako parrokiaren araudiak zioen (Irigoien 1991b, 112) neska eta mutilak ezin zitezkeela elizapean eta kanposantuan batu festa egiteko, ohikoa baitzen XVI. mendeko festetan “asy de honbres como mugeres e donzellas e moços” danbolinaren soinuan dantzatzera batzea. Gizon eta emakumeen arteko kontaktu fisikoa ahalbidetzen zuten dantzak ziren gaitzesgarrienak, horregatik, 1615ean Markinan bertan zehazki eskuak elkarri emanda, “trabandose de las manos” (Irigoien 1991b, 112), egiten ziren dantzetan parte hartzea debekatu zieten apaizei. Iruñeko 1595eko lanbideen eta gremioen udal-ordenantzak argi adierazten zuten emakumeen eta gizonen arteko dantzak debekatzearen arrazoia zein zen:

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

por quanto los bayles y danzas de los mozos y mozas de servicio, de la dicha Ciudad, en los dias de fiesta, se hacen con mucha desconpostura de señales desonestas, como son abraçarse los mozos con las mozas con ademanes de besar y otras cossas de atrevimiento, y mal parecer donde baylan, [...] que de aquí adelante, en ningun tiempo, los Julares sean osados hacer son, sino es en el Imbierno, [...] hagan saver a los danzantes que sean muy compuestos en sus Danzas, sin hacer acometimiento de besar ni abrazar, aunque sea burlando, a las moças con quien danzaren, ni à otras que llegaren a berlos, ni hagan señal ni demostracion alguna que parezca desonestidad, so la dicha pena, [...] (Ramos 1998, 504)

Emakumeak eta gizonak elkarrekin dantzatzean elkar ukitzea, besarkatzea, musukatzea debekatu zuen udalak, lizunkeriatzat jotzen zuten guztia zigortuz. Axularrek, Pedro Agerre erretore eta idazleak *Gero* (1643) liburuan ‘haragiaren’, gorputzaren plazeren artean kokatu zuen dantza: “Hirurgarrena galtcen da dembora gorputzaren plazeretan ibiltceaz. Erraiten duçu, deçagun dembora iragan, gaitecin ioca, gaitecin dantça eta dosta. Eta etçaitçu gogoratcen, bitartean dembora galtcen duçula” (Agerre 1643, 161). Denbora galtzea zeritzon dantzari Axularrek, baina kezkatu gorputzaren plazerak, haragiaren tentazioak, bekatuak kezkatzen zuen kastitatea bertute zuen apaizak. Dantza egitea plazeren tentazioan erortzea moduan ulertuta, autokontrolaren galera hori edatearekin zuritu zuen Pedro Agerrek Ciceroni erreferentzia eginez: “Nehor guti dantçatcenda edana ezteanean, adimenduan dagoenean” (1643, 413). Burua eta gorputzaren arteko bereizketa baliatu zuen, buruz, zentzuz, jokatu ordez, bururik gabeko gorputz edo hanken menpekotzat aurkeztuz dantzariak: “lende gazte arinen, cençuz baiño, çangoz fidago direnen officioa da dantça” (1643, 413). Hain arriskutsutzat jo zuen dantza, igandean lan egiteko bekatua onargarriagoa iruditzen zaiola dantza egitea baino:

Erran behar da, gauça gaixtoa, eta occasinotsua dela dantça, [...]. Hobe da, eta beccatu gutiaga da, igande egunetan, golde nabarretan, eta lur lanetan travaillatcea, ecen ez dantçan haritcea. Eta haur erraitendu hunela, ez ceren dantçatcea bera hain gauça gaixtoa den, baiña ceren dantçatic anhitz ocasio behar eztenic sortcen den. (Agerre 1643, 413)

Axularrek dantzan ikusi bazuen arriskua, Juan Lezaun erretore nafarrak<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Joxemiel Bidadorrek eman zuen ezagutzera Juan Lezaun, Adiosen jaio eta jaioterrian bertan abade jardun zuena eta besteak beste emakume-dantzariaren arriskuaz ohartaraziz eliz-liburua

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

emakume-dantzarian ikusi zuen gizonaren galbidea. 1692an idatzitako liburuan emakume-dantzaria deabrua bera bailitzan aurkezten du: “Huye de la muger danzante, si no quisieres perezar miserable à sus manos; mueve con eficacia, y no es facil, resistirla” (Lezaun 1692, 220). Emakume-dantzarien dantzakera trebea, keinu guztiekin haragikeria pizteko duen gaitasuna, deabruak berak eman dizkio emakumeari dantzarako gaitasun horiek Lezaunen esanetan: “Ha introducido el demonio un dançar tan desembuelto, que no ay movimiento, que no irrite, y provóque à luxuria: son las acciones todas encendidas hachas, que abrasan, y derriten en fuerça de infernal fuego los corazones; incitan à luxuria, y èchan al Infierno” (Lezaun 1692, 219).

Emakume-dantzariak tentazioaren gorputza dira XVII. mendeko erretorika katolikoan, baina ez dira bekatuan eror daitezkeen biktimak, horiek emakume-deabru hauen menpe gera daitezkeen gizonetakoak dira. Emakume-dantzariak ez dute salbazio posible beraiek baitira gaizkia bera, gizonen ahuldadeak baliatzen dituztenak beraien borondateen jabe egiteko. Horren adibide Ana Bolena, Ingalaterrako erregina, emakume-dantzaria, “Era diestra en el danzar, y amiga de bayles, y saraos” (Lezaun 1692, 221), dantza-kideak bekatu eraman eta lepoa ezpataz moztuta bukatu zuena. Edo Salome, Herodes erregea txotxongiloa bailitzan bere nahieran erabili zuen emakume-dantzaria:

Danzó la desembuelta muchacha, cayó en gracia, se hizo dueño de la voluntad de el adultero, y incestuoso Rey. [...] Miren si es poderoso un bayle, para pervertir corazones; por no negarla un gustillo, vino a cometer una tan execrable maldad. Huye de la muger danzante, si no quisieres perezar miserable à sus manos; mueve con eficacia, y no es facil, resistirla. (Lezaun 1692, 220).

Gizonak galbidean jartzeko emakumeen dantza-keinuen eta mugimenduen gaitasunetik ez zegoela ihes egiterik zioen Lezaunek. Beraz, emakume-dantzarien mende eroritako gizonak ez zituen gaitzesten, ahuldadea erakusten baitzuten, baina ulergarria zen hori, emakume-dantzarien gizonen borondatea menderatzeko zuten gaitasunaren eraginez. Errudunak gurasoak eta nebak ziren, alabak eta arrebak dantzara joatea baimentzen zuten gurasoak eta nebak. Zer esanik ez dantzara animatu eta dantzan ikastera bidali bazituzten:

Solian las hijas de Sito salir a dançar. Salieron cierta fiesta, por no perder la costumbre, à hazer sus bayles. [...] De aqui resultó el llevarse, contra

---

idatzi zuena. (Bidador 1999; Bidador 2005, 13)



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

la voluntad de sus padres, y hermanos, los hijos de Benjamin una de ellas cada uno, y la que mas le llenó; y plantarlas en su tierra, para cumplir sus deseos: [...] Fue este un robo tan universal, que da escandalo el oirlo. Viendo el atrevimiento, los ofendidos padres, y hermanos de las robadas mugeres pidieron castigo contra los raptores. Mas les fue respondido: [...] dixo el juez: que castigo pedis contra ellos, quando la culpa es vuestra? [...] vosotros soys, lo que aveis pecado. Es muy puesto en razon, se atribuya à los padres, y hermanos à culpa el robo de la hija, y hermana, que tiene por costumbre el danzar. Porque si ellos dan tanta liberta, si ellos permiten los bayles, si ellos las buscan maestros de danzas, si ellos las quieren danzantes, ellos, quieren, que las roben. Pues porque se han de quejar, quando ha sucedido el caso? Si alguno tiene la culpa, ellos tienen mucha parte; y la mayor, porque no lo remediaron antes, prohibiendo danzas, y bayles; que una hija danzante, visto estava, avia de parar en esso. Ellos tienen la culpa, paguenlo ellos; y si alguno es digno de castigos por el robo de su hija a ellos vienen los primeros; los ladrones son dignos de absolucíon, porque que delicto puede ser, el que os lleven vuestra hija, quando con ella estais brindando a los raptores? Si con ellas los convidays, si tienen vuestro consentimiento, que falta a los que se quieren bien? Con esto mas, que si pecaron, ya lo purgaron bastantemente. (Lezaun 1692, 220)

Emakume-dantzariak bekaturako gonbidapenaren gorputza dira. Emakumeak lapurtu dituztenak emakume-dantzarien dantzak nahastuta zepoan erori diren biktimak, absoluzioa merezi dutenak beraz. Erantzuleak, errudunak, bekatariak, alabak dantzara joatea baimendu dutenak. Konponbide bakarra zuen auziak: emakumeei dantza egitea debekatzea.

Eliz-agintarien kezkak etxetik bertatik hasten ziren baina. Diozesiaren zaindarien, gotzainen eta misiolarien XVI. eta XVII. mendeko kezka nagusi eta nahigabeen iturri nagusietakoa apaizak ziren. Johannes Langek 1526an euskal apaizak dantzan eta pilotan aritzen zirela esan zuenetik (Lacombe & Schuchardt 1908; Urquijo 1923) hainbat testigantzek, salaketek, debekuk eta zigorrek apaizen dantzetan parte hartzeko izan zuten ohituraren berri eman dute. 1590. urtean Iruñeko katedralean ospatutako sinodoan erabaki zen “Que los clérigos no dancen, ni baylen, ni canten cantares deshonestos, ni prediquen cosas profanas, ni se desfracen, ni vean toros” (Ramos 1998, 505). 1602ko Calahorrako konstituzio sinodaletan berriz ere debeku bera agindu zuten, “que los clérigos

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

no bailen, ni canten” (Jordá 1978a, 118). Baina alperrik, euskal apaizek dantzarako zuten zaletasunak tinko iraun baitzuen gizaldi berrian ere. René Le Paysek 1659an Euskal Herrian egindako egonalditik bidalitako gutunetako batean apaizen dantzarako zaletasuna aipatu zuen, ezteietan, *branle* dantzetan aitzin-esku izateko zuten ohitura azpimarratuz: “J'ay remarqué qu'aux nopces c'est toujours le Curé qui mène le branle” (Remy 1925, 43). 1688an, Urduñan, goizean prozesioa egin ondoren, arratsaldean zazpi elizgizon, danbolinaren doinura elizatik plazara atera ziren dantzara, elkarri eskua emanda sokaren buru zihoarn Matheo de Elejada apaiz aureskularia “saltando y haciendo cabriolas” dantzatzen zela (Eguiluz & Iribar 2016, 16).

Apaizekin batera, eliza eta ermiten zaintzaren arduradun ziren serorak ere kontuan hartu zituen Pedro Pachecok 1544an, “y el clérigo, o serora, o beata, o hermitaño, que tuuiere cuydado de la dicha hermita”, horiei guztiei aginduz “Que ninguna persona vele de noche en las Iglesias, ni hermitas, ni coman, ni canten, ni dancen en ellas, ni hagan representaciones” (Larrañaga 2015, 202). Pariseko parlamentuak eliztarrek dantzarako zuten ohitura hori debekatu zuela ehun urtetik gora baziren ere, XVII. mendean Donibane Lohizunen indarrean zen apaizak bere lehen meza ospatzen zuen egunean dantza egiteko ohitura (Itzaina 2017, 6). John Locke filosofo ingelesak Donibane Lohizunen 1679an ohitura hori ikusi eta kontatu zuela jaso du Xabier Itzainak (2017, 6), kabriolak ongi dantzatzen zituen apaizak ospea izaten zuela gaineratuz. 1688an San Juan eta San Pedro egunetan herritarrek, mozorro jantzita nahi beste dantza egiteko baimena zutela, baina arratsaldean apaizek eta agintariek dantza nagusia egin behar zutenerako plaza libratzea agintzen zuen Oiartzungo bailarako akordioak (Larrañaga 1930, 43). Ezteietan apaizek soka-dantzen buru ateratzeko ohitura hori espresuki debekatu zuen Pedro Lepe gotzainak 1698an aginduz “que ningún sacerdote, o Clérigo de Orden Sacro, o de Ordenes menores con Beneficio Eclesiástico o de Capellanía colada, salga en dança, aunque sea boda de pariente, o parienta; pena de excomuniación mayor, en que ipso facto incurren los sacerdotes” (Jordá 1978a, 118). Zenbait tokitan, apaizen dantzarako ohiturak XX. mendera arte iraun zuen. Jordá de Gallastegik halaxe kontatu zuen: “En Santesteban el párroco abría una danza que se celebraba durante las festividades patronales y personalmente vi, en 1929, al párroco de un pueblo labortano encabezar la *soka-dantza*” (1978a, 119).

### 2.2.3 Emakumeak dantzan bidaiari eta kronikarien begietan

Euskal herritarren ohiturak eta dantzak beraien kroniketan deskribatu zituzten bidaiarietako batzuek emakume dantzariak ikusi zituzten Euskal Herrian. Kanpoko begirada horretan euskaldunak herri exotiko moduan irudikatzen dira maiz, eta horrek zenbait topiko eta klixe errepikatzea ekarri izan du, baina bestetik, bertakoen aurreiritzietatik salbu ageri dira zenbaitetan, besteak beste emakumeek dantza egitearen jarduera moralik gabekotzat jotzen zuen aurreiritzitik.

Testigantza gehienak testu soilez osatutako aipuak badira ere, bada ilustrazio bat, euskal dantzari buruzko testigantza zaharrenetakoa dena eta dantzan ageri den emakumea duena protagonista. Christoph Weiditz, artista alemaniarra 1528 eta 1529 inguruan Iberiar penintsulan egindako bidaiari ikusitako herritarren irudiak marraztu zituen. Irudi horiek *Trachtenbuch* (Weiditz 1530) edo jantzien liburuan bilduta daude, eta Euskal Herrian egindako hainbat margo daude tartean.

Irudietako batean (ilustrazioa 7) emakume bat ageri da, eskuineko besoa gorantz altxatuta, eskuineko oina erdi tolestuta eta eskuin aldera irekita, oin punta lurrean ezarrita eta ezkerreko oina berriz ezkeraldera luzatuta, irekita hori ere. Emakumearen buruaren gainean esaldi bat dago idatzita alemanez, “Allso Dantzen sy auff die manier in Bistaye” (Weiditz 1530, 293) bezala transkribatu direnak. “Era honetan dantzatzen da Bizkaian” esan nahi lezake testuak.

2. Aurrekariak: debekuen gaintik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan



Ilustrazioa 7: "Also Dantzen sy auff die manier in Bistaye", Trachtenbuch, 293. orr, Christoph Weiditz, 1528-1529 inguruan.

Johannes Lange medikuak Granadara bidean Euskal Herria zeharkatu zuen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

1526. urtean eta, bere bidaiaren kronikan, Baiona eta Ainhoa pasata, Elizondon zenbait emakume dantzan ikusi zituela aipatu zuen<sup>53</sup>. Neska gazteek ilea moztuta zeramatera kontatu zuen, eta danbor edo pandero baten doinura ari zirela dantzan. Bide erdian jarrita, elkarri eskuak eman eta kantuan, bidaiariei opariren bat eskatu zieten neska dantzariak:

Neska gazteek, burua erabat kaskamotz zutela, danbolina jotzen zuten dantzarako; dantzan jauzi egitea, era guztietako arintasun ariketak egitea eta pilotan jokatzea baimentzen zitzairen apaizei. Aipatutako neska gazteek, elkarri eskuak emanda bidea itxi zieten zaldunei eta danbolinaren soinura kantatuz opari bat egitera behartu zituzten<sup>54</sup>.

XVI. mendearen erdialdean, Espainiako Felipe II eta Frantziako Henrike II erregeen arteko 1559ko bake-ituna sinatzean, udalei festak antolatzeko agindu zitzairen, eta horrela, Markinan, Berriatuko danbolinteroaren doinura zein kanturarekin lagunduta, “asy de honbres como mugeres e dancellas e moços”, alegia, gizonak, emakumeak, neskak eta mutilak dantzatu ziren (Irigoien 1991b, 112; Irigoien 1994, 67–68) bost egun iraun zuten festetan. Hain zuzen, Henrike II.aren seme eta Frantziako tronuan oinordeko Charles IX.ak emakumeak dantzan ikusi zituen Euskal Herrira egindako bisitan. Hamabost urteko errege gaztea, bere menpeko lurrak eta herriak ezagutzeko amak antolatutako bi urteko bidaiari iritsi zen Donibane Lohizunera (Agerre 2016). Abel Jouanek, erregearen kronistak jaso zuenez, 1565eko uztailaren 19an Donibane Lohizuneko itsasertzean paseatzen ari zen errege gazteak plazerez ikusi zituen neskak euskal estiloan dantzan.

[...] veoir dancer les filles à la mode de Basque, qui font toutes tondues, celles qui ne sont point mariees, & ont toutes chacun un tabourin, fait en maniere de Crible, aquel y a sorce sonnettes & dansent une dance qu'ilz appellent les Canadelles, & l'autre le Bendel. (Jouan 1566, 51)

Ilea moztuta zeramaten neskek, ezkongabeek izaten zuten eran, eta bakoitzak pandero bat zeukan, bahearen tankeran egindakoa. Sonailu hotsarekin,

---

53 Langeren bidaiaren kroniken berri Hugo E. M. Schuchardtek eman zion Georges Lacomberi eta honek argitaratu zuen (Lacombe & Schuchardt 1908) Euskal Herriari zegokion pasartearen aleman zaharrean, Schuchardtek aleman modernora ekarritako aldaera eta Lacombe berak frantsesera itzulitakoa; ondoren Julio Urquijok (1922) berrargitaratu zuen Lacombena.

54 “Nichts gemaynes hat, darin die Junckfrauen alle [S. 412] beschoren seyndt kolbityh un nach der pauken singen zum tantze, und an dem tantze zu sprinsen undalle geradikheit zu uben, auch des pales zu spielen sit den pristern unverweiszlich. Diese obgemelte Junck-frauen mit den henden aneinander geschlossen und nach der paucken singende in den dorffern verhalten den Reuttern die Strosse und begeren von in eine verehrunge”. (Lacombe & Schuchardt 1908)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

*Canadelle* zeritzon dantza bat eta *Bendel* izeneko beste bat dantzatzen ikusi zituen neskak Charles IX.ak.

XVI. mendekoak dira baita ere Iburguen eta Cachopinen kronikak, 1558 eta 1598 bitartean idatzi zituztenak Juan Iñiguez Iburguenek eta ponteko izenik ezagutzen ez zaion Garcia Fernandez Cachopinen semeak. Zatika eta kontserbazio egoera kaskarrean gorde dira kronikok, baina Julen Arriolabengoak (2006) egindako doktore tesia eta edizio-lanari esker irakurgarri daude (Ibargüen & Cachopín 1558a; 1558b; 1558c). Etxea eraikitzekeo harri eta zur handiak garraiatzeko lorra izeneko auzo-lanak festan eta dantzan ospatzen zituztela kontatzen da Iburguen eta Cachopinen kroniketako batean (1558b, II:49). Kantuz, txirula eta danbolinez, eta albokaz lagunduta, gizon eta emakumeak elkarri eskutik emanda dantzatzen omen ziren.

[...] los vezinos se juntan a hazer esta lorra y acarreo, cada un casero e vezino dellos con sus carros y bueyes hunzidos con grandes regoçijos e fiestas de domeas y cantares e músicas de tanborines y flautas y albocas, que son unos instrumentos antiguos hechos de cuerno y cañas, a manera de xabebas moriscas, con las cuales albocas tañen muy muchos y diferentes sones dulçes y muy suabes para bailar y danzar a su uso viscaíno, trabándose por las manos munchos de ellos y todos los que quieren dançar. Y así hazen un muy grande corro de dança, metiendo y tomando por las manos a una muger o moza entre medias de dos honbres. Y desta manera cantan y bailan y se huelgan y regoçijan, comen y beben abundantamente como en bodas. (Ibargüen & Cachopín 1558b, II:49)

Dantza-borobil handian, bi gizonen erdian emakume edo neska bat hartuta, kantuan eta dantzan, olgetan eta festa eginez, ezteietan bezala ugari jan eta edaten zuten auzo-lanaren ospakizunetan beraz.

1609an Lapurdin egindako sorgin-ehizaren ondotik idatzitako memorieta, euskaldunek ohiko zituzten dantzen deskribapenak jaso zituen Bordeleko legebiltzarrak bidalitako Pierre de Lancre magistratuak. Lapurdiko emakume asko, senarra itsasoan zeukaten marinelen emazteak estu zaindu zituen, eta euskaldunen dantzarako zaletasuna, bai egunez eta bai gauzez maite zutena, nabarmendu zuen: “ayment les veilles et la dance aussi bien de nuict que de iour” (L’Ancre 1612, 41). Elkarri eskuak emanda, gizonak eta emakumeak tartekatuta, ipurdiak elkarri joz dantzatzen zirela idatzi zuen Lancrek: “mais se tenant tous

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

en long, et, sans se deprendre des mains, ils s'approchent de si près qu'ils se touchent, et se rencontrent dos à dos, un homme avec une femme : et à certaine cadence, ils se choquent et frappent impudemment cul contre cul" (1612, 209). Borobilean, elkarri eskuak emanda, andre-gizonak tartekatuta dantza egiteko modu honetan, ohiko eran dantzariak borobilaren barrualdera begiratzen dute, eta honako honetan aldiz, kanpora begira deskribatu zituen Lancrek. Ipurkaden aipuak, ondoko urteetan maizago agertzen joan den dantzaren une berezi bati buruzkoa dirudi.

Marie-Catherine Aulnoy kondesak 1679an Lapurdiko eta Gipuzkoako kostaldera egindako bidaiari emakumeak dantzan ikusi zituela kontatu zuen bere bidaiaren kronikan (Aulnoy 1874). Baionan, neska talde bati beretzat dantzatzeko eskatu zion, eta gizon batzuei eskua emanda, txirula eta ttuntunaren doinura, branlea dantzatzen hasi ziren borobilean. Zume luzeak eskuak zituztela, eta binaka zapitik helduta, gizonak eta emakumeak birak, jauziak eta kabriolak dantzatu zituzten Aulnoyren esanetan:

Les hommes, qui étaient venus accompagnés de dames, prirent chacun celle qu'ils avaient amenée, et le branle commença en rond, se tenant tous par la main; ensuite, ils se firent donner des cannes assez longues, ne se tenant plus que deux à deux avec des mouchoirs qui les éloignaient les uns des autres. [...] il me semblait que c'était ainsi que devait se danser la Pyrrhique, dont parlent les anciens, car ces messieurs et ces dames faisaient tant de tours, de sauts et de cabrioles, leurs cannes se jetaient en l'air et se reprenaient si adroitement, que l'on en peut décrire leur légèreté et leur souplesse. (Aulnoy 1874, 3-4).

Bidasoa gurutzatuta, Gipuzkoan<sup>55</sup> emakume batelari talde bat dantzan ikusteko aukera izan zuen Aulnoyk. Berrogeita hamar batelari inguru zirela dio, bi lerrotan antolatuta, arrauna sorbaldan zutela eta haietako hiru aurrean zirela panderoa<sup>56</sup> jotzen. Pandero-jotzaileak gogorrigo jotzen hasi ziren, oihuak jaurti zituzten, eta jauzi eta dantzan jardun ziren:

elle venait à notre rencontre avec plus de cinquante autres, chacune ayant une rame sur l'épaule; elles marchaient sur deux longues files, et il y en avait trois à la tête qui jouaient parfaitement bien du tambour de

55 Ez dut argitzerik izan non den gertatzen den pasadizo hau. Donostiara bidean, gauan Irunen egin zutela kontatzen du eta biharamunean Erreteriarira iritsi ondoren hartu zutela batela. Baina segidan, Hendaiako ibaia jaisteko prestatutako ontzia dela dio. Hondarribia edo Pasaia izan daitezke beraz.

56 'Tambour basque' edo 'euskal danborra' aipatzen du eta panderoari deitu izan zaio horrela.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

basque; les joueuses de tambour commencèrent à les frapper plus fort; elles poussèrent de hauts cris, et ces belles pirates firent l'exercice de la rame en sautant et dansant avec beaucoup de disposition et de bonne grâce (Aulnoy 1874, 16-17).

Kristau errito eta prozesioetarako kontratatutako dantzarien ordainketa agiriak izan, debeku nahi ziren praktikak izanik zeharka bada ere debeku horien bidez azaleratutakoak eta bidaiariak eta atzerriko kronistek egindako aipamenen bidez, XVI. Eta XVII. mendean Euskal Herrian emakumeak jendaurrean dantzan aritzea ukatzerik ez dagoen praktika moduan ageri da. Gizonezkoen dantza erakustaldien berri ematen duten testigantzen aldean urriago dira emakumeen berri ematen dutenak , baina nahikoa hala ere horien aurrean ezikusiarrena egiteko ahaleaginean porrot egiteko.



## 2.3 Emakumeak dantzan Erregimen aldaketan (XVIII-XIX)

*Batek kanta,  
bertzeak kanta,  
deabruek dantza.*

Euskal atsotitza

Belaunaldiz belaunaldi, emakumeek dantzan jarraitu zuten XVIII. eta XIX. mendeetan ere, baina aldi berean emakumeen dantzen aurkako gaitzespen, sermoi eta debekuak indartu egin ziren. Zenbaitetan, emakumeek parte hartzen zuten dantzak protagonisten generoaren arabera izendatzen hasi ziren, ‘emakumeen dantzak’ moduan sailkatuz. Emakumeen dantzen galarazpen, salaketa eta lehen kategorizazio saiakeren artean eraikuntza eta eraldatze prozesuan ziren genero ikuspegi desberdin eta kontrajarrien arteko tentsioak azalerratuak zaizkigu. Testuinguru politiko, ekonomiko eta sozialek eragiten dute genero eraikuntzetan, baina baita diskurtsoek eta emozioek ere. Hain zuzen emozioen historia aintzat hartzeak gertaeren historian itzalean geratzen diren gataska eta tentsioak ulertzen lagundu du azken urteotan (Freire 2015; Rodríguez 2014). XVIII. eta XIX. mendeen arteko aldaketa garaia gorputzaren eta sexu-diferentziaren eraikuntza ezagutzeko aro adierazgarria da. Garaiko mundu ikuskerak, mentalitateak eta posizio politikoak testuinguruarekin lotuta zeuden emozio sakonek eragindakoak eta eraikitakoak dira, hala nola larritasuna, antsietatea, ezkortasuna, baikortasuna edo alaitasuna, eta horien ekarriak genero-identitateak eta sexu-diferentziaren bizipena konfiguratzeko eragin du (Altonaga 2018a, 32). Emozio horiek gorputzarekin lotuak ageri dira maiz eta dantza gorputzen adierazpen hizkuntza izanik, dantzaren eta sentipenen azterketa elkarrekin datoz.

Estamentutan egituraturutako gizarteetan, gizona edo emakume kategorien arteko harremana, eremu bereizi moduan baino, gizonak ordezkatzeko duen perfekzioa daraman lerro-bereko kokapen puntu desberdintzat irudika daiteke. “Gizarte horietan, gizona edo emakumea izatearen kondizioa hierarkia edo maila kontua zen” (Aresti 2014a, 75). Gizonezkoak ordezkatzeko bazuen perfekzioaren estandarra, emakumea akatsek atzertzen zuten gizaki inperfektuagoa litzateke. Kemena, indarra, zuhurtasuna eta moralitasuna, gizon ala emakumeen balioak izan zitezkeen, baina gizonengan aurkitzen ziren maila gorenean, eta

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

emakumeei horien gabezia egozten zitzaien, edo nahikotasun falta. Sistema horrek berak, salbuespenez eta gaitasun apartak erakusteko ausardia izan zuten emakume batzuei, gizontasun ezaugarriak zituztela frogatu eta gizonen pribilegioetako batzuk baliatzeko aukera eskaini zien. Dantza egiteko arintasun eta trebetasuna, eta lizunkeriarik gabe, moralki dantzatzeko gaitasuna gizonek bazuten ere, emakume batzuei, eta zenbaiten begietara, euskal emakumeei euskaldun izateagatik, dantzaren bertutea aitortu zitzaien, dantzarako euskaldun izateak eskaintzen zien iaioetasuna eta moraltasunari esker. Butlerrek (1988; 2006) agerian jarritako gorputzaren izaera antzeztuan oinarrituta, generoa denboran zehar errepikatzen diren praktiken bidez eraikitzen den prozesu bat bezala irudikatzen da, baina gorputzek ez diete beti erantzuten praktika errepikatuak iradokitzen duten araudiei. XVIII. mendean, generoaren muin 'naturala' ezegonkorra zen eta jokamoldearen arabera eraldatu zitekeen (Aresti, 2006: 51). Ondorioz, publikoan dantzatzea eta auresku baten buru egitea, hori egiten zuten emakumeentzat gizontasun erakustaldia izan zitekeen; emakumeentzat jaiotzeko bekatuaren ondorioz eskura-ezina zen sexu bakarraren perfekziora zenbat eta gehiago hurbildu, zenbaitetan, beraien genero ezarria gainditzeko aukera eman zieziaiekeen balio maskulinoa bihur zitekeen. Horrela esplikatu du Altonagak (2016, 37; 2018a, 65) nola defendatzen zuen Larramendik emakumeen parte hartzea dantzan, jesulagunaren pentsamenduan gipuzkoarrei aitortzen zien kalitate morala aurrejuzgu misoginoei gailentzen baitzitzaien.

XVIII. eta XIX. mendeetan sexu-diferentzien eta generoaren naturalizaziora bidean pausoak eman ziren, baina ez zen transformazio lineala izan, aldi berean indarrean ziren genero ikuspegi kontrajarriak eta horien arteko tentsio eta elkarbizitza harremanak ageri dira garaiko gizartean (Altonaga 2018a, 52) eta dantzan. Ilustratuek mundua sailkatu eta kategorizatzeke egin zuten ahaleginak sexu-diferentzia naturalizatzea bultzatu zuen, eta ondorioz generoen arteko mugetan sakontzea eragin zuen ikuspegi dikotomikoa areagotu zen. Ilustratuen pentsamolde horretan genero kategoriak maila soziala edo lurraldetasuna moduko kategoriek baino balio handiago har zezakeen. Berez, ilustrazioaren eragina mugatua izan zen Euskal Herrian, baina berrikuntza zen neurrian, erantzuna eragin zuen eta Antzinako Erregimenaren zaindariak ikuspegi berriari leku egin gabe bere aurreko posizioetan gotortzea ekarri zuen. Bi ikuspegi horien arteko tentsioak gatazken bidez askatu ziren maiz: dantzaren kontrolarengatik maila arinean; Karlistada gudetan modu gordinagoan.

## 2. Aurrekariak: debekuen gaintik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Antzinako erregimenari lotutako genero ikuspegi atzerakoiaren baitan ere ñabardurak eta joera desberdinak antzeman daitezke: bazen ikuspegi oso misogino bat, dantzaren kontra sutuki eta irmoki jardun ziren misiolariak gorpuztua, emakumearekiko ezinikusia eta gorrotoa zeriona. Baina horren alboan bazen beste ikuspegi bat, misoginoa izanik ere generoaren ulerkera biguna zerabilena eta ez zuena generoa gizartea sailkatzeko beste kategoria batzuen gaintik ezartzen. Horrela uler daiteke Larramendirengan antzematen den kontraesana, moral kristauaren jagole eta aldi berean dantzaren, eta emakumeek dantzan parte hartzearen babesle izatea. Larramendik gipuzkoar nortasun bereziari egozten zion gailentasun fisiko eta moral horrek emakume gipuzkoarrak ere babesten zituen (Altonaga, 2016: 41), eta beraz, emakume gipuzkoarren parte hartzea dantzan egoki irizten zuen, emakume baino gipuzkoarragoa zirelako, eta beraz, beren herrialdeko dantzak egiteak emakume gipuzkoarren moralitasuna eta gizontasuna sendotzen baitzuen.

Generoaren ikuskeran eta horrek eragindako dantzari begiratzeko moduan XVIII. eta XIX. mendeetan indarrean eta elkarren artean eraginez, tentsioan eta gataskan izan ziren hiru korrante nagusiak ageri zaizkigu ondoko azpi-ataletan. Dantza kristau moralaren galbidea zekarren emakume-gorputzaren aldarriztat jotzen zuen doktrinak horren desagerpena zuen xede. Debekuen gogortze horrek kontrastea egingo du kanpotarrek euskal dantzekin erakutsitako lilurarekin. Moral kristauaren errespetu zintzoa eta emakumeen dantzaren praktika publikoa bateragarri egiteko Manuel Larramendik egin behar izan zituen oreka-jokoek generoaren izaera performatiboa baliatzen zuen pentsamendu korrante bat erakutsiko digu. Ikuspegi atzerakoiak inarrosiz, ilustrazioaren eraginez munduaren sailkatze asmoek generoaren naturalizazioa eta sexu-diferentziaren ideia hedatuz, euskal dantzan emakumeen dantzen kategorizazioa gorpuztea ekarri zuela ikusiko dugu.

### **2.3.1 Debekuen uztarripean eta arrotzen liluraren artean dantzan**

*Hiru atso dantzan*

*Baigorriko plazan*

*Rau, rau, rau*

Baztango Billantziko dantzan kantatua

(Itzaina 2002, 234)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Dantzen eta dantzetan emakumeen parte hartzearen kontrako araudi, ordenantza, ediktu, debeku eta zigor sortak gogortzera egin zuen XVIII. mendean. Agintari erlijiosuek eta agintari zibilek, bat hartuta jardun zuten horretan. 1706an Iruñeko udalak, gizonek eta emakumeek elkarrekin dantza egitea debekatu zuen, elkarrekin dantzatzeko kalte moralak egiten zituela argudiatuta. Legea urratuz gero zigorra, bi dukat eta hamar eguneko kartzelaratzera, musikoei eta gizonei zuzentzen zitzairen, alegia, bekatua egiteko baldintzak jartzen zituztenei eta emakume-dantzarien zepoan erortzen zirenei:

[...] ordena y manda que ninguno, ni hombre, ni mujer de ningun estado ni condicion que sean, puedan danzar juntos de dia ni de noche en la plazas, calles, campos, ni zaguanes, ni otros parajes publicos, pena de dos ducados y diez dias de carzel, por cada vez que lo ejecutaren, a cada uno a los gaitteros, julares, y a otro qualquiera que con otros Instrumentos hicieren son para semejantes Danzas. Y se les Impone la misma pena a los hombres que danzaren en ellas. (Ramos 1998, 508-509)

Gipuzkoako Batzar Nagusiek, XVI. mendean bezala, XVII. mendean ere, zenbait urtetik behin dantzen debekuak ezartzen jarraitu zuten. 1712an Bergaran bildutako Batzar Nagusiek mezetan dantzatzeko debekua errepikatu zuten (Gorosabel 1899, 424) 1713an Domingo Agirre misiolariaren eskaria onartu zuten, baina betetze maila txikia zuela eta 1714an aurrekoa berretsi eta udaletako agintariei debekua betearazteko bitartekoak jartzea eskatu zieten (Bidador 2005, 44-45). Gipuzkoako Batzar Nagusiek dantzen aurkako antzeko debekuak errepikatu zituzten 1725, 1729, 1730, 1731, 1733, 1743, 1745, 1760 eta 1765 urteetan (Bidador 2005, 47-55). 1768an Mutrikun berriz ere Batzar Nagusiak batuta danbolinaren soinura dantza egiteko baimena eman zuten baina alkatearen begiradapean baldin bazen eta iluntzerako bukatuz (Gorosabel 1899, 424). Nafarroan ere bide beretik ziharduten; 1715ean Iruñean gauez eta elizkizunen bitartean dantzaldiak debekatu zituen gotzainak eta Nafarroako Gorteen debeku bera onartu zuen 1716an, bereziki azpimarratuz gizonek eta emakumeek batera egiten zituzten dantzetan ez ziezaiotela elkarri eskurik eman (Bidador 2005, 45-46). Gizon-emakumeek sokan, elkar-lotuta egiten zituzten dantzetan kontaktu fisikoa saihesteko zapiak erabiltzea eskatzea ohiko bihurtu zen. Bizkaian, 1723an, gotzainaren ordezkaria Urduñara iritsi zen eta prozesioetan emakumeak gizonekin batera dantzan aritzen zirela jakitun zela adieraziz, debekua agindu zuen: “por estar informado del pernicioso abuso de

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

danzar las mujeres con los hombres en las procesiones, y á veces solas entre los eclesiásticos, mandó que en adelante no se permitiesen semejantes danzas” (Labayru 1895b, 6:128). Legazpiko Udalak 1747an agindu zuen “q no se permitan danzas en que ban mozos, y mozas trabados de las manos, y sin q lleben entre mano y mano un pañuelo” (Murua 1986, 20). Bergarako udalak honela agindu zuen 1749an Elosuko erromeriara begira: “Que las danzas de tamboril de hombres y mugeres se aian de hacer con pañuelos sin darse las manos como ya esta en practica en todos los lugares de esta Provincia del Obispado de Pamplona” (Madariaga 1991, 87).

Dantzen aurkako debekurik ezagunenetakoa 1750ean Iruñeko apezpikuak, Gaspar Miranda Argaizek argitaratu zuen ediktua da, diozesiko parrokia guztietan irakurtzeko idatzia izan baitzen. Ediktua bera iturri ona da garai hartako dantza praktiken eta ezaugarrien berri izateko. Apaizek dantzarako zuten ohituraren berri emateaz gain, dantzaren irakaskuntzan ziharduten dantza-maisuen berri ere eman zuen (Ramos 1998, 512). Garai batean soilik gizonezkoenak edo soilik emakumeenak ziren dantzen ordeztu nahasian dantza egiteko ohitura kaltegarria zabaldu zela salatu zuen Gaspar de Mirandak:

Aun siendo los bayles de aquellos Antiguos Siglos de hombres, y solas mugeres; aora, por la injuria de los tiempos y por la infeliz y comun relaxacion de las personas de ambos sexos, se ha introducido esta mezcla de hombres y mugeres tanto mas nociva y perjudicial a las almas, con libre y desenfrenada vista de los jovenes. (Ramos 1998, 514)

Miranda Argaizek gogortasun handiz jo zuen onartezinak jotzen zituen praktikak errotik ezabatzeko asmoz: gizon eta emakumeak ongi bereizi eta, elkarrekin egiten zituzten dantzak desagerraraztea. Ediktu hori diozesiko parrokia guztietara zabaldu zen eta erretoreek urtero, Pazko egunaren ondoko lehen mezan irakurtzeko agindu zien gotzainak (Bidador 2002). Zenbait herritako abadeek, beren eliztarren hizkuntzara, euskarara itzuli zituzten ongi uler zezaten. Itzulpen horietako bat, Ezkabarte ibarreko Orriokoa argitaratu zuen Jose Maria Satrustegik (1984). Herri askotako herritarrak euskaldunak izanik, euskarazko aldaera iristen zen haiengana, laburtuta, egokituta eta apaizaren bahetik pasata, beraz, apezpikuaren idatzia eliztarrei nola iristen zitzaien ikusteko lagungarria da. Diozesiaren eskualdea Satanasen dantzaren gaitzak jota, “izurri cussusco, eta eriozco enfermedad gonequi erituric” dagoela dio ediktuak, “Danza dela gaistaquintegua, non eguiten diren Jangoicoaren anitz

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

offensa” (Satrústegui 1984, 43). Beraz, agintzen du, “etzadiela danza guizonqui ta emaztequi nassiricaco danzetan”, ez inork, ez inon, “gure deseyoa baita desterratcea guciz guciz danzac”. Salbuespen bakarra Corpus Christi eta Eguberrietan onartzen ditu, baina horietan “soillic cillagui dire soñugayec, eta guizon soillen danzac” (Satrústegui 1984, 44). Orrioko erretoreak jatorrizkotik itzuli gabe baztertutako ondoko pasartean Miranda Argaizen kezka xehetuz ageri dira, baina itzultzeko eta herritarrei hurbileko hizkeran adierazteko zailtasuna ere agerikoa zuen.

Ahora por la injuria de los tiempos, y por la infeliz, y comun relajación de las personas de ambos sexos, se ha introducido esta mezcla de hombres, y mugeres tanto más nociva, y perjudicial à las Almas, con libre, y desenfrenada vista de los Jovenes, proximo trato, y comunicación de unos, y otros, con escandalo público, sones y saynetes los mas vivos, carretas, y encuentros libidinosos, y repiques, que llaman de fuga, infernales, provocativos, y llenos de mortal, y executivo veneno, en acciones, ademanes, movimientos, y tocamientos impuros, paradas, bebidas, y refrescos, [...] (Satrústegui 1984, 46)

Gizonen dantza erlijiosoak salbuetsita, gizon-emakumeak elkarrekin dantzatzea, horixe zuen gotzainak debekatu beharreko bekatuen iturri. XVIII. mendearen bigarren erdian oso gogor egin zen horren kontra. Halaxe dio Jesus Ramosek: “Lo cierto es que tras la normativa surgida en la segunda mitad del siglo XVIII, la labor del Ayuntamiento por retirar los bailes de hombres y mujeres en fiestas de barrios, hermandades y cofradías fue implacable” (Ramos 1998, 528). Funtzio ofizialetan emakumeen dantzak desagerrarazi ziren lehenengo, prozesioetan era guztietako dantzak debekatzeko ahaleginak egin ziren gero —Iruñean 1780an debekatu ziren, adibidez—, eta gizonen eta emakumeen arteko dantzak guztiz gaitzetsi ziren. Bizkaiko diputazioak 1792an gehiegikeriatzat jo zuen emakume eta gizonak elkarri eskuak emanda dantza egitea, “mezclados y dándose las manos hombres y mugeres al son del tamboril y otros instrumentos en las fiestas y funciones públicas” (Labayru 1895b, 6:181), eta arimen galbide espirituala saihestu nahirik dantza mistoak debekatu zituen, debekua urratuz gero, dantzariak eta agintari arduradun eta zaindariak ere zigortzeko agindua emanaz:

que ninguna persona (de aquí en adelante) de cualquiera calidad y distincion que sea no sea osado á danzar ni bailar al son del dho

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

tamboril ni de otro instrumento alguno en funciones públicas sino con los de su sexo, sin causar escándalo ni ofensa de Dios. Pena de diez ducados y veinte días de cárcel que inviolablemente se le imponen al que contraviniere, y veinte ducados al Alcalde, Fiel ó Justizia de la Jurisdizion donde se tolerare. (Labayru 1895b, 6:181)

Dantza egiteko baimen eskaerek zalantzarik gabeko ezezkoa jasotzen zuten. 1762an Iruñeko San Agustin auzoko gazteek karrika-dantza egiteko baimen eskaera egin zioten Udalari. Honen erantzuna ezezko borobila: “No ha lugar” (Ramos 1998, 517). Debeku eta salaketa sistematikoen aurrean pentsa liteke emakumeek publikoan dantza egiteari utziko zietela, baina debekuek urtez urte errepikatzen jarraitzeak, eta horien erredakzioan erakutsitako hitz bidezko indarkeriaren areagotzeak irekita uzten du emakumeak dantzan jarraitu zutela pentsatzeko aukera. XVIII. mendeko gizarte-kronikak eta bidaiari arrotzen aipamenek emakumeek jendaurrean dantzan jarraitu zutela erakusten dute.

XVIII. mendearen lehen zatian, Donibane Lohizunen, 1726ko inauterietan emakume multzo batek kalez kale egindako dantzaldiaren dokumentazioa bildu du Thierry Truffautek (2005, 185) herriko etxearen agiritegian. Zergen aurkako protesta eta inauterietako festa batzu, emakumeak maskarada dantzatuan kalez kale aritu ziren (Truffaut 2005, 185). Hiru urte beranduago, 1729an, hirurogei urtetik gorako gizon eta emakume talde handi bat, ehun lagun inguru, dantzan aritu zen kalez kale, *pamperruque* izeneko dantza eginez. Xabier Itzainak jaso du *Le Mercure de Francen* argitaratutako kronika:

[...] le deuxième jour de la fête, cinquante hommes au-dessus de soixante ans s'abouchèrent avec autant de femmes de leur âge, et firent en pamperruque le tour de leur ville, après quoi ils dansèrent un saut basque dans la grande place avec toute l'agilité naturelle à la nation. On a remarqué qu'il n'y a point de contrée dans le royaume où l'on ne voye tant de vieillards ni si dispos que dans ce pays. (Le Mercure de France, 2 octobre 1729) (Itzaina 2017, 6)

*Pamperruque* izeneko dantza, bereziki XVIII. eta XIX. mendeetan, Donibane Lohizunen, Baionan eta Biarritzen aberatsek egin ohi zuten soka-dantza pausatua da (Alford 1954, 361). 1749an hamalau gizonak eta hamahiru emakumek dantzatu zuten (Gil 1981, 36) Baionan *Pamperruque* zeritzona. Bikotetan dantzatzen zen, eta beraz emakumeek ere dantzatzen zuten, baina ohikoa zen gizonezko bat gehiago izatea sokaren hasieran eta bukaeran gizonak jartzen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

baitziren. Emakume eta gizon gazteek zein adinekoek dantzatzen zuten. Soka ez zen eskuak elkarri emanaz ez zapiak erabiliz osatzen, baizik eta loreekin apaindutako soka labur batzuen bidez. Honela deskribatu zuen Violet Alford folklorista ingelesak *Pamperruque* dantza:

Elle consiste en une Dantza-Khorda ou farandole qui s'avance à travers les rues, hommes et filles se tenant, non par un mouchoir, mais des guirlandes de vraies fleurs et stationnant de temps en temps, devant les maisons des notabilités ou au coin des larges rues. Ces hommes et ces jeunes filles et même des femmes d'un certain âge, ont revêtu leurs plus beaux atours pour l'occasion. Ils n'ont pas de costume spécial pour la danse; ainsi la représentation ne nécessite pas de dépense. Déjà une bonne partie du travail a été fait dans ce sens et cette danse serait rapidement prête pour l'exécution après un soigneux entraînement. Elle est entièrement dans la tradition basque française; en fait, c'est une version citadine de la Dantza Khorda du pays. (Alford 1954, 361)

Urte batzuk beranduago, emakumeak herrietako plazetan dantzan aritzen zirela idatzi zuen Jean-Phillipe Belak. *Histoire de Basques* izeneko eskuizkribua XVIII. mende bukaerakoa izan daiteke idatzi hori Ekaitz Santaziliaren (2018) esanetan, eta bertan, 404-406 bitarteko orrialdeetan, Belako zaldunak idatzi zuen emakume gizenak plaza publikoetan dantzatzen zirela neskatilak bezala, eta umeak, oinez ikasi orduko dantza borobilean onartuak zirela:

Les femmes grosses dansent dans les places publiques comme les filles et, apeine les enfans peuvent marcher seuls, qu'yls sont admis dans les cercles, et leus premiers pas sont fomés en cadence. (Santazilia 2018)

Bidaiarien kontakizun liburuak arrakasta handiko generoa izan ziren XVIII. eta XIX. mendeetan. Ilustratuen eta erromantikoen arteko eztabaidan, testigantza pertsonal eta literarioen bidez nor bere posizioa argudiatzeko erabiltzen zituzten bidaietan ikusi eta bizitakoak. Ugariak dira humanista, idazle, kazetari, zientzialari, politikari, diplomatiko, militar eta hizkuntzalarien liburu eta narrazioetan Euskal Herritik pasatzean ikusitakoen berri ematen duten kontaketak, horien artean dantzari buruzko aipamenak, eta tarteka emakume dantzari buruzkoak. Hain zuzen ere, euskal elizgizonak dantzaren inguruko eztabaidan bete-betean ari ziren garaian, atzerritarrek eztabaida horretatik aparteko begirada eskaintzen dute. William Bowles (1705-1780) naturalista irlandarra 1752an gonbidatu zuten Espainiara bertako gobernuarentzat baliabide



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

naturalen inguruko ikerketak egin zituzan eta hiru hamarkadaz jardun zuten zeregin horretan. Irlandarren eta euskaldunen artean antzekotasunak sumatu zituen, batez ere festa-zaletasunari zegokioenez. Bizkaiko gizon eta emakumeek erromerietarako zuten zaletasun handiak bere arreta erakarri zuten, danbolinaren doinura karrika-dantza dantzatzen zutela aipatuz:

Los hombres y mugeres de Vizcaya gustan infinito de sus romerías, de las quales les concurren en tropas desde grandes distancias, merendando alegremente, y bailando su carricadanza en el campo baxo los arboles al son del tamboril hasta rendirse. (Bowles 1775, 301-302)

Lanaren genero banaketa egituratzen ari zen unean Bilboko emakume zamaketarien berri eman zuten Bowlesekin. Kaian, itsasontzietako zamak lurreratzen egiten zuten lan emakume zamaketariek. Espazio publikoan egiten zen lan fisikoa izanik emakumeek egiteko desegokitzat jo zen, baina Bilbon emakumeek, 'las cargueras' delakoek, egiteko ohitura zegoen. Bowlesekin zamaketari hauei buruz idatzi zuten, emakume izanik maskulinitzat jotzen zirenen gaitasunak, zezenen pareko indarra zutela eta edale onak zirela azpimarratuz:

En Bilbao las de la infima plebe trabajan mas que si fueran hombres: Ellas son ganapanes y mozos de cordel de la Villa, que cargan y descargan los navios. Los forzados de Cartagena y de Almadén son haraganes en comparacion suya. Van descalzas de pie y pierna, y desnudos los brazos; y por la robustez de los músculos que se las ven, se puede conjeturar la fuerza que alcanzan. En el cuello particularmente la tienen semejante á la de los toros, pues sostienen y llevan sobre la cabeza fardos tan pesados, que son menester dos hombres regulares para ponérselos encima. La muger no cede en fuerzas al marido, ni la hermana al hermano; y bien bebidas y cargadas de peso, corren sueltas y firmes, que es un gusto verlas. (Bowles 1775, 307-308)

Urte batzuk beranduago Wilhelm Von Humboldtek ere nabarmendu zituen Bilboko portuko zamaketari emakumeak eta beraien lanerako indarra:

En Bilbao llevan, en la descarga de los buques los más grandes pesos sobre la cabeza desde el río a los almacenes en particular barras de hierro, con que allí se hace frecuente comercio: hasta en la fragua las ví ocupadas con el martillo y el yunque. Pero lo más notable es que combinan con esta fuerza extraordinaria a la vez una presteza y soltura igualmente grandes. (Humboldt 1925b, 131)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Emakume horien ez-ohiko maskulinitatea agerian jarri ondoren, dantzarako zuten zaletasunaren berri eman zuen Bowlesek, lana bukatuta, neke keinurik gabe, elkarri eskuak emanda, emakume zamaketariak aurretik aipatutako karrika-dantza modukoan danbolinaren doinura kalez kale dantzan deskribatuz:

Por la tarde quando han acabado las' faenas, vuelven á sus habitaciones sin dar la menor señal de cansancio, muchas veces bailando por las calles al son del tamboril entrelazadas de las manos unas con otras.  
(Bowles 1775, 308)

Emakume zamaketarien dantzakera bortitza iruditu zitzaion Bowlesi, indarra eta zalutasuna zerien haien dantzei, baina jarrera eta adierazpen lizunik gabekoa: “sus bailes son violentos, en que manifiestan vigor y agilidad; pero sin atitudes ni expresiones lúbricas” (1775, 308-309). 1775ean Bilboko zamaketariak dantzan ikusi zituen beste bidaiari batek, Peter the Fable ezizenarekin idatzi zuen asturiarrak hain zuzen ere. Estanislao Labairu historialariak eman zuen bidaiari horren berri (1895b, 6:434-440). Bere esanetan, udalak kontratatutako danbolinteroek jai egunetan Areatzan jotzen zuten, eta dantzaldi horietan “damas de medio pelo, criadas y otras que sirven de cargueras” (Labayru 1895b, 6:440), alegia, behe mailako emakumeak, neskameak eta zamaketariak dantzatzen zirela jaso zuen.

1779ko idatzi batean, Durangon, neska ezkongabeak, dontzeilak, Santa Maria eta Santa Ana egunetan dantzan egiten zutela kontatu zuen Juan Ramon Iturriza historialari berriztarrak:

En la villa de Durango en los dias mas principales de las Parroquias de Santa Maria y Santa Ana se hacen ofrenda general de un quarto, o ochaba, (Concluidas las misas Conventuales) con las Doncellas de toda la villa: estas son Combidadas (la vispera de la funcion) de Doce matronas: dos de cada Calle, y una de cada arrabal, estas se visten de una (zaraidea?), y trage, y las Doncellas con los mejores bestidos todas en pelo concurren al paraje de la ofrenda donde se ponen sentados el preste y Diaconos y otros dos beneficiados con Capas plubiales y Cetros acompañados de tambores y tamborintero habiendo salido primero a recibirlas a las Puertas de la iglesia: esta costumbre antigua quiso abolir el Cabildo, pero la villa no lo ha permitido nunca; lo que se recoge es para la respectiba fabrica de yglesia, y los mayordomos de ellas, la tarde de la funcion las da una merienda opifera, y despues tomar una Danza

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

todas doce: pero con el vestido hordinario que usan el dia de fiesta.  
(Irigoien 2007, 28)

Bi hamarkada beranduago, 1801ean, William Von Humboldtek (1925a, 63-64; 1925b, 236-237) errito bera aipatu zuen, baina galduta zegoela aipatuz. Bere esanetan, Santa Ana eta Santa Maria egunetan Durangoko dontzeila gazteak prozesioa egiten zuten, danbolinteroa aurretik zutela, karrika-dantza moduko batean desfilatuz, beraien arteko nagusiena buru zela eta gainontzekoak atzetik lerroan zirela.

También hubo en el día de Santa Maria de Ulibarri y de Santa Ana una procesión propia de las muchachas. En estos días se hacen Ofrendas (un Ochavo o lo que sea), las mujeres y los hombres hacen esto en la iglesia. Pero las muchachas se reunieron por calles. Cada calle iba mandada por la de más edad y luego las otras en hilera. Delante iba un Tamboril. Todas iban en corpiño (en cuerpo) y en pelo, e iban así a la puera de la iglesia. Allí las recibían dos sacerdotes revestidos con todos los ornamentos, y las conducían con el Tamboril y a pelo descubierto (la única vez en el año, pues en lo demás hasta la Aldeana, que viniendo sin Mantilla del monte solo a su paso oye una misa, se pone un pañuelo) adentro de la iglesia, enseguida hacían su ofrenda y se marchaban. Después venía otra calle y a cada una debían salir al encuentro los sacerdotes. Su comodidad ha dejado perderse esta costumbre. Pero era buena, porque a ninguna muchacha, de la que se pudiera decir lo más mínimo, se le hubiera permitido a pelo descubierto, y como todas iban, así era esto una verdadera revista de buenas costumbres (Humboldt 1925a, 63-64).

Berez, Durangon 1779an indarrean zegoen errittoa, Santa Maria eta Santa Ana egunetan neska gazteak dantzan aritzekoa, 22 urte beranduago bertan behera utzita zegoen. Dantzari berari dagokionez, kalean, toki batetik bestera joanez, lerroan eta dantzarietako batek buru eginez dantzatzen zela ondorioztatzen da bi aipamenetatik. Karrika-dantza baten tankera izan dezake beraz, baina ez dago zehaztuta neskek elkarri eskurik ematen ziotenik, eta beraz, ezin jakin soka-dantzan ari ziren ala ez.

XVI. eta XVIII. mendeetan barrena euskal emakumeak festa, errito eta ospakizun desberdinetan dantzan ageri dira, zenbaitetan dantzaldi informaletan, beste zenbaitetan tankera formalagoa izan dezaketenetan, baina debeku eta

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

gaitzespenak gora-behera, emakumeek eremu publikoan egiten zuten gorputz agerpen eta praktika koreografikoaren berri ematen dute. Peyronek Gasteizen 1778an eta Fischerrek Bilbon 1797an antzeko dantzaldiak deskribatu zituzten, soka-dantza edo aurrekuak, non ukatu izan denaren kontrara, emakumeek beren sokak plazaratu zituzten aurrekulariak sokaren buruan dantza eginez. Emakumeen aurrekuen testigantzak ugariagoak izango dira XIX. mendean eta XX. mende hasieran. Erregimen Zaharrean emakumeek ez zuten bakarrik olgeta eta festa informal zibiletan dantzatu izan. Erritual katolikoetan baitan ere, prozesio-dantzetan, Corpus Christi prozesio eta dantza-erakustaldietan, auto-sakramentaletan eta tokian tokiko santu zaindarien omenezko festetan ere emakumeek dantzatu zuten XVIII. mendera arte. XVIII. mendearen azken zatian elizgizonen arteko eztabaida handia izan zen, eta XIX. mendean debekuen maiztasuna urritzen joan zen. Oraindik han-hemen ezarri ziren, hala nola Iruñean 1807an, baina mendeak aurrera egin ahala, misioak urritzen eta agintari zibilak eliz-gizonen esku uzten joan ziren moralaren zaintze lanak.

### 2.3.2 Ez deabru, ez aingeru

*Aingeru kalean,  
deabru etxean  
Euskal atsotitza*

Erdi Arotik indarrean zen pentsamendu katoliko misoginoaren arabera, emakumeak, deabruaren mandatariak, gizona galbidean jartzeko egitekoarekin munduratu zenak, Adan bekatuan eror arazi zuen Ebak, dantza zerabilen berez zintzoa eta orbangabea zen gizonezko perfektua galbidean jartzeko. Gorputzarekiko obsesio kristaua deabrututako emakumea eta pozoitutako dantzaren bidez adierazten zen. XVIII. mendearen bigarren zatian eta XIX. mendearen lehenean dantzaldien kontra eta alde zeuden euskal eliz-gizonen arteko eztabaidan bete-betean ageri zen emakumea dantzan deabruaren mandatari ikusten zuen bisioa: “Danzara apainduric ta ederric doazan emakumeac dira deabruac dituan armaric sendoenac” idatzi zuen Pedro A. Añibarrok (Bidador 1993b, 20), dantzen kontra tematu ziren Zarauzko misiolari taldeko fraide frantziskotarrak.

Zarauzko misiolarien eta beste hainbat elizgizon garaikideren ustez dantzaldiak eta haietan gertatzen ziren desmasia eta lizunkeria ugariak giza-

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

duintasunaren eta moralaren hondamendi zorigaiztokoak ziren. Pentsamendu horretatik abiatu zen 1750ean Iruñeko diozesiko gotzain Gaspar Miranda Argaizek sinatutako dantzen aurkako ediktu ezaguna. Bidadorren ustez (2005, 52) Sebastian Mendiburuz gain, Antonio Garces (Bidador 1997) misiolari dominikoa izan zen Miranda Argaiz dantzen aurkako ediktua idaztera konbentzitzen lagundu zuena. Garcesek emakumearen dantzakera deabruak irakatsia zen ideia errepikatu zuen horretarako atsotitz espainiar bat baliatuz: “a la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo debió de mostrar” (Bidador 1997, 35). Beste zenbait elizgizonek, oster, zorrotzegia iritzi zioten Miranda de Argaizen ediktuari. Horien artean gehien nabarmendu zena Manuel Larramendi jesuita izan zen. Larramendik lagundiko bere kide Sebastian Mendiburu jo zuen Miranda Argaizen ediktuaren erantzule, eta beraz, Larramendi eta Mendibururen arteko eztabaida eragin zuen dantzaren gaiak, horren inguruko atal oso bat eskainita zehatz dokumentatu zuena Joxemiel Bidadorrek (2005, 173–266). Dantzaren inguruko eztabaidak literatura oparoa ekarri zuen liburu, misio, sermoi eta dotrinatan idatzita geratu zena: Zarauzko misiolariak, Frantzisko Palacios, Pedro A. Añibarro, Pedro Jose Astarloa, Frai Bartolome Madariaga, Juan Antonio Mogel eta Jose Ignazio Gerriko, besteak beste, Joxemiel Bidadorrek (1993b; 1996; 1997; 1999; 2001; 2002) bildu eta aztertuta *Dantzaren erreforma Euskal Herrian* (Bidador 2005) liburuan eskaini zuen eztabaida horren berri.

Agintarien debekuei eta eliz-gizonen deskribapen asaldatuei begira, badirudi XVIII. eta XIX. mendeetan, erromeria dantzetan kontaktu fisikoa dantzetan eskuz esku soka osatzea baino harago zihoala. Juan Madariaga Orbea historialariak Bergaran jasotako debeku baten agirian honela dio: “la indecencia y la maldad de darse renpuxones hombres y mugeres, y de hacer otros movimientos que causan sumo escándalo” (1991, 87). Sebastian Mendiburuk ere dantzaldietan egiten ziren mugimendu batzuk lotsagarritzat jotzen zituen, soilik dantzak debekatuz ezabatu zitezkeenak: “Hay en las danzas de los lugares de estos parajes aun otras acciones intolerables por indecentes, y aquellas y estas se quitarán, cuando se quiten las danzas de estas gentes” (Bidador 2002). Zein ekintza onartezin eta lizunez ari zen Mendiburu? Benetan gertatzen ziren gorputzen elkar ukitzeak dantzan ala apaizen obsesio eta irudimenen proiektzioa ziren? Dantzaldien deskribapenetan eta salaketetan ageri diren gorputzen arteko igurtzi eta ukituen aipamenak bildu ditut ipurdikoen edo “culadas” izeneko dantzaren uneari eskainitako atalean.

Antzinako erregimeneko gizartearen hautemate misoginoa pitzatzen hasi zen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

XVIII. mende bukaeran eta genero kategoriak pisu erlatibo handiagoa zuen gizarteak ordezkatu zuen (Aresti 2014a, 75). Gizon eta emakume kategoriak horien izaera eta portaera definitzen zuten eduki kulturalaz bete ziren, eta Laqueur jarraituz Bakarne Altonagak (2014, 25) adierazi bezala, “Bi gorputz desberdin eta bi izaera diferente baina osagarri eraiki ziren”. Diferentzian eta osagarritasunean oinarritutako genero-sistema honek, bere kontzepzioan ez zeukan zertan mailakatu izan, baina sexu bakoitzari erantsitako ezaugarriek berehala erakutsi zuten hierarkizazioa, maskulinoaren nagusitasuna femeninoaren gainean. Gizona subjektua zen, aktiboa, eta bereizgarri nagusitzat indarra zuen, baina bereak zituen baita ere adimena, erabakimena, azkartasuna eta ausardia. Emakumea objektua zen, pasiboa, eta berezko ezaugarriak apaltasuna, zuhurtzia, adeitasuna, otzantasuna, samurtasuna eta eskuzabaltasuna ziren. Emakumeak arketipo horrekin jokatu zitzakeen rol femeninoak, alaba ona, emazte ona zein ama ona, beti gizonezkoaren protagonismo sozialaren menpe mantentzen zuten. Emakume aingeruaren irudiarekin identifikatzeko joera hedatzen joan zen, horrekin batera gorputza, emakumearen gorputza bereziki, ezkututzen zen aldi berean. Ballet erromantikoan emakume dantzariaren eta aingeru zerutiarraren arteko identifikazio hori muturreraino eraman zen (Tortajada 2004, 46) XIX. mendean.

Pentsamendu ilustratuekin, liberalismoarekin eta eskubide politikoen berdintasunaren aldeko aldarrikapenarekin besterik aurreikusi bazitekeen ere, emakumeak herritartasun kontzeptutik baztertu eta genero berdintasunaren ordezkari bereizketa egituratzen joan zen. Deskribapen anatomikoetan oinarritutako diferentzia biologikoak baliatuz, emakume eta gizon kategoriak esanahi berriz jantzi ziren (Laqueur 1994), eta ezberdintasunean eta osagarritasunaren ideian oinarritutako genero-sistema eraikitzen joan zen, ordura arte indarrean izandako sexu bakar baina hierarkikoaren sistemarekin lehian. Nerea Arestin esanetan, “Bizitza sozial eta politikoen sexualizazio erradikalak aurrekaririk gabeko indarra eman zion «emakumeak» kontzeptuari, baita emakume jaiotako gizabanakoen identitatea bete ere, haien gorputz, adimen eta izate soziala gainezkatuz” (2014a, 78).

XIX. mendean aldaketa handiak gertatu ziren arlo sozialean, politikoan eta ekonomikoan; ikuspegi ilustratuen eta erresistentzia tradizionalisten arteko tentsioak gertatu ziren, eta erromantizismoak desafio egin zion klasizismoari, edukiaren gainetik formari aitortzen zitzaion nagusitasuna eztabaidatuz (Tortajada, 2004: 45), maskulinitatearen eta feminitatearen definizioak ekoizten

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

zituzten genero ikuspegiak eraldatzen ziren bitartean. Erromantizismoak, mendebaldeko artean, oro har, eta dantzan zehazki, feminitate eredu esentzialistagoa irudikatzen hastea ekarri zuen. Gizonak dantza eszenikoa alboratzen hasi ziren (Albizu 2017, 63–78), emakumeen rola jokatzeari utziz hasiera batean<sup>57</sup>, eta rol maskulinoak ere emakume trabestituen esku utziz zenbaitetan (Nordera, 2011: 131).

'Sexua, gaur egun ezagutzen dugun moduan, XVIII. mendean asmatu zen' idatzi zuen Thomas Laqueur (1994). Nerea Arestik argitu du (2014a, 78), jakinekola dela 'Emakumeak' kontzeptua ez zela XVIII. mendean jaio, baina "identitate femenino zein maskulinoen eraikuntzan gertatutako eraldaketen ondorioak apartak izan" zirela adierazten duela esaldi horrek. Balio maskulino eta femenino osagarri horiek eremu guztietan gorpuztu eta babestu behar ziren, eta espazioak ere kategorizatu ziren sexu bakoitzari atxikiz. Espazio publikoa gizonaren eremu natural moduan identifikatzea zekarren horrek, eta ostera, espazio pribatua emakumearena. Azken batean, plaza-gizona eta etxeko aingerua. Emakumeek musika eta dantza etxean, espazio pribatuan ikastea ongi zegoen, baina plaza gizonen eremua zen. Hezkuntzaren helburua gizonak mundurako, gerrarako, politikarako, publikoan egiten ziren lanetarako prestatzea zen moduan, emakumeak etxerako, haurrak hazi eta etxeko-lanak egiteko prestatu behar ziren. XIX. mendeko Espainiar burgesiaren alaben hezkuntzari buruz hauxe dio Guadalupe Mera: "El *bello sexo* recibía las enseñanzas denominadas 'de adorno': leer, escribir, hacer cuentas, bordar, coser, nociones básicas de francés, de música, de geografía e historia y de baile" (Mera 2017, 219). Emakumearen arketipo horretan, edozein zelarik ere jokatu zezakeen rol femeninoa beti gizonetzakoaren protagonismo sozialaren menpe zegoen: alaba ona, emazte ona edo ama ona izan behar zen. Feminitate eta maskulinitate ereduak diskurtsiboki eraikitzen joan zirela dio Nerea Arestik (2014a, 76).

XVIII. mendean genero-identitateen bereizketa egituratuz eta gizon eta emakume kategoriak esanahiz berritzean ikuspegi kontrajarrien talka gertatu zen. Euskal gorputzei dagokienez, Jose Javier Diaz Freirek (2001, 85) azaldu duenez gorputzari ezaugarri zehatz batzuk esleitu eta horiek euskal nortasunaren osagai finkotzat jo ziren, aldakortasuna ukatuz. Tentsio hori euskal

---

<sup>57</sup> Errenazimenduaz geroztik, ohikoa izan zen antzerkian eta dantzan rol femeninoak gizon gazteek gorpuztea. Adibidez, Milanen 1599an antzeztu zen *festa da ballon* 'ninja jantzitako hamabi zaldunek' eta 'amazona jantzitako lau nerabek' parte hartu zuten (Pontremoli 2011, 60).

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

dantzetan eta dantzen bidez nola gorpuztu zen ulertzeko lagungarria da Manuel Larramendi (1690-1766) jesulagun andoaindarraren *Corografía de la provincia de Guipúzcoa* liburua<sup>58</sup>, euskal ohituren aldeko lan apologetikoa, garaiko sermoigileek eta misiolariak dantzen aurka jaurtitzen ari ziren salaketa eta arbuio erauntsiari aurre egin nahian idatzitakoa.

Euskal dantzan, genero kategorian gertatzen ari zen sexu bereizketa mailakatuaren eta genero identitateen eraikuntza, herri-identitatearen eraikuntzarekin gurutzatu zen. Manuel Larramendik gipuzkoar identitate bereizgarri bezala formulatutako nortasun bereizitiko abiatuta euskal identitate propioa eraiki zen. Identitate hori eraikitzeke funtsezko osagaia fede kristau sendo eta morala berezkoa zuen antzinako tradizio orbangabea zen. Jatorria garai biblikoetan zuen herriaren antzinakotasuna hizkuntzaren, ohituren eta dantzen bidez frogatzen saiatu ziren, eta hizkuntzaren jatorri tubaldarrarekin batera, dantzen izaera garden eta morala bere antzinakotasunaren frogatzat aurkeztu nahi izan zen, argudio tautologikoan. Espainiar nazio-identitatearen eraikuntzan nagusitzen ari zen joera homogeneizatzailearekiko tirabiran markatu zuen Larramendik bere posizioa, gipuzkoar nortasunaren izaera berezia defendatuz, eta hori egiteko identitatearen eraikuntzan lehentasuna aitortuz lurraldetasunari erlijioa, gizarte-maila eta sexuaren aurretik (Altonaga 2018a, 83-84). Hizkuntzaren, ohituren eta gorputzaren kontzeptualizazioaren bidez euskal identitatearen ikuspegi bat bultzatu zen, tradizioaren jarraipenaren eta moralitate garbiaren eredutzat jotzen zuena. Euskal dantzak defendatuz, euskaldunen izatea babestea bilatzen zuen Larramendik, dantzok gaitzesteko modukoak zirela onartuz gero haiek egiten zituztenak ere gaitzetsi beharrean aurkituko baitzen.

Larramendiren euskal emakume ereduak ez zeterren bat ilustratuen eraginez eraikitzen ari zenarekin, posizio tradizionalista misogino batetik abiatzen zen, baina gipuzkoar identitateari eman zion garrantziaren bidez emakume gipuzkoarren ideala nabarmen bereizi zen bere garaiko moralistek, Mendiburuk tarteko, defendatzen zutenetik. Dantza izan zen eztabaida horren joko-eremu nagusia Joxemiel Bidadorrek (2005) xeheki aztertu zuen Mendibururen eta Larramendiren artekoan agerian jarri zuenez. Antzinako Erregimeneko pentsamoldea ulertzeko Laqueurrek (2003) sexu bakarraren nozioarekin azaldu zuen ikuspegitik gertu zegoen Larramendi Altonagak azaldu duenez. Gizaki

<sup>58</sup> Liburua 1754. urtean idatzi arren ez zen argitaratu bera bizi zelari, idatzi eta 130 urtera baizik. 1882an izan zuen liburuak lehen argitalpena. Nik erabilitako edizioa 1950ean Buenos Airesen argitaratutakoaz 1985ean egindako faksimila da (Larramendi 1985).



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

perfektua gizonezkoa zenez, emakumea, bere jaiotzez gutxiagotzat jo arren, bere portaeraren bidez zenbat eta maskulinoagoa agertu orduan eta perfektuotik gertuago legoke. Beraz, ez da harritzekoa Larramendik, Gipuzkoarren izaera perfektuaren erakusgarri bertako emakumeen irudi maskulinizatua goraiapatzea: “Son más robustas y de más aguante que los hombres en llevar y traer cargas pesadísimas sobre su cabeza de un lugar a otro, distante tal vez tres o cuatro leguas” (Larramendi 1985, 186). Dantza, gorputzarekin lotutako jarduera publiko eta ikusgarria izanik, praktika maskulintzat (Albizu 2016; 2017) jo zen XVIII. mendera arte. Beraz, gipuzkoar emakumeek gehienetan gizonek egiten zituzten tradiziozko dantzak egiteak haien izaera garbi eta perfektura hurbiltzea adierazi zezakeen. Larramendik irudikatutako euskaldunaren gorputz ereduan ‘indarra’ ezaugarri azpimarragarria da eta beraz, emakume gipuzkoarrak indartsu aurkezten ditu. Altonagak (2018a, 91-92) azaldu moduan, Larramendiren ikuspegiak ihes egiten dio dimorfismo esentzialistari, generoa gehiago ulertzen baitu kategoria sozial moduan, gizartean antzestu eta lor daitekeena, aldeztu aurretik mugiezin den egitate biologikotzat baino.

Gizarte eredu horren misoginia nabarmena izanda ere, ordena hierarkikoan estamentuek zuten indarraren ondorioz, zenbaitetan, ez-ohiko gaitasun eta ezaugarri berezi batzuk erakusteak genero kategoriaren muga gainditzea posible egin zezakeen. Aingeruak irudikatzen zuen edertasun hauskor eta sentiberatasun ahularen aurrean, emakumearen eredu sendoago eta indartsuagoari heldu zion, maskulinitatearen ezaugarritzat jotzen hasita ziren osagaiak bere baitan zituena, eta eredu ‘hiper-femeninoak’ berekin zekartzan arrisku moralengandik urrun mantentzen lagunduko ziona: “Varoniles labradoras, aguerridas Amazonas o austeras y piadosas caseras son los referentes femeninos que propuso para la provincia” (Altonaga 2016, 12). Honenbestez, eraikitzen ari zen euskaldun izatea idealizatuarekin ongi ezkontzen ez ziren gorputz praktiken aurrean, sexualki askeagoak izan zitezkeen aurrean ezikusiarrena egin zuen: “Pues las danzas de tamboril, aunque de hombres y mujeres, son sin indecencia y sin pecado, y de otra suerte no se permitieran ni debieran permitirse” (Larramendi 1985, 270).

Urte batzuk beranduago Iztuetak egin zuen bezala, Larramendik euskal dantzen berezko garbitasuna defendatu zuen, praktika koreografikoez bere diskurtsoarekin bat zetorren argazkia erakutsi zuen, komeni zitzaion aldaera garbi, estu eta duinak errealitate osoa bailiran aurkeztuz. Gipuzkoar dantzak bi multzo nagusitan bereizi zituen Larramendik (1985, 240). Multzo batean festa

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

edo ekitaldi berezi eta zehatzei zegozkionak sailkatu zituen eta bestean festa guztietan egiten zirenak. Lehen multzoan ezpata-dantza, alagai-dantza eta azeri-dantza sailkatu zituen, oro har, formalki aurkezten ziren dantzak, aldeztatik talde batek prestatu eta janzkera eta tresna bereziekin ekitaldi ofizial eta antolatuan eskaini ohi zirenak. Horrelako dantza-ekitaldi formaletan XVI. eta XVII. mendeetan emakumeak dantzatu izan baziren ere, debeku eta bazterketen bidez jarduera hori nahiko ezkutatuan zegoen XVIII. menderako. Larramendik gizonak baino ez ditu aipatzen ezpata-dantzetan. Bigarren sortan, danbolineko ohiko dantzak, “danzas ordinarias del tamboril” izendatzen duen taldean esku-dantzak, karrika-dantzak, soka-dantzak edo aurrekuak jorratu zituen, dantza berak zituen izenei keinu eginez: “carricadanzas, escudanzas y otros nombres que tienen los bailes o danzas comunes de Guipúzcoa” (Larramendi 1985, 246). Esku-dantzen berezko ezaugarria zen gizonak eta emakumeak elkarrekin dantzatzea, eta beraz, horren justifikazioak eragin zizkion lan handienak.

Dantzak bere baitan ez zirela txarrak, berez errugabeak zirela defendatu zuen Larramendik (1985, 250), inguruko egoerek eragin zezaketela bide okerretik jotzea. Esku-dantzak, garaiko dantza zabalduenak, gizon-emakumeek elkarri eskua emanez osatzen zirenez, larru-azalen, eskuen elkar ukitze soil horrek euskaldunen izaera moral aitzakiarik gabekoa urratzen zela zioen salaketari aurre egin beharrean aurkitu zen Larramendi. Horretarako, emakume gipuzkoarren berezko duintasunaren aldarria egin zuen. Gipuzkoarrak izate hutsak bermea eskaintzen zuen, jaiotzetiko garbitasuna eta kristau fededunak ziren ziurtasuna ematen baitzien. Horrez gainera, gipuzkoar emakumeen janzkera eta jarrera egokiak nabarmendu zituen, eta azkenik, gizona eskua emate soilak bestelako esanahi sexualik izan zezakeenik ukatu zuen:

Y pues han reparado que van más bien vestidas que nunca, reparen y digan también con cuánto recato van vestidas, cuán decentes y modestas, cuán hundidos los pechos, cuán cubiertos los hombros, cuán velados los cuellos; y es indicio de su vergüenza, de su honestidad y de que están muy lejos de salir con la mala intención de provocar; y sería un juicio muy temerario atribuirles las malas intenciones por esa grandísima frescura de que salen a ser vistas, y para eso muy bien vestidas. Dan sus manos de ambos lados a dos hombres, pero esa costumbre del país no significa nada, y mucho menos mala intención, ni se tiene por indecencia. Dan sus manos, pero reparen cuán cubiertos los brazos hasta la muñeca, pues ninguna sale con sus brazos al aire y

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

desnudos. Dan sus manos, no a éstos más que a otros, sino a los que la suerte depara y a quienes acaso no han hablado nunca, y las más veces a labradores y oficiales cuyas manos por costurones y callos más parecen de tabla que de carne que pueda hacer cosquillas, aun cuando hubiera ruines intenciones. (Larramendi 1985, 273)

Hala ere, euskaldunen eta euskal dantzen izaera garbiarekin inolako zalantzarik ez zedin izan, esku-dantzetan, eskuak elkarri ematea saihesten eta kontaktu fisikoa gerta zedin eragozten zuen zapiaren erabilera bultzatu zuen Larramendik. Euskal dantzak bertutearen eredutzat aurkeztu nahi izan zituen jesuitak, eta eskuen kontaktuari haragikeriarik sumatzen ez bazion ere, oraindik aitzakiarik gabekoagoa zen zapien bidez bereiztea emakume eta gizonak dantzan. Beraz, dantzak ontzat ematen zituen baina gomendatzen zuen dantza zitezela zapiekin eta gizonak eta emakumeek elkarri eskurik eman gabe (Larramendi 1985, 287). Dantza-egoerarik delikatuena, gizon eta emakumeek elkarrekin egiten zituzten dantzen aurreko ezinegona zapiarekin baretuta, emakumeek bakarrik edo emakumeek gidatutako esku-dantzak ez ziren inolako arazo Larramendirentzat. Ulertzen zuen zenbaitek kezka adierazte emakume dantzariekin, iraganean, antzina emakume dantzariak deabruaren tresna izan baitziren eta gizonak galbidean jartzearen erantzule izan baitziren. Horregatik ohartarazi zuen:

Las danzas en lo antiguo, especialmente las de las mujeres, eran y se hacían con tal primor, destreza, habilidad y arte diabólica, que a los mirones los hechizaban y los tenían absortos y encantados, aun independientemente de tanta horrura de lascivia. [...] Tanta fuerza y primor tenían los bailes de aquel tiempo para pervertir y volver locos a los hombres. (Larramendi 1985, 292)

Baina dantza horiek ez zeukaten zerikusirik gipuzkoar dantza garbiekin. Larramendi gipuzkoar dantza jatorrak defendatzeko prest zegoen; kanpoko dantzak defendaezinak zitzaizkion ordea, Gipuzkoar izateak eskaintzen zien berezko duintasuna falta baitzitzaien:

De las otras danzas, que en saraos y salones grandes bien iluminados se hacen de noche, y hasta muy tarde, no quiero decir nada, porque aunque se hacen también en algunos lugares de Guipúzcoa, pero no son propias de este país, y han venido de fuera, y no tienen los defensivos de nuestras danzas. (Larramendi 1985, 274)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Emakume-dantzaria deabruaren mandatari bezala identifikatzen zuen ideia oso presente zuen Larramendik (1985, 281): “la moza, su presencia, y comúnmente de buena cara, alegre y que también danza y salta, su cercanía y tenerla de la mano, excita malos pensamientos, y el diablo los aviva y los enciende en unos más y en otros menos”. Hala ere Larramendik irudikatzen duen gipuzkoar emakume eredua ez da berarekin eztabaidatu zuten misiolariak irudikatzen zuten deabruaren mandataria, baina ezta ilustratuek bultzatuta eratzen ari zen etxeko aingerua ere. Nerea Arestik XVI. mendean karrera militarra egin zuen Katalina Erauson kasuari buruz azaldu duen moduan (2006, 51), generoen ikuspegi premoderno horretan genero kategoria beste kategoria batzuegandik itzaleratua gera zitekeen batzuetan, gizarte horietan emakume izateak ez baitzuen beste ardatz batzuek baino gehiago baldintzatzen bere ibilbidea. Horrela, batzuetan, “Gizonki jokatzek usurpatzetik barkatua izateko baldintzak sor zitzakeen, baita jardute bertutetsuaren aitortpena jasotzeko ere” (Aresti 2014a, 80). Horrek generoaren izaera performatiboa agerian jartzen du Arestin esanetan, generoa hain biologizatuta, hain naturalizatuta ez zegoenez oraindik, gertaeren eta ekintzen bidez generoaren mugak gainditzeko aukera gehiago izaten baitziren.

Gipuzkoar emakume dantzarien kasuan, gipuzkoar izateak emakume izateak baino pisu gehiago hartzen zuen Larramendiren pentsamenduan. Beraz, kanpoko dantzen aldean, bertakoek ez zuten aitzakiarik, gipuzkoarrak baitziren dantzatzeko zituztenak eta horrek berme guztiak eskaintzen zizkion. Emakumeak eta dantzak, beste edozein testuingurutan arrisku larriko osagaiak izan arren, gipuzkoarren kasuan gipuzkoar izate soilak arrisku horiek neutralizatzen zituen, horien gainetik, ezartzen zen kategoria baitzen eta horren balio positiboak nagusitzen ziren (Altonaga 2016, 37-40). Gipuzkoarren izate gardenarekin berarekin bat zetozen bere herritarrak, bere emakumeak eta bere dantzak, arrunta, inozoak, maliziarik gabekoak: “Y claro está que las danzas de Guipúzcoa no son peligrosas por este lado, porque son ramplonas y de poquísimo arte aun en los que llevan la mano, que son casi los únicos observados” (Larramendi 1985, 293). Eskua zeramatenak aurrekariak ziren, sokaren buruan dantza egiten zutenak, eta horregatik, ikusleen begirada jasotzen zutenak. Emakume dantzarien protagonismoa bera, idealizatu zuen gipuzkoar emakumearen eredu indartsu eta ‘maskulinoarekin’ oso ongi ezkontzen zen. Esku-dantzak dantzatzeko zituzten emakumeei buruz honela idatzi zuen:

Las mujeres, aun las que saben danzar los zortzicos del tamboril,

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

cuando van con los hombres no hacen más que seguir el movimiento de los hombres, o pausado, o más apresurado, sin indecencia ninguna. Y aun las que saben, y lo quieren lucir, bailan con tanta reserva y modestia, que no se rozan con mudanza alguna menos decente. (Larramendi 1985, 274)

Gizonek gidatutako esku-dantzetan parte hartzen zuten emakumeek, zortzikoak dantzatzen jakinda ere, zalapartarik sortu gabe, gizonaren erritmoari jarraitzen ziotela zioen lehen zatian. Eta bigarrenean berriz, dantzan egiten jakinik hori erakutsi nahi zuten emakumeek, umiltasun eta zintzotasun osoz dantzatzen zituztela. Emakumeek esku-dantzetan gizonen gonbidapena jaso eta haren eskutik oinez ibiltzea eta gizonaren dantzak jasotze soila baino gehiago egiten zutela agerian jartzen du Larramendin testu honek, baina ez du gehiago zehazten, soka emakumeek eurek atera eta aitzin-esku dantzatzen zirela baieztatu ahal izateko. Gizonek gidatutako esku-dantzetan, dantzan zekiten emakumeek dantzaren une batzuetan gizonekin batera, eta baita beraiek bakarka ere, zortzikoak zein doinu zaharrak dantzatzea, ondoko mendean Humboldttek (1925a, 59) eta Iztuetak (1824, 119) deskribatu zituzten, zehazki Txipiritona deitzen zioten dantzarekin. Beraz, ez dago jakiterik Larramendik esku-dantzan era horretako emakumeen parte hartzeaz ziharduen ala XVIII. mende bukaeran eta XIX. mendean barrean maiz aipatuko diren emakumeek gidatutako soka-dantzez ari ote zen.

### **2.3.3 Deabruaren mandatariak dantzan: ipurdikoak eta gorputz-igurtziak**

*Satan, kontent zira*

*gure dantzako airiaz?*

Astolaster bateko esaldia

XVIII. eta XIX. mendean, dantzaldien une batean emakume eta gizonen artean gorputz-talkak, ipurdikoak gehienetan baina baita bularralde eta gorputz osoko elkar-ukitzeak egiten zirela aipatzen da hainbat testutan. Ipurkaden, ipurdikoen edo mokorkaden une honek ez-ohiko ikusleen arreta piztu eta eliz-gizonak asalatu zituen. Gorputzen arteko kontaktu horrek euskaldunen izaera moral eta tradiziozaleari buruz eraiki nahian zebiltzan irudiarekin talka egiten zuen bete betean. Euskaldunak berez, ia Ama Birjina bera bezala sortzez garbiak ziren ideia

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

hankaz gora jartzen zuten dantzetako ipurdikoek eta igurtziek, beraz, horrelako keinuak, ezinbestez atzerritarrak, kanpotik sartutakoak izan beharra zutela ebatzi zen. Misiolariak eta apologistek bat egin zuten etsaia kanpoan, atzerritik ohitura immoralak ekarri zituztenengan ezarriz.

XVII. mende hasieran, Pierre L'Ancre inkisidoreak sorginen dantzaldiei buruz jasotako deskribapenetan ageri ziren ipurkada horiek, gizonak eta emakumeak tartekatuta elkarri eskuak eman eta erritmo zehatz batean ipurdiak elkarrekin kolpatzen zituztela jaso zuenean: "sans se deprendre des mains, ils s'approchent de si près qu'ils se touchent, et se rencontrent dos à dos, un homme avec une femme : et à certaine cadence, ils se choquent et frappent impudemment cul contre cul" (L'Ancre 1612, 209). XVIII. mendearen erdialdean debekuen bidez lehenengo, eta ondoko urteetan eta mendean elizgizonen sermoi eta salaketetan, eta bidaiari eta kronikarien deskribapenetan oihartzun handia izan zuten ipurdikoek edo gehienetan gaztelaniaz izendatzen ziren moduan, 'culadas' izenekoek.

1747an, Legazpiko udalak ebatzitako dantzen araudian jasotako debekuen artean gizon eta emakumeek eskutik emanda eta zapirik gabe egiten zituzten dantzak baztertu ziren, eta keinu eta mugimendu arriskutsuak egiteko jo ohi ziren doinuak ez zitezela onartu. Halaxe jaso zuen Anjel Muruak Legazpiko udalaren erabakia:

Ytt q no sepermitan danzas en queban mozos, y mozas trabados de las manos, y sin q lleben entre mano y mano un pañuelo, y estas en presencia del Señor Alcalde o algun regido o otra persona q haga sus vezes; y ningunas en los cobertizos de la Iglesia ni parajes ocultos ni fuera de la plaza ni despues de las Aves Marias ni se permitan los sones en q suelen hazer varias muecas, y moimientos peligrosos, y q por andar mui deprisa se endredan unos, y otras al qual dho son llaman Tampatan. (Murua 1986, 20)

Une horretarako musika edo erritmo bizi bat, arin-arina gehienetan, dantzarien arteko nahasmen egoera, eta beraien arteko ukipenak posible egin zitzaketan egoerak saihesteko asmoa erakusten du Legazpiko debeku horrek. Bi urte beranduago, Bergarako udalean kezka bera sortu zen, Elosuko erromeria, herritik aparte izanik gertaera kaltegarrietarako aproposa gertatzen zela. Juan Madariaga Orbea historialariak jasotako agiriaren arabera, Diputazioak danbolinteroari erromeria horietara joatea debekatu nahi izan zitzaion, baina

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

udalak hori gehiegi zela iritzita, 1749. urtean danbolinteroari agindu zion gizon emakumeek elkarri bultzakadak ematea posible egiten zuen doinura iritsi orduko, horretan jardun beharrean berehalakoan eteteko.

Que se mande al tamborilero que empezando la ultima fuga de danza la acabe luego al instante sin detenerse en ella tiempo alguno porque de detenerse en la fuga se reconoce y experimenta la indecencia y la maldad de darse renpuxones hombres y mugeres, y de hacer otros movimientos que causan sumo escándalo. (Madariaga 1991, 87)

Gizonen eta emakumeen arteko dantzak zintzoak, keinu lizunik eta probokatzailerik gabekoak izan zitezten Iruñean, Erreinuaren Kontseiluak 1769an egindako eskaeran, keinu edo mugimendu zehatz batean jarri zuen arreta, “el chulo” izenarekin ezagutzen zela gaineratuz: “se ha reparado en la torpissima accion, ò meneo, que distinguen con el nombre de chulo, que no se explica por obsequio de la honestidad” (Ramos 1998, 518). Juan Ramon Iturriza historialariak 1785ean idatzitako Bizkaiko historiari buruzko lanean idatzi zuen besteak beste Zarauzko misiolarien lanari esker ia lortu zirela keinu lizun horiek erauztea, baina oraindik toki gutxi batzuetan egiten zirela:

aunque procuran los RR. PP. Misioneros de Zarauz, y otras personas celosas su estincion, todavia no se ha logrado, si bien en algunos lugares (que son raros) danzan los mozos y mozas sin promiscuarse: verdaderamente es invencion diabolica, y costumbre antiquisima que se debía desterrar del Christianismo, y hay algunos tan disolutos, y desalmados que sin reparar en que los ven infinito gentio, y entre ellos niños inocentes hacen acciones deshonestas cuando danzan con las mozas y lo menos es lebantar, y ensuciar las faldas de las naguas con puntapiés de rebes, y ellas son tan bobas que pasan por ello, y aunque las lastimen con fuertes culadas no se escarmientan, y suelen estar deseosisimas que les lleven á la danza sus amigos y conocidos. (Iturriza 1785, 39-40)

Gizon-emakumeak, plazaren erdian eta jendaurrean, gorputz-enbor, aldaka eta ipurdiarekin elkar jo eta ukitzea sexu jardueratzat jotzen zuten apaizek eta moralaren zaindaries. Bidaiari atzerritarrentzat ordea, euskal dantzaldien bitxikeria aipagarria gertatzen zen. Christian Augustus Fischer bidaiari alemaniarrak 1797an Bilbon ikusitako erromerian izan ziren ipurkadak; merkatariak alemanez idatzitako kronikan gaztelaniaz jaso zuen une horretan





## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Por esto se ven toda clase de chocarrerías, brincos, movimientos indecorosos, pero a los cuales les falta toda sensualidad de estímulo, todo es alegre, todos chillan y ríen (Humboldt 1925a, 65-66).

Ameriketan eta Espainian fandangoak zuen haragikeriarik euskal fandangoan ez zegoela iritzi zion Humboldt, zakarra, primitiboa zela, eta labaina izatera iritsi zitekeela baina ez guztiz lizuna: “Absolutamente despojado de este carácter de voluptuosidad, es el Fandango en el país vascongado el baile natural rudo, podría decir primitivo, también indecoroso y obsceno (si bien no en general, y por esencia, sino solo en uno u otro bailarín), pero nunca lúbrico<sup>59</sup>” (Humboldt 1925b, 231). Bidai berean, Bilbon ere ikusi zuen erromeria Humboldt, eta han ere izan ziren ipurdikoen unea soka-dantzan, fandangoaren aurretik: “[...] todos los bailarines de ambos sexos de vez en cuando se dan golpes con las caderas. Tan fuertes son estos golpes que los bailarines son impulsados por sus vecinos de tal modo que tienen que correr un paso fuera de la fila” (Humboldt 1935, 4).

Fischerrek esan bezala, Humboldt ere dio ipurkaden unean ikusleak ere zirela libratzen: “Chanza y regocijo general, las Culadas, también entre los espectadores de uno y otro sexo, gente distinguida y pueblo, conocidos y desconocidos. Todavía más tarde se chancea con completa libertad sobre las Culadas” (Humboldt 1925a, 77). Emazteari idatzitako gutunean, Humboldt esaten zion ipurdikoen momentua zela dantzaldiko une gorena, eta berak ere jaso zituela emakume ezezagun batzuek eskainiak: “Lo más importante del baile son las “culadas”, los golpes con el trasero. A mi me honraron algunas damas desconocidas con tales tropezones al pasar, en medio de un entusiasmo general” (Toledo 2003, 325). Gauza bera berretsi zuen Von Jarigesek, Humboldt baino urtebete beranduago Bilbon ikusitako erromerian, ipurdikoak berdin jasotzen zituztela dantzari begira zeuden ikusleek:

Alrededor de este fandango de diversos grupos participantes, por lo común, está de pie una cantidad de espectadores y antes de que uno se descuide (sersieht) se recibe de una danzante, al dar su vuelta, un golpe tan fuerte en las posaderas, de modo que no puede pensarse en seguida en responder a la broma (Schäkerei). (Garate 1985, 235)

Bidaiariei arreta eta grazia eragiten zieten ipurdikoen zatia dantzaldiaren lizunkeriaren eta inmoralitatearen froga nagusia zen eliz-gizonen begietan.

---

59 Telesforo Aranzadik zalantzak izan zituen “lúbrico” adjektiboa ematerakoan, jatorrizko alemanezko “schlüpfrip” hitzaren ordain gisa, lanbakor zein lizun moduan itzul daitekeena.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Dantza berez bekatu ez zela defendatzen zuten zenbaitek ere, soka-dantzetan, dena libre bailitzan eskaintzen ziren abagune horietan egiten ziren gorputz ukipenek muga guztiak gainditzen zituztela irudituta gaitza erotik erauztearen alde egin zuten. Horixe zen Bartolome Madariaga, Santa Teresako Bartolome fraide karmeldarraren ardura eta hori azaltzeko idatzi zuen 1816an *Euscal-Errijetaco olgueeta ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpinduba* (Santa Teresa 1816) liburua. Madariagak garbi adierazi zuen bertan arazoa ez zela dantzaren jarduera bera, baizik eta dantzaldien baitan egiten ziren zenbait akzio likits: “Dantzan eguitia berez pecatu izan ez arren, Euscal errijetaco piesteetan eguiten dan moduban, pecatu dala” (Santa Teresa 1816, 45-46).

Madariagak ere soka-dantzaren bukaeran kokatu zuen dantzako zatirik gaitzesgarriena, ‘lizunkeriaren sua eta kea’. Zehazki ‘dantza luzean arin-arina’ aipatzen du gorputzen elkar ukitzeen hasiera une moduan. Badirudi ipurdikoen eta gorputz-ukituen zatia dantza luzea, arin arina, edo garai hartan gehienetan Bizkai-dantza izenarekin ezagutzen zena, izan zitekeela. Izen horiek guztiak erabiltzen zituzten dantza-une hori izendatzeko, eta baita tarteka horien abiapuntuan izan zitezkeen kontra-dantzak ere. Madariagaren garaikidea den Pedro Antonio Añibarro frantziskotar misiolariak ere, “danza guztiac eztira bardin caletsuac” ohartaraziz, bere doktrinan jo-mugan jarrita zuen Bizkai-dantza: “eguiten dana gogo desonestuaz, guiñada loiacaz, berba ta escuca loiacaz, bultzada, oracada, postura, ta muguida lujuriazcoacaz” (Bidador 1993b, 23). Gaur egun arin-arina dantzatzen den moduan, bikoteen arteko kontakturik gabe, besoak goian direla eta oinak bizi-bizi dantzatuz, zaila gertatzen da irudikatzea zein dantza mota izan zitekeen 1800 inguruko Bizkai-dantza edo dantza-luzea, baina soka-dantzarekin lotuta eta aurreko mendean modan izan ziren kontra-dantzen doinuak egokituz, ordura arteko ordena eta erritmo pausatua hautsi eta mugimendu bizi eta nahasian dantzariak elkarrengandik gertu eta aldaka, ipurdi eta bularraldeekin elkarren kontra talka eginez aritzen zirela irudikatu daiteke. Añibarron hitzetan lohikeria eta maltzurkeriaz betetako mokorkadak egiten ziren arin-arinean: “Bizcai-dancetan esan ta eguin oy direan gaistaqueric gaiti, celan direan escuca loiac, tiracadac, albocada maliciadunac, oracada desonestuac, ibillera lujuriazcoac” (Bidador 1993b, 23). Nahasmen handiko irudia marrazten du Añibarrok, ‘nahaste-borraste handia’ bere hitzetan, kolpeak, bultzadak, tirakadak eta laztanak norbaide guztietan gurutzatzen diren dantza-borroka dirudien zoramenean marraztuz:

Guizon ta emacumeac alcarren escu utsac loturic, darraioe danceari

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

naste-borraste andiaz, saltuca, brincoca. Emoten dira, ceinec gueiago albocadac, butzadac, escutic tiracadac, ta ascotan bai ta laztanac. Tiracada, gira-bira, inguru, ta bultzaca oneecaz jausten dira ez guichitan emacumeac lurrian; edo mutillac euren ganean: aguertuten & batzuetan barruco soñecoac, edo araguiac. Yndecencia lotsa-bague au igaroten da barregarritzat, ecerezqueriatzat, quezca ta escrupulu bague. Mutil-tzarrac esan oy dituez berba zantarrac; jaso osticoaz nescachen magálac; bai ta eguin ibillera, ta postura desonesqueriaren adigarriac. Alan dabilz ordu lauren baten leguez guizon ta andrac, gorputzaz gorputza jotem; escandaloa emoten; guiñada, guiñu, ta muguida gaistoac eguiten. (Bidador 1993b, 24-25)

Dantza-luze edo bizkai-dantzari fandangoak jarraitzen zion, eta horri ere Añibarrok likiskeria zeriola salatu arren, 'eskuak askaturik' eta dantzarien arteko kontaktu fisikorik gabe dantzatzen zenez ez dirudi arin-arinak adinako larritasunik eragiten zienik.

Aimbeste gauza, ezain lotsagarri eguin ezquero danza luzean, asten da fandangoa, llamada, giga, edo contradanza: ceinetan escuac ascaturic danza eguiten dau guizon bacoachac aparte bere escuan lucero erabilli daben andreaz: eta euretaric ascoc eguiten dituez postura, siñu, ta gorputz-muguida ain desonestuac, ece, zazpi urteco ume batec ezagutu lei, diriala lujuriazco adirantzac. (Bidador 1993b, 25)

Añibarron irizpide eta hizkera bera, baina oraindik loratu eta kargatuagoa ageri da Santa Teresako Frai Bartolome karmeldarraren liburuan. Madariagak baina bai 'dantza luzean arin-arina' dantzan bai fandangoan gorputzen arteko ukipen lizunak salatzen ditu, 'kazuelan erleak legez' eta bestelako metafora ederrez loraturiko idazkera bortitzean:

Naaste atan entzuten dan, ta icusten dan guztia, da luxurijaren suba, ta queia. Batian dantza lucian arin aringa gorputzaquin alcar jotem. Bestian pandangan nos arpeguijaquin, nos besuaquin, nos sabeleequin, nos albuquin alcar ez joco, bai joco nesca, ta mutil, menio desonestubac, ta lotsarizcuac gueratu bagaric eguiten deutseezala alcarri. Ta bestian cazubelaan, erlia leguez, mordo baten guizon, ta andra naaste. Ni esaten azartuten ez nasan ezaintasunac, alcarri eguiten deutseezala. Nescaac eurac bere, alacuac izan arren, ascotan coloriac gorrituta urteten daveela, andiscotiac dirialaco mordo ataco pecatubac gente arteraco.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Dantza atan esaten dirian, ta entzuten dirian verba banacaac desonestubac. Beguiracuniac, eta alcarren geraac desonestubac. Mosu eguiteco, ta oratuteco meniuac, ta oratutiac desonestubac. Gorputzaquin alcar joti ac desonestubac. Oinaquin magal joti ac desonestubac. Escu estututi ac desonestubac... Ta au guztiau dantza baco chian gueratu bagaric nescaac mutilai, ta mutilac nescai. (Santa Teresa 1816, 66-67)

Juan Inazio Iztuetan esanetan, garai batean, plazako dantzaldietan ‘zatarkeria iraingarri’ eta ‘galanteo’ keinuekin hasten zena berehala ateratzen zuten plazatik. Hori frogatzeko bere gazte garaiko<sup>60</sup> bi adibide jarri zituen zaldibiarrek. Batean, Irunen, gizon-dantzan batean, aurrendariak emakumeari “ancarequin gonac arrotu ciozcalaco” alkateak dantzaldia eten zuela (1824, 24). Bestean, herri txiki batean “guizon dantza oniritzi bat cerabiltela, sartu izandu zan bertara, nescacha batequin galai gazte arrotz, auodi ustez betetako bat” (Iztueta 1824, 23), eta han hasi omen zen gizona ‘zirrika’ eta ‘zatarkeriak’ eginez, “dantza gucia ichusquitcen cebala: beñ nescacha batari bulza; guero bestea bota: ari jarraica, oni cirrica, asmatu alcitzaquean zatarqueriaric nazcagarrienac eguiñaz, bere buru puztua galantealu nayan” (1824, 24). Alkateak horrelakorik ez egiteko agindu arren gizonak berdin jarraitu zuen, eta beraz, “ipurt jolari moldacaitz üaunditu arc, beartu zuen Alcate jauna, dantzaren erditic aterata preso indeguira sartcera; non egon bearra izandu zuen, jostallua bucatu arteraño” (Iztueta 1824, 24). Ipurkadaka dantzatzen zirenak, “aztalca ta puzca batari bulza, besteari ercoro, izul amilca, astoac udaberrian zaldalea iragazten oi dabilzan bezala” aritzen zirela, eta beraz, kanpotik sartutako ohitura berria, “usuario liquist iraingarri gaizto” izanik (1824, 86) erauzi beharrekotzat jo zuen. Puritanismoagatik baina, ohitura kanpotarra izanik bertakoak galaraziko zituela kezkatzen zela zioen, “gure oitura gogoangarriak betiko galtzea ereikatzen dutelako” (Iztueta 1824, 86).

Debekuak urritzen bazihoazen ere, tarteka, herri txikietan bereziki, salaketaren bat medio dantzetan geratzen ziren ukituak deitoratuz araudi mugatzaileak jarraitzen ziren ebazten. Goizuetan, 1825ean, udalak onartutako ordenantzetan gizonak eta emakumeak festa egunetan elkarrekin dantzatzean, eta zehazki, ‘soinu genero’ batean, non gizonak eta emakumeak “acaballan burcoca ibilcen dirana, auda bein escuñecoa, e(ta) guero ezquerreco solbardaquin iotcen dutena, au da indecenci andi(...) bat, ecin sufrideiteque”

---

<sup>60</sup> Juan Inazio Iztueta 1767an jaio zen, liburua 1824an, 57 urterekin argitaratu zuen, beraz, 40 urte lehenagoko, 1780ko hamarkadako kontuetaz ari zitekeen.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

(Trobiño 2001, 290). Gizonak eta emakumeak elkarri sorbaldarekin eta gorputzarekin jotze horrek eragiten zuten eskandaluaren aurrean, eta onartuta “izanic guztiz dificultoso quencea osoro danza genero oiec”, alegia, ez zela erraza dantza horiek ezabatzea, hala ere,

aguincen da ez (dan)zatceco niorere oficio divinoetaco demboran; ez Elicetan, edo Goizueta 1825 ordenantzatoqui (s)agraduetan: ez illundu ezquero: eta ez guizonac, eta emacumeac escuac elkarri emanic pañueloric bague lau errearen penan, eta damboliñac izan dezala lau errearen pena, soñua iotceco instrumentuac galduac, eta egun bateco carcela.

Goizueta, 1825. (Trobiño 2001, 290)

Azken batean, Imanol Trobiñok (2001, 290) transkribatu eta argitaratutako Goizuetako udalaren ordenantzak agintzen zuen emakumeak eta gizonak dantzatzekotan, dantza zitezela elkarri ukiturik egin gabe, jardun zitezela “escuz eta beste miembroz elcar uqitu bague, gesturic, meneoric, eta indecenciariq batere bague modestiarequin, honestidadearequin, eta garvitasun andian” .

Ipurdikoen txandak sexuen-borroka airea hartzen bazuen maiz, oraindik urrutiago jo zuen Edward Bell Stephens kazetari irlandarrak, 1836an lurretan ikusitako emakumeen soka-dantza guda bailitzan deskribatu (Stephens 1837, Vol. I.:161-174) baitzuen. Iztuetak (1824, 72) dozena urte lehenago egina zuen analogia bitxi hori defendatzeko errazago gertatu zitzaion Stephensi, benetako soldaduz betea baitzen lurretako plaza. Karlistada gerlaren jarraipena egiten ziharduen Stephensek eta lurretan, herritarrak eta soldaduek asialdian egindako dantzaldia “martial gymnastic exercise” (Stephens 1837, Vol. I.:162), ariketa gimnastiko martziala bezala aurkeztu zuen. Plaza “arena” zen eta dantzaldia “combat”, danbor eta danbolinak gerlarako deia jo zuten dantza hasteko, eta emakumeek hasi zuten soka-dantza, ‘amazonak’, ‘Espartako damak’ eta ‘heroinak’ izendatu zituen, eta sokara gonbidatu zituzten gizonak berriz haien arerioak. Soka-dantzaren joan etorria maniobra militarrek bailiran deskribatu ondoren, ipurdikoen unea, “evolution of the culada” izendatu zuena, borrokarekin identifikatu zuen kazetariak:

The combined yet rival forces now made another solemn perambulation to the same measure; when the Alcalde, apparently quite satisfied that a firm line of battle was formed and all ready for action, gave a signal to the little band with his javelin, when instantly the drum and tabor struck

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

up a brisk quick step which set the whole string of life (or lives) whirling with fearful rapidity round a young ash tree in the centre. Now the engagement began in earnest and the secret of the tactics, acted on by the "natural born enemies" on the plain, began to develop itself.

It would be difficult to explain the matter accurately without diagrams, elevations and prostrations; so, being confined to definitions in the absence of any known descriptive terms, I can only say that the terms of combat observed by each, with respect to the two enemies between which he or she happened to be placed, was to hold fast by each other's hands, to keep moving in the whirlpool *pas de charge*, and at the same time to inflict as many sound blows as possible. The gracefulness and energy with which this manoeuvre was executed was truly edifying to a stranger like me, who really was not aware that the human frame possessed such flexibility and endurance. Each pair of gladiators whirled their grasped hands in unison as if about to discharge a stone from a sling; and, having attained the needful velocity, flung them forward, —at the same moment wheeling about in opposite directions and hurling themselves at each other with a *suaviter in modo et fortiter in re* that could not fail to make a reciprocal impression. (Stephens 1837, Vol. I.:165-166)

Ipurdikoen festa —guda, kazetari irlandarrarentzat— erdian, aurretik Fischerrek eta Humboldttek bizitakoa berretsi zuen Stephensek, alegia, dantzarien artean ez ezik, ordura arte lasai begira zeuden ikusleek ere jasotzen zituztela ipurkadak. Gauza bera kontatu zuen Modesto Lafuente kazetari eta idazleak espainiarrak Bilbon 1842ean dantzatu zen aureskua ikusten ari zela. Fray Gerundio gaitzizenarekin kontatu zuen pasadizoa Lafuentek, eta jatorrizko lana ez da ezagutzen, Aita Donostiak (1955) egindako<sup>61</sup> transkripzioa ez bada. Testuaren aurkezpenean Aita Donostiak argitu zuen ipurkaden berri ematen zuela testuak, Fray Gerundiok 'culadas' izenik aipatzen ez bazuen ere. Aureskua, emakumeak sokara gonbidatu, haiei dantzatu, eta fandangoan jatorri eta klase sozial guztietako herritarrak nahasian dantzatzen zirela nabarmendu zuen idazleak: emakume dotore handikia eta *sardiña freskuak* pregonatzen dituen neska gaztea, New Yorkera abiatzekoa den merkataria eta lurra jorratzeko lanak erromeriara joateko utzi dituen nekazaria, abokatuak eta marinela,

<sup>61</sup> Aita Donostian esanetan Jose Maria Uzelai margolariaren Busturiako etxean, Chirapozu izenekoan ikusi zuen esku-orri bat, *FRAY GERUNDIO... Capillada extraordinaria. Bilbao, 24 de Agosto de 1842* izeneko, Bilbon, Imprenta de Larumben, 1842an argitaratua, eta bertatik transkribatu zuen aipatutako testua (Donostia 1955, 395).

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

dantzan berdintasuna erabatekoa dela dio Modesto Lafuentek: “La igualdad es absoluta” (Donostia 1955, 398). Baina fandangoa bizia bazen, une gorena arin-arinarekin iritsi zen Fray Gerundion iritsiz, eta hor kontatu zuen, dantzari begira zegoela, oharkabean ipurkada jaso eta lurrera erori zela:

Mas por animado que sea el fandango, no lo es tanto como el arin-arin (baile vivo), tercera y última parte del aurescu o zorcico. Aquí es donde las oleadas llegan a la plea-mar, sin atreverme a decir si es oleage de aguas vivas o muertas, por ser en esto todavía poco conocedor. Lo cierto es que hallándome yo Fr. Gerundio en lo más entretenido de mis observaciones, di con mi reverenda humanidad en tierra: una de las vestales del blanco cendal se me había acercado y sacudido con sus postrimerías tan recio ósculo, que me hizo perder el equilibrio y acostarme en el campo contra mis intenciones. «Oiga V. hermana, dije levantándome: son estas las costumbres patriarcales que VV. llaman? A fe que yo no he leído ni pienso que en tiempo de nuestro padre Abraham se usaran estas insinuaciones de cariño por conductos tan irregulares». (Donostia 1955, 399)

Aureskuan eta fandangoan herritarren arteko berdintasuna antzeman bazuen Lafuentek, ipurdikoen txandan are gehiago azpimarratu zuen inor ez zela hartatik libratzen.

Pero bien pronto se convirtió mi enfado en alegre risa cuando vi que iguales demostraciones hacían a cuantos al paso encontraban, de cualquier clase y calidad que fuesen. ¡Desgraciado el místico que se halle anclado y desprevenido cerca de aquel agitado mar! Cada fragata que pase, cada goleta que por allí surque, le acometerá por la popa, y sentirá tal sacudimiento que si no le echan a pique, se verá al menos cien veces en peligro de ello, y le harían fluctuar. No hay nadie que se exima de estas intimaciones: no se reconoce privilegio ni fuero, categoría ni condición: al noble com o al plebeyo, al capitán general como al gefe (sic) político, si le alcanza la postdata de una robusta aldeana con sandalias de cuero adobado, o la de una ciudadana de zapato de seda de las que no necesitan de polizon, tiene que sufrir pacientemente el sacudimiento, sin que a evitarlo alcance la autoridad civil, militar ni política, porque es de fuero y de buen uso y costumbre inmemorial reconocida y admitida en el país, salva siempre la unidad constitucional de la monarquía. (Donostia 1955, 399-400)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Hori bai, ipurdikoen deskribapen gehienetan bezala, kontalariak gizonezkoak dira eta ipurkadak ematen dituztenak emakumeak, eta maiz ageri dira emakume baserritar sendoei erreferentziak. Estereotipo horrekin jolasten du bere testuan Fray Gerundiok, eta itsas-gudua bailitzan, Stephensek bezala sexuen arteko guda irudikatuz, borroka horretan ustez sexu ahultzat jotzen diren emakumeak gailentzen direla iradokitzen du:

Los naturales y prácticos del país ya procuran no dejar sin correspondencia tan espresivas (sic) demostraciones; y empeñanse a veces recios y divertidos combates entre hombre y muger (sic), que asidos de la mano se miran, se preparan, se vuelven de costado, se dan la señal de la pelea, y se chocan simultáneamente, bien así como si en embravecida mar se encontrasen impulsadas por contrarias olas las popas de dos buques de guerra, que a la furia de su choque se conmovería toda su tripulación y armadura; y repiten esta pelea dos y diez y más veces, porque esta es una de las delicias patriarcales que encuentran en sus danzas los hermanos y hermanas vizcaínas, siendo por lo común el resultado declararse la victoria por el sexo que en estos climas da pruebas de impropiedad llamarle débil. (Donostia 1955, 400)

Modesto Lafuentek ipurkadaz betetako arin-arina literarioko apainduta deskribatu arren ez zuen 'culadas' izenik aipatu, eta lau urte beranduago Francisco de Hormaechek sinatu eta Juan E. Delmasek argitaratutako testua batean gauza bera gertatu zen, alegia, ipurdikoetaz aritzea ipurdirik aipatu gabe: "Aunque esta palabra parezca inculta, la usamos porque es exacta y gráfica" (Hormaeché 1846, 78). 'Culadas' idazteaz lotsatu zen beste bat Antonio Cavanilles (1858, 135) izan zen: "Sigue el fandango y la tercera parte se llama ARIN ARIN que significa pronto pronto (sic) y es un alegre vivísimo, terminando todo con terribles encontrones ¿Por qué no darles su verdadero nombre?..." zioen Lekeitioko 1857ko kronika idatzi zuen historialariak.

XIX. mendeko euskal dantzaldietan ohitura zabaldua izan zen ipurkadena beraz, eta soka-dantzaren ondotik fandangoa eta arin-arina egiten zirenez gero, ohikoa zen arin-arin hori ipurkadaka dantzatzea. 1850. urtean, Madrilen euskal komunitateak Hipodromoan ospatutako festan, garaiko modako dantzak ziren polka, mazurka eta krakovianekin batera, aurrekua ere dantzatu baitzen, ipurkadak tarteko zirela. Horrela jaso zen garaiko aldizkari batean:

Además de polkas, mazurkas, cracovianas y algun otro baile cuyo



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

nombre no recordamos, bailose el domingo el incomparable zorcico o aurescu, en el que un tal Artano arrancó aplausos vivisimos a sus compatriotas. El hombre, en efecto, bailó de lo lindo, a juicio de los inteligentes, y las provincianas llevaron su entusiasmo y amabilidad hasta el punto de regalar a sus galanes al fin del aurescu unos cuantos amistosos empellones, aplicados con miriñaques de legitima procedencia<sup>62</sup>.

Mendearen bukaeran oraindik indarrean zegoen ipurdikoen ohitura, besteak beste Antonio Canovas del Castillo politikari espainiarrak, udaldiak Arrasaten, Santa Ageda bainuetxean pasatzen zituela eta bertan hil ondoko egunetan, bere oroitzapenak jasotzerakoan (Marqués de Lema 1897, 1) auresku batean parte hartu eta alboan egokitu zitzaion emakumearengandik ipurdiko ederra jaso zueneko tarteko:

¡Con qué gracia recordaba D. Antonio el día en que, siguiendo la costumbre del país, vióse obligado á tomar parte en el auresku de honor, digámoslo así, bailado por las personas más principales de Mondragón, con el alcalde, de levita y sombrero do copa, á la cabeza, obligado por la invitación de la señora de Mendía, la esposa del fundador del establecimiento de Santa Águeda! No había medio de negarse, sin inferir grave desaire, y D. Antonio tuvo que formar en el corro al lado de la respetable señora, que era muy gruesa. «Con lo que yo no contaba, añadía el malogrado presidente, era con que en una de las figuras más características del baile, que cuantos lo hayan visto no olvidarán seguramente, había de sufrir el choque de la enorme mole de la excelente señora, que me dejó maltrecho y destrozado por algunos días.»<sup>63</sup>

Angel Maria Castellek, 1897an aureskuari buruz idatzitako artikuluan, arin-arina bikoteen aztoramen epileptikoa eragiten zuen dantza frenetikoa, 'galop' zoroa zela idatzi zuen: "Viene después el pasamano, el desafío, el fandango, con el cual se simula la alegría del triunfo, y por último la danza frenética, el ariñ-ariñ (vivo-vivo), especie de galop desenfrenado, en el cual todas las parejas parecen atacadas de convulsión epiléptica" (Castell 1897, 569).

XX. mendean eta XXI. mendean ere bai, ipurdikoak, zenbait soka-dantzatan batetik eta gaur egun ume-dantzatzat jotzen den pieza batean bestetik, fosil

62 «Los bailes campestres», *La Época*, 1850-04-24.

63 Marqués de Lema. «Cánovas del Castillo. Recuerdos íntimos». *La Época*, 1897-08-22

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

koreografikoak bailiran geratu dira. Soka-dantzetan, bereziki Durangaldeko erregeletan, aurrekuak edo atzeskuak, Aita Sanmiguel edo banangoa gonbidatuaren aurrean dantzatu, eta eskutik hartuta sokara sartzera doan unean eman ohi dio ipurdikoa. Garaiko aurrekuak edo erregelak deskribatzerakoan, honela dio Iñaki Irigoienek (2013, 84): “Emakumea sokara erroteko eskutik oratzen danean, ezin da falta eperdikoa. Gerora atzeskulariak bardin egingo dau andra bat sokara erroteko”. Garai bertan Santa Ana egunez emakumeek egiten duten aurrekuan ere ematen da ipurdikoa, baina Irigoienek dioeneren arabera, gaur egun benetako ipurdikoa baino badirudi plantak egiten direla: “Amaitzerakoan, eskuetatik heldu eta ‘ipurdikada-simulazio’ bat egin eta gero, oraindik ere zuzentzen duten sokan dagokien postuan jartzen dira” (Irigoien 2010c).

Tradizio bizian ezagutu ez badugu ere, 1950eko hamarkadan Lorenzo San Juanek Bakion egindako soka-dantzen filmazioetan (Dantzan 2014b), banango zaharra emakumearen atzean dantzatzen ari den dantzariak, banangoaren beraren azken mugimenduan ipurdikoa ematen ziola ikusten da<sup>64</sup>. Aurreku bukaerako kalejiran berriz, zubiak egiten direnean, Durangaldeko erregeletan eta beste zenbait soka-dantzatan, aurrekulariak eta atzeskulariak bere ondoko dantzariarekin osatzen duen zubipetik sokan dauden dantzariak pasatzean, beste sexuko dantzariari orain gutxi arte eta gero eta maizago edonori azken urteotan, eskuz ipurdian zaplaztekoa emateko ohitura dago. Aurrekuak eta atzeskuak nork bere zubiak egin ondoren, biak batera sokaren erdi ingurura hurbildu, eta dantzarietako baten alde banatik, eskuen azpitik pasatzeko ohitura izaten da zenbait soka-dantzatan, eta une horretan, gainontzeko dantzariak azpitik pasatzeko eskuak altxatu dituenak, dantzari bakoitza pasatzean eskuak indarrez jaitsi eta bizkarrean kolpeak eman izan dizkie<sup>65</sup>. Ipurdiko eta bizkar gaineko kolpe hauek denak, atal honetan agertu diren “culadas” izeneko horien azken aztarnak izan daitezke.

Azkenik, *Txulalai* izeneko dantza da ipurdikoen une hori, modu finko eta koreografiatuan bada ere, antzemateko garbien erakusten duen XX. eta XXI. mendeko dantza folklorizatua. Paganos, Guardiako udalerrri arabarrean, elkarri eskuak emanik, borobilean egiten den dantza da. Joaquin Jimenezen esanetan

---

64 San Juan, Lorenzo. 1951. *Lorenzo San Juan: Aurrekuak erromerian 1951*. Bakio. <https://dantzan.eus/bideoak/lorenzo-san-juan-aurrekuak-erromerian-1951>.

65 Keinu hori Bakioko 1951eko soka-dantzaren filmazioan ikus daiteke 3'19" segunduan: San Juan, Lorenzo. 1951. *Lorenzo San Juan: Aurrekuak erromerian 1951*. Bakio. <https://dantzan.eus/bideoak/lorenzo-san-juan-aurrekuak-erromerian-1951>.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

(1978, 10) dantza-kantatua zen bere garaian, dantzariak kantatu ahala, besoak igo eta jaitsiz, eta borobilean aurrera eta atzera mugituz egiten zuten. Dantzaren zati hau gaur egun kalejira erritmoan norabide batean eta bestean mugituz egiten da, baina kanturik eta beso mugimendurik gabe. Hirugarren zatian egiten dira ipurkadak:

La tercera parte es la expresión de la supervivencia de las clásicas «culadas» de las soka-danzas. [...] En esta parte se dan las referidas «culadas» permaneciendo los danzantes interpretando la danza en su propio sitio pegándose unos a otras que, como es lógico suponer, «toca» a cada lado personas de distinto sexo. (Jimenez 1978, 10)

Ipurdikoei eskainitako atal honetan ikusienez, soka-dantzaren bukaeran, oraindik gizon emakumeak elkarri eskuak emanda zeudela dantzatzen zen arin-arinak eskaintzen zuen “culadas” delakoak edo ipurkadak elkarri emateko aukera. Gainera, badirudi bereziki emakumeek hartzen zutela bere gain ipurdikoak banatzeko ekimena, eta bai beraiekin dantzan ari zirenei, zein begira zeuden gizonari emateko baliatzen zutela unea. XVIII. eta XIX. mendeetan ohikoak dira dantzaren une berezi horren aipamenak, baina XIX. mendearen azken zatian eta XX. mendean ipurdikoak ia-desagertu egin ziren, hain zuzen ere aurrekuari beste eraldaketa bat eragin zitzaion garaian. Horrela, ipurdikoen tartea eskaintzen zuen arin-arin erritmoan dantzatzen zen dantza luzea eraldatu egin zen. Arin-arin hori, eskuak elkarri emanda dantza egitetik, eskuak aske, fandangoa bezala dantzatzera pasa zen; urratsetan ere aldaketak izan ziren, hiruko konpasean egiten ziren fandangoko urratsak biko konpasera egokituta.

### **2.3.4 Emakumeak dantzazetik, emakumeen dantzetara**

*Izenak egiten du izana.*

Euskal atsotitza

Emakume dantzariak bekaturako gonbidapen zirela uste zutenek praktika hori deitoratzean, bestela inolaz ere kontatuko ez zuten errealitatea, emakumeek dantzan egiten zutela, baieztatu zuten. Larramendik, Iztuetak eta horien ikusmoldeari jarraipena eman ziotenek, euskal emakume dantzariak —gipuzkoarrak andoaindarrarentzat— ez ziren bekatariak euskaldunak zirelako

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

eta euskal dantzak egiten zituztelako, beraz, horiek ere emakume dantzarien testigantzak utzi zizkiguten. Eta bereziki kanpotarrek, bertakoek zituzten kontzientzia kezkarik gabe, ikusitakoak kontatzean, euskal emakumeak dantzan agertu zituzten. Emakumeek aureskua dantzatzen zutenik ukatu zuten XX. mendeko zenbait musikologok eta folkloristek (Gascue 1915; Donostia 1933a; Jordá 1935), baina euskal dantzaren historiako testigantzek aurkakoa diote.

XVI. eta XVIII. mende bitartean bidaiari eta kronikariek ikusi zituzten euskal emakumei buruzko aipamenen artean batzuk soka dantzatzen zirela dirudi. Gehienetan gizon-emakumeak aipatzen dira soka tartekatuta, baina badira bakarrik emakumeak aipatzen dituztenak, adibidez, Johanne Langek 1526an Elizondon ikusitako neskak elkarri eskuak emanda ari ziren dantzan (Lacombe & Schuchardt 1908), baina ezin baieztatu esku-dantza dantzatzen ari zirenik. Beste horrenbeste gertatzen da Emilio Xabier Dueñasek eta Iñaki Irigoienek (1997, 131) Lekeition bildutako 1682. urteko erreferentziarekin. San Juan festarako arrantzaleen kofradiak antolatutako ekitaldien artean, kofradeek dantzatzeaz gain nesken dantzak ere izan zirela jaso zuten: “empiezan a danzar muchos cofrades y hay también danzas de mozas” (Dueñas & Irigoien 1997, 131). Egileen dantza hori aureskua izatea litekeena dela esan arren, ez dago hori babesten duen argudiorik, ez baita adierazten elkarri eskuak emanda aritu zirenik, eta ez zeukan zertan soka-dantza izan, XVII. mendean prozesio-dantzetan egiten ziren talde edo bikote erako dantza izan baitzitekeen. Hurrengo mendean, William Bowlesek 1750eko hamarkadan Bilbon kalez kale dantzan ikusi zituen (Bowles 1775, 307-309) zamaketariak ere elkarri eskuak emanda, soka dantzatzen ziren, baina esku-dantzak izaten zuen egitura koreografikoaren berri ez du ematen, eta ezinezkoa gehiago zehaztea. Manuel Larramendik 1756ean idatzitako lanean (1985, 274) zortzikoak dantzatzen zekiten emakume gipuzkoarrak aipatu zituen, ez zituen soka gidatzen zuten emakumeak espresuki aipatu baina zortziko esku-dantza edo soka-dantza izendatzeko erabili izan den izen aldaeretako bat izanik ezin baztertu horretaz aritzea. Emakumeek plazaratutako aureskuen aipamenak eta deskribapen zalantzarik gabekoak XVIII. mendearen bukaeratik aurrerakoak dira. Hasierako testigantzetako batzuetan (Peyron 1782; Fischer 1799), emakumeak eta gizonak, nork bere soka antolatzen ageri dira, eta aldi berean plazaratzen zituztela azaltzen da, eta XIX. mendean emakumeek egiten zituzten esku-dantzen aipamenak gizonezkoen antzeko eite erakusten dute.

XIX. mendean nagusitu zen erromerien eredian soka-dantzak txandetan

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

antolatzen ziren, eta maiz txanda horiek adina eta generoaren arabera sailkatuta ageri ziren. Dantzak sailkatzeko joera hori Ilustrazioaren eraginez XVIII-XIX. mendeetan hedatu zen obsesio ontologikoarekin lotzen da. Arrazionalismotik munduaren ulermen ordenatuaren ideia hedatu ahala, alor guztietan sailkatze lanak egin ziren, edo ezagutza edukiak arrazoizko ordenamenduan sailkatzearekin identifikatu zen. Sexuen osagarritasunaren logika ilustratua hedatzen ari zen. Larramendiren ikuspegian sexuak ez bazuen erabat baldintzatzen emakume eta gizonen gizarte-rola (Altonaga 2018a, 142), ikuspegi ilustratuak gorputzaren ulermen biologikoa naturalizatua zerabilen, eta sortzez desberdinak izanik gorputz sexuatuari identitate sozial guztiz desberdinak egozten zitzaizkien. XVIII. mende bukaera arte emakumeen dantzen testigantzak gizonezkoenak baino urriagoak dira, baina aipatzen direnean ez da haien generoari lotutako dantzak egiten zituztela azpimarratzen. XIX. mendean ordea, dantzak genero kategoriaren arabera antolatzen hasi, eta ordura arte genero markarik ez zuten dantzak genero bati edo besteari lotutako dantza moduan kategorizatzen hasi ziren. XVIII. mende bukaera arte esku-dantzak izan zirenak, XIX. mende bukaeran gizonen aurrekuak bihurtu ziren, eta kasu batzuetan, emakumeen esku-dantzak.

Jean-François Peyron bidaiari frantsesak 1778an Gasteizen ikusitako esku-dantzan emakumeek beren soka propioa plazaratu zuten gizonezkoen sokaren parean. Emakumeak aurrekuak dantzatzeko ageri dira deskribapen honetan<sup>66</sup> eta ordu laurdenez, emakumeak eta gizonak, nor bere sokan jauziak eta birak egin zituzten bi sokak batu ziren arte:

J'ai été témoin des danses de Vittoria , sous les arbres d'une promenade qui est aux environs de la place. L'Alcade Mayor donnoit le ton , deux tambours ont commencé par battre l'appel ; les filles & les jeunes gens de la ville se sont rassemblés. Les premières se tenoient toutes par des mouchoirs , les hommes en faisoient de même ; c'étoit une image de la danse Grecque d'Ariane que M. Guis a décrite dans ses Lettres. Ils alloient ainsi , chaque bande à part décrivant diverses figures autour des arbres & sur le gazon. Après environ un quart d'heure de sauts & de tournoiemens , toujours au son du tambour , & pendant lequel les jeunes gens choisissent chacun de l'oïel leurs Demoiselles ; ils envoient deux députés à la file que forment les femmes, pour aller chercher tour

---

<sup>66</sup> Testigantza honetan oinarrituta birsortu zuten Indarra dantza taldeko Pedro Elozegi eta Jon Fernandezek Gasteizko Zortzikoa, 2004. urtetik aurrera Andre Maria Zuriaren egunean, abuztuaren 5ean dantzatzeko dena.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

à tour les premières qui sont choisies ; pendant cet intervalle les danses vont toujours , & peu à peu les deux bandes n'en forment plus qu'une. Alors , le labyrinthe qu'elle forme , les tours , les pas & les figures sont plus variés & plus précipités ; mais à un certain signal que donne le tambour , les danseurs se séparent , & bientôt , à l'air du fandango, toute la prairie paroît en mouvement. Rien de plus lesse que ces Vittoriennes ; on eût dit que chacune d'elles étoit seule avec son danseur , tant elle en suivoit les pas & l'attitude. Je n'ai jamais vu moins de confusion que dans ce lieu , qui me paroissoit naturellement devoir en produire beaucoup. (Peyron 1782, II:348)

Soka-dantzetan emakumeek parte hartzea ohikoa baino gehiago, ia ezinbestekoa zen, dantzaren bidez gizonak eta emakumeak elkarrekin dantzan jarri eta sexuen harremanetan bideratzen baitziren. Baina soka gizonetako ateratzea eta emakumeak sokara gonbidatzea da testigantza gehienetan agertzen den eredu. Parte-hartzea eta protagonismoaren banaketa desorekatua dakar horrek, lehen soka plazaratzen dutenek, eta bereziki esku-dantza horren buruak, aurreko eskuak, eta maila apalagoan buztanak, atzeko eskuak, bereganatzen dute dantzaren gidaritza eta protagonismo nagusia. Esku-dantzaren bigarren partean sokara gonbidatuak diren beste sexuko dantzariak ez dute aktiboki parte hartzen, egokitu zaizkion dantzariak eskua emanda oinez ibiltzera mugatzen da bere parte hartzea, eta bukaeran fandangoan eta arinarinean guztiekin batera dantzatzea kasurik onenean. Gasteizko 1778ko esku-dantzaren deskribapenean ordea, bi sokak, gizonak osatutakoa eta emakumeek osatutakoa, batera plazaratu ziren, eta bietan batera dantzatu zituzten beste batzuetan lehen sokako dantzariak bakarrik egin ohi zituzten dantzak. Bi sokak batera plazaratzea eta batera dantza egitea ez da tradizioz ezagutu, eta garaiko beste deskribapen batzuetan aipatuko ez balitz idazle atzerritarren nahasketari egotzi geniezaioke, baina badira beste testigantza batzuk, eta beraz, neskek eta mutilek, nork bere aurrekuak plazaratzeko dantzaldiak ez transmititu izana emakumeen protagonismoa eragozteko ahaleginekin azaltzen da.

Mendea bukatu aurretik, 1797an, beste bidaiari batek, Christian Augustus Fischer merkataria alemaniarra<sup>67</sup> zenbait emakumeek sokan dantzatutako aurrekuak ikusi zuen Bilbon (Fischer 1799, 105–107). Neska gazte ilara bat,

<sup>67</sup> 1799an Berlinen argitaratu zen Fischerren (1799) liburua alemanez 1797ko abuztuan Bilbon ikusitako "national tanz" edo dantza nazionalaren berri emanez bertan. Liburua bera frantsesez itzulita argitaratu zen jatorrizko argitalpenetik bi urtera (Fischer 1801) eta ingelesez hirura (Fischer 1802). Fischerrek Euskal Herriari buruz idatzitako atalen gaztelerazko itzulpena egin zuen Justo Garatek 1973an (Fischer 1973).

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

elkarri eskutik emanda, lerro zuzenean, eta buruan denak pausoak dantzatzuz eta tarteka bere kideengan itzuliz ziharduen aureskua deskribatu zuen lerrootan Fischerrek.

Hitz egin dezagun erromeriez. Bizkaitarrek dantza nazional bat dute, azkenerako fandango espainolaren antzera bukatzen dena, eta zeina danbolin eta txirula txikiz egindako musika berezi batekin laguntzen den. Neska eta emakume multzo bat eskutik heldu eta lerroan antolatuta mugitzen da, bakarrik lehenengo dantzariak egiten dituelarik pausoak, tarteka gainontzekoengana jiratuz. Duintasuna eta dotorezia darie egiten dituen mugimendu guztiei. Bitartean, gainontzekoek, axolagabe oinez jarraitzen diote atzetik<sup>68</sup>.

Lehen dantzari horren, aureskulariaren dantzakerak merkatari alemaniarraren arreta erakarri zuen, haren sotiltasuna eta mugimendu guztietan erakusten zuen grazia distiratsua azpimarratuz. Tradizioz XXI. mendera arte iraun duten soka-dantzetan bezala, soka atzetik dituen dantzariak oinez jarraitzen zioten aitzin-eskuari. Bestalde, Peyronek (1782, II:348) Gasteizen ikusitakoaren antzera, aldi berean gizonek osatutako soka plazaratu eta emakumeen sokara hurbildu zen. Musika aldaketarekin fandangoaren unean iritsi zela kontatzen du Fischerrek, emakume bakoitza gizonezko baten aurrean egokitu, eta fandangoa elkarrekin, bikotetan dantzatu zutela neskek eta mutilek.

Bestalde, bitartean, gizonek atzeko lerroa osatu dute, baita aurrelari batekin ere, eta poliki poliki emakumeengan hurbiltzen ari dira, hauek ere gizonengan gerturatzen ari diren bitartean. Bat batean, musikak abiadura azkar du; dantzari gizon bakoitza dantzari emakume baten parean egokitu da, eta orain fandango bat hasten da, zeinaren mugimenduak biziagoak diren, eta esatea baino irudikatzea errazagoa den zerbait adierazten duen. Bilera hauek udan izaten dira, ia igande eta festa guztietan, batzuetan hemen, beste batzuetan han, eta "*Romerias*" esaten zaie<sup>69</sup>.

---

68 "Jetzt zu den "Romerias. Die Biscaner haben nämlich einen Nationaltanz, welcher am Schlusse dem eigentlichen spanischen Fandango gleicht, und wozu eine seltsame Musik mit Trommeln und kleinen Pfeifchen gemacht wird. Sie sehen eine Reihe Mädchen und Weiber sich an den Händen fassen, und in einer Linie dahin ziehen, indeß bloß die erste als Vortänzerinn von Zeit, zu Zeit einige Das macht, dabien sie sich gegen die übrigen kehrt. Der Stolz, die Grazie, womit sie dieses zu thun sucht, ist in allen Ihren Bewegungen sichtbar; hingegen die andern schlendern gleichgültig hinter ihr drein (Fischer 1799, 105).

69 "Auf der andern Seite haben indessen die Mannspersonen, auch nur mit einem Vortänzer, eine ähnliche Reihe gebildet, und nähern sich allmählig den Frauenzimmern, die ihnen entgegen kommen. Auf einmal fásst die Musik in einen raschen Takt; jeder Tänzer findet sich einer Tänzerinn gegenüber, und nun beginnt ein Fandango, dessen Bewegungen mehr als fren find,

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Christian Augustus Fischerren esanetan (1799, 106-107) dantzaldi horiek, udan, ia-igandero ospatzen ziren, eta erromeria izendatzen zituzten. Erromeria horietan ohikoa omen zen emakume gehiago izatea gizonezkoak baino, eta ondorioz, emakumeak maiz gizonezko gabe aurkitzen zirela dantzarako. Ondorioz, maiz beraien artean moldatu beharra izaten zutela. Gazteleraz jasotako "Toma la culada" hitzekin, ipurdikoak ere aipatu zituen Fischerrek, XVIII. mendean tarteka aipatzen zirenak erromerietan eta XIX. mendean ere maiz aipatuko dituztenak erromerien deskribapenetan.

Erromeria bat Bilbo osoarentzako festa bat da, eta ikusle adina dantzari batzen da bertan, plazer honekiko pasioa orokorra baita. Dantza-lekua, zuhaitz batzuen gerizpean izan ohi da, edaritegi batetik gertu. Hala ere, gizonezko baino emakume gehiago izaten denez, maiz gertatzen da bigarrenek dantzarako bikoteak falta izatea, eta hutsunea beraien artean bete beharrean aurkitzen dira. Emakume dantzari horien rolak askeak badira ere, badirudi beren izaera sutsuak mugimendu hauetan gozamina aurkitzen duela baita ere. Badute ohitura, bai beraien artean, bai begira ari zirenekin ere, esertzeko den atalarekin kolpe batzuk elkarri emateko, barre algara artean "*Toma la culada*" esanez, eta maiz aurreikusi gabe eroriz. Arinkeria horiek ilunabarrean sartu ahala areagotzen dira, dantza-lekua lumera barriekin argitzen denean. Bestalde, dantzariak ez dute batere ordaintzen musikarengatik, garrantzi handirik gabeko gastu horiek komentuek, lagundiek, norbanakoek edo hiriak berak ordainduak izaten baitira, horretarako aurreikusita izaten baitira aurrekontu zenbait<sup>70</sup>.

Garai honetan beste bidaiari ezagun batek, Wilhelm von Humboldtek,

---

und eine Sache ausdrücken, welche man leichter errathen, als nennen darf. Diese Zusammenkünfte nun finden im Sommer fast alle Sonn- und Festtage, bald an diesem, bald an jenem Orte statt, und werden "Romerias" genannt" (Fischer 1799, 105-106).

70 "Eine "Romeria" ist ein Fest für ganz Bilbao, und der Zuschauer sind fast nicht weniger, als der Tänzer, weil die Leidenschaft für dieses Vergnügen allgemein ist. Der Tanzplatz ist gewöhnlich unter schattigen Bäumen in der Nähe eines Weinhauses. Da indessen immer mehr Weiber als Männer vorhanden sind, so fehlt es den erfarn häufig an Tänzern, und sie werden veranlasst, diesen Mangel unter sich selbst zu ersetzen. So frey nun die Rollen solcher weiblicher Tänzer seyn mögen, so scheint ihr glühendes Temperament auch in diesen Bewegungen eine gewisse Befriedigung zu finden. Daben haben sie die Gewohnheit, theils sich unter einander selbst, theils aber Nichttänzern, die sich erwischen lassen, gewisse Stöße auf die Theile zu geben, welche sich immer zuerst setzen, und ihr lachendes "Toma la culada!" wird nur zu ost Die unvermuthete Veranlassung eines Sierlichen Falles. Diese Leichtfertigkeiten vermehren sich besonders nach Einbruch der Dämmerung, wo der Tanzplatz mit alten Thrantonnen erleuchtet wird. Übrigens zahlen die Tanzenden für die Musik nicht das mindeste, da diese unbedeutenden Kosten von Klöstern, Brüderschaften, Privatpersonen, oder auch von der Stadt getragen werden, und zu diesem Behufe eigene Stistungen vorhanden sind. Jetzt zu den "Tertulias"" (Fischer 1799, 105-107).



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Durangon esku-dantza dantzatzen ikusi zuen 1801. urtean (1925b, 228-229), eta berez, gizonek dantzatu bazuten ere, une batean emakumeek ere dantzatzen zuten txipiritona izeneko dantza ikusteko aukera izan zuen. Aipatzekoa da dantza honi buruz 23 urte beranduago idatzi zuela Juan Inazio Iztuetak (1824, 119-120), baina haren esanetan bere garairako ez zen, Gipuzkoako plazetan behintzat, txipiritona dantzatzen. Humboldt Durangoko plazan zegoela, udalak kontratatutako txistularia jotzen hasi zen, baina gizonezkoak pilota-jokoan zeudenez, plazan ziren emakumeak zain izan omen ziren. Igandero egiten zen dantza karrika-dantza izenarekin ezagutzen zela idatzi zuen Humboldt (1925b, 228). Halako batean, aguazil zahar batek plazatik umeak eta ikusleak baztertu dantzari ekin zioten:

[...] se agarraron 12 a 15 jóvenes de las manos, y dieron vuelta a la plaza un par de veces en una especie de marcha, con el tamborilero a la cabeza. Unicamente el delantero hacía propiamente pasos de baile pero que nada de particular tenían, los restantes le seguían meramente andando. Después de algunas vueltas salió un danzarín fuera de la hilera, fué en busca de una muchacha y la llevó al delantero. Este la recibió con algunos cumplimientos y entonces empezó una nueva vuelta. (Humboldt 1925b, 229)

Karrika-dantza horren lehen parteak ohiko esku-dantza baten egitura bera zuen, beraz, baina behin emakumea soka sartuta, aurrendariak eta honen gonbidatua den emakumeak elkarrekin dantzatzen zuten txipiritonaren unea zen:

Al recibir a la primera danzarina se verifica muchas veces una danza propia entre ella y el delantero, que se nombra Chipiritaina, y que consiste en rodeos, que hacen ambos solos uno con otra. (Humboldt 1925b, 229)

Emakumeek gizonen soka-dantzetan horien dantza 'jaso' besterik ez zutela egiten maiz esan bada ere, txipiritona dantzatzen zenean aureskuaren gonbidatu zen emakumeak dantzan egin eta protagonismoa izaten zuen beraz. Humboldt Durangon ikusitako karrika-dantzak soka-dantzen ohiko bidetik jarraitu zuen. Dithurbide lapurtarrak Humboldti 1801ean idatzitako gutunean (Garate 1936, 22) esan zion euskal emakume gazteak, garai bateko Sammitak bezala, borobilean dantzatzen zirela guraso, agintari, apaiz eta herritar guztien aurrean, eta apaizek dantza horiek debekatu nahian lortu zutena okerrago zela,

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

ezkutuan dantzatzera pasa baitziren, haragikerian erortzeko arrisku handiagoz.

Urte bete beranduago, 1802an beste bidaiari batek, Karl Friedich Von Jariges alemaniar-estoniarrak, Euskal Herria gurutzatu zuen, Baionatik Burgosera, Bilbo eta Gasteiz pasaz, eta Justo Garatek (1985) egindako itzulpenari esker Bilbon erromeria, eta bertan emakumeek dantzatutako aureskua ikusi zituela jakin dezakegu. Ermita baten ondoan, zuhaitzez inguratutako zelaian, txistua eta danbolinaren doinura hasi zen Von Jarigesek ikusitako dantzaldia. Neska gazte talde bat lerroan, elkarri eskuak emanda eta aurrendari helduagoa zen emakumea zutela borobilean mugitzen ikusi zituen.

La romería consta principalmente de bailes en una plaza de césped (Rasen) amplía y rodeada de árboles, en la proximidad de una capilla (11) y en realidad con los sencillos sonidos de un txistu (Pfeife) y de un tamboril. Al principio, las muchachas del campo hacen una especie de procesión (Aufzug) bajo la dirección de una persona mayor de su sexo; agarrándose unas a otras por las manos, dan varias vueltas (Gänge) a pasos lentos, que nada tienen de característico. (Garate 1985, 234)

Esku-dantzari fandangoarekin eman zioten jarraipena Von Jarigesek ikusitako emakume dantzariak. Hori biziagoa iruditu zitzaion, soka oinez ibiltzea dantza zenik ere zalantza jarri baitzuen. Fandangoaren ondoren ipurdikoekin jarraitu zuten dantzan erromerian, soka-dantza gizonak hasi ala emakumeek hasi, berdin bukatzen zutela agerian jarritz.

1813an, Espainiako independentzia gerra zela hara eta hona zebilen Edward H. Locker Gasteizen izan zen. Kanean paseatzen ari zela emakume talde bat ikusi zuen, txistua eta danbolinaren doinura dantzan. Ongi jantzita zeudela eta grazia handiz dantzatzen zutela, pauso geldoak eta arinak tartekatuz.

In my walk I came suddenly upon a group of fine young women, dancing down the street to the music of a pipe and tabor. They were exceedingly well dressed, and danced with much grace, stopping at intervals to change the step from slow to a quick movement. My chief surprise was, that this lively exhibition produced little sensation among the bystanders, until, on inquiry, I learnt that it is an ancient custom in this province, and accompanies most of their public festivals. (Santoyo 1978, 46)

Emakumeek gidatutako soka-dantzei buruzko testigantza garbienak bidaiariak

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

eskainiak izan arren, elizgizonen gaitzespen eta asalduren artean ere bada praktika horren berri ematen duen testurik. Santa Teresako Frai Bartolomek (1816) gehiegikeriatzat zituen dantzaldiak, batez ere 'nahastean', alegia, gizon-emakumeak nahasian, egiten zirelako. Beraz, erromeriak "aguirico pecatubac dira, ta esan biar dira. An icusten da, edade arriscucuac, ardauc, apaindurijac, conciencia nasijac, ta oitura desonestubac daucan luxurija osua" (Santa Teresa 1816, 64). Esku-dantzak dira bere gaitzespen deskribapen apainduetan antzematen diren dantzak. Gizonek ateratako sokak zirenean emakumeak dantzara nork aterako zain ikusten zituen Bartolome Madariagak: "Icusten da: dantzia asi dedinian, nescaac armatuta dagozala, avijan goseric daguan chorija amaren janarijaren zain leguez, nos noc dantzara eruango ete dituban, goguan dauqueen leunquerija, ondo eracusten daveela" (Santa Teresa 1816, 65). Dantzara ateratzeko zain zegoen emakumea bekatuan erortzeko desiratzen bazegoen, emakumeak esku-dantzara gonbidatzen zituzten gizonek keinu lizun eta nazkagarriak egiten zizkieten likinkeriaren bitsa zeriola zegoen emakumeari:

Icusten da: dantzaraco esque juacozan andriari, edo nesquiari, eguiten deutzazala milla acinoe, ta menio indecente, daroianac, bai escuti oratuten deutzanian, ta bai dantzarijari entregueetan deutzanian, nesquiaren, edo andriaren aurrian saltoca, chico ezi bagaco, edo baso asto batzuc dirurijeela. Ta ceimbat indecencia gueijago eguiten deutseen, ain bat dago nesquia pozagoric labanquerijaren, ta liquinquerijaren vitsa darijola. (Santa Teresa 1816, 65-66)

Baina okerrena, Frai Bartolomeren begietan itsusiena, lotsagabeena aurrekua emakumeek atera eta ondoren gizonek osatzen zutenean zen: "Erri batzubetan nescaac asten davee, ta cumpliduten davee mutilez, edo guizonez dantzia. Itchusijago, ta lotsa galducuago baino ezda" (Santa Teresa 1816, 65). Lizunkeriarik okerrena beraz, baina 1816an ere, emakumeek plazaratu, gidatu eta dantzatzen zituztela berresten duen testigantza, horrelakoak desagerrarazi nahi zituenak berak agerian jarria. Añibarro ez zettorren bat Frai Bartolomerekin puntu honetan eta gehiago zehaztu zuen arazoaren muina. Dantza mistoak ziren egoera immoralak eragiten zituztenak. Gizonek edo emakumeek, nork bere aldetik egiten zituzten dantzak ez zituen kaltegarritzat jotzen:

[...] eguiten dabéna gizonac euren artean emacume baga; edo andracumeac guizasemeac baga, intenciño onaz, gogo garbiaz, ibillera edo postura desonestu bague. Danza modu au eguin ciñeie oñetacoac

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

eten, alcondara ta soñeco guztia izerdiz busti artean: bada orrelaco danzea berez ezta pecatu; eta da beste solasa, dibersioño, edo joco onaren antzecoa. Onetaricoac dira, danzalari Balencianoac, Bizcaico ezpata danzariac, edo beste edochein eguiten dituenan, guizonac bacarric, edo emacumeac bacarric, baña garbitasunaz, gauza charric nastu bague. Aror non emoten eztoguzan pecatutzat danza guztiac. (Bidador 1993b, 22)

Erromerien eta emakumeen soka-dantzen Peyronen, Fischerren eta Madariagaren deskribapenetan ez da adierazten aurrekuen txanda antolaketarik, ez eta dantzariak gizonak ala emakumeak izan dantza desberdinak egiten zirenik. Bada dantza parte hartzaileen egoera zibilaren arabera identifikatzen duen testigantza bat 1772koa, Elgoibarren kontratatu zen danbolinteroari ezarritako bete-beharren artean gizon ezkonduak dantza ateratzen zuten aldietan zenbat ordaindu behar zuten zehazten duena<sup>71</sup>. Baina XIX. mende hasieran, emakumeek soka-dantzak dantzatzeko zituztela adieraztearekin batera, ikuspegi ilustratuaren eraginez horiek genero eta adin kategorien arabera antolatutako ordena baten baitan aurkezten hasi ziren. Juan Antonio Zamakola, Diman jaiotako idazle ilustratuak, asko idatzi zuen dantzen inguruan, batez ere Madrilgo handikien festa pribatuetan, atzerriko modako dantza berrien, bereziki kontra-dantza frantsesen eraginez espainiar dantza jatortzat zituenen gainbehera salatuz<sup>72</sup>. Herri-dantzak espainiartasun jatorraren adierazletzat zituen, eta espainiar aitzindaritzat zituen euskaldunak eta beren dantzak eredugarritzat jotzen zituen, horretarako komeni zitzaion erako dantzan ikuspegia eskaini behar bazuen ere. Euskal dantzen antzinakotasun klasikoa defendatzeaz gain, izaera gerlaria aitortzen zien: “Las danzas de Bizcaya y de las provincias Bascas conservan aun el carácter guerrero y terrible que establecieron aquellos antiguos Bascos que lidiaron tantas veces con los Romanos, y que fueron terror y espanto de sus águilas imperiales” (Zamacola 1818, III:92). Beraz, bidaiariak erakusten zuten dantzaldi desordenatuen eta elizgizonek deskribatzen zituzten dantzaldi lizun eta neurrigabekoen ordean, Zamakolak euskal dantza, herri ohoragarri baten adierazpen jator, ordenatu eta aitzakiarik gabeko moduan

---

71 Mikel Sarriegiri zor diot datu hau, Felix Ugartek Oñatiko protokolo artxiboan jasotakoa: “todas las veces que sacaren baile los hombres casados aian de pagar la danza que hicieren al mismo respecto” (Ugarte 1973, 36).

72 Madrileko gortean azken orduko dantzak ezagutzeko obsesioa salatu eta kritikatu zituen Zamakolak *Elementos de la ciencia contradanzaria* (1796) liburuan. Juan Antonio Zamakolari buruzko tesia egin zuen Virginia Diaz Gorritiren esanetan, ohitura eta dantza espainiarrak goratu eta atzeritarrekiko zaletasun kaskarina kritikatu eta satirizatu zituen behin eta berriz bere lanean Dimako idazleak. (Díaz 2000, 81)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

azaldu zuen.

Las danzas de Bizcaya y de las demás provincias Bascas son las únicas que conservan en Europa una antigüedad muy remota. Ellas se ejecutan en campo libre, en las plazas y otros parages públicos con una igualdad envidiable, sin que ningun Bizcayno pueda alegar preferencia por ser unas diversiones populares. (Zamacola 1818, III:88)

1818an idatzitako *Historia de las naciones bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del mar Cantábrico* lan horretan soka-dantzak era ordenatu eta hierarkikoan egiten zirela idatzi zuen Zamakolak:

Estas danzas empiezan comunmente por los jóvenes solteros, siguen despues las solteras, luego los hombres casados, y por fin las mugeres casadas si quieren baylar, y continuan despues toda una tarde sin guardar mas el órden alternativo. (Zamacola 1818, III:88-89)

Soka-dantzen sailkapen eta antolaketa horri buruzko lehen berria da Zamakolan aipua. Nazio-identitatearen definizioan genero kategoriak kontuan hartzen hasita zeudela erakusten du horrek. XVIII. mendearen bigarren erdian, familia aberatsetako emakumeak kulturaren, letretan eta arteetan hezteko ohitura zabaltzen hasita zegoen; Espainiako Karlos III. erregearen agintean (1759-1788) umezurtz-etxeetako neskei oinarrizko hezkuntza eta alfabetatzea eskaintzen hasi zitzairen. Ilustratuek jendartearekiko zeukaten erabilgarritasunaren zentzuari erantzuten zioten aldaketa horiek, gizonezkoek betetzen ez zituzten zenbait lanetan, artisau-tailerretan adibidez, gizonezkoena baino ordain txikiago eta mozkin handiagoekin jarduteko emakumeak erabilgarri izan zitezkeela ikusi baitzuten: “Las mugeres son hacendosas, limpias y trabajadoras en extremo” zioen Zamakolak (1818, III:141). Testuinguru horretan kokatzen da emakumeak, eta bereziki euskal emakumeak balioan jartzea:

Los Byzcainos y aun los demas Bascos hacen una grande estimación de sus propias mujeres. En cualquier concurrencia se hacen un honor de presentarlas, para que reciban los aplausos y agasajos de todos, y tienen sumo cuidado de tratarlas bien, para que sean respetadas de sus familias y criados. (Zamacola 1818, III:68)

Eta guzti hori berretsiz, euskal emakumeek bertako, jatorrizko herri-dantzak zituztela aisialdiko olgeta egoki eta alaiak:

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Su pasión dominante es la carricandza ó bayle público Bizcayno , con tamboril y silvo por las calles , en el qual , acompañadas de los jóvenes , se regocijan y divierten con tal afición y alegría , que olvidan todos los cuidados y disgustos de la vida. (Zamacola 1818, III:141)

Aurreskuaren deskribapena ere eskaini zuen Zamakolak (1818, III:89), gizonezkoen soka oinarri hartuta, baina segidan emakumeek ere berdintzatzen zutela argituz: “Esto mismo se executa en las danzas de las mugeres casadas y demas” (Zamacola 1818, III:90). Beraz, Zamakolak emakumeek aurrekua dantzatzeko zutela adierazteaz gain, gizonezkoek dantzatzeko zuten modu berean egiten zutela zioen. Emakume dantzari bat ere aipatu zuen bere idatzietan Zamakolak. Durangoko *Platerutarrak*, zilargileen familiako kideak, artista eta dantzari ezagunak ziren, eta Juan Cruz eta Antonio de la Fuente anaien ibilera, bertso, kanta, dantza eta akzioen inguruan zenbait lan<sup>73</sup> egin badira ere, gehienetan ez da aipatzen bazutela arrebak, sona izan zuten etxezko gizonezkoak bezala dantzaria zena. Antoniorekin batera dantzatzeko zuten arrebak, Zamakolan (1818, III:117) esanetan. Marisa Barrenak, Mila Salterainen laguntzarekin aurkitu du Durangoko zilargileen familiako emakume dantzariaren izena: “Maria Francisca Escolastica, Andres Fuente eta M.<sup>a</sup> Francisca Bolanjeroren alaba. 1749ko otsailaren 11n Durangon bateatua” (Barrena 2018).

XIX. mendeko euskal dantzen historia ezagutzeko erreferentzia garrantzitsua den Juan Inazio Iztueta<sup>74</sup> dantza-maisu zaldibiarren lanean (1824) idazle ilustratuek, bereziki Jovellanosek eta Zamakolak eragin nabarmena izan zutela agerian jarri zuen Jose Garmendia Arruebarrenak (1984). Herritarren kultura modu apologetikoan aurkeztuz Manuel Larramendik (1985) irekitako bidetik jo zuen Iztuetak, eta Fray Bartolomerekin (1816) eztabaida gogorra izan zuela esan liteke (Bidador 1993a, 348), elkar izendatu eta erreferentzia zuzenik egin ez bazioten ere. Zamakola ere ez zuen zuzenean izendatu Iztuetak, baina haren ideiak eta berauek adierazteko moduak identifikatzen dira bere lanean. Karlos

73 Zamakola beraren aipamenez (1818, III:117) gain, Fausto Antonio Beitiak (1868, 194-197 / 256-257) zenbait berri eman zituen Plateruak anaien inguruan, eta besteak beste, Antonio Truebak (1884, 181-182), Francisco Uriartek (1930, 5) eta Antton Mari Aldekoa-Otalorak (2015) artista-familia honen inguruko albisteak eman dituzte.

74 Juan Inazio Iztueta (1767-1845) dantza-maisu eta idazle zaldibiarren lanaren eta bizitzaren inguruko bibliografia zabala bada ere, berriki argitaratu diren bi lanek ikuspegi berriak eskaini dituzte. Batetik, bere garaiko testuinguru politiko-ekonomikoan eta liburuan aipatzen dituen pertsonak garaiko gizartean eta harreman-sareetan kokatu dituzte Javier Estebanek eta Javier Bermejok (2015), eta dantzari buruzko lanean Antzinako Errejimena ordezkatzeko duen mundu ikuskera berriari buruzko ideiak presente direla antzeman dute. Bestalde, Juan Antonio Urbeltzek (2018) Iztuetaren alderdi pertsonal eta legez-kanpokoak jorratuz, azterketa psikologiko-historikoa egin du, eta dantza garaiko gizartean bere tokia, politikoki eta ekonomikoki aurkitzeko tresna moduan baliatu zuela ondorioztatu du.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Sanchez Ekizan esanetan (1997; 2005, 117), euskal apologismoa ideia ilustratuekin bateratzeko argudiaketa teorikoa eskaini zion bizkaitarrak gipuzkoarrari. Iztuetarentzat ere euskaldunak lehen espainolak ziren, —“los primeros pobladores de España” zioen gutun batean (Elosegui 1969, 195)—, euskara hizkuntza zaharrena, eta dantzak ere halaxe, Noek berak irakatsitakoak (Iztueta 1824, 74).

Zamakola eta Iztueta bat zetozen atzerrikoaren aurrean bertako kultura defendatzeko orduan, biek bertako dantzen alde egin zuten, dantza-ohiturak eraldatzea zekarten Europako moda berriak deitoratuz. Hori argudiatzeko euskal dantzen izaera perfektua aldarrikatu zuten, horretarako euskal dantzen irudia beren interesetara eraldatu behar bazuten ere. Argudiaketa teorikoa garaiko praktika koreografikoarekin bat ez etortzea ez zen arazoa, Sanchez Ekizak (1999; 2005, 121) adierazi bezala, Iztuetak beharrezkoa zenean *tradizioa* komeni zitzaion neurrira berregin baitzuen. Adibidez, Zamakolak esan (1818, III:92) eta Iztuetak (1824, 33) berretsitakoaren arabera, dantzen doinuek hitzak izateak zaharrago eta perfektuagoak egiten zituztelakoan, Gipuzkoako dantzak perfektuak zirela frogatzeko hitzik ez zuten zenbait dantzei asmatzen (Garmendia 1995, 81) aritu behar izan zen Iztueta. Gipuzkoan esku-dantzak genero eta adin kategorien arabera sailkatuta zeudela erakusteko dantzen berezko perfekzioa berresten zuen Iztuetaren iritziz, beraz, ordura arte horrelako izendegirik ez bazen ere, berak liburuan gizon, galaien, etxeko-andreen eta neskatxen esku-dantzen sailkapena aurkeztu zuen, itxura guztien arabera Gipuzkoar dantzen berezko perfekzioa frogatzeko asmoz eraikia. Juan Inazio Iztuetak (1824) ezarritako eta ohiko praktikatzat agertu zituen zenbait ezaugarri ez zetozen bat hori baino anitzagoa eta nahasiagoa zen errealitatearekin. Aurrekuari dagokionez, Sanchez Ekizak (Sánchez 2005, 121–122) ohartarazi bezala, gizon eta emakumeen artean haragizko kontaktua saihesteko zapiaren erabilera betidaniko praktikatzat aurkezten du Iztuetak:

[...] gu becatutic locabetzera mundura etorri baño lenagoco demobra ayetan ere, Guipuzcoatarrac, ez nescachaquin dantzan laztanca ecic, escuaquin bacarric alcarri uquitcearekin beren eguille andia iraindu cezaten bledurrez, moconesac edo pañueloac emanic dantzatu oi-ciraden. (Iztueta 1824, 100–101)

Baina Iztuetan aurreko eta ondorengo hainbat testigantzek (Santa Teresa 1816; Stephens 1837; Humboldt 1935) adierazten dutenez, zapirik gabe, eta are

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

gehiago, gorputzen elkar ukitzeekin egiten ziren soka-dantzak ohikoak ziren XIX. mendeko lehen zati horretan. Gizon eta emakumeen arteko dantzetan gertatzen ziren gorputzen arteko kontaktuak desagerrarazi zitezen elizgizonek hartutako bidearen aurkako estrategia erabili zuen Iztuetak. Apaizek eta misiolariak kontaktu horien sexu izaera puztu eta horien deskribapen xeheetan erortzen baziren, Iztuetak bestelako bidea hartu zuen euskal dantzen tradizioa guztiz puritana eta eredugarria zela aldarrikatu, bereziki aurreko belaunaldietan, eta lizunkeriak, atzerritik etorritako moda berrien eta ‘zaldun harro’ gutxi batzuen salbuespenezko desbideratzezat jo. “Lenagoco dantza oniritzien ordeztu gaurco egunean eguiten dituzten zalarijuciac” atalean (Iztueta 1824, 23) salatu zuen Iztuetak dantzaldien endekapena:

[...] atera oidirade illun alderonz beren arpeguia garbitzen ongui icasi gabeco iru edo lau mutil circil , beste aimbeste nesca moldacaitcequin plaza aguiricora ; non oidabilzan izulamilca nazcagarrizco lotsa gabequeric baicic eguiten ezdutela. (Iztueta 1824, 23)

Dantzakera lotsagabe berrien aurrean, garai bateko dantza ustez zintzoen defentsa egin zuen Iztuetak, eta hori berresteko dantzen euren antolaketa idealizatu aurkeztu zuen. Liburuan zehar hainbat ezaugarri eta izen dira Iztuetak berak asmatutakoak, Gipuzkoako dantzei buruz eraikitako idealizazioa berretsi nahirik. Hiztegiari dagokionez Mari Jose Ezeizabarrenak (1990, 31) Gipuzkoako dantzen liburuaren (Iztueta 1990) hitzaurrean idatzi bezala, Larramendik asmatutako zenbait berba “hitz zahar bailiren” aurkeztu zituen Iztuetak eta “berak asmatutako hitzak ere” jarri zituen. Horien artean ‘oker-dantza’ aipatu zuen Ezeizabarrenak (1990, 31), Iztuetak gaiztakeria umoretsuz ‘kontra-dantza’ ordezkatzeko asmatutakoa, eta Karlos Sanchez Ekizak (2005, 129) berriz ‘alkate-soinua’ jarri du adibidetzat, ez baitago horren erabilera dokumentatuta aurretik. Azken batean, Sanchez Ekizak adierazi bezala, errealitatea deskribatu baino gehiago dantzetan eraldaketa eragiteko ahalegina da Gipuzkoako dantzei buruzko liburua: “Iztueta parece estar más bien esbozando un cuadro ideal que describiendo la auténtica realidad de las plazas de Guipúzcoa de su época. Lo que en realidad aparece en su libro es una auténtica reforma” (Sánchez 2005, 129).

Gipuzkoako dantzen deskribapena dantza horien erreforma gauzatzeko ahalegina da azken batean. Erreforma horretan zeregin garrantzitsua jokatzen du genero eta adin kategorien arabera antolatuta erakusten dituen esku-dantzen



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

sailkapenak. Antolaketa horrekin eraikitzen ari ziren genero-identitateak nazio-identitatearekin lotzeaz gain, gipuzkoar dantzen berezko perfekzioa frogatzen zuen genero kategorien sistema hierarkikoarekin bat zetorren dantzaren ordenamendua aurkeztu eta bultzatu zen. Iztuetak Gipuzkoako dantzei buruz idatzitako liburuan, genero eta adin taldeen arabera dantzen berri, zerrenda bera aurkezterakoan eskaini zituen lehen aldiz. Gipuzkoako plazetan hogeita hamasei dantza mota ezagutu zituela esan ondoren zerrenda osoa eskaini zuen, dantzak eurak sortu ziren garaiko izenarekin, “jayo ciraden demboraco icen ego qui beren berenquiaquin”, (Iztueta 1824, 13) jarri zituela gaztigatuz. Hain zuzen, ohar horrekin bere burua salatu zuen, agerian jartzen baitzuen jarritako izenetako batzuk ez zirela dantzak izendatzeko bere garaian erabiltzen zirenak. Zerrendako lehen bost dantzak esku-dantzak dira:

1. Guizon dantza.
2. Gazte dantza.
3. Eche andre dantza.
4. Galayen escu dantza.
5. Nescachen escu dantza.

(Iztueta Echeverría 1824, 13)

Bost esku-dantzak dantza bereizi moduan agertu zituen Iztuetak, baina liburu osoa dantzei buruz izan arren, gizon-dantza salbu, besteak dantza bakoitzari eskainitako atal laburretan soilik aipatu zituen. Etxeandre-dantza hitzaurrean aipatzen da behin, baina horrez gain liburu osoa, gazte-dantza, galaien esku-dantza eta neskatchen esku-dantza bezala, soilik dantzak zerrendatzerakoan eta dantza horietako bakoitzari eskainitako ataletan aipatu zituen Iztuetak. Izendegia bera Iztuetaren ekarpena izan daitekeen susmoa berresten du Francisco Gascuek ondoko ahapaldian:

El caso es que, terminada la descripción del *Gizon dantza*, vienen las de *Gazte dantza*, *Echeandre dantza*, *Esku-dantza galaiena* y *Esku-dantza neskachena*, variantes todos del *Gizon dantza*. Como en algunas de estas variantes bailan las mujeres, ya no podía Iztueta comprenderlas bajo la denominación genérica de *Gizon dantza* = «Baile de hombres». De ahí los nombres de *Esku-dantza de señoritos* y de *Esku-dantza de muchachas*. No solo en lo épigrafes, sino en el texto de las respectivas descripciones aparece también el nombre *Esku-dantza*. (Gascue 1916, 15)

Gipuzkoako dantzei buruzko liburuaren aurretik dantza horien aipamenik ez

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

da ezagutzen eta XX. mendean tradizioz ez dira ezagutu. Gizon-dantzari hainbat orrialde eskain zizkion Iztuetak, eta badirudi esku-dantza orokorrari zegozkionak gizon-dantza izendatzen duenari esleitu zizkiola, beste dantzekin gertatzen den bezala, ez baitago dokumentatuta gizon-dantzarik Iztuetan aurretik, ez eta tradizioan ere Iztuetaren lanaren erreferentzietatik kanpo ere. Mende bat beranduago, Francisco Gascuek (1916, 15) idatzi zuen gizon-dantza, azken batean, Iztuetak aureskua izendatzeko erabili zuen modua zela: “El baile de hombres es, según resulta de su descripción, de la que más tarde me ocuparé, el verdadero auresku de aquellos tiempos”. Gascuen esanetan Iztuetan garaian, dantza mota honen ohiko izena ‘esku-dantza’ zen: “del examen del texto de Iztueta, se deduce que la expresión genérica del baile, que abarca todas sus especies ó variedades, es la de esku-dantza (baile de manos)” (Gascue 1916, 23-24).

Zamakolaren aipamen (1818, III:88-89) soilaz landa, Iztuetan aurretik ez dago bestelako erreferentziarik aureskuak genero eta adin kategorien arabera ordenatuta plazaratzen zirela berresten duenik. Emakumeek gidatutako soka-dantzei buruz, aurretik dauden testigantzek gizonen sokak eta emakumeenak aldi berean plazaratzen (Peyron 1782; Stephens 1837) edo emakumeak soilik (Lacombe & Schuchardt 1908; Bowles 1775, 307-309) aipatzen baitituzte. Ordura arte soka-dantzak gizonek, gizonek eta emakumeek, edo emakumeek egiten zituztela ageri da testigantzetan, baina esku-dantza horiek ez dira gizonen soka-dantza edo emakumeen aureskutzat aurkezten, ez da adierazten dantzak izaera desberdina duenik dantzatzen dutenen genero edo adinaren arabera. Emakumeek aureskua dantzatzekotan txanda eta ezaugarri bereziekin dantzatzen zutela Juan Inazio Iztuetan testuan azaltzen da lehen aldiz. Ez emakumeena bakarrik. Iztuetak soka-dantzaren modalitate nagusi bat azaldu zuen, eta ordura arte inoiz erabili zenik dokumentatu gabe dagoen izena eman zion: gizon-dantza. Iztuetan aurretik ez dago gizon-dantzarik edo etxekoandre-dantzarik, bere liburukoak dira izen horien lehen aipamenak. Gauza bat baita gizonek edo emakumeek aureskua dantzatzea, eta beste bat gizonen eta emakumeen aureskuak dantzatzea.

Gascuen hitzetan Iztuetan garaian, dantza mota honen ohiko izena ‘esku-dantza’ zen: “del examen del texto de Iztueta, se deduce que la expresión genérica del baile, que abarca todas sus especies ó variedades, es la de esku-dantza (baile de manos)” (Gascue 1916, 23-24). Esku-dantza dantzatzen zutenak gizonezkoak zirenean esku-dantza hori ‘gizon-dantza’ izendatzea erabaki zuen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Iztuetak eta dantzatzen zutenak emakumeak zirenean, ‘Etxekoandre-dantza’ edo ‘esku-dantza neskatxen’ adina eta egoera zibilaren arabera. Ez dirudi izendapen horiek aurretik tradizioz eta izate bereizirik zutenik, baina genero eta adin kategorien araberrako bereizketa eta horien arteko ordena hierarkikoa errotzen lagundu zuen sistematizazioak. Halaxe zioen Gascuek mende bat beranduago: “Iztueta designa con el nombre de Baile de hombres al aurreku típico, del cual los demás vienen á ser variedades, actualmente apenas usadas” (Gascue 1916, 23).

Esku-dantzak gizon eta emakumeen arteko harremanak artikulatzen zituzten protokolo koreografiko moduan ez aurkezteko bestelako narrazioetan egokitzen ahalegindu zen Juan Inazio Iztueta, eta ustez gizonen jarduera bortitz eta ohoragarriari, gerrarekin irudikapenarekin lotzeko ahalegina egin zuen. Esku-dantza bat guda baten antzezpen dantzatu moduan era sinesgarria aurkeztea zaila bada ere, Iztuetak bere ahalegina egin zuen horretan, eta zenbaitek (Stephens 1837; Velasco 1879) jarraitu ere egin zion ondoko hamarkadetan. Esku-dantzaren bost zati hautatuta, horiek gudako bost gertaeraren irudikatzeak zirela idatzi zuen, zein baina zein sinesgaitzagoa:

Guizon dantza miraritsu oni, lenagoco soñu bere berequiac jotcean billatcen zaiozca bost eguin bide gudaracoac beren senaeraquin, chit arguiro, ta guciz erraz ezagutu ditezqueanac, modu onetan.

1.º Dantzaren asieraco soñu berequi are aurqueztutcen du gudaraco gendearen billera, ceñean gaurco egunco gudari turunta jotzalleac ere , irudicatcen duten bera, chit osotoro.

2.º Asieraco zortcicoac irudicatcen dute, bideraco marcha urduritua.

3.º Andre-en deieco soñu edo contrapasac irudicatcen dute, gudariac etsayaren alboratcean, eraen onean jartceco marcha donariozcoa.

4.º Saltocaco zortcicoac asitcean senatcen da, etsayari erasotcera dijoatcena, ceñean dembora berean equiten zaiozcan guciac dantzatecari, eta arteraño ez, aurren azquenetacoac baicic.

5.º Saltarinchoa edo arin arinca jotcean, guciac sacabanaturic nor bere guisa ibilteac irudicatcen du arguiroqui, batallaren azquenengo erabaquitcea, eta garaitpena.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Ona emen guizon dantzaren bost senaera gudaracoac, ceñi bere soñu lenagocoac enzutean, inorc ere ucatuco ez duen bezala, eguiazcoac diradena.

(Iztueta 1824, 72)

Iztuetak adierazi duen zerbait egia dela defendatu behar duen bakoitzean, asmatu berria duen susmoa hartzen diogu, eta oraingo “inork ere ukatuko ez duen bezala, egiazkoak diradena” badaezpadako ohar horrek agerian jartzen du gizon-dantza guda baten dantza agerpentzat aurkezteko ahalegina, berari ere nahiko sinesgaitza iruditzen zitzaiona. Urte batzuk beranduago Ladislao Velascok (1879, 450) harridura adierazten zuen ahalegin baldar horrekin, “Iztueta pretende es tambien un baile guerrero, y figura una facción militar” esanez, baina gero esku-dantzaren zatiak azaltzerakoan Iztuetaren azalpen berberak baliatu zituen. Hala ere, Iztueta ez zen gehiegi tematu gerraren metafora horrekin, bere helburua esku-dantzek benetan zuten funtzioari, bikote harremanak errazteari, ezikusiarena egitea baitzen, eta horretarako balio izan baitzion distrakzio maniobra militarrik.

Gizon-dantza luze eta zabal jorratu ondoren (Iztueta 1824, 73–82), gazte-dantzari buruzkoak eta etxeandre-dantzari buruzkoak labur aurkeztu zituen Iztuetak. Etxeandre-dantza, festen bukaeran, inguruetako herrietako biztanleak joan eta gero, herritarrak bakarrik geratzen zirenean dantzatzen zutela idatzi zuen (Iztueta 1824, 83). Hiru egunez herriko festak ospatu ondoren ematen zitzaion “laugarren arratsaldean jostalluari bucaera pozquidatsu bat, esan deran echeandre-dantzarequin”. Hau bat dator XX. mendean Bizkaiko zenbait herritan ezagutu denarekin: Josu E. Larrinagak, Busturialdean XX. mendearen lehen erdian festen eta gazte-elkarteen ohiturak aztertzean (1988; 2001; 2005), ikusi zuen emakumeek aureskua dantzatzeko ohitura zuten herrietan ez zirela emakumeak festa egun nagusian dantzatzen. Bigarren egunean edo errepikapenean, ezkonduen egunean, kanpotar gutxiago izaten zen egunean dantzatzen ziren emakumeak: “dichos ‘Auresku’s se realizaban en un ambiente social más restringido y coincidiendo con momentos de menor relevancia festiva (generalmente, la repetición o el segundo día de fiestas)” (Larrinaga 2004). ‘Esku-dantza neskatxena’ izendatu zuen dantzari buruz azalpen gehiago eman zituen Iztuetak (1824, 84–86), baita gomendio koreografiko batzuk ere, baina gutxi gizon-dantzarekin konparatuz. Galaiena eta neskatxena, biak gaztetxoek esku-dantzak izanik, ez zuten zubirik eta sokara edozein unetan sar zitezkeen

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

dantzatu nahi zutenak (Udaberri 1980, 42). Nesken esku-dantzak ez zeukan egutegian data zehatzik, Iztuetan esanetan nahikoa baitzen dantzatzeko zekien neska batek txistulariari eskatzea: “Nescacha ongui dantzan daquieneren bat edo beste arquitcen danean plazan, bere dantzaco jaquinduria agüeita naicoa, gaztigatuco dio damboliñari jo dezala escu dantzaren soñua” (Iztueta 1824, 84). Neskek, esku-dantzan, zortzikoak eta doinu zaharrak dantzatu zitzaizkien idatzi zuten Iztuetak, baina ez ordea andreen deirako soinuak eta hasierako soinuak.

Muga gehiago ere adierazi zituen Iztuetak esku-dantza neskatxenarekiko: “Escu dantza oetan ez da eguiten zubiric, guizon ta andre danza-etan bezala” (1824, 85). Zubiak soka-dantzetan egiten diren figura koreografikoak dira: bi dantzarik elkarri emanda dioten eskuak altxatuz ate itxurako egitura osatu eta sokan diren gainontzeko guztiak bi dantzarien besoen azpitik, alegia, zubipetik, pasatzen dira. Zubien funtzioa dantzan parte hartzen zutenen kontrola egitea zela adierazi zuen Iztuetak. Gizon-dantzaren hasieran, lehen sokan “suspicha gaiztoco guizonic” (Iztueta 1824, 78) ez zedila sartu kontrolatzeko egiten omen ziren zubiak. Figura errepikatu egiten zen dantzaren bigarren zatian, emakumeak gizon-dantzara sartutakoan, emakumeen kontrola gauzatzeko: “baldin billatcen bada beren tartan nescach edo andre lotsa galdutaco bellaca guizoncoiric, ipurt concorreen osticoaz joric andican campora ateraceco” (Iztueta 1824, 79). Neskatxen esku-dantzetan zubirik ez egiteko Iztuetak emandako arrazoiak, sokaren buru egiten zuten “galaia, ñola nescacha berac ibillen diraden [...] plazaren gira gucian deica dantzara sartu nai dutenai”, beraz, beraiek ibiltzen baziren soka osatzeko dantzari bila, gero ez zuela zentzurik haiei errebista pasatzea. Argudio hau, zentzuzkoa izanik, arraroa gertatzen da hemen, beste esku-dantzetan ez delako aipatzen, egoera berdintsua izanik.

Soka-dantzen zubien funtzioaren inguruan, Iztuetak emandako esanahi hori berretsi dute Julio Caro Barojak (1958) eta Karlos Sanchez Ekizak (2005, 92). Paola Antolinik (1989) Baztanen jasotako testigantzen arabera, agotek sozialki debekatua zuten soka-dantzan parte hartzea, eta Amaiurreko lekuko batek kontatu zion (Antolini 1989, 337) behin neska agota bat dantzan sartu zenean, danbolinagusiek<sup>75</sup> aulkia eskaini ziotela eseri eta dantza bertan behera utzi zezan. Soka-dantzan parte hartzea komunitateko kide izatearekin lotuta zegoen, eta komunitateko baztertuak dantzatik baztertuak izatea sinesgarria bada ere, bazterketa hori plazan gauzatzeko zubiak sistematikoki erabili direnik frogatzen

---

<sup>75</sup> Danbolinagusi izenarekin ezagutzen dira Baztanen festetako gazte alkarteetako arduradunei, ‘mayordomos’ izena jasotzen dutenak gazteleraz.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

duten testigantzarik ez dago (Araolaza 2010, 144-146). Esku-dantzen eta zubien praktika hain zabaldua eta errotua izanik, eta kasu guztietan, dantzan parte hartuko dutenek elkarri eskuak eman ondoren plazaratzen direla kontuan harturik, behin plazan eskua emanik sokan dagoen herritarrari zubia jaitsi eta dantzatik kanporatzea keinu bortitza da, liskarrak sortzea ekarri zezakeena, eta maiz aplikatu izan balitz dokumentazioa eragingo zuena.

Gascuek ere bere zalantzak agertu zituen aureskuan behin emakumeak sokan sartuta egiten diren zubien funtzioaz. Bere esanetan, lehen sokako gizonak dagoeneko zubia pasata bazuten, eta emakumeak hautatu eta zuzenean gonbidatuta sartu baziren sokan, nola izan liteke ondoren errebista pasa eta norbait hortik kaleratzeko arriskua izatea? “No encuentro ya la cosa tan lógica ni tan galante, por lo mismo que las señoras han sido llamadas y traídas por los sirvientes. Si éstos se equivocaron al invitar á alguna de las que no hacían pareja con el auresku y atzesku, no parece justo expulsarlas de la fila” (Gascue 1916, 38).

Dantzaren eta soka-dantzaren inguruan badira zenbait gatazka eta borroka dokumentatuta (Rilova Jericó 1998; 2004; Enríquez Fernández 2004; Agirrebeña 2015), bereziki liskartsua izan zen XVII. mendean, baina horietan, aureskuaren buru nork egin eta sokak ateratzeko txanden banaketa eta kudeaketa gertatzen ziren maiz liskar iturri, eta ez zubien erabilera. Humboldttek (1925b, 176) zioen soka-dantzan sortzen ziren gatazka gehienak ezarritako ordena eta protokoloa ez errespetatuz kortesia arauen bat haustek eragiten zituela irainak, desafioak eta borrokak. Bestalde, soka-dantzak, Europan Aro Modernoaren hasieran dantzatzen ziren branle eta karolen egitura koreografiko antzekoa dute (Guilcher 1969; 2003), eta horietan ere zubiak egiten dira, baina baliabide koreografiko soiltzat hartzen dira, ez zaie bestelako funtzio sozialik egozten. Azkenik, kontuan hartzekoa da gainera egitura koreografiko hori ez dela bakarrik soka-dantzetan egiten, ezpata-dantzetan ere oso ohikoa dela Europako hainbat tradizioetan (Corrsin 1997), eta ez da dokumentatu figura koreografiko horren erabilera kontrol sozialerako tresna moduan.

Neskak esku-dantzan ari zirelarik, gizonezkoak dantzara batu zitezkeela zioen Iztuetak, baina aureskularia dantzan ari zelarik, bere trebetasuna erakusteko denbora eman behar zitzaioela: “cergatic chit ichusqui dan nescacha dantzari arc bere gaitasun edo abilidadeac aguertu ditzan artean guizonezcoac esuca quenduric gal-eraguitea” (Iztueta 1824, 85). Emakumeen eta gizonen parte

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

hartzeari buruzko protokolo arauari buruz, noiz eta nola hasi behar zen bakoitza dantzan deskribatuz xehe idatzi zuen Iztuetak. Dantzariei ohartarazi zien ez zitezela ipurdikoak ematen eta horrelako zatarkeriatan hasi: "ibilli bear dute guciac modu eztiandiarequin, cilipurdica eta albo joca gabetan; cergatic chit ichusqui dan plaza aguirico batean zatarqueria mota oenic eguita" (Iztueta 1824, 86). Horrekin, zeharka bada ere, aitortu zuen bere garaiko praktika zabaldu zena, soka-dantzan gizon-emakumeek elkarri ipurdikadak ematea. Neskaxen esku-dantzari buruzko atalean arreta eskaini zion auzi honi, beraz, pentsa liteke hain zuzen emakume gazteen dantzatzen zituzten soka-dantzetan ohikoak izango zirela ipurdikoen uneak.

Iztuetak esku-dantzak antolatuz egindako sailkapen eta izendatze horrek soka-dantzen irudi ordenatu eta txukuna eman ahal izateko eraikuntza baten airea du beraz. Sailkapen horren aurrekaririk ez dago. Emakumeek soka-dantzak egiten zituztenean gizonezkoek dantzatzen zituztenengatik bereizten zituzten ezaugarri koreografikoekin egiten zutenik ez zuen inork aipatu Iztuetan aurretik. Gizonek, emakumeek, gazteek edo ezkonduak dantzatutako soka-dantzetatik, 'gizonen', 'etxeoandreen', 'galaien' edo 'neskatxen' esku-dantzak izatera pasa zen Iztuetaren bidez. Beste zenbait dantzekin egin bezala, bere logika koreografikora behartutako deskribapenak egin zituen. Beraz, genero eta adin kategorien araberrako dantzen sailkapena, izendapena eta bereizketa eraikitze bidean Iztuetak ekarpena egin zuen.

Neskaxen eta etxeoandreen esku-dantzen deskribapenen bidez, emakumeek soka-dantzak dantzatzen zituztela xehetasun eta argibide ugariarekin osatuta berretsi zuen Juan Inazio Iztuetak. Are gehiago, emakumeak dantzan erakusten zuten zenbait adibide zehatz ere eskaini zituen. Hogeita hiru urte lehenago Humboldt (1925a, 59) Durangon ikusi zuen txipiritona dantzan emakumeek zuten parte hartzea zehaztu zuen alde batetik (Iztueta 1824, 119-120). Gizon-dantzan, behin emakumeak sokara gonbidatuta eta bigarren aldiko zubiak eginda, aurrendaria bere gonbidatua zen emakumearekin plaza erdira atera eta aurrez aurre jarri behar ziren. Une horretan, lehenengo aurrekuak eta ondoren honen gonbidatu zen emakumeek honela dantzatu behar zutela zioen Iztuetak:

Orduan jotcen du Damboliñac deia, ceñaren laugarren puntuan aurrendariac murisca edo cabriola eguiñic ifini bear dion chapela buruan aurquecean daucan eche andreari, eta dantzatu bi aldiz Chipiritonaren 13 puntuac, lenengoan sencillo eta bigarreanean alduen goitiena, eta

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

ederquiena. Au bucatu becin laister jo bear du damboliñac deia, eta onen laugarren puntuan, lenago guizonac bezala, andreac murisca eguiñic ifini bear dio guizonari bere chapela buruan, eta biac bat batean dantzatu bear dituzte chipiritonaren 13 puntuac bi bider lendabicoan sencillo, eta bigarren goan alduten goitiena eta egoquien diraden aldarquin. Orduan joco du damboliñac deia, ceñaren azquenengo puntuan plaza guciari agur eguiñic joango dan aurrendaria bere dantzariarequin leneco toquirá. (Iztueta 1824, 119)

Aurrendariak egindako gauza bera egin zezakeen ondoren azkendariak, biek, bai gizonak eta bai emakumeak txipiritona dantzatzen jakinez gero. Azalpen horiek eman ondoren Iztuetak aitortu zuen bere bizitzan behin baino ez zuela ikusi txipiritona plazan dantzatzen, hain zuzen ere liburua idatzi baino 44 urte lehenago, 1780. urte inguruan beraz:

Nere dembora gucian ez det bein baizic icusi dantza guisa au plaza aguiricoan eguiten, eta orduan, D. Juan Bautista de Ubillos, eta D. Juan Cruz de Sempertegui beren escuetaco eche andreaquin Santa Ana arratsalde batez Villafrancaco plazan, orain dalaric 44 urte; baña asco aldiz aditu izan diotet nere aurrecoai, chit sarritan dantzatu oizutela chipiritona ayen demboraco dantzariac, cergatio emacumeren gueyenac icasi oicituzten beren jaioterrico dantza motac, oraingoac baño zucenquiago eta egoquiago. (Iztueta 1824, 119)

Iztuetak zehaztasunez deskribatu arren, ez bazuen 44 urtetan ikusi dantza hori, Txipiritona erdi-galdua zen dantza zela liburua idatzi zuenerako. Txipiritonaren galera azaltzeko, bere garaiko emakumeek atzerriko dantzak nahiago dituztela leporatu zien Iztuetak, eta plaza irekian baino nahiago zutela areto itxietan dantzatu, “toqui ichi ayetan cirri gueyago guizonezcoac eguiten diezatelaco” (Iztueta 1824, 120). Garai bateko emakume dantzari jakintsuei buruz, haiek gorapatzeaz gain bi izendatu zituen, azpimarratuz beren herriko dantzak ‘gizonezkoek bezain ederki dantzatu oi zituztenak’ zirela: Legorreta zarreko etxeoandrea eta Zaldibiko Maria Fides de Nazabal.

Ezagutu ditut nic Guipuzcoan, ala andre ezconduac, nola ezcongaiaic, beren errico cernai dantza mota, guizonezcoac becin ederqui dantzatu oicituztenac, ceñean aurquitcen diraden ayetaco bi, gaurco egunean biciric, bata Legorreta zarreco eheco andrea, eta bestea nere jaioterrico Maria Fides de Nazabal Tolosan bici dana. (Iztueta 1824, 120)



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Bi horiez gain, Gipuzkoako dantzei buruzko liburuan beste emakume dantzari bat izendatu zuen, Durangoko neska gazte bat, ezizenez Pontxera<sup>76</sup> deitzen ziotena. Doinu zaharrak dantzatzen zekizkiten dantzari ederrak, tartean bizkaitarrak ere, azpimarratzerakoan aipatu zuen Pontxera. 1799-1800 urte inguruan, Bilbon, Elorrioko gizon dantzari egoki batek soinu zaharrak “guciz ederqui” dantzatu zituela esan ondoren, 1806. urtean, Pontxera emakume dantzari durangarrak Azpeitiko plazan egindako dantza-saioa nabarmendu zuen zaldibiarrek:

1806 garren urtean atera zuen Azpeitico plazan San Ignacio bidaramunean, Durangoco ponchera esaten cioten nescacha gazte batec, andre dantza modu ezti andico bat; ceñac dantzatu zuen chit ederqui eta eman izancion D. Agustín Martin de Altuna Alcate Azpeitian urte artan aurquitcen zanic, amar ezcutuco bat, plaza ondratu zuelaco. (Iztueta 1824, 107)

Balletean XIX. mendearen lehen herenean emakume dantzariak gailentzen hasi zitzaizkien hiru mendez eszena dominatu zuten gizonezkoei. Emakume dantzariak eszena bere egin eta haietako batzuk izen-abizenekin, Marie Taglioni eta Fanny Elsser besteak beste, izar distiratsuen aitortzarekin ezagutzera eman ziren. Erromantizismotik bultzatutako emakume ereduari ongi egokitzen ziren emakume dantzariak, aingeruaren ikurrarekin bat eginik edertasunaren irudi berriaren adierazgarri (Tortajada 2004, 46). Lehen ballet erromantikoa 1832an estreinatu zen Pariseko Operan, Silfidea hain zuen ere. Filippo Taglioni koreografoak bere alaba Marie Taglioniren neurritik sortu zuen balleta, dantzari arin, argal eta hauskorak basoko espiritu etereoak gorpuztuz. Juan Inazio Iztuetak ere alaba dantzan jarrita zuen ordurako. Liburua argitaratu zuen urte berean, 1824an, Juan Inazio Iztuetak gutun batean (Elosegui 1969, 195-196) idatzi zuen bere alabak ongi zekiela dantzan eta egin zitzaion eskaera bati erantzunez, plazan dantza egiteko prest zegoela jakinarazi zuen. Gutuna Lorenzo Alzateri zuzendu zion, 1824ko otsailaren 27ko datarekin. Alzate Donostiako udaleko idazkaria zen, eta prestatzen ari ziren dantza baterako Iztuetari eskaera egin zion alabak dantzan egin zezan. Donostiako udalarekin harreman ona zuen Iztuetak<sup>77</sup>, liburuan kontatu baitzuen (1824, IV) bost urte

76 Erromerietan ohikoak ziren erroskilen eta pontxe salmenta-postuak eta jarduera horrekin izan dezake zerikusia gaitzizenak.

77 Juan Inazio Iztuetak liburuan aipatzen dituen hainbat donostiar dantzaren berri bilduz, Iztuetaren harreman sarean Donostiako udal-arduradun, merkatari eta posizio ekonomiko eta politiko oneko hainbat gizon zeudela identifikatu dute Javier Estebanek eta Daniel Bermejok (2015). Historialari horiek, 1820ko hamarkadan bizi-bizi zen absolutismoaren eta

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

lehenago udaletik eskatu ziotela udaleko danbolinteroari doinu zaharrak erakusteko eta umezurtz-etxeko gazteei Gipuzkoako dantzak irakasteko. Iztuetan esanetan, horri esker Donostian berriz ere plazan ikusi zitezkeen “gure guizon danza oniritzia, Ezpata danza ondrosoa, Broquel danza miraritsua, Villantzico pozcarria, dama gazteac irudicatu duten eche andre dantza modu ezti andicoa, eta soñu zar gogoangarriac” (Iztueta 1824, IV). Beraz, emakumeak Donostiako plazan dantzan aritzen ziren 1820ko hamarkada hasieran.

Alzateri idatzitako gutunean “ese majestuoso y honroso baile que intentan sacar por martes” (Elosegui 1969, 195) goraiatu zuen Iztuetak. Asteartean egitekoak ziren dantzaldia eta 1824ko egutegiaren arabera, martxoaren 2an, gutuna idatzi eta egun batzuetara, izan zen inaute asteartea, beraz, posible da inauterietarako dantzaren bat izatea prestatzen ari zirena<sup>78</sup>. Gaizka Barandiaranen (1968a, 860) ustez gizon-dantza izan zitekeen, baina aukera gehiago ikusi zizkion etxeandre-dantza izateko, inauterietako asteartea, jaietako azken eguna izanik emakume ezkonduak esku-dantzak festetako azken egunetan egiteko ohiturarekin lotuz. Alabak dantza egiteko baimena eman zuen Iztuetak, dantza ongi irakatsi ziola jakinaraziz.

En cuanto el permiso de mi hija 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 mio. Si saliera a menudo dirían mal por mí, haciendome 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. (Elosegui 1969, 196-197)

Liburua argitaratu baino hilabete batzuk lehenago idatzitako gutuna izanik, ohitura zintzoei buruz utzi nahi zituen argibideak aipatzean liburuaz ari zela antzematen da. Gutuna argitaratu zuen Jesus Elosegiren iritziz, bi alaba zituen Iztuetak une hartan dantzan egiteko adina zutenak: bata, Maria Antonia Iztueta Linzuain, 1824an 26 urte zituena; bestea, Maria Inazia Iztueta Bengoetxea, 17 urte zituena. Jesus Elosegiren ustez bigarrenaz, Maria Inaziaz ziharduten gutunean, lehena, Maria Antonia ezkondua baitzen ordurako.

---

liberalismoaren arteko kinkan gipuzkoar dantza tradizionaletik leialtasunaren bidez kohesioa mantentzeko ahalegina sumatu dute Iztuetan lanean.

78 Eredugarritzat jotzen dituen donostiar gizon galai batzuk inauterietan, Ostegun Gizenez dantzatzen omen zuten gizon-dantza. (Iztueta 1824, 31)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Lehen karlistadaren garaian, bidaiari ingeles batek, neska multzo handia ikusi zuen 1833an Gasteizko plaza nagusian txistua eta danbolinaren erritmora dantzan. Zortzi eta hamalau urte bitarteko 200 edo 300 neska zirela idatzi zuen bidaiari ezezagunak, mugimendu geldo baina duinekin, serio antzean dantzatzen zirenak.

On their return home, by the great square, they were highly amused by an unexpected spectacle. Two or three hundred little girls, from eight to fourteen years of age, were assembled there, dancing with each other to the music of a flageolet and a Basque drum. Their movements were slow and dignified, and scarcely a smile was to be seen on any of their young faces. (Santoyo 1978, 129)

Francisque Michel historialari frantsesak gorputz ariketa eredugarritzat jo zituen euskal dantzak 1857an argitaratutako lanean. Neguko gaualdi luzeetarako euskaldunen denbora pasa gogokoena zen dantzan aritzea, eta horrek, gimnasia moduan gorputzari egiten zion mesedea, eguneroko bizitzarako gorputza malgu eta arin izaten lagunduz azpimarratu zuen:

La danse basque ne nous le montre pas amoindri; c'est un véritable exercice gymnastique habilement combiné et qui comprend le jeu proportionné des principales articulations, pour les rendre toutes plus élastiques, et, par suite, plus propres aux usages pratiques de la vie. Or, ce n'est pas seulement dans les bals et sur les places publiques que les Basques se donnent le plaisir de ces danses; ils en font leur récréation favorite pendant les longues veillées d'hiver.. (Michel 1857, 95)

Euskal dantzetan ez zela sexuen arteko nahasketarik gertatzen adierazi zuen Francisque Michelek (1857, 95), baina gaineratu zuen ez zela arraroa emakumeak eta neska gazteak gizonen ondoan mutxikoak dantzatzen ikustea. Hala ere, dantza hori bikote gabe, indibidualki dantzatzekoa zela.

Les danses populaires indigènes ont un caractère tout autre; on n'y voit point le mélange des sexes(1), ni chez l'homme ces poses si contraires à sa dignité.

(1) Il est vrai qu'il n'est point rare de voir des femmes et des jeunes filles danses le mutchico avec des hommes; mais cette danse est sans partner, chacun opérant isolément pour son propre compte. (Michel 1857, 95)

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Iztuetak aipatzen duen etxeakoandre-dantza erakoa izan zitekeen emakume ezkonduen soka-dantza baten berri ematen du 1846ko beste erreferentzia batek. Deustun, San Pedro egunaren ondoko igandean erromeria famatua ospatzen zen, eta bertan, meza nagusiaren ondoren esku-dantza egiten omen zuten emakume ezkonduak. Zortzikoa aipatzen du zehazki testuak, eta horixe du aurrekuak, soka-dantzak edo esku-dantzak, jasota izan duen beste izenetako bat. Testuan bertan, "(1)" zenbakidun oharrarekin argibide hori eskaini zuen egileak:

[...] la celebraban el domingo siguiente al día de San Pedro, y es antiquísima costumbre que despues de la misa mayor bailen un zortzico las mugeres casadas, en el que se dá el primer puesto ó sea el aurescu (1) a la mejor danzarina del pueblo.

(1) Aurescu denota primera mano: el zortzico es un baile bascongado que se danzaba antiguamente por ocho personas (hoy el número es indefinido) asidas por las manos, y la primera es la que egecuta las posturas del baile. (P. L. 1846, 99)

XIX. mendearen erdialdean, Bilbon erromeriek bizitasun handia zutela, udaberriko eta udako jai egun guztietan emakumeak dantzan aritzen zirela idatzi zuen Francisco Hormaechek (1846, 77-79). Abando ondoko harizti batean, "se forma un corro, dentro del cual, al son del tamboril, se bailan las danzas del país por las sirvientas y menestrales" (Hormaech 1846, 78). Lan berean, abuztuaren 29an Gaztelugatxen ospatzen zen festan, neska gazteak, haitzean dagoen San Juango elizan meza entzun ondoren, buruan betibizi lorez egindako koroa jarri eta atarian dantza egiten zutela kontatzen da: "adornan las jóvenes sus cabezas con coronas de siemprevivas, y bailan en una especie de plazoleta formada delante de ella hasta el mediodía" (Hormaech 1846, 105). Egile beraren esanetan, Bermeon Oriosziarretan ospatzen zen erromeriak parte hartzea handia izaten zuen, bermeotarrez gain, inguruko herrietatik, hala nola Mundaka, Bakio eta Sukarrietatik hurbiltzen baitziren neska eta mutilak festara eta dantzara:

[...] envian á la fiesta sus mas lindas muchachas y sus mas robustos jóvenes que van á lucir sus gallardas formas, su proverbial agilidad, y sus trages no menos aseados que graciosos y sencillos. Los bailes empiezan desde por la mañana y siguen sin interrupcion hasta la hora de comer [...] (Hormaech 1846, 105)

Bermeon bertan, iraileko Ama Birjinaren festetan, berriz ere herritarrak, eta

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

bereziki emakumeak, erromerian dantzan aritzen zirela zioen Hormaechek:

Esta fiesta es sumamente animada y las bellas hijas de nuestra costa acuden en tropel á ostentar sus airosos cuerpos y las largas trenzas en que fundan su vanidad; á la luz de las barricas inflamadas que iluminan la plaza, prosiguen las danzas hasta las once de la noche, siendo increíble como puede moverse en su recinto aquella apiñada multitud marinera y labradora en lo general, que entregada enteramente al placer, dá al olvido sus pesares domésticos por algunas horas. (Hormaeché 1846, 107)

Emakumeak protagonista, aurrekulari lanetan erakusten ditu hurrengo urtean Bermeon bertan egindako ospakizun batek. Salustiano Olozaga, politikari arabarra oporraldia pasatzera iritsi zen Bermeora eta herritarrek dantzaz betetako ongietorria eskaini zioten 1847ko abuztuaren 11ko data daraman prentsa-kronikaren arabera. Marinelek aureskua dantzatu zuten bere oportxearen aurrean; arratsaldean, zekorketan ondoren, udal-batzako kideek dantzatu zuten soka-dantza eta aurrekulari aritu zen alkateak Olozagan alabari, Elisari, dantzatu zion. Segidan, Bermeoko emakume talde batek atera zuten aureskua, eta Salustiano bera atera zuten aureskuaren dantza jasotzera. Honela kontatu zuen Bermeoko korrespontsalak:

Antes de ayer llegó á esta villa á tomar baños de mar el Excmo. señor don Salustiano de Olózaga, en la que se hllaba su familia desde el dia 3 del presente. [...] Luego que hubo entrado en su habitación, que la tiene en la plaza, hicieron los marineros de las dos lanchas un baile del país llamado aurescu. Por la tarde despues de los novillos hizo el ayuntamiento un aurescu, en el que sacó el señor alcalde á primera mano á la señorita doña Elisa de Olózaga; en seguida se bailó otro por las señoritas de la villa, en el que sacaron á igual mano al Excmo. Señor don Salustiano, dándose por los espectadores repetidas veces entusiastas aclamaciones á la salida de ambos. Tambien hicieron otro igual baile los representantes de la cofradia de mareantes, y lo mismo los jóvenes de la clase media y los de la menos acomodada para significar el amor que ha inspirado en todas ellas.<sup>79</sup>

Beraz, emakumeek aureskuarekin diputatua omendu ondoren, Bermeoko itsasgizonen kofradiako ordezkariak dantzatu zuten hurrengo soka-dantza, eta

<sup>79</sup> "Nuestro corresponsal de Bermeo nos dá cuenta del recibimiento que hizo aquel pueblo al señor Olózaga y á su familia", *El Clamor público*, 1847-08-18, 3. orr.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

klase sozial baxu eta erdiko gazteek ere beren aurrekuak atera zituzten, soka-dantzak genero, adin eta klase sozialen arabera antolatu eta ordenatzeko joera berretsiz. XIX. mendearen bigarren erdian maiz agertuko den irudiaren aurrerapen bat eskaintzen du Olozagatarrei Bermeon eskainitako aurrekuek. Izan ere, dirudunek udaldiak kostaldean edo bainuetxeetan pasatzeko ohitura zabaldu zen XIX. mendean, eta haiei eskainitako entretenimenduen, harrera eta omenaldien artean ohikoak ziren aurrekuak. XIX. mendearen bigarren erdi horretan ballet dantzariaren irudia aldatzen ari zen. Erromantizismo frantsesean maitatu ziren emakume ahul eta hauskorak, silfide, ninfa eta iratxo etereoak gorpuztu zituztenak eraldatuz joan ziren, eta errusiar ballet inperialen eraginez eszenan presentzia nabarmena zuten emakume heroina, printzesa eta erregina boteredunek ordezkatu zituzten (Abad 2013, 76-77).

Bermeon bezala, Bizkaiko kostaldeko beste zenbait herritan ere dokumentatu dira emakumeen aurrekuak. Horietako bat Lekeitio da, non emakumeen esku-dantzen XIX. eta XX. mendeetako aipamenak bildu diren eta XXI. mende honetan ere dantzatzen diren, XX. mende erdiko diktadura frankistaren garaian etena izan badira ere. Bestelako ospakizun eta ekitaldiez gain, San Juan eta San Pedro egunetan emakumeek Lekeitioan esku-dantza egiteko izan duten ohituraren lehen erreferentzia 1856koa da, Emilio Xabier Dueñasek eta Iñaki Irigoienek (1997, 131) ordainketa agiri baten bidez dokumentatutakoa. Halaxe dio agiriak: “para los refrescos de las dos mañanas y las dos tardes los días de San Juan y San Pedro de las muchachas del baile según costumbre” (Dueñas & Irigoien 1997, 131). Lekeitioko emakumeek dantzarako zuten zaletasuna dela eta, Antonio Cavanilles historialari espainiarrak Lekeitioko 1857ko kronika bat idatzi zuen eta bertan zioenez festa egunetan, mutilak pilotan eta emakumeen danbolinaren doinura dantzan aritzen ziren: “Juegan pelota los mozos; bailan las mozas al son del tamboril vasco y del pito” (Cavanilles 1858, 7).

Urte berean eta Bizkaiko kostalde beste herri batean, Portugaleten, emakumeek dantzatutako aurrekuaren berri eman zuen Juan Carlos Gortazar (1920, 251-252) musikologo bilbotarrak. Klase altuko hiritarren festa eta gizarte kronikak gutunen bidez jaso zituen Gortazarrek, eta horien artean 1857an Portugaleten, udatiarren entretenimenduen artean emakumeek dantzatutako aurrekua:

Este año hemos estado en Portugalete, donde lo hemos pasado muy bien. Ha estado muy animado y concurrido. Teníamos nuestra reunión

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

diaria en la Casa de la Villa, pero no de esas reuniones de etiqueta, sino que iban a ella las señoras como estaban en el paseo y cantábamos y bailábamos todos a más y mejor, retirándonos a las diez y media y once. (...) Como prueba de la confianza que reinaba, baste deciros que se bailaba hasta el auresku, el cual lo hizo un día primorosamente Antonia la modista, mujer de Emilio. (Gortazar 1920, 252)

Hamar urte lehenago Bermeon Olozagatarrei eskainitako aureskuan bezala, udatiar aberatsen aisialdian ageri da aureskua, eta zehazki emakumeen aureskua, aire ez-formal eta jostagarrian oraingo honetan.

Eskuak elkarri emanaz, plazan ordulariaren kontrako norabidean sokan mugituz, lehen eta azken dantzariak dantzatutako piezekin eta ikusleen artean zenbait hautatu, plazara gonbidatuta eta haiei omenaldi dantzak eskaini eta ondoren sokan txertatuz egiten zen dantza hau, batez ere esku-dantza izenarekin ezagutzen zen XIX. mendera arte, baina aipatutako gizaldian beste zenbait gailentzen hasiko dira. Aureskua, esku-dantza osatzen zuen sokaren lehen dantzaria eta berak dantzatzen zituen zatiak izendatzen zituen gero eta maizago aipatzen hasi zen dantza osoa izendatzeko. Zatiarekin osotasuna barne hartuz, bakarlariaren izenarekin taldea eta honen dantza osoa izendatzen zuen metonimiak gizartean norbanakoen itzala areagotzen ari zen seinale zen. Dantzaren izaera ohoragarria berretsiz, agintari eta handikien agerraldi publikoak dantzaren bidez irudikatze bidea eskaintzen zuen esku-dantzak, eta ‘baile real’ ohorezko maila aitortuz izendatzen hasi ziren. 1858an, Juan Inazio Iztuetaren suhia zen Jose Antonio Azpiatzuk (1998, 296) idatzitako testu batean, bere aitagarrearen lanari segida emanaz, “Baile Real, llamado por algunos Aurescu” dantzari buruz zioen, horixe zela benetan herrian errotuta eta zabaldua zegoen dantza, maleziarik gabekoa —“distracción inocente”— gainera, eta klase sozial, sexu, adin eta izaera guztikoen parte hartzea onartzen zuena:

[.] todas clases, sexos, edades y condiciones, mezclados en envidiable fraternidad, el que rara vez deja de lucirse donde con cualquier motivo haya alguna reunión de gente, ora que lo ejecuten los padres del pueblo, los diputados generales, vocales de las juntas anuales, los alcaldes y regidores, acompañados de sus esposas, hijas, hermanas y matronas más respetables, ora los individuos del ayuntamiento, o los mayordomos de gremios y cofradías o de los asociados a propósito en el mismo oficio, bien por solos los individuos de las corporaciones o sociedades, o establecimientos, o bien confundidos con diferentes gentes del pueblo

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

que no estén comprendidos en ninguno, entrelazados en paz y armonía, ya por sí mismos o ya en representación, y a imitación de los paisanos o magistrados, los hijos de familia o extraños, las jóvenes doncellas, o las mujeres casadas o matronas, alternando todas las categorías y exceptuando únicamente las personas difamadas, que por su mala nota o desfavorables antecedentes no sean acreedoras a admitirlas entre las demás en actos de tan cordial fraternidad. (Bidador 1998, 297)

Alegia, itxuraz behintzat gizarte osoak dantzatu eta gizarte osoaren parte hartzerako irekita zegoen dantza duin eta guztiz demokratikoa. Baita adin eta maila guztietako emakumeek ere dantzatzen zutena. Goi mailako klaseek zein herritar xeheek dantzatzen zuten aureskua, eta agintari eta jauntxoek festetan emakumeek ere bazuten aureskua dantzatzeko aukera (Irigoién 2019, 33-35). 1869an, gaur egun Bilbon barneratua den Abando elizatean, Olabeagako kapera inauguratzek antolatu zen festan, udal-batza eta probintziako gobernadorea batu ziren. Bazkalostean aureskuak etorri ziren, bata bestearen ondotik, eta agintarien alabek ere atera zuten soka txandetako batean.

Por la tarde se bailaron varios aurescus, uno de ellos por las agraciadas hijas de ambas riberas, las cuales metieron en rueda al gobernador Sr. Tosantos, al alcalde Sr. Zugasti y a otros individuos, que no tuvieron más remedio que colgar su gravedad para hacer piruetas al son del tamboril, lo cual les valió estrepitosos aplausos<sup>80</sup>.

XIX. mendeko bigarren herenean, Berastegin, behin behintzat dantza-soka emakumeek atera zutela jakin zuen etxean Javier Salvarredik. “Dantzariak basolari eta ikazkinen alabek osatua omen zen soka eta neskek ipurtaldeak ederki astindu omen zituzten” (Salvarredi 2013). Etxean aipatzen zuten pasadizoa, hain zuzen ere Salvarredin birraitona atera baitzuten neska dantzariak dantza-sokara gonbidatu moduan. Antzokietatik kanpo, Nafarroa Beherean, Heletan, Besta Berri festan egiten den prozesio-dantza erlijiosuan, 1860an hiru emakumek saildun papera jokatu eta gizonen urrats berbera dantzatu zutela idatzi zuen Filipe Oihanburuk (1981, 104). Hain zuzen ere Nafarroa Beherean bizi izan zen emakume batek, Etxauzeko Andereak, XIX. bigarren hereneko euskal emakumeen inguruan hainbat ekarpen interesgarri egin zituen. Marie d’Abbadie d’Arrast<sup>81</sup> (1837-1913) feminista aitzindaria zen

<sup>80</sup> *Irurac bat, 1869-09-12.*

<sup>81</sup> Marie-Emilie-Augustine Columb izen-abizenekin jaio zen Parisen eta Charles d’Abbadie d’Arrastekin ezkondu ondoren Baigorriko Etxauzia jauregian bizi izan zen.



## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

bera. *Le femme* aldizkarian feminismoa eta emakumeen eskubideak izan zituen hizpide, Euskal Herriko emakumeei buruzko hainbat jardueraren berri emanez, eta lan horiek 1909an liburu batean jaso zituen (d'Abbadie 1909). Garai batean, herriko festetan, dantza gizonek baino ez zutela egiten zioen Marie Abbadiek, baina ezkontzetan emakumeek dantza-kordan parte hartzen zutela: "La danse est réservée aux hommes : les femmes ne prennent part, à l'occasion des nocés, qu'à la danse que l'on appelle Dans Corda, c'est-à-dire la farandole ou passe-rue" (d'Abbadie 1909, 111). Baina herriko festetan, antzina, etxe oneko neskarik ez zela dantzan hasiko zioen, bekatu larria baitzen. Gerora, erretorearen boterea ahulduta, gutxienez urtean behin, herriko festan, emakumeak dantzan aritzen zirela.

Les jours de fête locale, un bal s'organise sur la place de la mairie: mais autrefois aucune fille de bonne maison ne se serait aventurée à prendre part à la danse : c'eut été un péché grave que le prêtre n'absolvait qu'au prix de grandes pénitences. Aujourd'hui les jeunes filles s'affranchissent de l'autorité du Recteur et tout au moins une fois dans l'année, à la fête locale, elles viennent danser. (d'Abbadie 1909, 111)

Ezteiak hiru egun luzatzen zirela zioen Etxauzeko Andereak (d'Abbadie 1909, 25): arratsalde osoa jan-edanean pasa ondoren, egunaren akaberan, ezkonberriak mahaitik altxatu eta *farandole* edo *dantza-khorda* osatzen zuten, gonbidatuek zapiak elkarri eman eta ohorezko mutilek gidatuta herrian zehar dantzatzen zuten biolinaren doinura. Marie d'Abbadien esanetan, Lapurdiko kostaldean, Donibane Lohizunen, Biarritzen eta Baionan, emakume sardina-saltzaileek, kaskarotek, otarra buru-gainean zeramatela, hogei kilometro oinez egiten zituzten "sardina fraîchcoa" kantatuz. Bidean festan zegoen herria pasaz gero, zestoa lurrean utzi eta *farandola* izan ala jauzia, berehala sartzen ziren dantzan: "Si, par chance, elles arrivent dans la petite ville un jour de fête, elles posent le panier à terre et se mettent à danser la farandole ou le saut basque tout comme si ellesse levaient de leur chaise" (d'Abbadie 1909, 42).

Herri-antzerki kritiko eta satirikoetan, hala nola xaribari edo toberetan emakumeak soilik ikusle gisa izaten zirela zioen Etxauzeko andereak, ez zutela paperik jokatzeko: "Les femmes, les jeunes filles, les enfants y prennent part, en spectateurs, mais n'y jouent pas de rôle" (1909, 111). Maskaradei buruz gauza bera, mutil gazteek egiten zituztela, baina neska gazteek ez zutela parte hartzen: "Aucune jeune fille n'y prend part" (1909, 111). Beste kontu bat ziren

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

pastoralak. Horietan neska gazteek parte hartu izan zutenla, ez zegoela inolako zalantzarik horrekin zioen (d'Abbadie 1909, 112), nahiz eta litekeena izan emakume ezkonduak ez parte hartu izana. Pastoraletan emakumeek izandako parte-hartzearen inguruan, Mme Carricaburu d'Arthez zuen berri-emaile Etxauzeko Andereak (1909, 113), eta haren esanetan, gazte zelarik ikusita zituen pastoralak jokatzeko neska gazteak. 1846an eta 1849an Maulen aurkeztu zen Ste Genevieve de Brabant pastoraletan ere emakume jokalariek parte hartu zuten. Gizonezkoen paperak ere emakumeek jokatzeko zituzten pastoral horretan. Pierre Apeztegiak pastoralzaleak Marie d'Abbadieri esandakoaren arabera, ez zen ohikoa gizon eta emakumeak batera aritze pastoraletan. Ohikoena pastoraletan soilik gizonak, edo soilik emakumeak aritzea izaten zen. Baina Genevieve de Brabant pastoraletan bietakoak aritu ziren. Apeztegiak gogoan zuen nork jokatu zuen Genevieveren papera:

M. Apesteguy, consultant ses souvenirs, se rappelle qu'il a environ 45 ans. on joua sur la place d'Uhart Cize près de Saint-Jean-Pied-de-Port, Geneviève de Brabant : il y avait ensemble des hommes et des femmes. La femme qui avait joué le rôle de Geneviève est encore envie, c'est Mme Arnauld Landabure, de Saint-Jean-Pied-de Port. (d'Abbadie 1909, 115-116)

Emakume gazteek jokatzeko zutenean pastoralak, gizonen paperak antzezteko praka luzeak, zuriak normalki, eta tunika luze bat, gerrian lotua janzten zuten (d'Abbadie 1909, 115).

Les jeunes filles qui jouent les rôles d'hommes, sont vêtues d'un pantalon long, généralement blanc et d'une tunique semblable à celles que portent certains de nos militaires, mais plus large et fixée à la taille par une ceinture. (d'Abbadie 1909, 115)

Beranduago, 1875ean, Uharte Garazin, Santa Helene pastoralak eskaini zen eta jokalariek guztiak neska gazteak ziren, bai aktore lanetan bai dantzari moduan ere (d'Abbadie 1909, 116). Emakumeak ez baitziren aritzen soilik aktore lanetan. Pastoraletako dantzari ikusgarriak izaten diren satanen paperean ere emakumeak ikusi zituela zioen Marie D'Abbadiek. Berak ikusitako pastoraletan, neska beltzaran batek zoragarri dantzatu zuen satan paperean, lurra ukitu gabe dantzatzeko zela zirudien, nahiz eta zaldi gainean ez zen horren eroso moldatzen.

## 2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

Un rôle plutôt amusant est celui de Satan. Satan doit être particulièrement leste et danser comme un vrai basque. Dans la pastorale que j'ai vue jouer, ce rôle était tenu par une délicieuse petite brune qui dansait à ravir. Elle semblait ne pas toucher terre. Si elle se tira merveilleusement de la danse, il n'en fut pas de même quand il lui fallut faire, selon l'usage, le tour de la ville 'a cheval avant la représentation. (d'Abbadie 1909, 114)

Antoine Abbadiaren ekimenez 1896an Maulen antolatu ziren euskal jaietan, azken jauzia dantzatzerakoan, Garindaineko neska gazte bat oholtzara igo zela eta dotore dantzan aritu zela gogoratzen zuen Pierre Lhande (1907, 118) idazleak: “on vit une jeune fille de Garindein monter sur l'estrade pour le ballet final, prendre place parmi les meillerus danseurs et évoluer dans la circonférence ondoyante, avec une dignité et un art merveilleux”. Dantza jauziak berez gizonezkoen dantzak zirela, baina zenbaitetan, emakume batzuk arrakastaz dantzatzen zituztela berretsi zuen Philippe Veyrin historialariak:

Les sauts basques (jauziak), [...] constituent le fond principal de la chorégraphie euskarienne. Ce sont essentiellement danses d'hommes, quoique jadis, par aventure, certains femmes y aient pris part avec succès. (Veyrin 1942, 285)

XIX. mende bukaeran eta XX. mendearen hasieran, lehen mundu gerla aurretik, Atharratzeko Elgoyhenen dantza eskolan zenbait emakumek jardun zuten ikasten. Joseph Elgoyhenek, 1914 aurretik dantzan ikasten aritutako emakumeen zenbait abizen eman zizkion Duverti (2018, 122): Udole, Hastoy, Lhande, Larlus eta Mendiondo. Gerraren ondoren are gehiago: Elgoyhen, Martinon, Urruty, Basterretche, Phordoy, Bozom, Darrigrand, Béguerie, Iribarne, e.a.

2. Aurrekariak: debekuen gainetik eta bazterketen azpitik emakumeak dantzan

### 3 Genero- eta nazio-identitateak aurrekuan

Dantza egitea, dantzan aritzea eta gorputzak plazan dantza agertzea euskalduntasunaren eta gizentasunaren ikur izatea dantzaren bidez eta dantzan gauzatutako genero- eta nazio-identitate eraikuntza prozesu baten ondorio da. Prozesu horrek XIX. mende bukaeran eta XX. mende hasieran euskal kulturaren berpizkundearen bidez jasotako bultzada garrantzitsua aztertuko dut atal honetan. Zehazki bi dantza motaren bidez aztertuko dut prozesu hori. Batetik, aurrekua edo soka-dantza. Euskal Herrian XVI. mendetik gutxienez dokumentatua den dantza mota, koreografikoki eraldatzen joan dena eta garai, arrazoi eta lekuen arabera funtzio desberdin eta ugariak biziarazi dutena, hala nola, festa, olgeta eta dibertsiorako, sexuen arteko harremanetarako eta gorteiatzerako, erritual eta protokoloetarako, era guztietako ezaugarrien arabera —genero, klase, adin-talde, lanbide, auzo, herri,..— taldeen identitate ikurretarako, komunitateen kohesiorako, talde botere-harreman hierarkikoen erreproduktzioerako zein iragan-erritualetarako baliatu dena. Bestetik, azken 150 urteotan euskal dantzaren gorputz sexuatu nagusia osatu duten bi talde bereziak, ezpata-dantzariak eta poxpolinak, eta horien erreperitorio koreografikoak. Festa patronalekin lotutako erritualak, agintariei eskainitako ongi-etorri eta emanaldiak, folklore ikuskizunak eta abertzaletasunaren auto-baieztatze ekitaldiak izan dira dantza-erreperitorio horien adierazpen eremu ohikoenak.

XX. mendean euskal dantza tradizionalaren praktika eta bilakaera guztiz baldintzatua izan da emakumeek tradizioan dantza egiten zuten ukatzen zuen uste okerraren ondorioz. Euskal dantzaren historia ongi ezagutzen zuten, eta beraz, emakumeek dantza egin zutela eta oraindik egiten zutela bazekiten musikologo eta folkloristek formulatu eta errepikatu zuten ukazio hori. Batetik, genero-identitateen eraikuntzan sakonduz binarismo sexualaren ideia eta praktika koreografikoa bat etorri eta narratiban inkoherentziak baztertzea bilatzen zuten ukazioak. Bestetik, Larramendiz geroztik euskal nortasuna dantza tradizio moralekin identifikatzeko ahaleginean, euskal abertzaletasunak bultzada berria eman zion, lehen nazionalismo sabindarraren misoginiarekin emakumeak etxeko zaindariaren eremura zokoratuz eta plazan dantzan egitea moduko gorputz jarduera publikoak mugatuz. Izuetak diferentziaren ideien arabera sailkatutako dantza eremuetan sakonduz, emakumeek dantza egitekotan beraien

generoari zegozkien dantzak, emakumeen janzkerarekin eta dantzakera femeninoak baliatuz egin beharra formulatzen joan zen. Testuinguru horretan, sortzen ari zen gizarte sistema bitarraren proiektzio moduan, baina aldi berean genero-sistema horren eraikuntzarako oso baliagarri gertatuz, euskal dantza, nazio baten gorputz sinboliko moduan antolatu zen abertzaletasunetik, genero-identitate bereziekin, ezpata-dantzariak maskulinitatearen erreferente eta poxpolinak feminitatearen eredu bihurtuz, nork bere genero-marka zehatz eta osagarriekin.

XX. mende hasieran etxeko aingeru zaindariaren ideala eraldatzen ari zen eta eredu sozio-kultural desberdinak eratortzen joan ziren, berritzaileak eta hausgarriak gertatzen zirenak. Bigarren industrial iraultzak, urbanizazio prozesuak, transformazio demografikoak, Lehen Mundu Gerrak eta gerraosteak eragindako aldaketak, eta emakume hiritarren hedapenak osatutako marko konplexuan emakumeak eta gizonak rol femenino eta maskulinoak negoziatzen ahalegindu ziren (Ramos 2014, 21-22). Emakumeek burujabetza proiektu propioak jarri zituzten abian, espazio publikotik kanpo eusten zieten arauak borrokatuz. Modernizatorako aldarriaren gerizpean erradikalismo politikoa, antiklerikalismoa, errebeldia eta bohemia elkar-gurutzatuz formulatu ziren, identitateak berreginez, eta sexu-desberdinkeria sexu-diferentzia eta osagarritasunarekin ordezkatzuz.

Euskal dantzetan indar handiz adierazi zen gizartearen ikuspegi sexuatua eta bitarra. Emakumeek dantzetan zuten parte hartzea, debekuen bidez eragozteko lortu ez zena, beste estrategia baten bidez gauzatzen ikusiko dugu: ukazioaren bidez. Gizonen eta emakumeen dantzen bereizketa sendotuta, sexu bakoitza berari zegozkion dantzetara mugatu, eta euskal tradizioen antzinatasunaren mitoarekin bat eginez, euskal dantzen izaera indartsua, maskulinoa defendatuz, euskal emakumeek 'inoiz' ez zutela euskal dantzari egin esaten hasi ziren. Ukazioaren bidez lortu zuten horrela emakumeek XX. mende hasiera arte, dantzatutako aurrekuak dantzatzeari uztea, ez debekuen bidez, baizik eta praktika horren ukapenaren bidez, tradizioan horrelakorik emakumeek inoiz egin zutenik ukatuz.

Aurrekuaren tradizioa eraikitzearekin batera, dantza horren izaera maskulinoa legitimatu zen emakumeek dantzatzen zituzten aurrekuaren aurrean ezikusiarrena eginez, emakumeek aurrekua dantzatzen zutenik ukatuz, eta narratiban ukatzen zena azkenerako errealitatea bihurtuz, eta emakumeak

aurrekuak dantzatzeari utzi ziezaieten lortuz. Mugimendu erromantikoaren genero ikuspegiak lehenengo eta euskal abertzaletasunaren lehen aroko jokabide misoginoak ondoren, prozesu hori elikatu zuten, emakumea espazio publikotik ezkutatu. Lehen mundu gerraren ondoren nazioartean hedatu zen binarismo sexualaren ideia mugimendu abertzaleak berea egin ahala, antolaketa politiko eta sozialean aplikatzen hasi ziren, eta horren ondorio dira emakumeei dantzan esleitu zitzaizen poxpolinen figura, gizon ezpata-dantzariekin osagarria.

Dantza-sistema horien tradizioaren aurrekariak XVI, XVII eta XVIII. mendeetan identifikatzeko aukera izan arren, ezpata-dantzarien eta poxpolinen taldeak, genero kategorien arabera banatutako nazio-gorputz sinboliko moduan XIX. mende bukaera eta XX. mende hasierako tradizio sorkuntza dira, hain zuzen Hobsbawmek (1983b, 262) tradizio berrien sorkuntza garai oparotzat seinalatu zueneko. Ingalaterrako morris dantzetan gertatu bezala (Buckland 2006b, 217-218), euskal dantzen berpizkundea izan zena, tradizio moduan transmititu zen XX. mendean zehar. Zenbait unetan batera gertatu arren edo zenbait bidegurutzetan bat egin arren, dantza-errepertorio bakoitzak testuinguru eta ibilbide berezietan barrena garatu dira, eta beraz, funtzio desberdinak jokatu dituzte genero- eta nazio-identitateen eraikuntzan. Bereizita aztertuko ditut beraz, aurrekuak batetik, eta ezpata-dantza eta poxpolinen dantzak bestetik, bigarrenei ere, bakoitzari bere arreta propioa eskainiz.

Aurrekuak<sup>82</sup>, euskal identitate bereziaren ikurtzat baliatzen dena eta XXI. mendearen lehen hamarkadetan era guztietako protokolo ekitaldietan ezinbesteko dantza dena, tradizio moduan eraikitzen eta egituratzen joan zen bitartean euskal nazio- eta genero-identitateen eraldatze prozesuen parte izan zen, euskal gorputz nazional maskulinoaren errepresentazio publikoa irudikatuz. 1874 eta 1936 bitartean, gizartean oro har, eta genero-sisteman bereziki, aldaketa garrantzitsuak gertatzen ziren epean, aurrekuen bidez klase eta genero kategorien arabeko nagusitasun eta menpekotasun harremanak irudikatu ziren. Kontzientzia nazionalaren iratzartze eta hauspotzeak akuilatuta,

---

82 XX. mendearen azken laurdenean aurrekuak eraldaketa koreografiko eta sinboliko handia izan du, taldean eta soka edo kate egituratan, eta hogeit hamar minututik gorako sekuentzia koreografikoa dantzatzetik nagusiki bakarka, eta taldean bada sokarik gabeko jarrera frontal irekian, eta bi minutu eta bost minutu bitarteko iraupenarekin egiten den pauso zehatz batuen interpretazioa izatera pasa baita. Aldi berean dantzaren protagonisten parte-hartze modua irauli egin da. Sokan dantzatzen ziren eta dantzatzen diren aurrekuetan dantzaren protagonista nagusiak sokan bertan plazaratzen dira eta dantzaren parte aktibo dira. Aurreku berriak dantzari aktiboak eta dantzaren hartzaile pasiboaren arteko bereizketa garbia da. Soka-dantzaren transformazio koreografiko eta sinbolikoa aztertu nuen doktorego programaren tesina lanean eta 2008-09 urteetan urtero Gipuzkoan 40tik gora soka-dantza egiten zirela dokumentatu nuen. (Araolaza 2010)

klase maila altuko gizonek klase sozialean eta generoan gozaten zuten gailentasunaren aldarri egiten zuten dantzaren bidez; behe mailako gizonek berriz, maskulinitate erritual moduan baliatzen zuten aurrekua.

Herri mailan, ordena soziala, aurrez aurreko harremanak bideratzen dituzten zeremonialen arauen eta erritualen bidez eraikitzen da Goffmanen arabera (Herrera & Soriano 2004, 73); elkarrekintzaren ordena, ordena sozialaren oinarrian izanik. Maskulinitate errituala, Goffmanen eta Leachen lanetan oinarritu den Henk Driessen (1991, 710) jarraituz, adierazkorra eta komunikatiboa den jokamolde formal, errepikakor eta estereotipatua jotzen dugu, mezua daramana bere buru maskulinoaren hautemateari buruzkoa eta gizonezkoek emakumeei buruz duten irudiari buruzkoa. Aurrekua, soziabilitate maskulinoaren zeremonial arautua zen, klase sozialen, adinen edo herri/auzoguneen arabera antolatzen zena.

Aurrekuak izan dituen izenetako batzuk, 'esku-dantza', 'soka-dantza', 'gizon-dantza', 'Baile Real' eta 'aurrekua' bereziki lagungarri dira prozesu hori argitzeko orduan. Izenak izana izendatzeaz gain berau eraldatu eta egin egiten du. 'Esku-dantza' XXI. mendean gehiago erabiltzen da eskuekin nork bere buruarekin zein beste kideren batekin txalotuz, gorputz ataletan kolpatuz eta kidearekin elkar-joz egiten diren esku jokoak izendatzeko, baina XIX. mendean eta XX. mende hasieran, esku-dantzak zenbait lagunek elkarri eskuak emanaz osatutako soka egiten zen dantza izendatzen zuen (Iztueta 1824, 84; Gascue 1916, 7), nahiz eta Iztuetak 'gizon-dantza' proposatu zuen, dantzatzen zutenei protagonismoa emanik egitura koreografiko osatzeko moduaren aurretik. 'Soka-dantza' izenak ere erabilera zabala izan du (Ormaetxea 1931; Anguiozar 1929, 327) dantzariak elkarri eskuak edo zapiak emanaz osatzen duten kate edo lerroaren metafora moduan. Azkuek XX. mende hasieran adierazi zuen 'aurrekua' izenak ordezkatu zuela 'soka-dantza': "El *Aurreku* parece que un tiempo fué llamado *sokadantza* 'danza de cuerda'" (1922, 264). Maiz, agintari eta handikien soka-dantzak izendatzeko 'aurreku de honor', 'esku-dantza de honor' eta 'Baile Real' izenak erabiltzen ziren. Berrienetakoa izan arren, 'aurrekua' nagusitu zen XX. mendean. 'Aurrekuak', esku-dantzan osatutako sokaren buruan doan dantzaria, 'aurreko eskua' izendatzen bazuen ere, soka osoa izendatzera iritsi da. Izen aldaketa horiek izanean duten eraginaren inguruan, Juan Antonio Urbeltzek azpimarratu du 'soka-dantza' ordezkari 'gizon-dantza' erabiltzeak emakumeen ikusezintasuna ekarri zuela, eta ondoren, 'gizon-dantza' ordezkari 'aurreku' nagusitzeak 'gizon' desagertzea, protagonisten



murrizketa ekarri zuela, arreta multzoan ordeztu norbanako gutxi batzuegan ezarritik:

El término aurreku, popularizado a lo largo del siglo XIX, cierra todo el proceso reduccionista de los bailes en cadena. Si ya gizon-dantza supone una transferencia hacia los hombres en detrimento de las mujeres, con la palabra aurreku los hombres, así mismo, “desaparecen”. Dejan de ser el sujeto de atención coreográfica para que ésta se centre, de manera exclusiva, en la mayor o menor habilidad o gracia del primer bailarín. El carácter simbólico y social quedaba prácticamente arrumbado. (Urbeltz 1994, 496)

Gizon-dantza izenarekin, zein aurreku izenarekin, euskal soka-dantza dantza maskulino moduan definitu eta irudikatu zen XX. mendearan lehen herenean. Dantzaren eskusibotasun maskulino hori dantzaren ezaugarri moduan transmititu zen eta XX. mendeak aurrera egin ahala, folkloristek, musikologoek, dantza-maisuek eta musikariek aurrekuaren ikuspegi mugatu hori zabaldu zuten. Euskal iruditerian hain sakon errotu zen euskal dantzarik adierazgarrienaren maskulinitatea eta emakumeen erauzketa, azken bi hamarkadetan ukazio hori ezeztatzen duten datuak (Rojo 1999; Larrinaga 2004; Irigoien 2007; 2010c) ezagutzera eman diren arren, oraindik hainbat folklore taldeetan arau bihurtuta indarrean dirau ikusmolde horrek. Begoña Aretxagak (1996, 205) proposatu bezala, nazioari gorputza eman eta eraketa natural eta betierekotzat agertarazten dituzten narratibak eta metaforak aztertzeraz gatz.

### 3.1 Esku-dantzatik aurrekura: generoaren araberako sailkatze hierarkikoa

*El baile de hombres es [...] el verdadero  
aurreku de aquellos tiempos. [...]  
Las señoras no bailan.*

Francisco Gascue (1916, 15)

Emakumeek aurrekua dantzatu izan zutenik ukatzea, dantzak orokorrean, eta aurrekua zehazki, genero diferentziaren ideia egokitzen jarraitzeko prozesuaren beste torloju-itzuli bat izan zen. Euskal dantzaldien irudi ordenatu eta zintzoa aurkeztu nahirik eta sailkapen arrazionalerako bultzada ilustratuaren eraginez, esku-dantzak genero eta adin kategorien arabera ordenatzen hasi ziren XIX. mendearen lehen partean. Ordura arte horren berririk ez bazen ere, 1818an Juan Antonio Zamakolak (1818, III:88) idatzi zuen Bizkaiko eta gainontzeko euskal probintzietan, dantzaldiak abiatzeko gizon ezkongabeek plazaratzen zutela lehen soka-dantza, emakume ezkongabeek segitzen zirela, gizon ezkonduak zirela ondoren eta azkenik, emakume ezkonduak zirela zegoela esku-dantza ateratzea dantzatu nahi bazuten. Hortik aurrera, arratsalde osoan jarraitzen zuten dantzan, baina zehaztutako orden hori errespetatu beharrik gabe. Zamakolak segida antolaketa moduan azaldu zuena, Iztuetak (1824) kategorien araberako sailkapen bihurtu zuen: 'gizon-dantza', 'galaien esku-dantza', 'etxeoandre dantza' eta 'neskatxen esku-dantza' izenekin aurkeztuz, eta horrela, euskal dantzak gardenak, zintzoak, guztiz moralak zirela defendatu, eta aldi berean, euskal tradizioaren izaera ordenatua eta perfektua frogatu nahi izan zuen. Gizonezkoek dantzatzen zituzten esku-dantzak gizonen dantza, alegia 'gizon-dantza' izendun bihurtu ziren horrela eta emakumeek egindako esku-dantzak 'neskatxen esku-dantzak' —ezkongabeak zirenean— edo 'etxeoandreen esku-dantzak' —ezkonduak zirenean— bihurtu ziren. Adin eta genero kategorien araberako sailkapen hori hierarkikoki antolatuta zegoen eta gizon-dantza zen bertan nagusia. Gizon-dantza izenak ez zuen zabalkunde handirik izan, eta horrek sendotu egiten du Iztuetak berak asmatutako izendapena den susmoa, baina gizonen egindako dantza, agintarien edo handikien esku-dantzarekin identifikatzen joan zen, eta aldaera bat zen dantza modalitate bakar moduan aurkeztzen, 'aurreku', 'ohorezko esku-dantza' 'zortziko' eta 'baile real' izenekin maiz. Horrela zioen Jose Antonio Azpiazuk, Juan Inazio Iztuetan suhiak, 1858an idatzitako lanean: "Entre las 36 danzas de

los vascongados, la más principal es la que se conoce con el nombre de Baile Real, llamado por algunos Aurreku“ (Bidador 1998, 296).

Esku-dantzak ziren dantza zabalduenak eta horietan, gizonek hasi ala emakumeek hasi, bi sexuetakoz kideek bukatzen zuten beti dantzaren bigarren partean elkarrekin dantzatzen. Irudi nahasi hori ez zen komeni ordea eta beraz, justu kontrakoa, euskal dantzetan sexuen nahasketarik ez zela gertatzen aldarrikatzen zen: “Los bailes bascos, en su mayor parte, y por su naturaleza y carácter son de hombres solos ó de solas mujeres; en los primitivos no hay mezcla de sexos. El baile basco es verdaderamente gimnástico” (Labayru 1895a, 1:730). Sexuak bereizita eta dantzen izaera gimnastikoa, gizonekin lotzen zena aldarrikatuz. Real Academiaren hiztegi geografikoan euskal dantzei buruz ere horrela ageri zela jaso zuen Labayruk:

«graves y magestuosos, y especialmente cuando lo empiezan hombres solos, ejecutando muchas cortesías hasta que les presentan las mujeres, que entonces empiezan a bailar lo que llaman zorricos.» (Labayru 1895a, 1:730)

Gizonek egiten zuten esku-dantza, arrakastarik gabeko gizon-dantza izenarekin izan, edo aurreku edo *baile real* izan, dantza aukeretako bat zena, dantza osoaren adierazpen bihurtzen hasi zen XIX. mendearen bigarren zatian. Ladislao Velasco politikari eta historialari arabarrak honela zioen:

Pero la danza más usual y ordinaria, y la más importante a la vez, se conoce indistintamente con los nombres de *Aurreku*, primera mano, por el gran papel que en ella desempeña el que la dirige, *Escudanza*, baile de manos, porque salen con las manos unidas, *Baile Real* por su importancia, o *Zorzico*, *Octava*, porque todas sus partes constan de ocho compases, aunque el *Zorzico* en realidad no es más que una parte del baile. (Velasco 1879, 449–450)

Iztuetak (1824, 72) gizon-dantza gerraren irudikapen moduan aurkeztu bazuen, Velascok Iztuetaren fantasiei jarraitu zien eta horrela aurrekua, berez ez zeukanak zertan soilik gizonezkoena izan, soldaduen, gizonen dantza moduan deskribatu zuen:

PRIMERA PARTE. Bando o toque de reunion y de alarma, a que acuden solo los hombres. Reto de los dos gefes, el que guía el baile, y el que termina la cadena que asidos de las manos forman.

SEGUNDA. marcha de la facción o cuerpo de ejercito a la guerra.

TERCERA. Invitación o saca de parejas. Una comisión, despues de consultado el gefe, procede á invitar a la señora que aquel indica, y así sucesivamente los demás. Durante el baile permanece descubierto el gefe, y al recibir su pareja la saluda con galanteria.

Las parejas no se asen directamente de las manos; se dan un pañuelo que forma el eslabon de la cadena.

CUARTA. El ataque o acometida.

QUINTA. La lucha, el desorden y confusion de la refriega.

SEXTA. La alegría y embriaguez del triunfo.

Hasta aquí el verdadero *aurreescu*, con todos sus caractéres de danza seria.

Termina este baile generalmente, aunque no hace parte de él, con un alegre ó danza animadisima, que suele ser el fandango ú otra tocata cualquiera, de rápidos y desenvueltos movimientos, que se llama el Ariñ Ariñ, vivo, ligero.

(Velasco 1879, 450–451)

Aurrekua gerraren irudikapen moduan aurkeztea ez zen batere sinesgarria, fantasia ulergaitza baizik, zer esanik ez gudaren erdian bikoteak antolatzen baziren, baina hain zuzen bikote antolaketa ‘dantza serio’ moduan aurkezteko amarrua baino ez zen. Ostera, ia-oharkabea, genero-kategorizazioan beste urrats bat eman zen. Iztuetaren gizon-dantza izen proposamenak ez zuenez arrakastarik izan, aurrekua, esku-dantza edo zortziko izen generikoekin, soilik gizonek egindakoa izendatzen hasi ziren, berez gizonei gizon-dantzaren zegoen aitzindaritzaren aurrekuetan ezarritik. Gizon-dantzaren erdua zenez eta gainera guda airea emanik, Velascok (1879, 450) lehen soka osatzean esandako “acuden solo los hombres” hori aurreku orokorren berezko ezaugarritzat finkatu zen. Velascoren bide beretik segi zuen Pablo Gorosabal legelari, politikari eta historialari gipuzkoarrak mendearen azken hatsean. Aurrekua gudaren irudikatze moduan aurkeztu zuela Iztuetak: “el denominado aurreescu, el cual, en opinión de algunos, y en particular de Iztueta, representa nada menos que una

facción militar de nuestros antepasados” (Gorosabel 1899, 433); eta lehen soka gizonak soilik osatzen zutela: “Este baile, compuesto al principiarse de solos hombres”. Emakumeen aurrekurik ez zuten aipatu, beraz, aurrekuak, bere baitan genero ñabardurarik ez zeukatenak, gizonzkoen dantza bihurtu ziren. Emakumeek dantzatzen bazituzten, orduan erantsi behar zitzaizkien genero marka, ‘emakumeen aurrekua’ edo ‘emakumeen esku-dantza’.

Aurrekuaren izaera eksklusiboki maskulinoa, emakumeek aktiboki parte hartu eta soka gidatzen zutenik ukatzen zuten kontzepzioa eraiki eta hedatzeko prozesuan, hurrengo eskailera-maila igotzen lagundu zuten Francisco Gascuek. Pariseko aldizkari batean argitaratutako artikulu batean (Gascue 1912b) adierazi zuten emakumeak aurrekuan ez zirela dantzatzen. Gizonak zirela dantzatzen zirenak, eta emakumeak gizoni jarraituzera mugatzen zirela. Artikuluak Euskal Herrian zabalkunde azkarra izan zuten, Euskal-Erria aldizkarian jaso baitzuten (Gascue 1912a) urte berean eta hiru urtera gazteleraz itzulita argitaratu baitzen (Gascue 1915). Gizonen eta emakumeen arteko gorietatearen joko idealizatua irudikatzen zuten bete-betean Gascuek:

Y, de acuerdo con las costumbres populares, antiguas en este baile, los hombres son los únicos que bailan. Les corresponde el movimiento y el esfuerzo de la danza. El elemento femenino no aparece hasta más tarde ; y sólo toma una parte muy débil en los movimientos de la coreografía. Le acompaña, anima y sigue. Su presencia hace nacer en seguida la emulación. (Gascue 1915, 2)

Gizonak emakumeen aurrean dantzatzen zirela indioilarren agerraldian, sexuen arteko erakartze joko dantzatuan. Bertan gizonak dantzaren emalea, jokalaria aktiboa, eta emakumea hartzailea, jasotzaile pasiboa. “Las señoras no bailan” (Gascue 1915, 2). Iztuetak gizon-dantza izendatu zuenaz ari zen, baina gizon-dantzaz ari zela argitu gabe, ea beraz, emakumeek ez zutela dantzatzen aurrekuan, oro har, emakumeek ez zutela dantzatzen ebatzen zuten harlauza astuna bihurtu zen. Simone de Beauvoirek (1998) argiztatu zuten moduan, emakumea objektu eta gizona subjektu moduan gorputzen dira Gascuek irudikatutako aurrekuaren bidezko harremanean.

Tal es el viejo aurreku vasco, cuya vitalidad se ha mantenido en el seno mismo de nuestras manifestaciones oficiales. En él se encuentra la eterna historia del hombre fantaseando ante la mujer, y haciéndose aceptar por ella. (Gascue 1915, 2)

Bai arrakastaz antolatzen ziren Euskal Jaietan, bai Eusko Alderdi Jeltzalearen ekitaldietan aurrekuari aitortzen zitzaion balio sinbolikoaren ondorioz, beren burua nabarmendu nahi zuten ordezkari politiko eta klase gorenaren eskutik ohorezko aurrekuaren idealizazioak une gozoa bizi zuten. Artikuluaren gaztelerazko itzulpenaren zabalkundeak justifikazio teorikoa eskaintzen zion aurrekuaren genero eta komunitate patrimonializazioa burutzen ari zen komunitate maskulino abertzaleari. Tradizioak berak berretsitako genero bereizketa aplikatzen zen dantzaren bidez.

Francisco Gascuek Iztuetak gizonen dantza moduan kategorizatu zuen esku-dantza, gizon-dantza, dantza modalitate horretako aldaera nagusia, generikoa zela ontzat eman zuen, baina izen hori ez zuen egokitzen jo dantza orokorra izendatzeko: “esa denominación no es la genérica del baile” (Gascue 1916, 15). Beraz, dantza mota hori orokorrean izendatzeko gizon-dantza erabiltzea desegoki iritzi zion —gainera, Iztuetan proposamenak ez zuen arrakastarik izan eta ez zen erabiltzen—, hain zuzen ere izendapen horrek dantzarien genero- eta adin-kategoriei erreferentzia egiten zielako, eta ondorioz, kategoria horretan sartzen ez zirenak kanpoan uzten zituelako: “Designa, efectivamente, el baile más usado, más típico, más conocido del *aurreku*, pero no tiene, repito, aplicación posible á otras variantes del mismo” (Gascue 1916, 15). Eta esku-dantzaren tokia aurreku izendapenak hartua zuenez, horregatik, berak aurreku izendapenaren alde egiten zuen. Printzipioz kategoria zehatzei erreferentziarik egiten ez zion izena zen berau, baina gizon-dantzaren ordezkari izanik, kategoria orokorra izendatzeko gizon helduen dantzaren izena erabiltzen bukatu zuen:

El baile de hombres es, según resulta de su descripción, de la que más tarde me ocuparé, el verdadero *aurreku* de aquellos tiempos. No cabe dudar de la propiedad con que le llama Iztueta *Gizon dantza*, por lo mismo que los hombres desempeñan en el referido baile el papel más importante, y casi puede decirse el único, coreográfico. (Gascue 1916, 15)

Iztuetak dantzak genero- eta adin-kategorien arabera sailkatu zituen, eta gizon helduenari guztien artean nagusitasuna eman zion, gizon-dantza izena ezarriz; ondoren, Gascuek gizon helduen esku-dantza, esku-dantza generikoa zela berretsi zuen, eta beraz, izen generiko batekin, aurreku izenarekin identifikatzea hobetsi zuen.

Iztueta designa con el nombre de *Baile de hombres* al *aurreku* típico,

del cual los demás vienen á ser variedades, actualmente apenas usadas. [...] del examen del texto de Iztueta, se deduce que la expresión genérica del baile, que abarca todas sus especies ó variedades, es la de *esku-dantza* (baile de manos). (Gascue 1916, 23-24)

Azken batean, Gascueren lanean, emakumeen esku-dantzak, bigarren edo hirugarren mailakoak izateaz gainera, izendapen eta dantzaren forma nagusitik kanpo zeuden. Aurrekuaz hitz egiten zenean ez zegoen zehaztu beharrik nork dantzatzen zuen, aurreku izendapenaren baitan txertatu baitzen gizonak dantzatzen zuten dantza zela hori, beste edozein aldaeratarako izendapenean zehaztera behartuz.

## 3.2 Klasea, generoa eta adina aurrekuan

XIX. mendearen azken herenean, dantzen inguruan Iztuetak eskainitako ikuspegi apologista, foruzale eta ilustratuari, erromantizismoa erantsi zitzaion lehenengo, eta euskal nazionalismoa ondoren. Erromantikoek tradizio kontzeptua balio zentzuarekin erabiltzen hasi ziren, tradizionalismoa eta folklorismoa indarrean jarriz (Martí i Perez 1996, 70). Besteak beste Tolosako alkate eta Gipuzkoako Korrejidore izan zen Pablo Gorosabelek 1868an idatzitako *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa* liburuan erakutsi zuen dantzen eta festa tradizionalen inguruan gertatzen ari zen eraldaketa ideologikoa. Garaiko antropologo aitzindarien kulturaren ulerkera eboluzionistaren eragina sumatzen da bere begiradan:

Estas mismas danzas populares, que se denominan antiguas, habrán tenido probablemente algunas variaciones o modificaciones. Su gravedad, majestuosidad y la decencia con que se usan, indican cierto grado de civilización o cultura de modales, que por cierto no se aviene bien con la rudeza de los primeros siglos de que se las quiere hacer derivar. (Gorosabel 1899, 432)

Berrogei urte lehenago Iztuetak danbolintero berriei leporatu zien dantza zaharrak ahaztuta moda berrietara emanda zebiltzala: “biribillatcen ditu Franciatic, Italiatic, Inglaterratic, eta norc daqui nondic, modaco soñu arrotz guciac; eta bere jaiot erricoric ezdu nai, bat bacarra ere icasi; ez eta beren icenic aditu ere” (Iztueta 1824, 36). Mendeak aurrera egin ahala joera hori areagotzen joan zen. Esku-dantzak gainbeheran sumatzen ziren olatuka iritsitako kontra-dantza, balts, rigodon, galop, mazurka, polka, lancero, schottish eta abarrak dantzaldietan nagusitzen ari ziren bitartean.

Antiguamente era cosa muy frecuente el que los caballeros principales de la provincia, así que sus señoras, saliesen a las plazas públicas de los pueblos a bailar en las diferentes clases de las citadas danzas ¿por qué no lo hacen en el día, a lo menos en pueblos de alguna consideración, a pesar de que en alguna ocasión particular haya tales bailes con sus correspondientes sonatas? No sin duda por otra causa, sino porque la afición, el gusto y las costumbres se han reformado de una manera bastante radical. Ha dependido esto principalmente de las invasiones francesas de los años de 1794, 1807 y 1823, cuyos ejércitos



introdujeron en España, y en particular en esta provincia, los valeses, contradanzas, rigodones, etc. A estos mismos bailes va sucediendo generalmente lo que a los antiguos de esta provincia en particular, pues han venido otros que los dejan en atraso y fuera de uso, como son los galops, mazurcas, polkas, lanceros, schottish, redowas y otros. (Gorosabel 1899, 432)

Iztuetak defendatu zituen gipuzkoar dantza jatorretako batzuk, ezpata-dantzak eta brokel-dantzak, berarekin abiatutako dantza-maisuen dinastiak<sup>83</sup>, Juan Antonio Urbeltzek (1994, 109-127) taula gimnastiko-koreografikoa izendatu zuenaren bidez iraun-arazi zituen. Baina XIX. mendean dantzaldietan izandako iraultza, eta bereziki Frantziatik iritsitako dantza-moda berriak euskal ohituretan indar handiz sartu ziren Iztuetak bertako dantza zaharrei eusteko horien erreforma bultzatu arren. Esku-dantzari bizipoza ematen zioten izaera ireki eta parte-hartzailea mugatuz joan ziren, dantzaldien kontrako eta aldekoen artean dantzen kategorizazioa eta ordenamendua bultzatu zen, kontaktu fisikoa saihesteko zapien erabilera ezarri zen, unerik dibertigarriena, ipurdikoena behin eta berriz deitoratuz desagertu-arte urritzen joan zen, lotuan egiten zen arinarina dantza solte bihurtzeraino.

Y estas reformas también dejaron su huella en los aspectos más formales de la danza tradicional que ha llegado prácticamente hasta nuestros días: pañuelos entre las manos, casi completa desaparición de las *culadas*, y la conversión del baile popular vasco —quién lo hubiera dicho un par de siglos antes— en un baile *honesto* como característica inherente a su esencial vasquidad. (Sánchez 2005, 148)

Herritarrentzat esku-dantzak erakargarri egiten zituzten ezaugarriez erauzten joan ziren beraz, eta euskal nortasunaren ikurtzat agertzeko nahiaren ondorioz jauntxoan, agintarien eta goi-mailakoen ohorezko aurrekuak sustatu ziren. Larramendik, Zamakolak eta Iztuetak euskaldunen arteko berdintasunaren mitoa defendatu zuten, horretarako besteak beste soka-dantzaren adibidea erabiliz (Sánchez 2000a, 344), baina genero bereizketan sartu gabe ere, gizon-dantzan

---

83 Euskal dantzaren historiografian ondoko geneologia akritikoki errepikatu izan da: Juan Inazio Iztueta (1670-1845) zaldibiarrak dantza-maisu lanetan bere oinordekotza Jose Antonio Olano (1821-1882) herri-kideari pasa ziola, eta honek era berean Jose Lorenzo Pujana (1868-1947) Ordiziako semeari, eta azken honen seme Candido Pujanak (1905-1985) sortu zuela dantza-sistema horren transmisoretzat jo den Goizaldi danza taldea 1948an. Azken urteotan Mikel Sarriegi burutzen ari den ikerketak geneologia murriztu horren ikuspegi zabalagoa eskaini dezake, gipuzkoako dantzen transmisioan bi mendez aritutako dantza-maisuen zerrenda, eragin-esparrua eta zerabilten dantza-sistemaren inguruan argia eskainiz.

zaldun ohoragarrien eta gainontzeko herritarren artean egiten zituzten bereizkeriek agerian jartzen dute dantzan ere ez ez zela betetzen euskal igualitarismoaren mitoa. Garai bateko handikiak nekazari arruntekin dantzatzen zirela zioen Iztuetak (1824, 15), “Orduco Guipuzcoatar prestuac etciraden lotsatcen goyenen goyengoac izan arren, Necatzalle onesquiaquin batean bilzarquidaturic, beren asaba maitagarriac irudicatuaz plaza aguiricoetan jostaldiatcea”, horrela aitortuz lehengo garaietako kontuak zirela horiek, XIX. mende hasieran gertatzen ez zirenak. Karlos Sanchez Ekizan (2000a, 345) XVIII. mendetik XIX. menderako aldaketan klase sozialen artean zabaldutako lubakiaren ondotik, eliteek utzita zituzten herritar xeheen dantza-moduak, eta horrez gain, soka-dantzan baziren beste bazterketa argi batzuk, ez baitziren pertsona guztiak onartuak izaten, agotak, ama ezkongabeak eta fama txarreko emakumeak baztertuak baitziren. XIX. mendeak aurrera egin ahala, gizarte maila altuek, aurrekuak bere mesedetan erabiltzeko egokiak zirela iritzita, horietaz jabetzen hasi ziren, horretarako desereso zitzaizkien dantzare atalak ezabatu behar bazituzten ere, adibidez, fandangoa.

Ohorezko aurrekuan fandangorik ere ez zela egiten zioen Gorosabelek: “El fandango que se baila al fin es de introducción moderna, y por lo tanto en bailes formales no se usa” (Gorosabel 1899, 434). Aurrekuaren bukaeran fandangoa dantzatzeko ohiturak bazuen ordurako ia mende beteko ibilbidea, 1778an Gasteizen (Peyron 1782, II:348) eta 1797an Bilbon (Fischer 1799, 105) zenbait bidaiarik ikusitakoaren arabera, baina mota horietako dantzetarako ez jakintzarik ez trebetasunik ez zeukaten handikientzat dantza solterik gabeko esku-dantzan parte hartzea askoz errazagoa zen. Horrela, aureskua eta atzeskua salbu, gainontzekoek soka duintasun osoz oinez ibili besterik ez zeukaten egin beharrik. Dantzaren protokolo jarraituta, plazaren jira-biran, boteredunek beren burua gurtu eta herritarren aurrean erakutsiz, dantzan konpromiso handitan jarri gabe, gorputzen bidez espazio publikoaren erdigunetik beren nagusitasuna irudikatzeko aukera eskaintzen zien ohorezko aureskuak. Baina ohorezko aureskua geldoa eta aspergarria gertatzen zen, erakargarritasun guztia galdua zuen Gorosabelek (1899, 437) aitortzen zuenez: “No faltan quienes los calificuen de monótonos, pesados, insulsos y faltos de toda gracia”. Esku-dantzaren erreformaren bidez esku-dantzarekin berarekin ia-bukatu zuten. Antzinakoak, bertakoak, zintzoak eta aretoetan dantzatzen ziren modako dantzen aldean, moralki guztiz garbiak izateak hobesten zituen euskal agintarien mesedetan:

Es indudablemente que las expresadas danzas, si no son del gusto de la

moda actual, ni corresponden á las costumbres generales del presente siglo, son al menos más honestas, más graves y más respetuosas que la mayor parte de los bailes de salón usados en el día. Y, si se considera bien, ¿qué son estos, exceptuando el rigodón, sino unos ejercicios propios de países fríos, ejecutados para entrar en calor? ¿Qué historia y qué significación tienen por otra parte? Las antiguas danzas de esta provincia, á las cuales no se pueden negar semejantes cualidades, no son por lo mismo dignas de tan duras calificaciones; merecen, al contrario, que se transmita intacta su memoria á las generaciones venideras. (Gorosabel 1899, 437)

Herrietako zaindarien jaietan, errege-erreginen bisitetan edo arrandiaz ospatu nahi izaten ziren ekitaldietan antolatzen ziren ohorezko aurrekuak, erakundeetako agintarien, aberatsen eta boteredunen parte hartzearekin. Adibidez, 1901eko irailaren 14an, Eibarko udaletxe berriaren inaugurazio ekitaldian, udaletxe barruan bazkaria dotorea egin ondoren udaletxe aurrera atera ziren gonbidatuak aurrekua dantzatzera. 72 gonbidatuen artean ziren besteak beste Gipuzkoako gobernu zibileko idazkaria, diputatuak, ogasunaren kudeatzailea, mikeleteen burua, institutuko burua eta Guardia Zibilaren burua.

Terminado el banquete se organizó una *esku-dantza*. En el baile figuró como *aurreku* el director del Instituto provincial Sr. Machiandiarena y como *atzesku* el Sr. Orbea. En la cuerda formaron casi todos los comensales y las señoritas de Zuloaga, Larrañaga (Maria), Irusta, Ibarzabal, Charola, Martínez, Larrañaga (Benigna), Barriatua, Elorza y otras muchas más. El baile fue presenciado por enorme gentío que aplaudió mucho. (Mujica 1990, 412–413)

Esku-dantzaren, ohorezko aurrekuaren eredu dotore eta serio hori izan zen XIX. mende bukaeran euskal mugimendu erromantikoak bere egin eta Anton Abbadian Euskal Jaien bidez herriz herri erreproduzitu zuena. Aurrekua hiri eta herrien plazetatik —ez ostera herri txiki, auzo eta baselizetako erromerietatik— desagertzen zen unean, euskal berpizkunde kulturalak tradiziotik jaso eta bere buruaren gorazarrerako protokolo erabilgarriztat jota bultzada berria eman zion (Sánchez 2000a, 346). Frantzia ospatzen ziren Lore Jokoetan inspiratuta, Anton Abaddia zientzialari, bidaiari eta euskalaria 1853an hasi zen Euskal Jaiak antolatzen Urruñan antolatutako festarekin. Festa eredia hedatu ahala eta urtero herriz aldatuz, elkarte euskaltzaleak zein erakundeak batzen joan ziren antolaketa lanetara, hala nola diputazioak, udalak, Nafarroako Euskara Elkarte

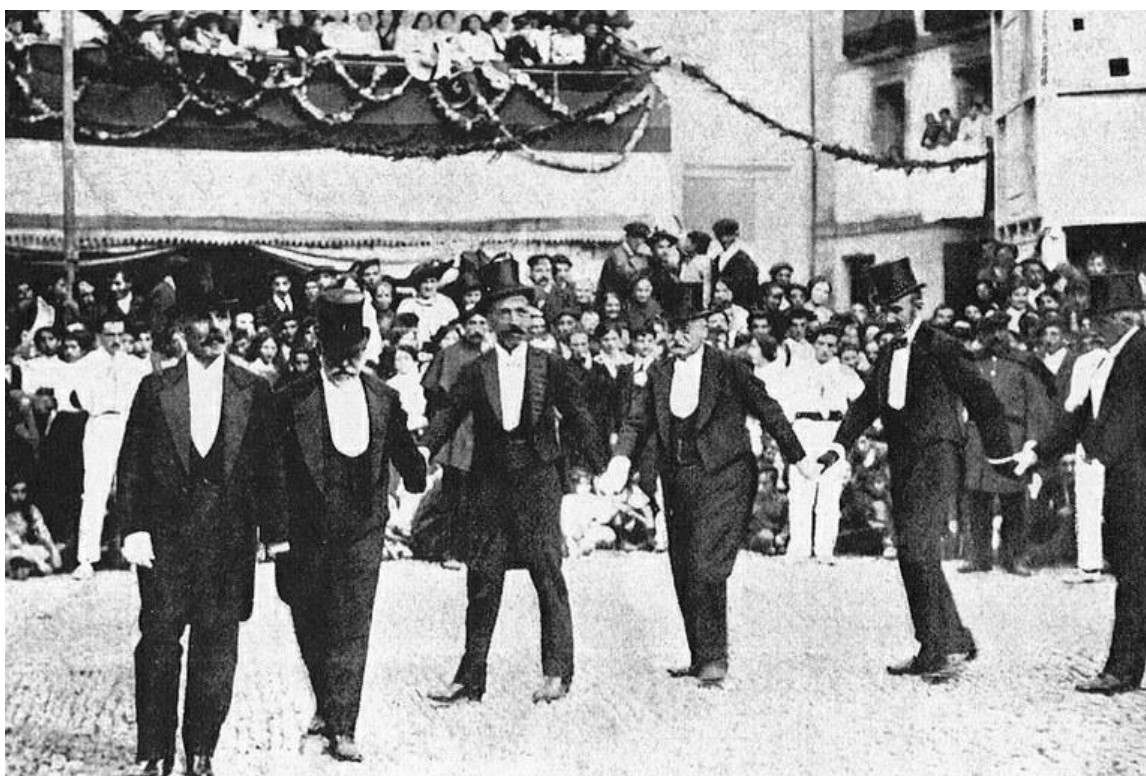
edo Euskal-Erria elkarteak. Poesia, txistularien edo irrintzilarien lehiaketek gain, ohikoak ziren aurrekulari txapelketak, Euskal Festen irekitzen ekitaldian ohikoa izaten zen herriko eta probintziako agintarien eta antolatzaileen esku-dantza. Festen programan, ohorezkoak gain, ohikoa izaten ziren herritarrek zein dantzari taldeek ere dantzatu ohi zituzten aurrekuak, baina arreta handiena boteredunen soka-dantzak eskuratzen zuen. Donostian, 1906an ospatutako Euskal Jaietan, adibidez, “se bailaron distintos aurrekus, siendo el más solemne el que tuvo como escenario la plaza de la Constitución y como protagonistas al alcalde y los demás miembros de la Corporación Municipal” (Sada 2007). Beste ezer baino gehiago gizarte kronikak ziren ohorezko aurrekuen kroniketan parte-hartzaileen izen-abizen eta karguak, eta dantzaren dotorezia nabarmentzen ziren. Hona, adibidez, 1912ko abuztuaren 15ean Zarauzko Euskal Jaietan ospatutako ohorezko aurrekuaren kronika:

A las cinco y media, la banda de tamborileros de Zarauz atacó las notas primeras del aurreku, en el vestíbulo de la Casa Consistorial. La gente abrió calle á duras penas, y precedida por el tamboril salió á la Plaza la cuerda de aurrekularis formada por los señores diputados, por el señor Secretario de la Diputación y por el señor Director de nuestra Revista. A la cabeza de todos iba el diputado don Gervasio Aramburu; cerraba la serie el diputado don Julián Elorza. Cuando la cuerda salió á la Plaza, resonó unánime, estruendosa ovación que duró largo rato. [...] El señor marqués de Valdespina, presidente de la Excelentísima Diputación y D. Eusebio Aranguren, vicepresidente de la Comisión provincial, fueron los servidores de la cuerda. Vino en primer término á la plaza, de primera mano, como compañera del aurreku señor Aramburu, la señora Condesa de la Unión, que fué saludada por el público con grandes aplausos; al poco rato entró, también ovacionaría por los asistentes á la fiesta, la señora de Vera como pareja del atzesku. Y sucesivamente fueron intercalándose en la cuerda la señora de Aguinaga, la señora Marquesa de la Rivera, la señorita Dolores Sanz de Castelfuerte, la señorita María Luisa Silva, la señorita Carmen de Gil Delgado, la señorita sobrina de los Marqueses de la Cortina, la señora de Mazarrasa y la señora Marquesa de Padierna; formaron parejas respectivamente con D. Ladislao Zabala, D. Wenceslao Orbea, D. Vicente Laffitte, el señor Lasquibar, D. Ramón Zubeldia, D. Gregorio de Mujica, el señor Marqués de Valdespina y D. Eusebio Aranguren. (Mujica 1912, 579-581)

Dantzan, dantzan egin, aurrekuak eta atzeskuak egin behar izaten zuten,

beste guztiek eskua elkarri emanik ibili. Aurrendariaren eta azkendariaren lanari buruz, gorputzaren kontrola, mugimenduen neurritasuna eta dotorezia ziren azpimarratzen zitzaizkien ezaugarriak:

Bailó el auresku el señor Aramburu, y bailó muy bien, pausada y señorialmente, sin contorsiones ni piruetas, como corresponde bailar á quien no pretende mostrar dotes gimnásticas y sí rendir culto á nuestro espíritu tradicional. Fué largamente ovacionado en muchas ocasiones. Compartió los aplausos con el señor Aramburu el atzesku señor Elorza, que cumplió dignamente su importante papel. (Mujica 1912, 579)



Ilustrazioa 8: Ohorezko aureskua Zarauzko Euskal Jaietan, 1912ko abuztuaren 15ean. Atzean, zuriz jantzita, ezpata-dantzarietako batzuk ikusi daitezke, mikelete artean, ondoren egin zuten aureskurako zain. Argazkia: Euskalerrriaren Alde

Festetan beste zenbait auresku izaten ziren, dantzaren ikuspuntutik ikusgarriagoak eta koreografikoki aberatsagoak izango ziren ziur aski, baina Gregorio Mujica antolatzaile eta kronikariarentzat lerro bakarrean ebazteko baino gehiagorako ematen ez zutenak: “Terminado el auresku de honor, los jóvenes ezpatadantzaris bailaron otro que gustó mucho” (Mujica 1912, 581). Eta alde zuzenetik antolatutako aureskuez gain, herritar arruntek, erromerietan dantzatzen zituzten aureskuak izaten ziren. Meza nagusiaren ondoren egin ohi zen aureskua, ohorezkoa izaten zen. Agintarien parte hartzearekin edo gabe

dantzatzen zen, baina zuzenean parte hartzen ez bazuten, ikusle eta zaindari moduan onespena emanaz. Adibidez, Eibarren, Arrateko santutegian, irailaren 8an ospatzen zen erromerian, 1907ko festen prentsako kronikan honela zioen:

Terminada la función religiosa, formóse en la pradera una gran cuerda y se bailó un aurreku, cuyos extremos fueron ocupados, el de aurreku, por don Mateo Basterra, y el de achescu, por Esquerra (el carpintero). Tanto el uno como el otro demostraron que son dos buenos aureskularis<sup>84</sup>.



Ilustrazioa 9: Aureskua Arraten, XX. mende hasieran. Aureskua eta atzeskua bigarren desafioa, emakumeak sokan daudela egiten dena dantzatzen ari dira. Argazkia: Castrillo-Ortuoste fondoa, Eibarko Udala.

Arratsaldean aureskuak bata bestearen ondotik dantzatzen ziren. Lagun talde bakoitzak bere soka atera nahi izaten zuen, eta txistulariari txanda eskatu eta ordaintzen zitzaion, esku-dantza bakoitzeko ordainduz. Aureskuaren bidez inguruko herrietako neskek dantzara atera eta haiekin harremanetan hasteko modua egiten zuten gazteek.

Y otra vez el aurreku, en el que todos querían tomar parte; mi buen amigo Madinabeitia me invitó a ello y no tuve más remedio que aceptar la invitación. Aunque no está bien que yo lo diga, bailé como pocos saben bailar. Ignacio Martianton cumplió sólomente. Cumplió también el doctor con las dos muchachas elgoibarresas, por cierto bellísimas, que

84 *La Voz de Guipúzcoa*, 1907-09-09.

nos trajo para aurreku y achesku, divirtiéndonos de lo lindo<sup>85</sup>.

Gizonek, aurrekuan erakusten zuten nortasun, indar, trebetasun eta arintasunaren arabera, beren irudi propioa, eta bereziki, ordezkatzeko zuten gizarte-segmentua, proiektatzen zuten. Aurrekuak eta atzeskuak aurrez aurrez dantzatzen zuten desafioa edo oilar-jokoa zen erakustaldi horren une gorenetako bat, eta hautatutako emakumea plazaratu eta bere aurrean dantzatzen zen unearekin batera. Lehia horretan parte hartzen ez zuten gizonezkoak gutxiagotzat jotzen zituzten. Emakumeak publikoan ziren, gizonek jokatzeko zuten rol maskulinoa aktiboa osoa izan zedin rol femenino pasibo begiralea betez, eta sokara gonbidatua izan eta gizonen dantzaren jasotzaile ohoragarri izatea desiratuz. Behin dantza bukatuta, dantzaren ekimena bere gain hartu zuten gizonek edatera gonbidatzen zituzten emakumeak eta dantzan parte hartu zutenak, maskulinitatea erritualari zegozkion betebeharrekin konpliz.

Desafioa zen maskulinitate erritualaren une gorena. Dantza plazaratu zuten bi gizonak, bi oilarrak, plazaren erdian aurrez aurrez, nor baino nor, dantzaren bidez lehiatzen, nagusitasuna aldarrikatzen. Aurrendaria eta azkendaria, plazaren erdian, “biac aurkez aurke dantzaturic daquitzen mudanzaric ederrenac” (Iztueta 1824, 74) egiten zen desafioa. Gizon-dantzan soilik aipatu zuen desafioa Iztuetak, ‘Aurkez aurke’ izenarekin, baina beste esku-dantzak —galaiena, gazteena, neskaxena eta etxekoandreena— ez zituen gizon-dantza adina xehetasun koreografikoz deskribatu, eta ez dago jakiterik horietan desafiorik egiten ote zen. Dantza eskoletan, desafioan dantzatzea ikaskuntza prozesuan jorratzen zen alorretako bat zela dio Juan Antonio Urbeltzek.

Los Retos o desafíos sobre quién valía más en la danza eran muy importantes en la vida de las escuelas, y se estructuraban de acuerdo con un protocolo especial. La razón de este “bailar al desafío”, que tantos disgustos debió de traer, lo entendemos como un alarde de fuerza, habilidad y destreza que trasciende la esgrima, ya que lógicamente se hace sin armas; pero que no está fuera del valor y habilidad que aquel juego militar pone en práctica, es su complemento. (Urbeltz 1994, 89)

Irudikatu daitekeenaren kontrara, XIX. mende bukaeran eta XX. mendearen hasieran aurrekuaren bidez jokatzeko hainbat desafiotan ez ziren gazteak bakarrik nabarmendu. Ohikoak ziren adineko herritarrak plazaratu eta desafiora

<sup>85</sup> *La Voz de Guipúzcoa*, 1907-09-09.

dantzatutako aurrekuak. 1883an, Markinan ospatu ziren Euskal Jaietan zekorra oparitu zioten aurrekuan gehien nabarmendu zen hirurogei urtetik gorako dantzariari (Larramendi 1988, 2). Markinatik gertu, Arraten, 1928an, meza osteko aurrekuan dantzari helduak ziren protagonista. Aurrekuak egun horretan berrogeita hamar urte bete zituen eta atzeskua berriz hirurogeita hamar urtetik gorakoa omen zen.

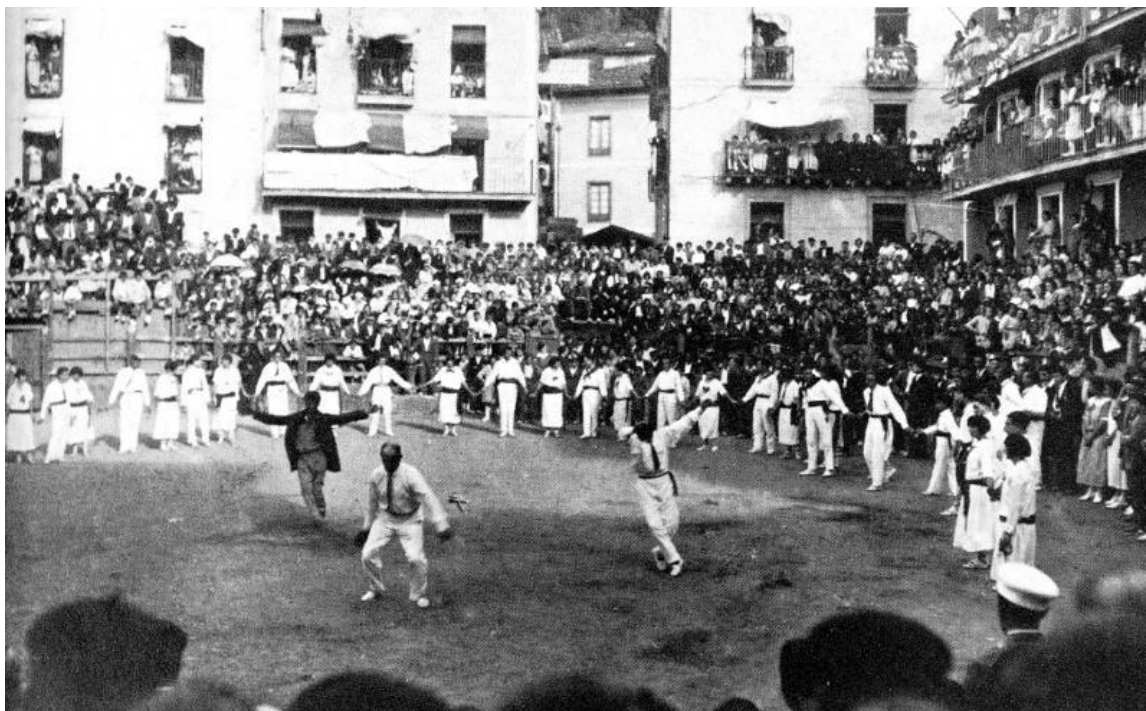


Ilustrazioa 10: Desafioa, Bergarako San Martzial erromerian XX. mende hasieran. Argazkia: Bergarako Udala.

Terminada la misa se congregó en la pradera un gran gentío, organizándose un gran aurreku, bailándolo el simpático Juanito Mugartegui, que cumplía ese día medio siglo, demostrando que es digno hijo de su padre, que en sus tiempos fue uno de los mejores Aurrekularis, siendo muy aplaudido. El atxesku estuvo a cargo del popular fondista José Andrés Arrate, un setentón que bailando parecía a lo sumo un treintón, siendo también aplaudido<sup>86</sup>.

86 *La Voz de Guipuzcoa*, 1928-09-10.





Ilustrazioa 11: Hiru dantzariren erakustaldia esku-dantzaren aurrean 1923ko Debako festetan dantzatutako aurrekuan. Argazkia: Egun zaharretako Deba. Debako Udala, 1977.

Adineko zenbait dantzari desafiara egoskortu izanak narratiba epikoak utzi zituen. 1882ko uztailaren 2an, Santa Isabel egunez, Jose Antonio Olano, dantza-maisu lanetan Iztuetaren oinordeko zenak bere bizitzako azken aurrekua dantzatu zuen Zumarragan (Prada 1993, 65). Antioko Amaren baselizan eta horren inguruan ospatzen zen erromerian ezpata-dantza eskaintzera eraman zuen berak zuzentzen zuen dantzari taldea. Hirurogeita bat urteko gizon heldua zen Olano. Dantzarien prestatzaile eta taldeko buru, gazteekin ezpata-dantza dantzatu ondoren aurrekuarekin hasi zen. Bera aurrendari zela, bere ikasle trebeenetakoa, Francisco Olan gaztea ari zen atzesku. Desafioan, heldua eta gaztea, nor baino nor ari zirela, ondoeza sentitu zuen Olanok: “esfortzuak lehertu egin zuen” Jose Garmendi Arruebarrenaren (1995, 101) ustez. Olanoren ikasle, eta ondoko belaunaldiaren dantza-maisu izan zen Jose Lorenzo Pujanak honela kontatu zuen bere maisuaren bukaera tragikoa:

Al terminar se sintió algo indispuesto y se bajó de la ermita a pie a Zumarraga y se retiró a la cama. Al día siguiente, marchó a Bilbao en el tren para terminar o firmar el compromiso de actuación de su cuadro, pero en la estación de Achuri se sintió mal y tuvo que volver a casa en el primer tren, y una vez en Villafranca fue asistido por el médico de Marcelino Aguirrezabala; le reconoció detenidamente y le dijo que se le

habían reventado los intestinos y que podía hacer el testamento. Entonces llamó a uno de sus discípulos, que se llamaba Gregorio Armendariz (de oficio herrero) y le dijo: me muero y por Dios te suplico que continúes con los bailes para que no se pierdan nuestras buenas costumbres, y en el camarote tienes dos cajas, una con las herramientas del baile y otra con las ropas y albarcas del juego de la pelota y todas para ti. (Garmendia 1995, 101)

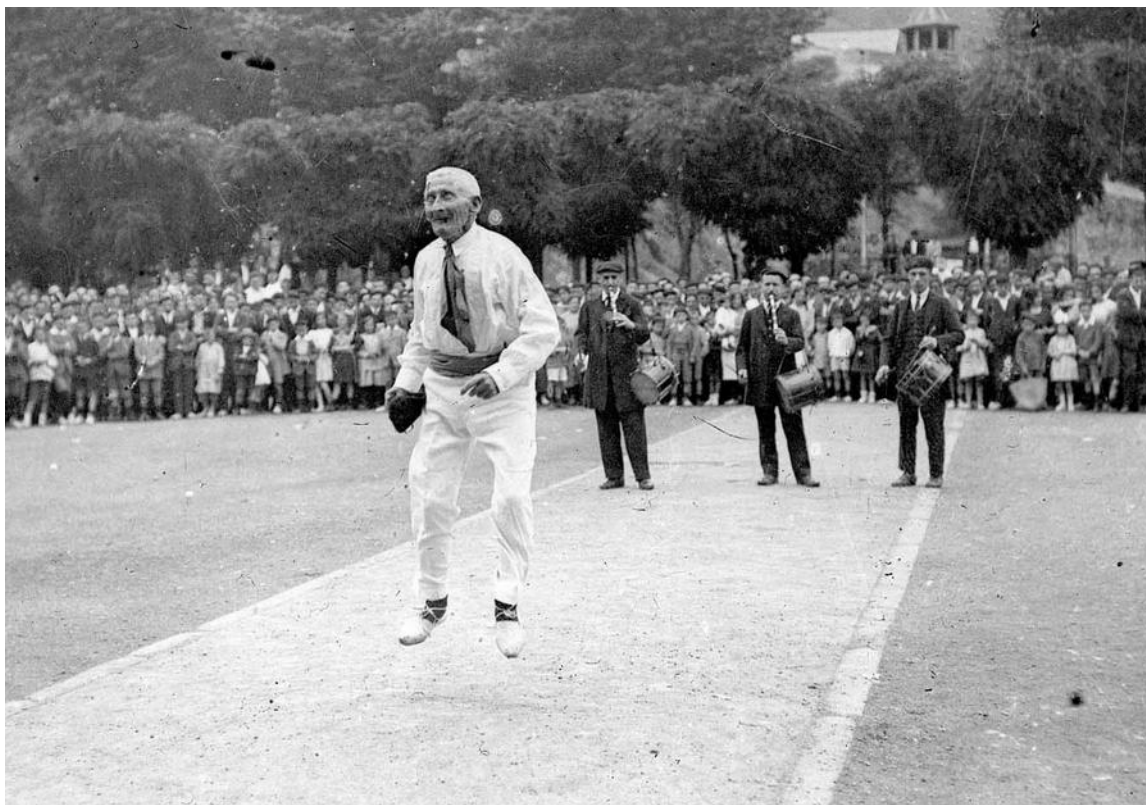
Iztuetaren eta bere ondorengo dantza-sistema, taula gimnastiko koreografikoa barne duena, fisikoki eta teknikoki dantzakera zorrotz eta estua zen, prestakuntza eta ahalegin handia eskatzen zuena. Gipuzkoan tradizioz transmititu diren aurrekuetan, dantzaten diren zatien artean desafioa da dantzarien ahalegin handiena eskatzen duena. Hala ere, hortik dantzaren bidez barruak etetera badago alde bat. Azken batean, gizonen arteko norgehiagoka publikoan, forma egituratu eta ordenatuan lehiatu ondoren, maskulinitate erritual borobiltzen du tragedia eta epika barne dituen narrazioak.

Soka-dantzetan bezala, Euskal Jaietan antolatzen hasi ziren aurrekulari txapelketetan ere ohikoa zen adineko dantzarien parte hartzea, eta agureen txapelketak ere antolatzen ziren. Durangon 1886ean jokaturako txapelketan lau agurek partehartu zuten; 1888an Gernikan ‘aurrekulari zaharren’ txapelketa antolatu zen (Larramendi 1988, 2); 1891an, Iurretako Euskal Jaietan, hirurogei urtetik gorako agureen aurreku txapelketa jokatu zen (Irazabal 1991, 24).

Adineko aurrekularien artean sona izan zuenetako bat Manuel Txapartegi zarauztarra izan zen, Amuña<sup>87</sup> gaitzizenez ezagutzen zena. 1843an jaiotako gizon honek hainbat aurreku txapelketatan parte hartu zuen XX. mende hasieran eta dantzan jarraitu zuen laurogei urte beteta ere. Aguretuta ere, gazteagoekin lehiatzen zen eta bere garaiko dantzari onenei ere gailendu izan zitzaion, Tolosako 1913eko Euskal Jaietan kasu (Alberdi & Etxabe 2009, 318), non besteak beste Zumeta arina eta Candido Pujana, ondoko urteetan dantzari bertutetsu eta dantza-maisu garrantzitsu izango zena gainditu zituen.

---

<sup>87</sup> Amuña ezizenak ez zion bere adinari erreferentziarik egiten, ogibideari baizik, arrantzarako amu egilea baitzen, eta ‘amu-egiña’ hortik baitzetorkion. (Alberdi & Etxabe 2009, 316)



Ilustrazioa 12: Manuel Txapartegi "Amuña" aurrekua dantzaten Eibarren 1922an jokaturako txapelketan. Argazkia: Indalezio Ojanguren

Bizimodu, pentsamendu eta aisialdi ohituretan aldaketa handiak geratzen ari ziren garaian, euskal identitateari lotutako zenbait tradizioari eutsi nahiak, ohitura horiek folklorizatuta (Martí i Perez 1996), tradizioaren izenean berrituta, eta klase eta genero kategorien esanahi berriekin tentsioan erreproduzitu ziren XIX-XX. mende aldaketan. Ohorezko aurrekuen botere erakustaldietan, neskekin harremanetan jartzeko ahaleginetan ziharduten gazteen esku-dantzetan, beren buruak desagertzeaz sumatzen zuten mundu baten azken gorputz-dantzaritzat hautematen zuten agure dantzarien saioetan, maskulinitate forma berria emakumearekiko oposizio sakonenean eraikitzeke prozesua antzematen da. Handiki, gazte, zein agure, gizonetzkoak ari ziren dantzan, eta bereziki aurrekuak eskaintzen ziren maskulinitate erritualaren bidez, beren genero kategoriaren hegemonia publikoan gorputz-irudi indartsuen bidez eszenaratzen.

### 3.3 Emakume aurrekulariak Errestaurazio garaian (1874-1920)

1874an nagusiki nekazaria zen euskal gizartean aldaketa handiak bizi izan ziren ondoko hamarkadetan, behin hirugarren karlistada bukatu eta foruak deuseztatu ondoren, industrializazio hazkunde azkarrean sartuta. Foruen bukaerarekin batera, Erregimen Zaharreko estamentuzko gizartea hautsi zen, eta burgesia eta langile klaseen arteko gatazkak batetik, eta industriara lanera iritsitako etorkin uholdeekin sortutako talka kulturalak bestetik, tentsio-ardatz aldaketa nabarmenak gertatu ziren euskal gizartean. Mendearen azken hatsean euskal abertzaletasun politikoa antolatzen hasi zen Sabino Aranan ekimenez eta XX. mendeko lehen herenean, euskal politika eta gizartean eragin nabarmena izan zuen mugimendu horrek, euskal identitate nazionala esentzialismotik abiatuta, osagai erlijioso, kultural eta folklorikoekin elikatu baitzuen.

Gizarte aldaketa nabarmenek eta foruen galerek tradiziozaleengan eragindako galera sentipen giroan, aurrekua, bereziki goi-mailako gizon eta adinekoen euskal dantza ohoragarri bezala konfiguratzen zen bitartean, eta eraikitzen ari zen emakume eredu berriaren ezaugarriak eta mugak barneratu ahala, gehienetan arreta-eremu nagusitik aparte eta maiztasun urriagoarekin bazen ere, emakumeek aurrekua dantzatzen jarraitu zuten. Emakume kategoriaren esanahiak birmoldatzen ari ziren, baina euskal tradiziozaleek Larramendik ezarritako bidetik euskal emakumeen berezko moralitatea, maskulinoztat jo zitezkeen indar eta autonomia fisiko handiarekin uztartuta goratzen jarraitzen zuten. Garaiko idazle euskaltzale batek, Arturo Campion (1854-1937) foruzale nafarrak 1882an euskal emakumearen ondoko irudi idealizatua eskaini zuen:

Como acontece de ordinario, muchas de las cualidades físicas y morales de la raza se muestran con más levantado relieve en las mujeres. Las bascongadas son limpias, hacendosas, vivas, alegres, aunque de cara y gesta grave, cantarinas, de movimientos libres y desembarazados, de lenguas espeditas en cuestiones y riñas, de andar resuelto y gallardo, de cabeza erguida, á pesar del mucho peso con que la cargan y oprimen [...]  
(Campion 1884, 353)

Euskal emakumeen gorputzaren eraikuntza horretan Larramendiren eragina nabarmena izatez gain, Campionek berak (1884, 353) agerian jarri zuen Larramendiren (1985, 155) aipu baten bidez: “de pecho sano que les permite

bajar y subir á sus caserías y montes con el mismo aire y vigor que si no hubiera cuesta”. Gorputzen edertasuna azpimarratu bai, baina euskal emakumeen edertasuna guztiz garbia irudikatzen du, probokaziorik gabekoa eta janzkeran erabat apala:

«de formas desarrolladas», aficionadas al bien vestir en los días de fiesta, a los trajes claros, ceñidos y ligeros, y no á esas burdas bayetas amarillas ó pardas, que disimulan las manchas, ni á esa superposición de refajos, disfrazadora de cuerpos escuetos y angulosos, ni á esas cabezas y cuellos envueltos en sayas levantadas en forma de capucha, de las castellanas. (Camió 1884, 353)

Euskal emakumeen gorputza oposizioz eraikitzen da, kanpotarren, lizunkeria berezkoa duten espainiarrekiko oposizioz. Sendoak, adoretuak, kementsuak, zintzoak, langile nekaezinak, baina etxeko lanetan, soroetan, bai jantzi konponketan, bai jaki prestaketan. Baserriko lanak, arraunlariak, artzainak zein itzainak, euskal emakume langilearen irudi guztiz eredugarria marraztu zuen Campioneak. Langile porrokatua, nekaezina, eta lanak bukatutan, dantzari amorratua:

De ningún remilgo para el trabajo, ya sea doméstico, ya agrícola, que así mismo remiendan las ropas y aderezan la comida y venden en el mercado los productos vegetales y animales de la casa, layan la tierra, siegan la miés, manejan el remo y ofician de pastores ó boyerizos. De cuerpo tan refractario al cansancio, que despues de mover la hoz de sol á sol, son capaces de ponerse á bailar si la chirola suena ó la guitarra rasguea: de temperamento de ondina, hechas á lavar medidas hasta la cintura en las regatas que bajan de las calvas cumbres nevadas, y á recibir, descalzas y sin abrigo ni defensa las borrascas del invierno, no ya en las riberas del mar, más apacibles de suyo, sino en los altos valles, en los nivosos riscos del Araquil y del Burunda. (Camió 1884, 354).

Euskal mito erromantiko handienetakoan ere, Orreagoko guduan, Estinaslao Labayruk (1895a, 1:668) jaso zuenez, “Ume ta andreac dantzan dira pozquidaz beteric, Ibañetan” irudikatu zituen Arturo Campiónek, guda mitikoan emakumeen parte hartzea dantzaren bidez gorputzuz.

Euskal emakumeei aitortzen zitzaien izaera maskulino horren ondorioz, ez da harrizkeoa maskulinoz jotzen ziren aurrekuetan emakumeak ere dantzaren

gidaritzza bere gain hartuz agertzea. Euskal emakumeen ezaugarri maskulino horien artean aurrekua moduko plazaratze sinbolikoetan aitzindaritzza bere gain hartzeak emakume horien bertuteak berresten zituen. XIX. mendearen lehen bi herenetan emakumeek dantzatutako aurrekuen testigantzak eskaini ditut aurretik eta hortik aurrerakoak jasoko ditut ondoko orrialdeetan.

Ongietorri, harrera edo omenaldi moduan antolatutako dantza-saioak dira aurreku horietako batzuk. Ekitaldi informalak, emakume talde batek ongi pasatzeko, dantzan eginez atsegin hartzeko egindako aurrekuak dira beste batzuk. Lehenengo testigantzak izatea errazagoa izaten da, horrelako ekitaldiak kronika eta kazeten bidez jasotzen baitziren XIX. mende bukaeran. Aurreku informalei dagokienez, zailagoa da horien berri izatea, horien berri ematen zuten kronikak urriago baitziren, baina aldi berean balio handiago hartzen dute. Bigarrenetakoa da 1872ko testigantza bat, Areatzan emakume talde bat aurrekua dantzatzen ari zela dioena, Baldomero de Goyoagak jaso (2002, 189) eta Iñaki Irigoienek aipatu (2010c) duena. Bilbotar talde bat txangoan joana zen Arratiara, eta Areatzako plazara hurbildu ziren aurrekua dantzatzeko asmoz. Plazara iritsitakoan ordea, dagoeneko aurreku bat dantzatzen ari zela ikusi zuten, emakume talde bat ari zen, hain zuzen ere.

Ohikoagoak dira helburu batekin ala beste batekin antolatutako festa eta ospakizunekin lotutakoak. Adibidez, 1874an, Karlistada guda betean, errege izan nahi zuen Karlos VII.a, emazte Margaritarekin Bizkaiko zenbait herri bisitatzeko izan zen, eta ekainaren 21ean, Elorrion ongiatorri eta bisita 'erreal' herrian zutela ospatzeko egin zituzten festetan, emakume baserritarrek, mutil gazteek eta emakume ezkonduak aurrekuak dantzatu omen zituzten. Honela dio Aristides Artiñanok bidaiaz egindako kronikan:

En la plaza las comparsas de aldeanas, de muchachos y la de mujeres casadas bailaron sucesivamente el aurreku y otros bailes del país con notable destreza y rara habilidad, provocando nutridos aplausos de los numerosos espectadores, tan aficionados á estos espectáculos, viva representación del carácter y costumbres de los habitantes de este solar.  
(Artiñano 1874, 11)

Karlistadetako beste bandoaren garaipen ospakizunekin lotutakoa da ondoko erreferentzia. 1875. urtean, liberalek Katalunian gotorturik zeuden gudaroste karlistak menderatu ondoren, garaipena ospatu zen liberalen esku ziren hainbat herritan, horien artean Portugaleten. Ospakizunen artean emakume talde batek

aurrekua dantzatu zuen (Irigoien 2010c).

1877an, Azpeitian, San Inazio festetan, emakumeak aurrekua dantzatzen ikusi zituen Lucien Louis Lande idazle frantsesak. Hirugarren karlistadaren ondorioak ezagutzeko bidaia egin zuen euskal probintzietan (Lande 1878) eta uztaila bukaeran eta abuztu hasieran Azpeitian izan zen, bertan ospatutako festen deskribapen xeheak eginez<sup>88</sup>. Pilota, zezenak eta aurrekuak dira Landek deskribatutako Azpeitiko San Inazio festen ekitaldi nagusiak. Azpeitian baino lehen, Landek (1878, 241) Foruan ikusita zuen herriko alkatea aurrekua zaintzen eta horrez gain, Gipuzkoako Batzar Nagusiek, urteroko batzarraren irekieran, diputatuek zortzikoa, alegia, aurrekua, dantzatzen zutela, janzkera dotore eta herriko emakume garrantzitsuen parte hartzearekin. Zortzikoa, olgeta soila baino, benetako zeremonia zela, dantza euskaldunen artean, jatorrian esanahi erlijiosua baitzuen.

Pilotari buruz hitz egiterakoan, emakumeek ere trebetasun handiz jokatzen zutela idatzi zuen: “Les femmes elles-mêmes sont d'une habileté prodigieuse dans ce genre d'exercice” (Lande 1878, 235). Urtero, jaietako lehen egunean, zortziko bat, aurreku bat dantzatzen zen Azpeitiko plazan, baina Landek zioenez (1878, 241), festetako lehen egun horretan, mutilek, dibertsio modura, beren txanda emakume gazteei ematen zieten. Arratsaldeko hirurak aldera, bezperen elizkizunetik irteeran, emakume dantzariak, buruan txapela gorrian zutela plazaratu eta eskutik heltzen zioten elkarri. Udaletxeko balkoitik presiditzen zuten dantza agintariak.

Or, chaque année, à Azpeitia, et le premier jour de la fête, un zortzico est dansé sur la place publique; mais pour cette fois les garçons, en manière d'amusement, cèdent leur tour aux jeunes filles. Vers trois heures, au sortir de vêpres, les danseuses se présentent coiffées du béret rouge et se tenant par la main. La place, entourée de gradins, est bornée au sud par l'Urola, au nord par la maison de ville; la municipalité n'a pas d'estrade réservée, mais préside du haut du balcon. (Lande 1878, 241-242)

Emakumeen aurrekua gizonezkoen bera zela zioen Landek: agintariei agurra, plazari itzul-ingurua paseoan, *entrechat* eta *jetés-battusak* dantzatuz, lau neska gazte plazatik atera, txapela eskuan eta aguazila aurretik dutela, lehen hautatua

<sup>88</sup> 1930eko hamarkadan Azpeitiko festaren pasarte batzuk gaztelerara itzulita argitaratu ziren *Txistulari* aldizkarian (Lande 1930). Ondoren, Martin de Anguiozarrek (Ramon de Berraondoren ezizena) gaztelerara itzulita *RIEV* aldizkarian argitaratu zen (Lande 1931) Gipuzkoako pasartea.

lagundu aurrekuaren dantza jaso dantzan. Lehen gonbidatua herriko mutil gazte bat zela zioen, eta dantzari bakoitza ikusleen zalaparta eta txalo artean plazaratzen zela.

Du rest tout se passe comme dans le zortzico ordinaire: le salut aux autorités, la promenade accompagnée d'entrechats et de jetés-battus; quatre jeunes filles sortent alors de la place, précédées de l'alguazil, puis triomphalement, béret à la main, ramènent le premier élu qui de bonne grâce se laisse conduire et saluer d'un pas de danse par la coryphée: c'est d'ordinaire un jeune homme connu de la ville; chaque danseur est reçu ensuite avec le même appareil, au milieu des cris de joie et des applaudissements de la foule qui s'amuse de l'embarras et de la confusion des acteurs. (Lande 1878, 242)

Emakumeen aureskua gizonenaren berdintsua zela esan arren, Lucien Louis Landek idatzi zuen berak nahiago zuela zortziko bere 'purutasunean', 'behar duen moduan dantzatua', gizonak egin. Grazia gutxi ikusten zien emakumeek egindako ariketa koreografikoei, besteak beste soinekoak orkatilak jo eta mugimenduak oztopatzen baitzituen.

Qui qu'il en soit, je goûte bien mieux le zortzico dans sa pureté, dansé, comme il doit l'être, par des hommes, et même jè dirai que ces exercices choréographiques exécutés par une femme, dont la robe bat les chevilles et gêne les mouvements, n'ont rien en somme que d'assez disgracieux. (Lande 1878, 242)

Jotaren ondoren, azken galoparekin ikusle guztiak nahasten ziren, eta dantzari emakumeei, beren dantza-bikoteekin, udaletxeko areto nagusian harrera egiten zieten, ondotik zetozen zekorrek balkoitik ikus zituzaten.

Après la jota et le galop final auxquels se mêlent tous les spectateurs, les danseuses, avec leurs danseurs, sont reçues par la municipalité dans le grand salon de l'hôtel de ville et assitent alors du haut du balcon à la course de novillos qui suit immédiatement le zortzico. (Lande 1878, 241-242)

Gizonezkoen aureskua deskribatzeko zereginari hainbat orrialde eskaini zizkion Landek (1878, 236-243). Hasteko aureskua edo zortziko izenak jasotzen zituela, erromerietako dantza nagusia zela, eta ez zela dantza erraza. Plazaren hegala batean egurrezko banku batean alkatea eta herriko nagusiak



izaten zirela, eta dantzariak, elkarri eskua emanda, alkatearen aurrera joan, eta aurrekua, sokatik atera, txapela lurrera bota eta zenbait kabriola dantzatzuz agintariak agurtzen zituela. Alkateak agurra itzuli, eta dantzariak sokaren burua hartzen zuela, plazan jira-biran hasiz, eta tarteka aurrekuak dantzatzuz (Lande 1878, 236). Dantzariak inguratuz herritarrek osatzen zuten borobilean, omendu nahi zuen norbait ikusiz gero, geratu eta urratsen bat haren ohorez dantzatzuz aurrekuak, plazaren beste hegaletik jotzen zuen danbolinteroaren doinuaren laguntzarekin. Atabalaren tarrapatarekin, sokako bigarrena eta azken aurrekoak lerrotik irten eta buruak agindutako emakumearengan jotze zuten. Plazan ziren emakumeek ezin omen zioten gonbidapenari uko egin. Zerbitzariak, txapela eskuak plazari bi itzuli egiten zizkioten gonbidatuarekin, ikusleen aurrean erakutsiz bezala, aurrendariak bere dantzekin jarraitzen zuen bitartean. Behin gonbidatua lehen dantzariaren aurrera iritsita, sokatik askatu, txapela emakumearen oinetara bota, eta bere aurrean dantzatzuz (Lande 1878, 237). Emakumea serio ageri zen eta gizon dantzariak ere oinak soilik dantzatzuz zituen, gorputz-enborra tente zuen bitartean. Oinekin mugimenduak, jauziak eta gurutzaketa azkarrak egiten zituen. Aurrekuak emakume gonbidatuari dantza eginda, sokaren burura itzultzen zen, emakumea berarekin batera, bere ezkerrean sartuz katean. Soka osoak jira erdi egin eta atzeskuak hartzen zuen burua, beste emakume bat gonbidatu eta bere ondoan sartuz. Beraz, bai aurrekuak eta bai atzeskuak gidatzen zuten dantza, txandaka, eta bere ondoan hartzen zituzten gonbidatutako emakumeak eta ondoren gainontzeko dantzarietzako bikoteak. Behin bikote guztiak osatuta, aurrekuak eta atzeskuak nork bere gonbidatuak agurtu, eta danbolinteroak doinu biziago bat jo orduko esku-dantzako kide guztiek plazaren erdia hartzen zuten (Lande 1878, 238). Jota dantzatzeko, dantzariak bikoteka, aurrez aurre jartzen ziren, besoak luzatuta, hatzak klaskatuz kaskainetak balira bezala, kulunka erritmikoan dantzatzuz. Musika biziagotu eta mugimenduak azkartzen ziren, dantzariak, gero eta sutuago, bikotera hurbiltzen ziren bultzada kartsuan, gorputzak elkarri gerturatzen ziren, ezpainak ere ia ukitzeraino, baina emakumeak jira-bira trebe batekin ihes egin eta jazarpena berriz hasten zen. Arin-arina zen azken figura hori, konpas biziak dantzari guztiak 'galop' handian nahasian eramanez.

Landen esanetan zortzikoak hogeit hamar minutu inguru iraun zitezkeen eta erromeria batean hamalau-hamabost aldiz dantzatu zitezkeen. Festara joanda herri bakoitzeko gazteek, nork bere aurrekua ateratzeko eskubidea zuten eta alkateak zeraman zerrendan ematen zuten izena txanda gordetzeko (Lande

1878, 239). Zortzikoaren jatorria antzinakotzat jo zuen Landek, nahiz eta aldaketak eta berrikuntzak antzematen zitzaizkion. Jota dantzaren bukaera iragartzeko sartua zela eta ez zetorrela bat gainontzeko dantzaren aire primitibo, geldo, larriarekin. Dantzarien urrats fantasiazkoak, dantza moderno eta atzerrikoetatik hartuak zirela iruditu zitzaion idazleari, dantza klasikoko *jeté-battu* urratsa adibidez, duin eta zuzen egina (Lande 1878, 241). Landen iritziz, euskal festetan hain zen nabarmena duintasuna eta zuhurtasuna, apaizak ere bertan izaten zirela, jendaurrean ez baitzen bekaturako arriskurik.

Bereziki aurrekuari begiratu arren, beste zenbait dantza errepertoriotan ere ukazio eta praktiken arteko tentsioak ageri dira XIX. mende bukaeran eta XX. mendearen hasieran. 1870-80eko hamarkadetan, Lapurdin kaskarotek inauteri dantzak eta eske-errondak Baionara eta Donibane Lohizunera eramateko zuten ohituraz ari zela, emakumeek garai hartan soilik fandangoa zutela baimenduta adierazi zuen William Boisselek (1932, 16): “à Saint-Jean-de-Luz, dans les nuits d'été, les couples s'alignent pour le fandango, importé d'Espagne il y a a quelque sixante ans, la seule danse basque où les femmes soient admises”. Baina, Baionako Museoaren zuzendariak zioenez, Nafarroa Beherean hori ere ukatua zitzaien emakumeei, “Mais en Basse-Navarre le fandango n'est plus dansé que par les hommes et prend un caractère tout différent, comme un peu hiératique” (Boissel 1932, 16). Dantza-jauzien inguruan, XIX. mende bukaeran besteak beste Izpuran (NB) dantza-jauziak dantzatu izan zituzten emakumeen berri ematen zuten aipua bildu zituen Jean Michel Guilcher (1984, 71-72) ikertzaile bretoiak. Baina XX. mendearen bigarren erdian jasotako testigantzek zioten, publikoan behintzat dantza-jauziak gizonek baino ez zituztela ematen, nahiz eta nagusiek gogoan zuten emakumeak ikusi izana dotore dantzatzen.

Le saut basco-béarnais n'est en principe dansé que par des hommes. En public du moins. Assez généralement en effet les vieillards concèdent qu'ils ont connu des femmes dansant plus ou moins remarquablement les sauts. Mais elles ne le faisaient qu'en famille, dans le secret des maisons. (Guilcher 1984, 71)

1877 eta 1916 bitartean Bizkaiko hainbat herritan dokumentatu dituzte emakumeek zuzendutako aurrekuak Emilio Xabier Dueñasek, Iñaki Irigoienek eta Aingeru Berguicesek hemerrotekan bidez. Zehazki honako herri eta datetan aipatu ditu emakumeen aurrekuak Berguicesek (2016, 273): Bilboko San Franciscan 1880, 1881, 1884 eta 1892 urteetan eta Bentaberrin 1894an;

Plentzian 1885 eta 1888an; Gorkizen 1894an; Lekeition 1895 eta 1899an. Horietako hainbat kostaldean ziren, arrantzale eta udatiarren giroan ageri baitira maiz garai horretan emakumeen aurrekuen testigantzak. Bere aldetik, Emilio Xabier Dueñasek (2018, 32-33), besteak beste honako andreen sokako aurrekuen testigantzak bildu ditu: Gorkexolan 1877an eta 1879an, Gorkizen 1882an, Algortan 1884an, Bermeon 1885ean, Lekeition 1905ean, Etxebarrin 1907an, Bilbon 1909a, Eibarren 1912an, Areatzan 1912an, Abanton 1914an. Ohorezko aurrekuak ziren gehienak, eta horri esker garaiko prentsan aipatuak izan ziren.

Gorkexolan, San Kosme eta San Damian erromerian aipatzen dira emakumeen aurrekuak (Dueñas 2017, 31). 1877an, neska herritarrak eta kanpotarrak, denek batera osatzekoa zen aurreku Molinar zeritzon zelaian, Dominika Aretxederra dantzari trebea aurrekulari aritzekoa izanik:

Seguidamente se formará un “aurreku” en el campo de Molinar que lo compondrán las jóvenes de la localidad y forasteras á cuyo frente irá la esbelta y diestra en el arte del Terpsicore señorita Dominica Arechederra: dicho “aurreku” seguirá el camino de San Juan de Arriba, en donde terminará con un baile general<sup>89</sup>.

Bi urte beranduago, 1879an, Gorkexolan bertan, aurreku gizon eta emakumeen artean dantzatzekoa zen: “Terminada la función religiosa, se bailará un “aurreku” por las personas de ambos sexos que ya están designadas, y después continuará el baile<sup>90</sup>.

XIX. mende bukaeran goi mailako hiritarrek udaldiak kostaldean edo bainuetxeetan pasatzeko ohitura handia izan zen. 1882ko abuztuan, Elgoibarren, Altzolako bainuetxean ziren udatiarren artean, Vicente Bourgon industria-gizona bere familiarekin zegoen. Emaztea haurdun zen eta Altzolan bertan erditu zen. Ume jaio-berria bataiatu eta jaiotza ospatzeko festa antolatu zuten abuztuaren 13an. Udatiar, zerbitzari eta herritarrak, denek parte hartu zuten Elgoibarko danbolinteroek gidatutako festan, bainuetxearen atarian herriko neskek eta mutilek dantzatzeko aurrekuarekin bukatuz: “La fiesta concluyó al empezar la noche con el indispensable aurreku bailado en la alameda que se extiende delante de la fachada de la fonda por algunas jóvenes y mozos del país”<sup>91</sup>. Ez

89 *El Noticiero bilbaíno*, 1877-09-26.

90 *El Noticiero bilbaíno*, 1879-09-17.

91 “Desde Alzola”, *El Liberal.*, 1882-08-20, 2. orr.

dago argi aurrekua neskek ala mutilek atera ote zuten, baina soka ateratzen dutenak lehenengo aipatu ohi zirenez eta emakumeak aipatzen dituzenez lehenengo, balizkoa da aukera hori.

Kostaldean, herritarren eta udatiarren arteko aurrekuak ohikoak ziren, besteak beste dantzaren aitzakian elkarren arteko harremanak errazten baitziren. Gorlizen, 1882ko Ama Birjinaren festetako laugarren egunean, emakume udatiar batek atera zuen aurrekua (Dueñas 2018, 31) eta sokan berrogeita bost neska sartu ziren dantzarako lerro luzea osatuz: “El cuarto día estuvo más concurrida [la fiesta]; pues una de las bellísimas y simpáticas forasteras hizo un aurreku, habiendo acudido á la cuerda cuarenta y cinco jóvenes, a cuál más bellas”<sup>92</sup>. Bi urte beranduago, 1884an, Algortan neska gaztetxoak izan ziren aurrekua dantzatu zutenak:

Lo que me agradó sobremanera fué un *zortzico* bailado por niñas de tierna edad. Se puede asegurar que fué el zortzico mejor bailado en toda la tarde. La *aurrekulari*, linda niña de la familia de Uria, bailó con gran propiedad y soltura. ¡Un bravo á la hermosa pollita!!<sup>93</sup>.

Getxoko parrokiaren ondoan, Algortako emakumeek plazaratutako aurrekuan parte hartzeko zoria izan zuela kontatuz idatzi zuen Vicente de Aranak:

No estuvo ayer muy concurrida la romería que en ese día se celebra junto al templo parroquial de Guecho. Las jóvenes algorteñas bailaron un zortzico, y me hicieron la honra de invitarme el primero á acompañarlas. Allí se vió que, si soy buen cronista, soy todavía mejor bailarín. ¡Modestia á un lado! Fui invitado por las bellas María de Berretiaga y Salvadora de Oriosolo, y apoyado en sus hermosos brazos hice mi triunfal entrada en el corro. [...] Además de las jóvenes citadas, tomaron parte en el gran aurreku Prudencia de Ugarte, Ceferina de Urréchaga, Piedad de Díliz Aresti, Cármen de Ugarte, Clemencia y Luisa Martínez, Rufina Morales, Juana de Endeiza, Manuela y Engracia de Uria y otras muchas cuyos nombres ignoro, pero de cuyas caras, etc., etc., me acuerdo muy bien.<sup>94</sup>

1884an Barakaldon “bailado con delicada maestría por una serie de simpáticas y bellas jóvenes”<sup>95</sup> eta Portugaleten “danzaron ocho lindísimas pollas

92 *El Noticiero bilbaíno*, 1882-09-10.

93 *El Noticiero bilbaíno*, 1884-08-19.

94 “Carta de Algorta”, *El Noticiero Bilbaino*, 1884-08-19, 1. orr.

95 *El Noticiero bilbaíno*, 1884-12-25.

que, luciendo en sus cabezas la vistosa y característica boina roja”<sup>96</sup> dokumentatu ditu emakumeek gidatutako aurrekuak Iñaki Irigoienek (2019, 21-29). Bermeon berriz, arrantzarekin lotutako lanetan aritzen ziren neska gazteek dantzatu zuten 1885eko San Pedro egunean aurrekuak. Neska multzo handiak, 70-80 inguruk, ‘aurreku tradizionala’ dantzatu behar zutelara, eta jantzi argia soinean zutelara eta zapi arrosa lepoan, musikaren atzetik portutik plazarako bidea egin behar zutelara, eta aurrekuak dantzatu ondoren, dantzara ateratako bikoteekin itzulerako bidea egingo zutelara jaso zuen prentsak 1885eko ekainaren 26an.

La mañana del día de San Pedro harán el tradicional aurreku las muchas jóvenes que se dedican al gobierno de la pesca; las cuales, en número de setenta ú ochenta, irán precedidos de la música desde el puerto á la plaza, ostentando todas ellas un traje claro con sus pañuelitos rosa al cuello, excitando de esta manera la curiosidad de los concurrentes; y después de haber hecho el aurreku, marcharán con sus parejas y la música, recorriendo el pueblo y volviendo á parar al mismo punto de partida. (Dueñas 2018, 32)

Udatiarren artean entzutetsuenak, errege-familiek, Donostian pasatako uda-oporraldietan aurreku bat baino gehiago ikusitakoak dira, eta Maria Cristina erreginak emakumeen aurrekuak. 1885eko azaroan alargundu zen Maria Cristina Habsburgo-Lorena. Ezkonkide Alfonso XII.aren heriotz goiztiarraren ondorioz hogeita zazpi urteko emakumeak bere gain hartu zuen Espainiako estatuaren burutza. Maiatzean erditu zuen semea, Alfonso XIII.a, errege jaio zen une beretik, eta hurrengo urtean urtero errepikatuko zuen ohitura hasi zuen, uda Donostian pasatzekoa. 1887an erreginari harrera egiteko antolaketen artean lorezko sei uztai prestatu zituzten: Donostiako udalak bi, alderdi politikoek beste bi, merkataritza bat eta hiriko emakume talde batek seigarrena. Horrez gain, emakume horiek erreginaren aurrean aurrekuak dantzatzeko asmoa agertu zuten: “Se habla de que se bailará en la plaza de la Constitución á presencia de la Augusta Señora un *Aurreku*, en que tomarán parte distinguidas señoras de la población”<sup>97</sup>. Honela kontatu zuen prentsak erreginari eskaini zitzaion dantzaren berri:

S. M. se ha manifestado satisfecha del aurreku, que le ha recordado un baile húngaro. Por indicación suya inició el baile la hija del Alcalde de

<sup>96</sup> *El Noticiero bilbaíno*, 1884-08-22.

<sup>97</sup> “El viaje de la corte”, *La Época*, 1887-08-04.

San Sebastián. Terminada la fiesta, el Municipio obsequió á las parejas que bailaron con un refresco<sup>98</sup>.

Moravian jaio, Vienako gortean koskortu eta Pragan ikasketak burututa, euskal aurrekua ikusita Hungariako dantzak etorri omen zitzaizkion gogora Maria Cristinari. Kronikariaren arabera, erreginak hala proposatuta, Donostiako alkatearen alabak egin zituen aurrekulari lanak soka-dantzan. Emakumeek aurrekua dantzatzea ez zen gauza bitxitzat nabarmentzen, ez-ohiko ekitaldi baten baitan, gertaera arrunt moduan baizik.

Donostian pasatako lehen udakoa ez zen izan Maria Cristina erreginentzat emakumeek dantzatu zuten aurreku bakarra. 1889an, udako oporraldiaren bukaeran, itsasoko bainuak hartzen laguntzen zioten emakumeek, bainuzainek, dantzatu zuten aurrekua erreginaren aurrean. Irailaren 29rako aurreikusita zeukaten erreginak azken bainuetako bat hartu eta hondartzan bertan aurrekua dantzatzea. Baina eguraldi txarra zela eta atzeratu zituzten bainua eta dantza: "Sigue el mal tiempo, por cuya causa no ha podido S.M. la reina bajar á la playa. Por este mismo motivo se ha suspendido tambien el Aurreku de las bañeras<sup>99</sup>". Eguraldia ez zen hobetu hurrengo egunetan, beraz, erreginak oporraldia bukatutzat emateko itsasorako sartu irtenetarako erabiltzen zuen La Perla hondartza-egoitzara jaitsi zen, bainuzainak hurrengo udara arte agurtu eta errege-familiarentzat prestatuta zuten aurrekuaz goatzera. La Perlako balkoira aterata hondartzan, euripean, bainuzainek dantzatu zioten aurrekua ikusi zuen.

S. M. La Reina y la Princesa de Asturias, acompañadas de la Condesa de Sorrondegui y de la alta servidumbre de Palacio, han presenciado desde el balcón de "La Perla,, convertido en tribuna Regia, el "aurreku", organizado en la playa por los bañeros y bañeras.

Formáronse diez parejas, vistiendo las mujeres enagua y chambrá blanca, delantal negro y boina encamada, y los hombres traje blanco y boina y pañuelo rojo, rodeado al cuello. Al entrar las augustas personas en "La Perla", una de las bañeras ofreció á S. M. un ramo de flores.

Las parejas bailaron al son de la gaita y el tamboril un zortzico y el "aurreku", ofreciendo un cuadro pintoresco y muy del agrado de S. M., que aplaudió mucho, siendo á su vez aclamada por las parejas<sup>100</sup>.

98 "La Corte en San Sebastián", *La Época*, 1887-08-30, 2. orr.

99 "De la Corte", *La Correspondencia de España*, 1889-09-30, 3. orr.

100 "El «aurreku»", *La Época*, 1889-10-03, 1. orr.

Aipagarria da jantziei buruz egindako deskribapena. Gizonezkoek dantzarako ohiko janzkera, praka eta alkandora zuriak, eta txapela eta lepoko zapi gorriak zeramatzaten. Emakumeak ere zuriz ageri dira: gona eta baska zuriak, amantal beltza, eta buruan txapel gorria. Fabra agentziaren kronikan gizon eta emakumeak aipatzen dira bainuzain eta dantzari lanetan eta ez da argitzen aurrekua emakumeek dantzatu zutenik. Baina bertan behera geratu zen aurreko eguneko kronikan, “Aurreku de las bañeras”<sup>101</sup>, aurrekua emakume bainuzainek dantzatuko zutela zehazten zen. Biharamunean, *La Época* egunkarian bertan Doctor Garci-Diazek argitaratutako kronikak<sup>102</sup> baieztatu zuen emakumeak, buruan txapel gorria zeramaten emakume bainuzainak izan zirela bainuzainen aurrekua dantzatu zutenak, eta gizonezkoak berriz, emakumeen bikote papera jokatu zuten osagarriak izan zirela. Garci-Diazek kronikaren lehen esaldiak gazteleraz ondo ez dakien euskaldunaren hizkera imitatuz idatzita daude, aditzak infinitiboan eta hitzen ordena aldatuta:

—Yo venir de la Concha, pues. Llover bastante y ver señoras castellanúas con impermeables de manga perdida. Paraguas abiertos en balcones muchos; frio tener yo, y gente aguardar Reina para bailarte zortziko las bañeras guapas vestidas con chapelgorria... (García 1889, 308)

Ondoko lerroan azaldu zuen trufaren arrazoia: festako protagonisten gaztelania imitatu nahi izan zuen. Alegia, aurrekua dantzatu zuten emakume bainuzainak gazteleraz erdipurdi moldatzen ziren euskaldunak zirela adierazi nahi zuen: “Así debo empezar mi crónica final de la temporada, barajando el castellano como las heroínas de la fiesta” (García 1889, 308). Emakume horien nortasun euskaldun erabatekoa, kutsatu-gabea azpimarratu nahi zuen era horretan, haien ekarpena goraipamenez betea deskribatu baitzuen Garci-Diaz doktoreak.

Lo cierto es que el baile de las bañeras ha sido el regocijo más artístico y popular que yo haya visto. Desde el malecon de la playa las vi prepararse en las últimas casetas que allí quedan, esperando las mareas vivas para desaparecer del escenario; á través de las portezuelas he visto aliñarse el cabello á estas damas anfibias, robustas y briosas, capaces de hacer tomar un baño á viva fuerza á un senador inamovible. Poníanse las sayas de percal blanco y los delantales oscuros; ceñían la cintura con bandas

101“De la Corte”, *La Correspondencia de España*, 1889-09-30, 3. orr.

102“Aurreku en la playa”, *La Época*, 1889-10-04, 2. orr. Prentsan argitaratutako kronika bere orrietara eraman zuen *Euskal-Erria* aldizkariak ondoren. (García 1889)

rojas como la moña de un toro, y anudábanse al cuello el pañolillo de seda, dejando para lo último el trabajo de calarse la boina, ménos encarnada que sus mejillas frescotas, ateridas por el viento frio de esta mañana de otoño. (García 1889, 308-309)

Euskal emakumearen garaiko estereotipoa bete-betean irudikatu zuen Garcí-Diazek. Emakume kementsuak, sendoak, indartsuak deskribatu zituen, baina aldi beren, beren janzkera apalean dotoreak. Musu-gorriekin itsasoko lan gogorra zein baserritartasuna iradoki zituen. Ondoko ahapaldian gizonezkoen aritu zen:

¿Y ellos? Ellos sustituían al traje de baño el pantalon de lienzo, y acicalábanse con femenil esmero. Sobre aquellos hombrones, que se pasan la vida dando quiebros á las olas, los trajecillos limpios, los pañuelos de seda no saben plegarse bien; bañeros y bañeras tienen nostalgia del traje primitivo, y al verles danzar se adivina por el donaire de sus movimientos que el vestido estorba, y se comprende. (García 1889, 309)

Emakumeekin oposizioz, dantzaren gidaritza bere gaina zeramatenez eta haien sendotasunean ezaugarri maskulinoak antzematen zituenez, gizon femeninoak irudikatu zituen, apaintzeko “femenil esmero”, jantzietan “trajecillo” moduko txikigarriak erabiliz. Emakume bainuzainak ordea “metidas en un camison de franela” aritzen ziren beren lanean ondoko ahapaldian ikus daitekeenez. Emakume haien gizontasunaz inolako zalantzarik ez zuen uzten idazleak, “danza á sus anchas con movimientos hombrunos” horrekin, edo haien lerdentasuna trinkete batekin, horma sendo eta garaiak dituen egitura baten konparazioarekin:

Las bañeras, que todo el verano viven metidas en un camison de franela, danzan á sus anchas con movimientos hombrunos; las hay garridas y apuestas como trinquetes, y al romper á bailar parece que no va á quedar rastro del traje postizo ni costura que no salte... Tal es el garbo marinero de aquellas mozas, que todas las tardes celebran sus saraos al aire libre empinando el codo con gracioso desparpajo, para combatir el frio traidor de diez ó veinte baños seguidos. (García 1889, 309)

Marinelen bizitasunarekin dantzatzen ziren emakumeak, eta marinelei egozten zaien zurrutari gaitasunean ere airoso zebiltzan bainuzainak. Emakume bainuzainen artean berebizikoa zenak eman zizkion loreak erreginari,



antitesiaren figurarekin jolastuz, erraldoi itxuraz deskribatutako emakumea, “mujer tremenda”, lore txortaren samurtasunarekin kontrastatuz.

Esta mañana aguardaron á la Reina formadas en fila. Una de ellas, mujer tremenda si las hay, entregó á la Soberana un ramo de flores, acompañado de la cortesía más espontánea y original del mundo. La corte se instaló en el balconcillo de la casa de baños, y despues, al son del tamboril, aparecieron las bañeras, que, sobre la arena mullida, zapatearon de lo lindo, desafiando el cierzo y la lluvia, que arreciaba por instantes. (García 1889, 309)

Dantzariak emakumeak zirenik ez dago zalantzarik. Gizonek emakumeen gonbidatu papera jokatu zuten aurrekuan, gizonezkoei egozten zitzaien gidaritzak emakumeek bere gain hartuta zutenenez, paper femeninoan irudikatu zituen gizonak. Euri eta haize erauntsiek ez zuten aurrekua geldiarazi, narratibari epika eta emakumei kemena erantsiz:

La rueda multicolor de los bailarines destacábase del plano amarillo, todavía brillante por el agua de la alta marea, que parecía dar al arenal una capa de barniz; la música del aurreku desaparecía á veces entre el rumor del oleaje, y aquella fila de los bailadores corria de un lado á otro, junto al agua, cerca de las casetas donde se agolpaba la muchedumbre, mientras la bailarina, que iba delante de todos, sin soltar el pañuelo que la enlazaba á su pareja, ejecutaba trenzados, brincos y piruetas inverosímiles sobre el pavimento de arena húmeda.

La lluvia seguía; soplabá furioso el viento y hervía la concha en olas tendidas á trechos, á trechos rotas en espumarajos de un blanco sucio. El cielo gris y el tono verde ahumado del mar daban al cuadro una nota melancólica; aquel baile era como la última alegría del verano, obstinándose en venir los temporales que llegan á la costa. Los bailarines saltaban y saltaban; el zortziko fué apresurando el compás, y á la rueda sucedió de pronto el baile por parejas, el movido ariñ-ariñ, con sus cadencias de jota y sus contornos de irresistible hechizo. Luego el tamboril precipitó sus redobles en una galop furiosa, y bañeros y bañeras cogidos de las manos, desfilaron á todo correr delante de la Reina, que fué vitoreada por la gente marinera, mientras las ráfagas de Nordeste iniciaron la desbandada general. (García 1889, 309-310)

XIX. mende bukaerako emakumeen aurreku baten deskribapen zabal eta aldi

berean poetikoenetakoa da Garci-Diaz doktoreak eskainitakoa. Emakumeak aurrekua dantzatzea jarduera koreografiko nagusia ez bazen ere, ez-ohikotasun horren barruan normaltasun zantzuak esanguratsuak dira. Euskal emakumeen irudia, ezaugarri femeninoak eta maskulinoak batzen dituen identitate bi-generoa bezala antzeman liteke, baina ez dago urruti Erregimen Zaharreko sexu bakarreko (Laqueur 1994) genero-sistema. Gizonak gorpuzten zuen perfekzioa eta emakumeak, gizon inperfektutzat har zitekeenak, bere jokabidearekin eta generoaren antzezpenarekin (Butler 1988) maskulinitateari zegokion eredura hurbildu, eta emakumeari zegozkion mugak gainditzeko modua izan zezakeen, bere portaerak gizonezkozat definitzen baitzuen, sexu biologiak esan zezakeenaren gainetik. Bainuzainen lan gogorra egiten zuten emakumeek gizon moduan lan egiten zuten, eta behin lana bukatuta, gizonek moduan edan eta gizonen moduan, aurrekua dantzatzen zuten, euskal emakumeen berezko maskulinitatea berretsiz.

Ondoko urtean, 1890ean, udatiarrei harrera egiten zieten marinela eta bainuzainak ugari ziren kostaldeko beste herri batean, Deban, herriko neskek aurrekua dantzatu zutela jaso zuen *El Liberal* egunkariaren festetako kronikak. Beste zenbaitetan gertatzen den bezala, ez da zehazki adierazten aurrekua emakumeek atera zutenik, baina protagonismo nagusia emakumeei eman zien artikuluak.

Aún estaba el último toro en la plaza, los muchachos lo habían arrastrado hasta el centro sin auxilio de mulillas, cuando ya se había organizado un aurreku que daba gloria el verlo. Gentiles muchachas que movían el cuerpo con donaire y que llevaban á la cabeza las boinas de sus galanes bailaban la danza popular. Los hombres se disputaban las parejas y la gracia era arrebatársela al compañero ó al amigo. Las que no tenían lugar en la plaza, balanceábanse al son de la música en los tendidos. Y la madera crujía como amenazando desplomarse. Baños y bañistas<sup>103</sup>.

Bizkaiko eta Gipuzkoako kostaldeko hainbat herritan dokumentatu dira emakumeen aurrekuak XIX. mendean zehar: Portugalete, Plentzia, Gorliz, Bermeo, Deba, Donostia edo Lekeitio, besteak beste. Udatiarrei harrera eginez, udatiarrei euskal tradizioak erakutsi asmoz, udatiarrak entretenitzeko eta baita udatiarrak eurak dantzan eta olgetan dibertitzeko. Plentzian, 1882ean Iñaki

---

<sup>103</sup>“Deva”, *El Liberal*, 1890-08-23, 1. orr.

Irigoienek (2019, 27-28) jasotakoa da emakume udatiarrek dantzatu zutela aurrekua: “una de las bellísimas simpáticas forasteras hizo un aurrecu, habiendo acudido a la cuerda cuarenta y cinco jóvenes, a cual más bellas”<sup>104</sup>. Hiru urte beranduago ere emakumeek dantzatuta aurrekua izan zen Plentzian: “entre los aurrekus que se bailaron llamó la atención el dirigido por la señorita Milagros Anduiza, que recibió numerosísimos aplausos”<sup>105</sup>. Plentziako emakumeek festak non aurrekua han dantzatzeko ohitura zutela antzeman daiteke 1888an Laukarizera, San Inazio erromeriara egindako bisitaren kronika (Irigoienek 2019, 27-28) irakurrita:

fueron las festivas plencianas y en ella entraron por la tarde triunfalmente, poco después pedían un “aurrecu” al señor alcalde de la villa, y el Sr. Arruza (...) concedió complacido el inmediato “aurrecu” aunque con anterioridad había otorgado aquel y otros. Al principio, pues, el zortziko, se presentan, llamando poderosamente la atención de la multitud, hasta once señoritas plencianas, tales, que formaban no ya un ramillete, sino todo un improvisado jardín, por el número y variedad de las flores (...) después que favorecieron a unos cuantos jóvenes bailando el correspondiente “corro”<sup>106</sup>.

Mundakan berriz, 1891n, Santarenako zelaiko erromeria (Irigoienek 2019, 30) neskek gidatutako aurrekuarekin hasi zen: “rompieron el fuego al son del tamboril con un aurrecu, para dar ejemplo de su acendrado patriotismo, las bellas y simpáticas pollas mundaquesas”<sup>107</sup>. Udaldiak ez ziren bakarrik kostaldean antolatzen. Ur iturri oparo eta osasungarriak zituzten barnealdeko herrietan ur eta bainu-etxeak ugaritu ziren, eta horietan ere festa eta dantza, emakumeen aurrekuak ere ageri dira. Markinan, Uberako bainu-etxean, 1894an mutilek egin zuten lehen aurrekua eta neskek ondokoa (Irigoienek 2019, 29): “primeramente los jóvenes bailaron algún aurreku, y luego lo hicieron las jóvenes, unos y otras con mucha maestría, y en medio de grandes aplausos”<sup>108</sup>. Udatiarrak ala bertako langileak ote ziren dantzan ari zirenak? Iñaki Irigoienek uste du bietarikoak izango zirela, 1906ko kronika batek aditzera ematen duena kontuan hartuta. Uberan bainu-etxean zirenak Markinara jo zuten Santa Eufemia festak ospatzera eta bertan:

104 *El Noticiero bilbaíno*, 1882-09-10.

105 *El Noticiero bilbaíno*, 1885-09-04.

106 *El Noticiero bilbaíno*, 1888-08-03.

107 *El Noticiero bilbaíno*, 1891-09-13.

108 *El Noticiero bilbaíno*, 1894-09-12.

En la plaza de la villa se bailaron varios aurrekus, mereciendo citarse entre ellos el de las muchachas del establecimiento de Urberuaga de Ubilla, que fue muy aplaudido. Bailó el aurreku Nicasia y el atzesku Salomé, acompañándolas María, Lola, Paulina, Juanita, Toribia, dos Magdalenas, Eugenia, Francisca, Josefa y Guillerma<sup>109</sup>.

Lekeition, XX. mendean, San Juan eta San Pedro egunetan erritualizatuta jarraitu zuten emakumeek aurrekua dantzatzeko. Resurreccion Maria Azkue, apaiz, hizkuntzalari, folklorista eta kantu-biltzailea bertakoa, Lekeitiokoa zen, eta 1897an, *Euskalzaile* aldizkarian argitaratu zuen (Azkue 1897c, 376) bere herriko emakumeek dantzatzeko zuten aurrekuaren doinuaren partitura. “Doniane goizean Lekeition tanboliñak soinu ause ioten dabela, emakumaak aurreku ta guztiko dantzea egiten dabe”, idatzi zuen partituran ondoan. Euskaldun jatorren gizon-josteta zintzoetakoa zen aurrekua dantzatzea, Azkuen laguna zen Txomin Agirre apaiz eta idazleak hurrengo urtean Zestoan emandako sermoian adierazi zuen moduan:

Y cuando acaban sus obligaciones para con Dios, porque sienten paz y satisfacción en sus conciencias, podréis ver á nuestros aldeanos entregarse regocijadamente, hasta el toque de oraciones, á las diversiones y recreos viriles propios de la raza, á correr y á la pelota, al juego de bolos y á la inocente danza del zortziko, demostrando la ligereza de sus piernas, la gracia de sus movimientos, la seguridad de su vista ó el brio de su brazo incomparable. (Agirre 1898, 46)

Txomin Agirrek “Diversiones y recreos viriles propios de la raza” horrekin ongi laburbildu zuen dantzak XIX. mende bukaerako pentsamenduan jokoan jartzen zituen euskalduntasuna eta maskulinitate adierak. Azkuek, bere herriko emakumeen aurrekuaren doina argitaratu zuen urte berean, 1897an, Oiartzunen, emakume talde batek herriko festetan aurrekua nola dantzatzeko zuten begira izan zen Gasteizko gotzaina. *La Época* egunkariak honela jaso zuen:

Las fiestas que se han celebrado en la cercana villa de Oyarzun han estado animadísimas. El aurreku fué bailado por varias distinguidas señoritas. También tomaron parte en el baile algunos diputados provinciales, lo cual no había ocurrido desde la abolición de los fueros. El obispo de Vitoria presenció la fiesta desde un balcón de la Casa Consistorial.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> *El Noticiero bilbaíno*, 1906-09-18.

<sup>110</sup> “Las fiestas en Oyarzun”, *La Época*, 1897-07-05, 1. orr.

“El Aurreku” esaterakoan, kazetaria aurreku nagusiaz, ohorezkoaz ari zela pentsa daiteke, eta “distinguidas señoritas” horrekin, herriko familia aberatsetako edo agintarien etxeetako alabak izan zitezkeela. Diputatuek parte hartu izanak indartzen du susmo hori. Aurrekuari begira Gasteizko gotzaina izanik, zentzuzkoa da festetako aurreku nagusia izatea, eta eliz agintariaren aurrean emakumeek dantzatu izanak inolako kezkarik ez eragiteak jarduera horren onarpena maila erakusten du.

Gasteizko gotzainak jarraitu bazuen Oiartzungo emakumeen aurrekua, handik urte batzuetara, 1906an, Gasteiz ondoan, Estibalitzeko santutegian, elizak berak antolatutako ekitaldian dantzatu zuten emakumeek aurrekua. Estibalitzeko santutegiaren berritze lanak bukatuta, 1906ko urriaren 21ean berriz irekitzea ospatzeko jaiak antolatu ziren. Prozesioa, meza, bazkaria, prozesioa, arrosarioa eta salbea kantatu ondoren aurrekua dantzatu zuten zenbait emakumek: “Poco después, las Autoridades organizaron un aurreku que se bailó por varias damas con la mayor solemnidad y clasicismo. Actuó ia banda de chistularis de! Municipio” (Izarra 1921, 94). Urtebete beranduago, beste festa bat ospatu zen Estibalitzen bertan, eta han ere emakumeek dantzatu zuten aurreku bat. Arabako Nekazarien Sindikatuak antolatu zuen festa Estibalitzen 1907ko irailaren 22an. Bi aurreku antolatu ziren bertan, bata gizonak dantzatutako eta bestea Gasteizko emakumeek dantzatutakoa: “Ya en la campa, se organizaron dos aurrekus, uno de caballeros y otro que fué danzado por conocidas señoritas de Vitoria” (Izarra 1921, 97). Araban baita ere, baina Aiaraldean oraingoan, Lanteno herrian, 1905ean, San Justo eta Pastor erromerian neskek egin ohi zuten aurrekuaren (Irigoien 2019, 32-33) fama zuzenean ikusi ezinaz penatuta agertu zen prentsako kronikaria: “no presencié el famosísimo aurreku hecho por muchachas, acerca del cual me han informado en medio de los mayores elogios”<sup>111</sup>.

Neska talde batek aurrekua atera eta udal-batza gonbidatu zuen sokara 1904an Mundakan (Irigoien 2019, 30-31): “bailaron el aurreku ocho lindas jóvenes, que han sacado a la cuerda al municipio en pleno”<sup>112</sup>. Mundakan bertan, urte batzuk beranduago, 1911n, neskek bi aurreku plazaratu zituzten, “las señoritas, luciendo vistosos y elegantes trajes, bailaron dos aurrekus, uno con jóvenes y otro con señores”<sup>113</sup>. XX. mende haisera horretan, Getxon 1904an, Etxebarrin 1907an eta Abanton 1908an emakumeek gidatutako aurrekuen berri

111 *El Noticiero bilbaíno*, 1905-08-09.

112 *Noticiero bilbaíno*, 1904-06-30.

113 *Noticiero bilbaíno*, 1911-07-01.

jaso du Irigoienek (2019, 21–29) eta Emilio Xabier Dueñasek (2018, 32) 1908 eta 1909 urteetan andreek dantzatutako aurreku bana dokumentatu ditu. 1908ko otsailaren 2an, kandelaria festaren elizkizunetik irtetean, bi emakumek gidatu zuten ohorezko aurrekua: “Terminada la ceremonia religiosa, se bailó un aurreku de honor por las señoritas Isidora Olarticoechea y Juana de Urquijo”<sup>114</sup>. 1909ko irailean, berriz umeak, neskatilak, izan ziren aurrekua dantzatu zutenak: “En el de niñas hizo el aurreku Flora Franco y el auchesku Guadalupe Uriarte”<sup>115</sup>.

Areatzan, aurrekua bikote mistoan dantzatzen zutela dioen aipamena jaso du Emilio Xabier Dueñasek (2018, 31). 1905eko abuztuan, laurogei urtetik gorako bikote batek dantzatu zuen aurrekua eta jaien antolatzaileen eskutik diru-saria jaso zuten:

Se bailó un aurreku muy original, pues constituyeron la pareja Sotera Ibarrodo y José Llodio, ancianos de ochenta y tantos años de edad, que danzaron con gran desenvoltura y agilidad, cual si fuesen jóvenes. Fueron muy aplaudidos y premiados con metálico por la comisión municipal organizadora de las fiestas<sup>116</sup>.

Badirudi Arratian adineko dantzariak estima handia zutela, Zeanurin 1911n, 77 urte zituen emakumeak dantzatu baitzuen aurrekua, hain zuzen danbolinteroaren emazteak, “que cuenta 77 años, hizo un aurreku, desempeñando su papel mejor que muchas de 20”<sup>117</sup>. 1912an, Areatzan eta San Bartolome jaietan berriz, abuztuaren 24an aurreku txapelketa jokatu zen, hamasei urte eta laurogei urte bitartekoentzat. Biharamunean, meza nagusiaren ondoko aurrekua laurogei urteko andre batek eta *Amalau* gaitzizena zuen gizon ezagunak dantzatu zuten: “aurreku por una anciana octogenaria y el famoso *Amalau*”<sup>118</sup>. Gizonezkoak eta andrazkoak, biak batera aurrekua dantzatzea ez da maiz agertzen den kontua eta nola gauzatzen zen deskribapenik ez dago. Bada filmazio bat, 1925ean Areatzan egindakoa<sup>119</sup>, non adineko gizon eta emakumeek osatutako soka bat ageri den aurrekua dantzatzen. Angel Sojo, Areatzako semea, Ameriketara joan eta Argentinako *La Razón* egunkariko zuzendari izatera iritsi zena, 1925ean herrira itzuli zenean eskaini zitzaion harreraren irudiak ageri

114 *El Nervión*, 1908-02-03, 1. orr.

115 *El Nervión*, 1908-07-19, 1. orr.

116 *El Noticiero bilbaíno*, 1905-08-28.

117 *La Gaceta del Norte*, 1911-08-26.

118 *El Liberal*, 1912-08-20, 4. orr.

119 *Areatza: Aurrekua 1925*. 1925. Areatza. <https://dantzaneus/bideoak/areatza-aurrekua-1925>.

dira filmazioan. “El Aurreku” izenburupean 2’26”an hasten den zatian, danbolinteroen atzetik plazara iristen ageri dira herritarrak, eta ondoren, zortzi emakume eta hiru gizon, denak aguretutakoak, soka dantzatzeko ageri dira, aurreku eta atzesku posizioetan gizonetzkoak izanik, eta aurrendari ari den gizonak lehenengo soka bertan dantzatzeko eta ondoren emakume baten aurrean dantzatzeko ageri dela. Nahiz eta aurrekua bikotetan dantzatzeko zer esan nahi ote zuen argitzerik ez duen posible egiten, soka mistoekin dantzan ageri dira hasieratik eta adineko dantzariak erakusten ditu.



Ilustrazioa 13: dineko gizon eta emakumeen aurrekua, Areatzan, 1925. urtean. Fotograma (Areatza, 1925).

Euskal Jaietan gizonetzkoen aurrekuak izaten ziren nagusi, baina tarteka emakumeek ere dantzatzeko zuten aurrekuren bat edo beste. Halaxe gertatu zen 1909an Hernanin ospatu ziren Euskal Jaietan<sup>120</sup>. Herriko emakume talde batek atera zuen ohorezko aurrekuak, eta agurra jasotzera plazaratu zituzten herriko agintariak eta zenbait diputatu.

Se conserva gratísimo recuerdo del aurreku de honor bailado por las señoritas Petra Soroa, Juliana Arbelaiz, María Gaiztarro, Clotilde Gastaminza, Soledad Sesé, Sofía Jauregui, Trinidad Goicoechea, que figuran en nuestro fotograbado de izquierda á derecha. Les hicieron pareja, prestigiosas personalidades, entre ellas varios diputados

<sup>120</sup> Ane Albisuk jakitera emana.

provinciales<sup>121</sup>.



Ilustrazioa 14: Ohorezko aureskua dantzatu zuten Hernaniko emakumeak. *Novedades*, 1909-09-26.

1910. urtean, Erandion andreen aureskua dantzatu zen (Berguices 2016, 273); bestalde, 1912 eta 1914 bitartean, Eibarren eta Abanton emakumeek dantzatutako aureskuak dokumentatu ditu Emilio Xabier Dueñasek (2018, 33). 1912an, Eibarren, Melquiades Alvarez politikari espainolak egindako bisitari harrera eginez, udaletxe aurreko plazan aureskua dantzatu zuen neska talde batek, ordezkari politikoek udaletxeko plazatik ikusten zuten bitartean, eta bukaeran, “Las muchachas que lo bailaron subieron al salón de recepciones, entregando al señor Álvarez un ramo de flores”<sup>122</sup>. 1914an, Abanton, meza ostean antolatu zen aureskuan, Gallartako emakumeek dantzatu zuten: “Después de la función religiosa se bailó un animado “auresku”, en el que tomaron parte distinguidas señoritas de Gallarta y forasteros”<sup>123</sup>. Iñaki Irigoienek

121 “Notas de las fiestas de Hernani”, *Novedades*, 1909-09-26.

122 *El Liberal*, 1912-06-02.

123 *El Nervión*, 1914-06-08.



(2019, 21–29) dokumentatuak dira bestalde, Elorrion 1914an “se bailará un aurreku por lindas y simpáticas ‘neskatillas’”<sup>124</sup>; Gueñesen 1915ean “todas las señoritas de la localidad estuvieron muy animadas y después de la función religiosa bailaron un aurreku”<sup>125</sup>; Muxikan 1916an “terminada la Misa se bailará un “aurreku” de honor por las distinguidas señoritas de la localidad”<sup>126</sup>.



Ilustrazioa 15: Emakumea aurrekua dantzaten Bermeon, 1915. urtean.

Europa I. Mundu Gerrak kolpatzen zuen bitartean, Galdakaon oparo ziharduen Sociedad Española de Explosivos fabrikak. 1916ko San Inazio egunean, langile eta herritarren atseginerako festa handia antolatu zuen lantegiak, eta musika-bandaren kalejira eta mezaren ondotik, fabrikaren aurrean ohorezko aurrekua dantzatu zuten langileek (Irigoien 2019, 31–32). Aurreku eta atzeskulari bi emakume aritu ziren, eta sokara enpresako zuzendari-kargudunak atera zituzten: “en la plaza de la fábrica se bailó un aurreku de honor por las jóvenes obreras María Bustinza y Micaela Landa, acompañándolas el director técnico don Juan Trouillot y el director administrativo don Pedro Tournan”<sup>127</sup>. Biharamuneko egunkarian argitaratu zen argazkian (Ilustrazioa 16), emakume bat ageri da sokaren azken tokian, Mikaela Landa izan daitekeena, atzesku lanetan. Bere aurrean sokan Pedro Tournan, lantegiko administratzaile zuzendaria.

124 *La Gaceta del Norte*, 1914-09-04.

125 *La Gaceta del Norte*, 1915-09-17.

126 *La Gaceta del Norte*, 1916-08-06.

127 *La Gaceta del Norte*, 1916-08-01.



Ilustrazioa 16: Galdakao, 1916ko San Inazio eguneko leherkari lantegian dantzatutako aurrekua. Argazkia: La Gaceta del Norte, 1916-08-01.

Emakumeen soka-dantzez gain, XIX. mende bukaeran, eta Euskal Jaiei bidez hedatzen joan ziren aurreku txapelketetan ere emakumeen parte hartzeari buruzko testigantza jakingarriak daude. Aipagarria da emakumeen parte hartzearekin ezagutzen den lehen aurreku txapelketan ez zegoela generoaren arabeko kategoria bereizirik, gizonak eta emakumeak sail berean lehiatu ziren, eta datu hori oso esanguratsua da, aurrekua dantzatzen zuena emakumea ala gizonezkoa izan ez baitzen kontuan hartzen. 1894an, Bilbon, San Roke erromerian, zazpi aurrekulari aritu ziren nor baino nor dantzari (Irigoien 2019, 35-36), lau gizonezko eta hiru emakumezko. Txapela gizonezko batek eskuratu zuen eta bigarrena saria berriz emakume batek eraman zuen: “El primer premio, consistente en quince pesetas, le fue adjudicado por unanimidad a Antolín Zubizarreta, y el segundo, de diez pesetas, a María de Urquijo, también por unanimidad”<sup>128</sup>. Mungian 1903an antolatu zen aurreku sariketan ere emakume bat, gorulari bat aurkeztu zen, “una de varias distinguidas jóvenes del gremio del hilván”<sup>129</sup>. Urte berean, Leioan, emakumeentzat soilik antolatu zen aurreku txapelketa, “concurso de aurrekularis, sólo para hembras, en la campa inmediata a la ermita, adjudicándose un premio de 10 pesetas”<sup>130</sup>. Euzko

128 *El Noticiero bilbaíno*, 1894-08-17.

129 *El Noticiero bilbaíno*, 1903-06-26.

130 *El Noticiero bilbaíno*, 1903-09-03.

Gaztedik San Inazio eguna ospatzeko Bilbon antolatu zuen lehen jaialdian, 1905ean, aurreku txapelketa antolatu zuen (Irigoien 2019, 37), baina bakarrik 59 urtetik gorako emakume nagusiak aurkeztu zitezkeen: “se celebró el concurso de aurrekularis, en el que sólo tomaban parte ancianas mayores de 59 años, y para el que había premios de 50, 25 y 25 pesetas”. Zazpi emakume aurkeztu ziren lehiaketara, “Presentáronse al concurso siete ancianas, obteniendo el premio de 50 pesetas Eugenia Guerineaga, de 72 años; el de 25 Josefa Larrucea, de 62; y el otro de 25 Balbina Múgica, de 84”<sup>131</sup>.

Bilboko San Roke erromerian aurreku lehiaketak urtero ospatzen zirela dirudi, baina 1894 eta 1908 bitartean gauzak aldatzen joan ziren, aurretik sail bakarrean jokatzeko txapelketa lau kategoriatan antolatuta ageri baita XX. mendean: “hombres, mujeres, ancianos y ancianas de más de 60 años”<sup>132</sup>. Hamalau-hamabost urteko bi neska gaztek parte hartu zuten emakumeen txapelketan (Dueñas 2018, 31): “Terminada la misa, se celebraron los concursos de aurrekularis [...] En el de mujeres tomaron parte Fidela Azcuénaga y Francisca Echevarría, de 15 y 14 años, adjudicándoles el primero y segundo puesto”<sup>133</sup>. Erandion 1910ean emakumeen aurreku txapelketa jokatu zen (Berguices 2016, 275) eta herri berean, hamaika urte beranduago berriz, 1921eko abuztuan (Dueñas 2018, 31), bikotekako aurreku txapelketa antolatu zen<sup>134</sup>. 1911n uztailaren 1ean, Elantxoben, San Pedro jaien egitarauan, bai gizonen eta bai emakumeen aurreku txapelketak<sup>135</sup> antolatu zirela jaso du Emilio Xabier Dueñasek (2018, 31); Baita Zornotzan, 1915eko Karmen jaietan, berrogei urtetik gorako emakumeen aurreku txapelketa jokatu zela ere<sup>136</sup>. Basaurin, 1916an andreen aurreku txapelketa jokatzeko gain, garai horretako zenbait txapelketetan parte hartzeagatik ezaguna egin zen emakume aurrekulariaren izena aipatu du Aingeru Berguicesek (2016, 276): Milagros Anduisa.

Aurrekuak herrietako jaietan eta euskal festetan hartzen zuen zentzu erritual, duin eta moraletik urrun, XX. mende hasieran hiri handietan modan ziren kafe-antzoki eta *varietés* ikuskizunetan, flamenko dantzari, kuple kantari eta ikusgarri exotikoen artean, *La Bilbainita* zeritzon dantzariak aurrekua dantzatzen zuen. Zehazki Madrilen, “En Romea, una paisana tuya, «La Bilbainita», una mujerona

131 *Euskalduna*, 1905-08-05.

132 *El Noticiero bilbaíno*, 1908-08-17.

133 *El Nervión*, 1908-08-17.

134 *El Noticiero bilbaíno*, 1921-08-14.

135 *El Nervión*, 1911-06-27.

136 *El Liberal*, 1915-07-13.

todo garbo y salero, que aun no cumpliera dieciseis primaveras, entusiasmo a los espectadores bailando el «Aurreku»” (Acuña 1916, 6). Aurrekua, euskal dantza etniko moduan, kontsumorako produktu exotiko bihurtuta zegoen estatuko hiriburuan, eta justu, Euskal Herrian, sexualitateaz guztiz erauzitako dantza ohoragarritzat aurkezten zen bitartean, Madrileko aretoetan, emakumeen gorputzak sexualki erakargarri aurkezteko soineko exotikoa eskaintzen zuen aurrekuak.

### 3.4 Lehen abertzaletasunaren gizon-dantza (1894-1920)

*Baile gimnástico y rudo que  
congestiona los semblantes  
sudorosos con el cansancio del  
esfuerzo; no con el deseo sensual.*  
(Arzadun 1901, 62)

Erromantikoak eta nazionalistak bat etorri ziren protokolo eta festarako euskal dantza nagusitzat aurrekua izendatzerakoan. Agintarien aurrekua Euskal Jaien ezinbesteko ekitaldia zen XX. mende hasieran. Antolatzaileak, agintariak eta babesleak elkar-hartzen zuten herritar xeheen aurrean beren burua euskal tradizioen babesle moduan nabarmentzeko eta goraiatzeko aukera eskaintzen zien dantzan parte hartzeko. Gainera, dantza, musika eta antzerkiarekin batera, sentimendu abertzaleari lotzen zitzaizkion emozioak (Díaz 2001, 79-80) aktibatzen tresna eraginkor moduan ageri ziren. Sabino Aranaren pentsamendu abertzalearen eraikuntzan (Arana 1897; 1980a; Guezala) funtsezko tresna gertatu zen dantza-soltea, aurrekua eta ezpata-dantza euskal dantza zintzo eta onbidezkotzat jotzea, espainiarizat identifikatzen zen dantza-lotu immoral eta lizunarekin oposizioan. Guzti hori gorputzaren bidez, zentzu biologikoan baino kulturean (Aresti 2016, 121) definitzen den eta nazionalismoaren bereizgarri diren emozioen sortzaile eta hartzaile (Díaz 2001, 81) den 'euskal gorputz nazionalaren' bidez barneratu eta kanporatu zen.

XIX. mendearen azken hamarkadetan mugimendu nazionalisten sorrera eta hedapenarekin batera, maskulinitate idealen eraikuntza prozesuak gertatu ziren, eta eredu desberdin arteko tentsioak eta gatazkak ere azaleratu ziren (Aresti & Martykánová 2017, 17). Euskal abertzaletasunak Ingalaterrako *gentleman* eta horri lotutako adeitasun irudi aurrerakoia hautatu zuen erreferentetzat, eta oster, espainiar gizonaren irudi estereotipatua gaitzestu zuen atzerakoitzat joz (Aresti 2017). Euskal abertzaletasunaren lehen olatu honek, dotrina kristauaren inguruan artikulatu zenak, aurrekua euskal dantza autentiko moduan identifikatzen lagundu zuen, hori bai, bere aldaera 'garbi' eta 'zintzoenean', maskulinoan. Ez baitzen alperrik erreformatu soka-dantza edo aurrekua. Festetan eta dantzan beren buruak moralaren zaindari izendatu zuten elizgizonek misioen, sermoien eta debekuen bidez luzaz jardun baitzuten,

bereziki XVII. eta XIX. mendeetan, dantzaren zenbait unetan gertatzen ziren emakumeen eta gizonen arteko gorputz ukipenak eragozteko ahaleginean (Bidador 2005). Dantzaren pasarterik eztabaidatuena, ipurdikoen tartea bereziki, dantzatik ezabatuta, eta sexu desberdineko kideen arteko kontaktua saihesteko zapiaren erabilera ezarri, aurrekua XX. mendera erabat erreformatuta iritsi zen, gorputzen arteko ukitzerako aukerarik gabe eta moral kristau zorrotzenarekin ere kontsumitzeko moduan (Sánchez 2005). Arriskua berria dantza-lotuan egiteko ohitura espainola bihurtu zen. Dantza kanpotar immoralak eragozteko lehentasunezkoa zen, dantza-lotua galbidean jartzen baituen euskal arraza garbia.

Sabino eta Luis Arana anaien ekimenez, 1894ko uztailaren 14an *Euzkaldun Batzokije* sortu zen egunean, balkoian ikurrina lehen aldiz izeki eta festa handia ospatu zuten: albokariak eta txistulariak beraien tresnekin, eta pianora esertzen zirenek eskainitako doinuekin, musika eginez, kantu eta dantzan aritu ziren, baita aurrekua dantzatu ere (Arana 1980b, 1:322). Guztiak gizonezkoak ziren, eta ez zen izan emakumerik ez festa, ez aurreku hartan, ez Euzko Alderdi Jeltzalea sortu eta haren lehen urteetako ospakizunetan ere. Euskal abertzaleen lehen aroan, aurrekua ohiko dantza zen hainbat testuingurutan, baita nazionalisten ospakizunetan ere, baina hauetan, ia-beti gizonezkoen aurrekuak ziren, besteak beste, Sabino Aranaren alderdiaren lehen aroan sortzailearen joera misoginoari jarraituz gizonek soilik gorputzen baitzuten mugimendu politikoa.

Euskal dantzak jatorriz eta berez guztiz garbiak eta moralak ziren Aranan (1980a, 2:1337) ustez: "danzas nacionales son honestas y decorosas hasta la perfección". Bikotetan, lotuan egiten ziren dantzak berriz, haragikeri gaitzesgarriak, kanpotik, Espainiatik sartutako ohitura lizunak, dantza-lotua "bailar al uso maketo, como es el hacerlo abrazado asquerosamente a la pareja" baitzen Aranantzat. Hain zuzen, moral katoliko zintzoa zen euskaldunak espainiarrengandik bereizten zituena, eta bertakoen jokabide garbia etorkinen bekaturako ohituretatik babestea zen proiektu abertzalea eta independentziaren argudiaketa sostengatzen zuen zutabe nagusia. Garai berean, Irlandan, baltsa zen moralaren zaindaria lanetan ziharduen eliza katolikoaren gaitzespenen jomuga, emakumeak ezinbestekoak zituen kastitate eta xumetasuna moduko bertuteak usteltzen baitzuten (O'Connor 2013, 44).

Bergaran, 1897ko San Pedro jaietan gertatu zen istilu batek asaldatuta idatzi

zuen euskal dantzak jatortzat eta espainolak guztiz lotsagabeak jotzen zituen "Los efectos de la invasión" artikulua Sabino Aranak (1980a, 2:1326-1327). Udalak plazan dantzak debekatuta bazituen ere, festetan gau batean talde bat plazan dantzan hasi eta zalaparta sortu zen. Iburguren jesulaguna, dantza bekatari haiekin Jainkoari irain egiten ari zitzaiola sinistuta, plazaren erdian jarri, eta bere bizkar biluzia kolpatzen eta zigortzen hasi zen, odoletan hasi zen arte. Zenbait herritarrek babestu zuten apaiza eta beste batzuk ostera trufa egin zioten. Gertaera horiek eragiten zioten lotsa eta saminaren aurrean idatzi zuen Sabino Aranak, euskal abertzaletasuna praktika katolikoaren aldeko ekinbidetzat defendatuz. Horren arabera, euskal aberriaren aurkako arrisku handiena espainiarrekiko harremanak ziren. Hizkuntza, historia eta instituzioen galera, eta menpekotasun politikoa baino larriagoa iruditzen zitzaion espainiar inmoralitatearekin kutsatzea. Sabino Aranaren ustez (1980a, 2:1326), aberrian norabide horretatik jarraituz gero, kristauak katakonba berrietan gorde beharko ziren.

Euskaldunen jatorrizko nortasun eta ohituren garbitasuna, "la prístina pureza en su carácter y sus costumbres", zen Aranaren kezka nagusia (1980a, 2:1326). Euskaldunen berezko izaera erlijioitsu eta morala hautsita, gainontzekoak garrantzia galtzen zuen. Alperrik zen hizkuntza, historia, erakunde eta askatasun politikoak mantentzea, bitartean euskaldunak moralki usteltzen baziren. Bere fede katolikotik, gizakiarentzat arimaren salbamendua zen garrantzitsuena, eta bidea galdua zuen espainiar herriaren eskutik bekatuen hondamendira zihoan euskalduna. Haren ustez, Espainian luzaroan ziren erlijiotik urrun eta immoralitatean erorita, eta beraz, ezin zitekeen azken garaietako liberalismoari leporatu aurretik zetorren galbidea. Espainian agintariengan zetzan bertutea herritarrengan zabaltzeko ardurak, eta ostera, *Euskerian*, herritarren ohituretatik eratorriak ziren arauak. Euskal zintzotasun garbiena mendietan, aparteko baserrietan, eta bideetatik baztertutako herrietan aurki zitekeen Aranaren esanetan (1980a, 2:1327). Espainiarrekin kontaktuan izatean euskal nortasuna ahultzeko arriskua zegoen Aranaren ustez, espainiarren eta euskaldunen arteko elkarbizitzan, espainiarrengan nagusituta zeuden praktika immoralak euskaldunei transmititzen baitzitzaizkien, euskaldun garbiak kutsatuz. Horixe zen Aranaren ustez etorkinen inbasioaren kalterik larriena.

Euskal gizarteak ezingo zuen bere arraza salbatu Espainiaren menpe zegoen bitartean, ezinezkoa baitzen okertutako herri baten menpe egonik katoliko zintzo izatea. Beraz, euskaldunen arima salbatzeko, ezinbestekoa zen

independentzia politikoa. Euskal aberriaren independentzia Jainkoarekiko fedearrekiko ondorio lojikoak zen Aranantzat: "ha resonado al fin en estos tiempos de esclavitud el grito de independencia, SOLO POR DIOS HA RESONADO". Sabino Aranarentzat, euskal independentzia ez katolikoa bultzatuko lukeen korrante politiko bat Espainia bera baino etsaiagoa litzateke aberriarentzat. Mugimendu abertzalearen helburua euskaldunek salbazio, zentzu kristau hertsian zen beraz. Horretarako euskara eta euskal aberriaren historiaren ezagutzan sakondu, eta moral katolikoa sendotzea zuen helburu.

Dantza-lotua, espainiar immoralitatea eta jainkoaren kontrako iraina, izurria bailitzan hedatzen ari zelakoan, euskal dantza moral eta jatorren aldeko aldarria egin zuen Aranaren nazionalismoa fededunak. Dantzaren bidez, euskal nortasun zintzo eta morala goraiatu zuen, espainiar okerbide lizunarekin kontrastean:

Ved un baile bizkaino presidido por las autoridades eclesiástica y civil, y sentiréis regocijarse el ánimo al son del txistu, la alboka o la dulzaina, y al ver unidos en admirable consorcio el más sencillo candor y la más loca alegría; presenciad un baile español, y si no os causa náuseas el liviano, asqueroso y cínico abrazo de los dos sexos queda acreditada la robustez de vuestro estómago, pero decidnos luego si os ha divertido el espectáculo o más bien os ha producido hastío y tristeza. (Arana 1980b, 1:627)

Euskaldunen eta espainiarren dantza ohituren inguruko konparaketa gaitzesgarria ez zuen bakarrik haragikeriari begira egin, baita erromerietan, gizonen arteko harremanen eta gatazken kudeaketan, labankadetarako joera maltzurra egotziz espainiarrei, arazoak zurikeriarik gabeko muturreko garbiekin ebazten zituzten euskaldun zintzoekiko oposizioz.

En romerías de bizkainos, rara vez ocurren riñas, y si acaso se inicia alguna reyerta, oiréis sonar una media docena de puñetazos, y todo concluido; asistid a una romería española, y si no veis brillar la traidora navaja y enrojarse el suelo, seguros podéis estar de que aquel día el sol ha salido por el oeste. (Arana 1980b, 1:628)

Horrez gainera, musika, antzerkia eta dantza, sentimendu abertzaleak transmititzeko tresna ezin-hobetzat jo zituen Sabino Aranak eta lehen unetik arreta eskaini zien. Idatzizko testuek burua nola, antzerkiak bihotza mugitzen zuela ohartu zen Arana (1980b, 1:470-472), eta tresna propagandistiko moduan



erabiltzeko antzerkiaren balioa goretsi zuen.

Bikote dantza-lotua, lizuna, kanpotarra zen moduan, gizonezkoen euskal dantza zaharrek gorpuzten zituzten euskaldunen balio politiko eta moralak. Horien erakusgarri aureskua, *Euzkeldun Batzokijean* bazkideen artean dantzatzen zena, bai 1894ko sorreran, bai 1895eko urteurrenean (Arana 1980b, 1:653), bai ondoko urteetako ospakizunetan ere. Bestalde, aureskuaren instituzionalizazioa sustatu zuten Euskal Jaiekin kritiko zen Sabino Arana (1980a, 2:1256), euskal kultura, hizkuntza, musika eta dantzen sustapenean ez baitzuten balio moral eta jatortasun mailaren araberako praktika egoki eta desagokien arteko bereizketarik egiten. Euskal jaiak euskal ohitura zintzoak hedatzeko tresna moduan ez zutela atzerriko ohitura zabarren zabalkundea hedatzerik lortzen salatu zuen Aranak:

Ni aun el amor al euskera y a los bailes, cantos y juegos del país, que es el único superficial efecto que, por su peculiar carácter, pudieran producir, llegan a causar aquéllas en el pueblo mismo donde se realizan. [...] la peste extranjerista ha avanzado de entonces acá con igual aceleración, cuando menos, que antes que fueran *favorecidos* con las *Fiestas Euskaras*. (Arana 1980a, 2:1256)

Euskal Jaiak, praktikan “gravemente antiopatrióticas” gertatzen zirela deitoratu zuen Sabino Aranak (1980a, 2:1257), ez baitzuten nazio-espirtua zabaltzeko balio, eta kontrara, ‘euskaldun jatorren ohiturak’ ez ziren dantza zikinetara bultzatzen zituzten euskal baserritar neska garbiak:

El baseñitaí observa entonces que es lo más honroso y *euskarro* estarse en la taberna hasta las altas horas de la noche y aun hasta las bajas de la mañana; y la inocente *neskatil* advierte que es la cosa más natural y más *euskara* del mundo danzar, estrechamente abrazada a un hombre, a la luz de las estrellas, y poco menos que se avergüenza de haber sido hasta entonces tan *aldeana* y haber vivido en el limbo. (Arana 1980a, 2:1258)

Euskal jaien bidez ez zen euskal ohituretan eta kulturaren gertatzen ari zen gainbehera geldiaraztea lortzen Sabino Aranan (1980a, 2:1258) ustez, eta gainera, ordena moralean oker onartezinak instituzionalizatzen ziren. 1899an Euskal Jaiak Bilbon ospatzekoak zirela eta, festa horiek ez zutela ‘espirtu nazionala’ zabaltzen laguntzen zioen: “Los certámenes euskéricos y concursos

euskerianos de las Fiestas Euskaras parece debieran servir a propagar el espíritu nacional; pero no hay tal cosa, sino todo lo contrario" (Arana 1980a, 2:1257).

Sabino Arana kritika horretan sakontzera eramane zuten Euskal Jaieen festa ereduak kokatu daitezken 1892, 1894 eta 1897an Donibane Lohizunen ospatu ziren *La Tradition Basque* festak. Esan liteke folklorismoaren arriskuak sumatu zituela bertan, asmo oneko tradizioen erakusketaren atzean proiektu politikorik eza salatuz. Nortasun politikorik gabeko adierazpen folklorikoak sumindu egiten zuen ideologo abertzalea: "Constituimos un pueblo que es un objeto arqueológico: nada más. Carece de personalidad política... porque se la ha arrebatado el extranjero" (Arana 1980a, 2:1380). Dantza, musika, poesia... euskaldunei onartzen zitzaizkien tradizio otzanak zirela, "He ahí las únicas tradiciones que te concede: el baile, la música, la poesía...", eta horiekin distraituta proiektu politikorik gabe menderatzaileak baimendutako denborapasan galtzen zirela euskaldunak: "Ya no te preocupa la tradición política: sólo te importa que te permita el dominador danzar, cantar y hacer versos en tu lengua"(Arana 1980a, 2:1381). Fiestas Euskaras edo Euskal Jaiek abertzaletasuna sustatzeko ez zirela tresna eraginkorrak ikusita, baina musika, dantzak eta festak identitate politikoak bultzatzeko tresna eraginkorrak zirelakoan, San Inazio egunean hasi zen Eusko Alderdi Jeltzalea abertzaletasuna ospatzeko festa antolatzen. Alderdiaren *Patria* berri-paperean honela iragarri zen festa:

Llega el día de San Ignacio; los jóvenes de Euzkadi están rebosando en alegría porque al fin van a recrearse en una fiesta suya, completamente, suya. Cansados de oír las músicas que anuncian los toros y los espectáculos exóticos, van a presenciar entusiasmados los juegos de sus mayores, que son más varoniles y sencillos que los mismos juegos espartanos<sup>137</sup>.

Euskal Jaiek ez bezala, non euskaldun nortasunaren aldekoak zela iradoki baina gero ez zen beraien ustez hori zorrotz betetzen, San Inazio egunean 'euskal izatearen' Aranaren definizioan sartzen ziren osagaiak bakarrik aurkituko ziren. Euskal dantza, musika, joko eta ohiturak zaharkinak bezala, erakusleihoan behatzeko antzinako bitxikeria moduan ikusi ordez, euskal aberriaren nortasuna inarrosi eta gorpuzteko gaiatasuna antzematen zioten abertzaleek: "Hoy los juegos y bailes vascos sólo tienen para algunas la estimación que para el anticuario el objeto de edad extraordinaria; para nosotros valen algo más, lo

137 "El festival", *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1904-07-24, 1. orr.

valen todo.<sup>138</sup> Pasodoble eta espainiar musikarik ez, eta horien ordezt gizon-jokoak, horixe baitzuen euskaldunak moraltasun sendoa ziurtatzen zuen ezaugarria, gizontasuna. 1904ko San Inazio festa horretarako hautatutako dantzak ezpata-dantzak eta aurrekuak ere ezaugarri hori, gizontasuna zuten ustez osagai nagusia. Ezpata-dantza euskal gudarien dantza moduan irudikatu zuen alderdi jeltzaleak: “La espatadantza es un baile eminentemente guerrero; el cruzar de las espadas indica que el vasco se preocupó, en tiempos mejores, de la independencia de su suelo, ensayándose en la paz para el arte difícil de la guerra”<sup>139</sup>. Ezpata-dantzariak euskal gudarien gorputz dantzariak ziren beraz. Aurrekua ere dantzatzen zuten San Inazio egunean, eta ezpata-dantza gudarien dantza bazen, aurrekuak etxeko ordena eta euskal emakumeen izaera garbi eta kastoari eskaintzen zitzaion aitortza irudikatzen zuen: El aurreku es el reflejo del orden privado; la exaltación y respeto á la mujer y la castidad de hogar”<sup>140</sup>. San Inazio egunean bezala, EAJren gazte-adarrak, Juventud Vasca de Bilbaok antolatzen zituen jaialdietan ere osagai horiek izaten ziren. 1904ko abuztuaren 31n, Bilboko Euskalduna frontoian antolatutako jaialdian egitarau hau izan baitzen<sup>141</sup>: abesbatza, ezpata-dantzariak, pilota-partidak, aurrekulari txapelketa, bertsolari txapelketa eta jai bukatzeko Juventud Vascako kideek dantzatutako aurrekua.

XX. mende hasieran ohorezko aurrekuak hainbat testuingurutan antolatzen ziren. Eibarko Udaletxe berriaren inaugurazioan aurrekua dantzatu zuten agintariak 1901ean<sup>142</sup>, dantzarien artean Antonio Iturrioz alkatea eta Fermin Calbeton senataria zirela. 1902an, Bilbora Argentinako fragata bat iritsi zela eta ongi-etorria eskaini zien udalak, tartean aurrekua dantzatuz: “se bailó un aurreku, en el que tomaron parte los marinos”<sup>143</sup>. 1903an Irunen Euskal Jaiak ospatu ziren eta jai horietan ohitura zen moduan agintariak ohorezko aurreku dantzatu zuten<sup>144</sup>. Tradizioz eta hizkuntzaz penintsulako beste herriekiko guztiz desberdina zen herria izanik, “Ese pueblo, cuyo organismo, tradición y lengua difieren palmariamente de los del resto de la península, tiene un algo que se pierde en el caos de los tiempos más remotos y que hace interesantísimo todo estudio que con su origen se relacione” (Díaz de Arcaya 1906, 44), euskal dantzak ere bereziak izatea zentzuzkoa zen Manuel Diaz de Arcaya abertzale

138 “El festival”, *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1904-07-24, 1. orr.

139 “El festival”, *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1904-07-24, 1. orr.

140 “El festival”, *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1904-07-24, 1. orr.

141 “El festival”, *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1904-07-24, 2. orr.

142 “Las fiestas de Eibar”, *La Época*, 1901-09-21, 2. orr.

143 “Los marinos argentinos”, *La Época*, 1902-06-13, 2. orr.

144 “Las fiestas de Irún. El Aurreku”, *La Época*, 1903-09-29, 2. orr.

arabarrarentzat eta horren adibide nabarmenena aurrekua bera zen: “baile peculiarísimo del pueblo vasco, de sabor sui géneris, y que no tiene parecido alguno con los demás que se usan en las restantes comarcas de España”. Eta beste herriengandik bereizten zituen ezaugarrien artean, nabarmenena euskal dantzaren izaera morala, zintzoa zen, gizonen eta emakumeen arteko kontaktu fisikorik gabekoa, dantzarien arintasuna eta kemena erakusten zituen:

El honesto recato de este baile resalta en todas las figuras de que se compone. Por eso todas sus partes (excepción hecha de la Jota y Ariñ-ariñ, que son corruptelas posteriores) se bailan á solo sin contacto alguno entre las personas de sexo distinto, y tratando únicamente en sus bailables de hacer gala de la agilidad y gallardía de quien los ejecuta; por eso las parejas no se asen directamente de las manos, sino mediante un pañuelo, á cada uno de cuyos extremos opuestos se agarran por un lado la mujer y por otro el hombre; y por eso esta danza se ejecuta siempre al aire libre y ante la autoridad. (Díaz de Arcaya 1906, 50-51)

Aurrekua beraz, euskaldunen dantza garbia, morala, antzinakoa eta desberdintasunak identitate propioa sendotzeko duen gaitasunean sakonduz, Espainiako beste herrietako dantzekiko guztiz desberdina zen.

Por lo demás, la música de la danza euskara, la orquesta que la ejecuta y el baile que la caracteriza, difieren esencialmente de cuanto relativo á este asunto se conoce en el resto de España y las demás naciones, y son marcadamente propios del pueblo euskalduna y de pronunciado y peculiar sabor vasco, perdiéndose su historia en el más vetusto origen de este pueblo. (Díaz de Arcaya 1906, 53)

Aurrekua dantza jator, garbi eta euskalduntzat jotzen zuten abertzaleek eta bide zuzenetik aldendu ez zedin presioa eragiten zuten. 1905ean, Debako San Roke jaietan, zezenketen aurretik dantzatu ohi zen aurrekua eragozten saiatu ziren herriko zenbait abertzale. *El Pueblo Vascon* idatzitako kronikan<sup>145</sup>, nazionalistek aurrekua ez zedin dantzatu egindako ahaleginak salatu zituen Montreal kazetariak, arbasoek transmititutako ohitura zenbaitek beren nahieran baliatu nahi zutela deitoratuz:

A las cuatro y media empezó la segunda corrida, bailándose en primer lugar el tradicional aurreku á pesar de que elementos que se titulan

<sup>145</sup> Montrealek *El Pueblo Vascon* argitaratutako kronika *Patrian* erreproduzitu zuten: Iza, J., “El aurreku y la corrida”, *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaña*, 1905-08-26, 2. orr.

vascongados oponianse á ello. El pueblo de Deva no puede ni debe consentir que costumbres que nos legaron nuestros antepasados desaparezcan por el mero capricho de unos cuantos. El aurreku se bailará siempre, pese á quien pesare. (Iza 1905, 2)

*Patria* egunkarian azaldu zituen<sup>146</sup> Iza abertzaleak aureskua zezenketen aurretik dantzatzearen kontrako arrazoiak. Espainiartzat jotzen zen ekitaldi desegokia euskal tradizio garbiarekin nahasteari onartezina zeritzon. Aureskua garbia, morala, kultua zela, eta zezenketak berriz agerian jartzen zuela herri baten basakeria, ezjakintasuna eta hezigabekotasuna.

¿Crée el señor Montreol que el aurreku y la corrida pueden asociarse? ¿Ha considerado lo que cada uno de ellos significa? ¿Crée que el aurreku, ese baile altamente significativo, culto; higiénico y moral puede ir del brazo de esa fiesta que declara la barbarie, incultura y la incivilización de un pueblo? ¿Acaso la chulaperia y la virilidad pueden asociarse? Yo creo que á Deba no legarian sus antepasados el espectáculo de una corrida precedida de un aurreku pero aun siendo así ¿se deben conservar las malas costumbres de los predecesores? De ningún modo. Conservese sí, el aurreku, pero no asociado á esa fiesta que llaman nacional... de la nación española. (Iza 1905, 2)

Aureskua dantza moral eta egokia egiten zuena ala immoral eta gaitzesgarri bihurtu zezakeena ez zen horrenbeste dantza bera, baizik eta nork dantzatzen zuen. Abertzaleek dantzatzen zutenean dantza ohoragarria zen, 1905 urte horretan bertan Deban eta Bergaran San Inazio egunean<sup>147</sup>, Deustuko Batzokiaren urteurrenean<sup>148</sup> edo Gautegiz-Arteagan ikurrina berria bedeinkatu ondoren EAJko bazkideek eta Batzokiko kideek dantzatu zituzten aureskuetan nabarmentzen zen moduan<sup>149</sup>.

Espainolek, edo abertzale ez zirenek dantzatzeak aureskua zikintzen zuen. Ostera, euskaldun jatorrek, baita emakumeak baziren ere dantzatzuz gero, dantza egoki eta zuzena zen. Horrela, 1905ko San Inazio eguneko jaialdian, adineko emakumeen aurreku txapelketa ere antolatu zen<sup>150</sup>. Bilboko Euskalduna frontoian ospatu zen jaialdian, lehen zatian, Arrasateko dultzaineroen eta Abadiñoko batzokiko ezpata-dantzarien emanaldiaren ondoren, Juventud

146 Iza, J., "El aurreku y la corrida", *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1905-08-26, 2. orr.

147 "Los vascos en el día de San Ignacio", *Patria. Jaungoikua eta lagizarra*, 1905-08-05, 2. orr.

148 "Los vascos en el día de San Ignacio", *Patria. Jaungoikua eta lagizarra*, 1905-08-05, 4. orr.

149 *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, 1905-08-26.

150 Emilio Xabier Dueñasen bidez izan dut honen berri.

Vascako bazkideek ohorezko aurrekua dantzatu zuten<sup>151</sup>. Bigarren zatian aizkolariak, zantzolariak, abesbatza, pilota partida eta bertsolarien ondoren, eta jaialdia abesbatzaren azken kantekin bukatu aurretik, adineko andreen aurrekulari txapelketa egin zen. Hirurogei urtetik gorako zazpi emakume aurkeztu ziren txapelketara, tartean Balbina Mugika, laurogei eta lau urte zituen. Hona *Patria* egunkariko kronika:

A continuación se constituye el Jurado que ha de otorgar los premios á las ancianas mayores de 59 años que mejor bailen nuestro baile nacional, el aurreku. Se presentan siete *jóvenes* de 62 años en adelante. Este número del programa gustó tanto á la concurrencia, que no cesó de aplaudir, hasta el punto de que el Jurado tuvo que suplicar el silencio á fin de que las bailarinas pudieran oír á la banda de tamborileros y no perdieran el compás. Se otorgaron tres premios de 50, 25 y 25 pesetas, á Eugenia de Gerediaga, de 72 años, Josefa de Larrutzea, de 62 y Balbina de Mugika, de 84 respectivamente<sup>152</sup>.

Eusko Alderdi Abertzaleko kideek Bilbotik herri txikietara txangoak egiteko ohitura zuten. Txango horietako batzuetan, bisitatzen ari ziren herrian, bertako emakumeak aurreku dantzatzen ikustea egokitu zitzairen. Halaxe gertatu zen 1905ean, San Juan egunez Lekeitiora egin zuten txangoan, hain zuzen egun horretan dantzatzen zen andreen soka-dantza ikusteko aukera izan baitzuten (Dueñas 2018, 32): “Después de terminada esta ceremonia se celebró un aurreku por las muchachas del pueblo, impresionando bastante la ligereza de las neskas de esta clase de danzas<sup>153</sup>. Dantzariak herritar emakume arruntak, euskaldun jatorrak zirenez, ez zuen kezka moralik eragiten. Ez zen ohikoena izaten, baina zenbaitetan, abertzaleen ospakizunetan ere dantzatu izan zuten aurrekua emakumeek. Adibidez, 1907an, Etxebarriko batzokiko ikurrinaren benedikapen eta estreinaldiaren aitzakian antolatutako festan (Dueñas 2018, 32): “Terminada la ceremonia religiosa, varias señoritas de Echévarri bailaron en la plaza un aurreku, que resultó muy bonito”<sup>154</sup>.

151 “Los vascos en el día de San Ignacio”, *Patria. Jaungoikua eta lagizarra*, 1905-08-05, 1. orr.

152 “Los vascos en el día de San Ignacio”, *Patria. Jaungoikua eta lagizarra*, 1905-08-05, 1. orr.

153 *El Nervión*, 1905-06-26, 1. orr.

154 *El Noticiero bilbaíno*, 1907-07-08, 1. orr.

### 3.5 Emakumeen aurrekuak euskal kulturaren pizkundean (1920-1936)

Lehen mundu gerraren ondoren, XX. mendeko 20ko eta 30eko hamarkadak ezegonkortasun handiko garaia izan zen genero harremanei dagokienez eta horiek erregulatzen zituzten eskubide eta betebeharren sistemaren aldaketa garrantzitsuak gertatu ziren (Aresti 2016, 126). Euskal nazionalismoan ere, gizentasunaz zeuden ikuspegietan eraldaketak gertatu ziren. Gurasokeria eliztarretik apur bat aldentuta burges klase ertaineko euskal maskulinitate eredu zerabilen (Aresti 2016, 127) eragin anglosaxoia zeukan joera batek, adibidez. Lehen Mundu Gerraren testuinguruan gertatu ziren aldaketek eragina izan zuten euskal abertzaletasunean eta sexu diferentziaz zegoen ikuspegiari. Genero hierarkiaren ideiarekin batera, osagarritasunaren kontzeptuan oinarritzen zen ikuspegi esentzializatuago bat adierazten hasi zen (Aresti 2014). Birsortua zen euskal dantzen 'tradizioan', emakumeen toki berria berrasmatzen joan zen, zer eta nola dantzatu behar zuten mugatuz. Aldi berean, mugimendu abertzalearen lerro nagusian, Sabino Aranaren beraren genero ikusmolde katolikoari jarraitzen zitzaion. Sabino Aranak lehen euskal abertzaletasunari eragin zion genero ikuspegiak, genero diferentzia sexuen arteko hierarkia zentzuan ulertzen zuen misoginia prerromantikoan (Aresti, 2014: 284) zuen jatorria. Euskal abertzaletasunaren lehen etapan proiektu politikotik baztertu ziren emakumeak, eta gainera, propagandarako baliatu ziren tresna nagusietan, dantzan eta antzerkian, parte hartzea eragotzi zitzaion.

Policarpo Larrañagak dantza eta moralaren inguruan egindako lana aztertu zuen Sabino Aranaren jarraitzaile Engracio Arantzadi *Kizkitzak* (1930). Arriskua, 'ohi bezala', bikoitza zen Kizkitzan begietan, fedea eta arraza hondatzea: "proposito de corregir la presente desviación, doble, como siempre, del llamamiento de fe y del llamamiento de la raza" (Arantzadi 1930, 1). Garai batean, ohituren hondatzea euskal lurretan auzokoetan bezala gertatu zela zioen Kizkitzak (1930, 1), "se debe reconocer, en justicia, que en tierra vasca reinó, como en otras partes, más que en los pueblos vecinos, el desenfreno de costumbres", eta beraz, ez zegoela euskal arraza arrisku horretatik libre. Berriz ere dantzaren bidez galbidean ez erortzeko neurriak hartu beharra aldarrikatzen zuen Engracio Arantzadik: musikariek ez zezatela jo soka-dantzen bukaerako jiga ero eta arriskutsua, danbolinteroek har zezatela bere gain dantzaldian zintzotasunaren ardura, eta garrantzitsuena, kontaktu fisikoa eragozten zuen

zapia aurreku guztietan erabili zedila: “que por ningún caso estén el hombre y la mujer asidos de las manos, y sí de pañuelos, o cosa equivalente” (Aranzadi 1930). Dantzaldiak okerbidean ikusten zituen Kizkitzak, kristautasuna ahul eta lizunkeria nagusitzen ari zela iruditzen zitzaion:

Hoy, en cambio, ninguna persona que estime su decoro puede presenciar la agitación inmunda de esas mismas plazas, en las que al son de unas murgas innobles las muchedumbres se encanallan y prosti-tuyen a la luz del sol, serenamente, plácidamente, como si el culto de Astarte, la obscena divinidad femenina, hubiera sustituido en nuestro país al cristianismo. [...] apenas se diferencian en los grandes días de núestras festividades religiosas las plazas públicas de las casas públicas. Venus triunfa sobre la podredumbre colectiva. (Aranzadi 1930, 1)

Irratiaren bidez inoiz baino azkarrago hedatzen ziren musika moda berriak, trikitixaren hedapena, dantza soltea eta aukera zegoenean dantza-loturen arrakasta, aurrekuaren hondoratzean beste urrats bat ekarri zuten. Primo de Riveran diktadurapean (1923-1930), folklore moralarekin erakutsitako malgutasuna baliatuz ohorezko aurrekuak dantzatzen jarraitu ziren (Sánchez 2000a, 348), baina gero erromerietako aurreku informalak gainbeheran jarraitzen zuten. Erromerietan dantzatzen ziren aurrekuak urritzen eta aurrekuak dantzatzen zekizkiten herritarrak ere bakantzen zihoazen. Gero eta maizago, aurrekua dantzatzen zekitenak ezpata-dantzarien taldeetan ibilitakoak edo herriko folklore ekitaldietan parte hartzeko ohitura zutenak ziren, aurrekua dantzatzeko ezagutza gero eta espezializatuagoa bihurtuz. Dantza-maisuen bidez eta dantza-eskoletan<sup>155</sup> ikasitako aurrekua arautua eta zehatza izaten zen, inprobisazio eta bat-bateko burutazioetarako leku gutxi uzten zuena. Horrela zioen Jose Lorenzo Pujanak, XX. mendean hasieran Gipuzkoako hainbat herritan irakatsi zuen dantza-maisuak:

¿Qué aurrekulari es capaz de mostrar en el contrapás toda su habilidad y destreza? Ninguno, porque todo buen dantzari debe sujetarse á las reglas del baile y, en tal caso, no puede desarrollar sus habilidades. (Pujana 1903, 1)

---

<sup>155</sup> Adibidez, jakinekoa da Jose Lorenzo Pujana dantza-maisu gipuzkoarra herriz herri aritzen zen dantza irakaskuntzan eta 1927an Añorgan sortutako dantza taldeko dantza-maisu izendatu zuten (Basurto et al. 2001)(Basurto et al. 2001). Urte berean Segundo Olaetak Elai-Alai dantza taldea sortu zuen Gernika Lumon (Olaeta 1996), eta Donostian berriz, 1928an udalaren txistu eta dantza akademia sortu zen (Txistulari 1928).



Folklorismoaren ondorioetako bat produktu kulturean egiten diren eraldaketak dira (Martí i Perez 1996, 75-82). Aurrekua, edozein herritar arruntek dantza zezakeen dantza izatetik, 'ikasitako', 'hezitako' dantzari espezializatuen eremu izatera pasatzen hasi zen. Teknikoki zehatzagoa, dantza aldetik perfektuagoa, baina bat-batekotasunaren naturaltasuna eta inperfekzioaren grazia galtzen hasita zegoena. "La decadencia del aurreku" izenburuz argitaratu zuen Fernando Murgak artikulua gainbehera hori salatuz.

Esta danza tan típica, tan vascongada, va perdiendo su ufanía y su triunfo. Ya no es en todo momento algo necesario, isócrona, monorrítmica, que antes llevaba el sello de la continuidad en su realización. En el ansia de depurarla ha perdido su naturalidad, integridad y encanto. Carece de su pureza primitiva, y más bien parece mixtificada con adobamientos surgidos al azar y al capricho del bailarín. Queda de ella un leve recuerdo de lo que fué en alguno de sus giros, que nos hacen evocarla en su propia naturalidad.[...] La renovación de la danza, en ese deseo plausible de pretender embellecerla con atavíos ajenos, ha traído su decadencia, una decadencia lenta, suave, pausada, [...] (Murga 1926, 4)

Ohorezko aurrekuak eta 'ikasitako' dantzarien aurrekuak jarraitzen ziren egiten. Alderdi abertzalearen ekitaldi nagusietan aurrekua dantzatzen zen, eta 1932an antolatu zen lehen Aberri Egunean ere, Eusko Alderdi Jeltzaleko buruzagiek dantzatu zuten aurrekua (Kuarrenta 2017) izan zen festaren protokolo-ekitaldi nagusietakoa. Ondoko argazkian ikusi daitekeenez, Anton Iralak, 1936tik aurrera Eusko Jaurlaritzaren lehendakartzako idazkari jardun zenak egin zituen aurrekulari lanak. Sokan hirugarrena Esteban Aranzadi ageri da, EAJren lemazain lanetan Sabino Aranaren oinordekotza izan zuenaren semea, Eusko Jaurlaritzan Barne administrazio zuzendaria izango zena.



Ilustrazioa 17: Aurrekua lehen Aberri egunean. Begoña, 1932-03-27. Argazkia: Aranzadi familiaren artxiboa.

Gizonezkoen aurrekuak festetako une gorenetan eta bestelako ekitaldien protokoloetan dantzatzeko bitartean, herritar arrunten aurrekuak urritzen ari ziren, eta emakumeen aurrekuak ia desagertu ziren. Ondorioz, aurrekuaren izaera ustez maskulinoa berretsi egiten zen gizonek dantzatzeko zuten bakoitzean eta emakumeek aurrekurik dantzatzeko ez zuten bakoitzean. Garai horretakoak dira emakumeen aurrekuen ukazioak; Francisco Gascuek 1912an eta Aita Donostiak 1923an ukatu zuten lehen aldiz. Primo de Riveran diktadurapean, 1923 eta 1931 bitartean ez dut emakumeek dantzatzeko aurrekuen berririk aurkitu. 20ko eta 30eko hamarkadetako emakumeen

aurrekuen testigantza apurrak diktaduraren aurrekoak edo ondokoak dira. Emakumeen aurrekuak ukatuta eta desagertzen ari ziren unekoa da, beraz, Santurtziko emakumeen aurrekua. Ukazioaren okerra, emakumeek aurrekua dantzatzen zutela, agerian jartzen lagundu duen ikusizko testigantza.

### 3.5.1 Santurtzi, 1921: filmatutako lehen aurrekua, emakumeen azkenetakoa

Emakume talde bat aurrekua dantzatzen ageri da 1921eko irailean Santurtzin grabatutako filma batean<sup>156</sup>. Herriko arraunlariek lortutako garaipena ospatzeko antolatutako festan hogeita bost neskek kirolarien omenez dantzatutako aurrekua da irudietan (Arrola 1921b) ageri dena. Emakumeek aurrekua dantzatzen zutenik ukatzen zen garaikoa da grabaketa, eta dokumentu idatziek eta argazki gutxi batzuk kontrakoa adierazi arren, idatziz argudiatutakoa ikusgarri eginez berretsi du filmak: euskal tradizioan emakumeek aurrekua dantzatzen zutela. Aurreku baten irudiak erakusten dituen lehen filma da Santurtziko, eta ezagutzen den aurreku baten filmazio zaharrenean emakumeak izatea dantzari protagonistak ebidentziaren indarrez zartarazten du ukazioaren faltsutasuna. Ikus-entzunezkoek memoria berregiteko duten gaitasuna aipatu du Eneko Lorentek (2015, 37), ikuslearen artxiboa aktibatzeak memoria etengabe idazten eta berridazten den hautaketa, ahanztura eta ukazioen ekonomia hori eguneratzea eta eraldatzea esan nahi baitu. Aldi berean, ironia larria gertatzen da, aurreku baten lehen filmazioa emakumeek gidatutako azken aurrekuetako bat izatea.

Santurtziko emakume aurrekulariek lagundu dute frogatzen aurrekuaren maskulinitate eskusiboa eraikuntza kultural baten emaitza dela, tradizio asmakuntza bat (Hobsbawm & Ranger 1983), emakumeek dantza horretan historikoki izandako parte-hartzea ezkutatu zuena. Eraikuntza hori antzina-antzinarako tradizio moduan transmititu zen, genero ikuspegi garaikideak dantzan eta dantzaren bidez naturalizatuz. Judith Lynne Hannak (1987, 4) esan bezala,

---

<sup>156</sup> 2015eko irailaren 10ean egin zen publiko filma Biarritzen, Santa Eugenia aretoan, *Soka* erakusketaren baitan. Ondoren, 2016ko otsailaren 23an interneten, dantzan.eus atarian argitaratu zen bi bertsiotan: "Santurtzi 1921 Ohorezko aurrekua emakumeen eskutik" izenburukoan, 2 minutu eta 19 segundoko iraupenarekin aurrekuari zegozkion irudiak ikusi zitezkeen: <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-emakumeen-aurrekua-soka-dantza>; "Santurtzi 1921 Estropadetako garaipenaren festa" izenburuarekin zintaren eduki osoa argitaratu zen, 7 minutu eta 24 segundoetan Santurtziko irudi orokorrak, estropada irabazi zuten arraunlarien irudiak eta garaipena antolatzeko ospatu zen festaren irudiak ikusi daitezkeelarik: <https://dantzan.eus/kidea/EXD/nesken-aurrekuan-bukatu-zuten-estropadak>

dantzak gizarte antolaketaren patroiak islatzen baititu eta aldi berean horietan eragiten baitu. Eta Silvia Citrok (2012, 13) erantsi duenez, dantza munduan izateko eta aritzeko modu bat da, bizitza sozialean, harreman intersubjektiboetan eta gizarte osoaren esperientzietan ondorio garrantzitsuak dituen.

Arraunlarien garaipena ospatzeko Santurtziko emakumeek aurrekua dantzatu baino sei urte lehenago, Francisco Gascue musikologoak, 'ohitura zaharretan oinarrituta' esana zuen emakumeek ez zutela dantzatzen aurrekuan: "Las señoras no bailan. [...] en este baile, los hombres son los únicos que bailan" (Gascue 1915, 2). Eta Santurtziko aurrekuaren ondoko urteetan, Aita Donostiak zenbait hitzalditan berretsi zuen: "La mujer no baila en el verdadero sentido de la palabra. Lo hacen los hombres, más especialmente los jóvenes" (1932, 4). Beraz, aurrekua, euskal sistema koreografikoaren dantza adierazgarrienetakoa, ñabardurarik gabeko dantza maskulinoztat ageri zen.

XIX. mendean eta XX. mendearen lehen urteetan arruntak izan ziren emakumeek gidatutako aurrekuak, baina XX. mendearen bigarren hamarkadan diferentziaren ideia sustatzen zuen genero ikuspegia indartu ahala, kultura eta gizarte gizonezkoen eta emakumeen jarduera eta eremu-mugatueta, gero eta modu zurrunagoan, antolatzen ari zen. Aurrekua gizonezko dantza moduan sailkatuta, ordura arte ohikoa izan zen emakumeen parte-hartzea desagertzen hasi zen. Santurtziko 1921eko aurrekua beraz, emakumeek gidatutako azken aurrekuen sortakoa litzateke. Dantza genero-identitate bakoitzari modu berezian lotuta adierazten, irudikatzen eta ordezkutzen zuten rolen bidez eraikitzen ari zen genero ikuspegi bitarra zalantzan jartzen du Santurtziko emakumeen aurrekuak.

Filmazioa izaterakoan, lehen aldiz nola dantzatzen zen ikusteko aukera eskaintzen du zinemak. Hitzen bidezko deskribapenetan ikusi ezin daitekeena erakusten du pelikulak. Horrela, Santurtziko 1921ko aurrekuak generoen arabera dantzakeraz galdetzeko aukera eskaintzen du. Emakumeek eta gizonek desberdin dantzatzen zuten? Bazegoen emakume moduan eta gizon moduan dantzatzeko modu bereizirik? Filme bakar baten segundo gutxi batzuk ez dira galdera horri erantzuteko nahikoa, baina lehen hurbilketa bat egiteko baliagarri izan liteke.

Filmaketa ekoiztetxe amerikar batek egin zuen<sup>157</sup>, baina grabatzeko enkargua

---

157 *Euzkadi* egunkarian argitaratu zenaren arabera: "De tan brillante acto se impresionó película

nork egin zuen ez da argitu oraingoz. Litekeena da jarduneko alkateak, Ildefonso Arrolak egin izana, agertu den kopia bakarra berak izan baitzuen gordeta etxean<sup>158</sup>. XX. mendearen lehen hamarkadetan, zineak munduaren alderdi bat gorde eta ondoren, zuzeneko behaketa bailitzan, analisi eta interpretazio zientifikoarekin aztertzeko aukera eskaini zezakeelakoan jardun omen zuten aitzindariak (Lorente 2008, 272). Ez dakigu horixe ote zen Arrolaren nahia, baina ia mende bat beranduago filmarekin topo egin dugunean, esku-artearen geneukan aztergaiari begira amestu ezin genuen aurkikuntza oparitu zigun<sup>159</sup>. Irudiekin batera, Emilio Xabier Dueñasek egindako sarrera-azterketa argitaratu zen dantzan.eus-en (Dueñas 2016), besteak beste aurrekuan parte hartu zuten emakumeei buruzko datuak eskainiz eta Santurtziko folkloristak lan hori zabaltzen jarraitu du ondoko urteetan (Dueñas 2017; 2018). Santurtziko emakumeen aurrekua generoa eta nazionalismoaren historian kokatuz idatzi dut nik (Araolaza 2018), gertaera hori, eta XX. mende hasierako genero ikuspegiak eta horietan gertatu ziren aldaketak, dantzan eta dantzaren bidez nola gorpuztu ziren aztertuz.

Filmean ikusi daitekeen aurrekua 1921eko irailaren 18n, igandez dantzatu zen, egun batzuk lehenago jokatu ziren estropadetan lortutako garaipena ospatzeko antolatu ziren festen baitan. Bilboko itsasadarrean, Ibaizabal itsasoratzen den Abra golkoan jokatu ziren estropadak ekitaldi garrantzitsua ziren Santurtziko eta inguruko herrietako udalantzat. Ekitaldia antolatzen laguntzeko ez ezik, Santurtziko traineruak maila gorenean lehiatu eta garaipena eskuratzeko aukerak izan zituzten aurrekontua eta neurriak hartzea aurreikusituen Santurtziko Udalak. Batzorde bat sortu zen Santurtziko traineruak ongi prestatua izateko baldintzak eta baliabideak ezarriz (Dueñas 2018, 4). Batzordeko kideetako bat zen Ildefonso Arrola, une horretan jarduneko alkatea

---

por una casa americana: "Santurtze", *Euzkadi*, 1921-09-20, 3. orr.

158 Lata batean gordetako 35 mm-ko pelikula, Ildefonso Arrolak, 1921ean Santurtzian jarduneko alkate zenak eta berak hil ondoren bere semeak, Ildefonso Arrola Eliasek izan zuten etxean gordeta. Aita-semeek 93 urtez gordeta izan ondoren, 2014. urtean, Arrola Eliasek pelikula Juan Carlos Fernández Caldeyllan esku jarri zuen eta honek, 2014ko apirilaren 2an Euskadiko Filategia-Filmoteca Vascan utzi zuen.

159 Filmea Euskal Filategira iritsi eta hilabete batzuetara, Jakes Larrek, Euskal Kultur Erakundeko (EKE) langileak bertara jo zuen euskal dantzari buruzko grabaketa historikoen bila. *Soka, euskal dantzaren urratsetan* erakusketaren koordinatzailea zen Jakes Larre, eta erakusketa horretarako bilatzen zituen dantza irudiak. Filategiko kontserbazio zuzendari Ion Lopez Barrenak prestatu zuen lehen aurre-hautaketa, Santurtziko 1921eko filmazioa zerrendan sartuz. Erakusketa horretako aholkulari lanetan aritu nintzen, Euskal Filategiko dantza-irudien aurre-hautaketa helarazi zidan Jakes Larrek 2015eko apirilaren 15ean. Ikusi orduko, filmaren garrantziaz ohartuta, erakusketarako interes goreneko edukitzat baloratzeaz gain, Emilio Xabier Dueñas folklore ikertzaile santurtziarrari jakinarazi nion, eta honek grabaketaren inguruan ikerketa historikoa abian jarri zuen.

Santurtziko udalean. Batzorde horrek taldean aldaketak egin zituen, arraunlari gazteak sartu eta Daniel Obregon izendatu zuen patroia. Ekainean eskola publikoetan egokitu zuten taldea, lo ere bertan eginez, goiz eta arratsaldean entrenamendu gogorak eginarazi zizkieten. Ildefonso Arrola, arraun-taldea bultzatu eta garaipenaren festa antolatzearen arduradunetako bat izateaz gainera, litekeena da aurrekuaren ideia atzean izatea. Izan ere, urte batzuk lehenago, diputatu zelarik, Arrolak berak dantzatu baitzuten aurrekuak. 1896an Leioan, Ondiz auzoan, Antonio de Basagoitin ohorez ospatu zen festan, “el veterano diputado señor Arrola hizo un aurreku que fue muy aplaudido” eta 1899an, Getxon, diputatu izendapena jaso izana ospatzeko aurrekulari jardun zuen Arrolak, atzeskua Jose Maria Iturria dantzatuz (Irigoien 2019, 15-16).

Herritar asko hurbildu zen estropadak ikustera Abraren golkora, Ibaizabalen itsasoratzerara. Estropadak irailaren 4an, 5ean, 10ean eta 11n jokatu ziren (Auñamendi 2018) eta bere bereziki bigarren asteburuan bildu zen jendetza ibaiaren ertzetan. Santurtziko trainerua lehen postuan iritsi zen azken saiora; segundo gutxira, bigarren postuan, garai hartako talde ospetsuena, Orio sailkatu zen. Hain zuzen ere oriotarrek irabazi zuten azken txanda, baina santurtziarrak oso gertu izan ziren, bi segundora, eta beraz, zeukaten aldeari eutsi zioten eta bost segundoko aldearekin estropaden garaipena Santurtzirentzat izan zen<sup>160</sup>. Saria jaso eta ospakizunak berehala hasi ziren, musika-banda aurretik zutela iritsi ziren arraunlariak Santurtziko udaletxera eta festak gauera arte iraun zuen. Egunean bertan, bat-batean egindako ospakizunaz gain, estropadetako garaipena ospatzeko festak antolatu zituen udalak hurrengo astebururako, irailaren 16tik 18rako (Dueñas 2017, 123). Igandean, 18an, arrantzaleen kofradiako zuzendaritzako kideek, apaizek, arraunlariak, Portugaleteko musika-bandak eta Santurtziko udal-batzak osatutako kalejira egin zen. Abesbatzak kantatu zuen parkean, aire zabalean ospatu zen mezan eta ondoren emakume talde batek aurreku dantzatu zuen arraunlariak eta udaleko ordezkariak omenduz. Ondoko egunetan prentsan, festaren kroniketan honela aipatu zen emakumeen aurreku: “Después de la Misa bailaron un aurreku distinguidas señoritas, formando en el mismo los remeros y señores concejales”<sup>161</sup> egunkari batean eta “Después se bailó un aurreku, tomando parte en él distinguidas señoritas, algunos remeros y concejales”<sup>162</sup> beste batean. Aurrekuaren ondoren, 140 gonbidaturekin oturuntza izan zen udaletxean eta arratsaldean erromeria

160 “Las famosas traineras”, *El Imparcial*, 1921-09-12, 8. orr.

161 “Santurce”, *El Nervión*, 1921-09-19, 4. orr.

162 “Santurtze”, *Euzkadí*, 1921-09-20, 3. orr.

ospatu zen.

Hogeita bost emakumek parte hartu zuten aurrekuan. Emakume gazteak ziren gehienak, hemezortzi eta hogeitaka urte gutxitakoak. Eta 'etxe oneko alabak', alegia, ekonomikoki eta politikoki, diruz eta boterez Santurtziko goi mailako familietan jaiotakoak. Azken batean, udalean agintean zirenen eta Estropaden Batzordea zuzentzen zutenean inguruko alabak ziren. Filmak berak, idazkunen bidez, horietako batzuen izenak eman zituen: "Srtas. Juana Aguirre (aurreku) y María Fernández (auchesku), Elena Goyarzu, María Luisa Pagazaurtundua, María Ibarra y Srtas. de Torrontegui, Monasterio, Garcia Hormaeche, que tomaron parte en el baile en unión de otras muchas beldades que sentimos no recordar" (Arrola 1921b, n. 4:34-5:04). Juana Agirre aritu zen aurreku lanetan; pelikulan txaketa eta gona argiz jantzitako dantzaria izan daiteke Agirre. Atzeskua berriz, txaketa eta gona ilunez jantzita ageri dena, Maria Fernandez litzateke. Emilio Xabier Dueñasen (2017, 125) iritziz, fimaren idatzietan "Srtas. de Torrontegui, Monasterio, Garcia Hormaeche" agertzean, "Srtas. de" horrek adierazi lezake horietako abizen bakoitzeko gutxienez bi neska, bi ahizpa aritu zirela. Hori horrela, aurrekuan parte hartutako hogeita bost emakumetatik hamaikaren abizenak identifikatuta leudeke.

Aurrekulari aritutako emakumea, dantzaren unean 20 urte inguru izan zitzakeen Juana Agirre Doradell litzateke Emilio Xabier Dueñasen (2017, 125) ustez. Santurtziko Murrieta etorbidean zuen bizitokia eta "sus labores" bizi-jarduera. Santurtziko Agirre Doradell familia abertzalea zen. Juanaren ahizpa gaztea, Haydee Agirre EAJko eta Emakume Abertzale Batzako hizlari ezaguna izan zen, mitinetan esandakoen ondorioz birritan kartzelatu zutena 1930eko hamarkadan (Llona 2000, 471). Haydee Agirrek (1985, 174) berak esana da, familia nazionalista izan zuela eta aita marinela izanik itsasotik itzultzen zen bakoitzean Sabino Aranaren doktrina irakasten ziela seme-alabei. Atzeskulari aritu zen Maria Fernandez, 1898an Santurtzin jaio eta Juana Agirre aurrekularia bizi zen auzo eta kale berean, Murrieta etorbidean bizi zen (Dueñas 2017, 125). Estropaden antolaketa batzordeko kide zen eta aurrekuan parte hartu zuen Celso Fernandez alaba izan daiteke Maria, Dueñasen (2017, 126) esanetan. Pelikulako idazkoletan izendatuta ageri diren gainontzeko emakume dantzariak posizio ekonomiko, sozial eta politiko oneko familietako alabak zirela ondorioztatu du Emilio Xabier Dueñas (2017, 125-126) abizen horien datuak erroldan eta jaiotze agirietan aztertuz: Maria Pagazaurtunduaren aita arkitektoa zen udalean eta zinegotzia izana zen bai Santurtzin eta bai Portugaleten; Aurora

eta Presentacion Torrontegi ahizpek, 18 eta 22 urte bitartean zuten estropaden garaian, eta haien aita, Mariano Torrontegi, jarduneko alkate izan zen 1921ean hilabetez, eta alkate ofizial 1925 eta 1931 bitartean; Garcia Hormaeche ahizpak 1921ean udaleko idazkari zen Maximo Garciaren alabak ziren.

Murrueta etorbidean, Kale Nagusian eta goi-mailakoak bizi ziren hiri-inguruneetakoak ziren dantzatu ziren emakumeak. Modako soineko dotorez jantzita eta garaiko orrazkerekin, 1920ko hamarkadan indarrean izan ziren ile motzak zein batutakoak zeramatzen. “Burgesía media”, erdi-burgesia moduan definitu zuen beren jatorria Haydee Agirrek (1985, 175), Juana aurrekulariaren ahizpak. Azken batean, estropaden antolatzaile lanetan eta udalean agintari zirenen alabak eta beren testuinguru sozialeko neskek osatu zuten aurrekua; hori adierazi nahiko zuen prentsan emakume aurrekulariak izendatzeko erabili zuten<sup>163</sup> “distinguidas señoritas” adjektiboak.

Udalan agintari eta Estropaden Batzordeko antolatzaile aritu zirenak posizio oneko burgesak, enpresa eta udaletako aginte postuetan jardutera ohituta zeuden familiak ziren. Ildefonso Arrola Aqueche, jarduneko alkatea Santurtzin, udal agintaritzara ohituta zegoen familia bateko semea zen, bere jaioterrian, Getxon, aita eta anaia alkate izanak baitziren 1904 eta 1912 bitartean. Cables Electricos de Algorta enpresako zuzendari gerentea<sup>164</sup> izana, 1920an, beste hiru bazkiderekin, zeluloidea ekoizteko enpresa sortu zuen<sup>165</sup> Ildefonso Arrolak. 1921ean Santurtziko udalan jarduneko alkate izendatu zutenean, Compañía Marítima del Nerviónen administrazio kontseiluko kide zen<sup>166</sup>. Politikoki tradizionalista, Union Patriótica alderdiko kidea, nazionalisten aurka 1919an eratu zen Liga de Acción Monárquica parte hartu zuen<sup>167</sup>, besteak beste Gregorio Balparda liberalarekin. Zeluloidearen industria Arrolarekin batera sortu zuen bazkideetako bat Mariano Torrontegi zen<sup>168</sup>, Arrolaren Union Patriótica partidu berekoa, zinegotzia udalan, Arrolan aurretik hilabetez izan zena jarduneko alkate Santurtziko udalan. Badirudi Torrontegiren bi alabek, Aurorak eta Presentacionek dantzatu zutela aurrekua. Aurrekuan dantzatu zuten goi-mailako emakume gazte eta agintari gizonak ez bezala, arraunlariak, langile

---

163 Horrela izendatu zituzten bai “Santurce”, El Nervión, 1921-09-19, 4. orr.; eta “Santurtze”, Euzkadi, 1921-09-20, 3. orr.

164 “Cables eléctricos de Algorta, S. A.”, *Mercurio. Revista comercial Ibero Americana*, 1917-08-02, 502. orr.

165 “Crónica de Bilbao”, *El Financiero*, 1920-01-30, 166-167. orr.

166 “Compañía Marítima del Nervión”, *El Financiero*, 1920-07-02, 1232. orr.

167 “Acto de afirmación monárquica en Santurce. Patriótico entusiasmo”, *La Época*, 1921-07-11, 3. orr.

168 “Crónica de Bilbao”, *El Financiero*, 1920-01-30, 166-167. orr.



klasekoak ziren. Marinelen eta arrantzaleen auzoetan, Magarigan bizi ziren gehienak, eta ogibidez itsasgizonak ziren. Uniformez jantzita ageri dira arraunlariak. Alkatearen emazte Asuncion Eliasen ekimenez, diru-bilketa egin zen eta herriko jostunek egin zizkieten jantziak arraunlariei: marinel jertsea edo sweterra eta praka zuriak.

Genero ikuspegietan aldaketak gertatzen ari ziren unean dantzatu zuten aurrekua Santurtziko emakumeek. Antzinako Erregimenean indarrean izan zen genero ikuspegiaren azken hatsetako batzuk dantzatu zituzten Juana Agirrek eta Maria Fernandezek. Emakumeak gizonezko inperfektutzat zituen sexuen ulerkera (Laqueur 2003) horretan, gizonezkoen eremutzat jotzen ziren jardueratan ausartzen ziren emakumeek 'gizontasuna' erakusten zuten neurrian, perfekziora, alegia, gizonen izaerara hurbiltzen ziren. Euskaldunak, euskaldun izate hutsagatik maila gorenaren aitortza zutenez, euskal emakumeek ere arinduta izaten zuten emakume jaio izanaren jatorrizko bekatua, eta zer esanik ez antzinako euskal tradizio garbi eta duina, aurrekua, plazaratzen bazuten. Juana Agirre, Maria Fernandez, Maria Pagazaurtundua, Aurora Torrontegi, Presentacion Torrontegi, Garcia Horameche ahizpak eta beraiekin batera dantzatu ziren gainontzeko emakumeak, Santurtziko elite ekonomiko, politiko eta sozialeko alabak ziren. Ohorezko aurreku eta gizon-dantzen bidez beraien nagusitasuna plazan irudikatzen zuten gizonen alabak, haien ordezkariak, haien luzapena ziren. Sexuaren pisua arinagoa zen beraz, ordezkaten zuten euskal tradizio maskulinoaren eta klase sozialaren parean.

Filmak osorik irauten dituen 7 minutu eta 24 segundoetan (Arrola 1921b), Bizkaia zubiaren irudiak eta garaipenaren festako irudiak ageri dira. 39 planok osatzen dute filma, horietatik 14 idazkunak. Bizkaiko zubia ageri da lehen partean, ondoren festaren desfilea eta meza, eta azkenik aurrekua. Honakoa da filmaren planoz planoko banaketa, irudien deskribapena eta idazkunen edukia:

1. 00:00 Idazkuna: "Gran fiesta en Santurce, con motivo del triunfo de los ágiles remeros".
2. 00:04 Idazkuna: "En la pintoresca Vizcaya, se encuentra Santurce, a corta distancia de Portugalete, al que ha hecho famoso su puente colgante".
3. 00:04 Irudia: Bizkaia zubia ageri da Ibaizabal gainean.
4. 00:18 Irudia: Bizkaia zubiko transbordadorea abiatzen. Bidaiari batzuk daude barruan eta horietako batek kapelarekin agurtzen du.

5. 00:35 Irudia: Bizkaia zubiko transbordadorea itzultzen. Jendez beteago dator eta kapelarekin agurtzen duen gizonak bertan jarraitzen du kapelarekin agurtuz. Emakume arrain-saltzaile batzuk daude barruan, otarrak buru-gainean dituztela.



6. 01:04 Irudia: Bizkaia zubiaren burdinazko egituraren irudiak.
7. 01:25 Idazkuna: "Santurce se halla enclavado a orillas de la ría de Bilbao, de fama mundial por su gran movimiento mercantil".
8. 01:38 Irudia: Planoan Ibaizabal eta bi ertzak ageri dira, parez pare Bizkaia zubia gurutzatzen dela.
9. 01:52 Idazkuna: "Allí se halla la estatua del gran sociólogo Victorio Chávarri, cuyas obras en pró de su región, perduran en la memoria de

todos”.

10. 02:08 Irudia: Hiru planotan ikus daiteke Victor Chavarriren omenezko monumentua eta atzean Bizkaia zubia.
11. 02:25 Idazkuna: “En el hermoso Parque, con gran brillantez, tuvo lugar la fiesta”.
12. 02:34 Irudia: Herritar multzo handi bat ageri dira parkean, denak norabide berean oinez.
13. 02:39 Idazkuna: “Desfile del Ayuntamiento y bandas de música hacia el lugar del acto”.
14. 02:48 Irudia: Udaletxe aurrean desfilean ageri dira udal-batzako kideak, erdian herriko bandera dutela, atzean arraunlariak, estropadetan irabazitako bandera, apaizak eta musika-banda. Herritarrak kalearen ertzetan begira ageri dira.
15. 03:01 Irudia: Desfilea parkera iristen ikusten da.
16. 03:09 Idazkuna: “Grupo de remeros con el activo y entusiasta Sr. Alcalde D. Ildefonso Arrola, organizador del interesante festejo”.

17. 03:23 Irudia: Arraunlariak arraunak eta banderarekin, hiru lerrotan, argazkirako moduan antolatuta ageri dira. Beraiekin da Ildefonso Irusta alkatea



18. 03:27 Idazkuna: “La misa”.
19. 03:39 Irudia: Meza eskaintzeko parkean atondutako aldarearen irudiak, soldaduak zaindari lanetan, apaizak eta akolitoak bertan direla.

20. 03:47 Idazkuna: "Personalidades que estuvieron presentes".
21. 03:51 Irudia: Udalbatzako ordezkariak eta arraunlari bat belaunikatuta ageri dira.
22. 03:58 Idazkuna: "Artístico templete, desde donde cantaron durante las misa distinguidas señoritas de la localidad".
23. 04:07 Irudia: Parkeko kioskoa ageri da, jendez beteta, mutil eta neska gazte ugari direla tartean.
24. 04:12 Idazkuna: "El Rvdo. Cura Parroco, pronunciando una elocuente platica, dirigida a la concurrencia".
25. 04:21 Irudia: Apaiza ageri da aldarean meza ematen, inguruan akolitoak eta behean bi soldadu.
26. 04:25 Idazkuna: "Se terminó la fiesta bailando el típico "aurreku", baile del país".
27. 04:34 Idazkuna: "Srtas. Juana Aguirre (aurreku) y María Fernández (auchesku), Elena Goyarzu, María Luisa Pagazaurtundua, María Ibarra y Srtas. de To-".
28. 04:49 Idazkuna: "rrontegui, Monasterio, Garcia Hormaeche, que tomaron parte en el baile en unión de otras muchas beldades que sentimos no recordar".

29. 05:05 Irudia: Emakume batzuk, arraunlariak eta beste gizonezko batzuk dantza soltean ageri dira, jendetza begira dagoen bitartean. Bi edo hiru bikotez osatutako talde txikietan ari dira dantzan. Emakumeak soineko dotorez jantzita ageri dira.



30. 05:38 Irudia: Bi emakume gizonezko talde bati dantzan ari zaizkio. Emakumeetako batek gona eta txaketaz osatutako soineko argia darama soinean eta besteak ilunagoa. Ez dute dantza berdina egiten, tarteka egiten dituzten itzuliak ere ez dituzte batera ematen. Parezan dituzten gizonezkoetako batzuk, trajez jantzita daudenak, udal-batzako kideak eta arraun taldearen antolatzaile taldeko kideak izan daitezke. Agintarien ondoan arraunlariak daude, praka zuriz eta jertsea soinean. Ezkerrean atabalaria ikusten da. Dantza bukatzerakoan jantzi argia duen dantzaria eskuinaldera abiatzen.



31. 05:05 Irudia: Emakume batzuk, arraunlariak eta beste gizonezko batzuk dantza soltean ageri dira, jendetza begira dagoen bitartean. Bi edo hiru bikotez osatutako talde txikietan ari dira dantzan. Emakumeak soineko dotorez jantzita ageri dira.



32. 05:38 Irudia: Bi emakume gizonezko talde bati dantzan ari zaizkio. Emakumeetako batek gona eta txaketaz osatutako soineko argia darama soinean eta besteak ilunagoa. Ez dute dantza berdin egiten, tarteka egiten dituzten itzuliak ere ez dituzte batera ematen. Parean dituzten gizonezkoetako batzuk, trajez jantzita daudenak, udal-batzako kideak eta arraun taldearen antolatzaile taldeko kideak izan daitezke. Agintarien ondoan arraunlariak daude, praka zuriz eta jertsea soinean. Ezkerrean atabalaria ikusten da. Dantza bukatzerakoan jantzi argia duen dantzaria eskuinaldera abiatzen.



33. 05:48 Irudia: Elkarri eskuak emanda sokan ageri dira emakumeak. Kolore argiz jantzitako emakumea bat dago sokaren buruan, aurrekularia bera izan daiteke beraz. Taldea ordulariaren aurkako norabidean mugitzen ari da eta buruan den dantzariak, ezkerreko eskuarekin bigarren emakume dantzariaren eskuineko eskua helduta duela, gorputza gainontzeko dantzariari begira biratuta du, eta dantzan ari da, sokaren norabidean, bere bizkarrerantz mugituz. Udal-batzako kideen eta arraunlarien aurretik pasatzen dira. Txistularia eta atabalaria borobilaren barnealdean ageri dira jotzen.



34. 5:54 Irudia: Bi emakume, zerbitzari funtzioa betetzen ageri dira, hau da, gonbidatuetako bat plazaratzea. Arraunlarietako bat, patroia izan daitekeena, bien artean hartuta, borobilaren ezker aldean kokatu dute, eta jantzi iluna daukan dantzari bakarlaria, atzeskua izan daitekeena agertu da eskuinaldetik dantzan. Hasieran agintariei eskainitako dantzaren antzeko pausoan, aurrera eta atzerako urratsak birekin tartekatuta, dantzatzen ditu.



35. 06:10 Irudia: Emakumez osatutako soka ageri da, zabaltzen ari da borobila eta arraunlari batzuk atzetik hurbilduta nesken artean tartekatuta sartzen dira sokan. Zirkulua erabat zabaldu denean, sokaren bukaeran aurreko irudian atzesku lanetan ari den emakumea ageri da, eskutik dauka ontziburua izan daitekeena, eta berari begira ari da dantzan orain ere, soka ordulariaren aurkako norabidean mugitzen den bitartean.



36. 06:22 Irudia: Sokaren burua ikusi daiteke, eskuinetik ezkerreara sartzen planoan. Jantzera argia daraman dantzaria, aurrekularia da burua, eta alkatea izan daitekeenari ematen dio ezkerreko eskua, eskuma gerrian daukan bitartean. Alkateari begira, mugimenduaren norabideari bizkar emanez dantzatzen du emakumeak. Txistulariek plazaren barrualdetik jotzen dute.



37. 06:27 Irudia: Emakume dantzariak eta gizonetzko arraunlariak osatutako soka eskuinetik ezkerreara pasatzen ari da. Sokaren atzealdean bi emakume dantzari agintarien ingurura iristen dira, trajez jantzita eta buruan kapela daraman gizon bat beso-artean hartuta eramaten dute eskuinaldera.





38. 06:33 Irudia: Txaketa eta gona argiz jantzitako emakumea ageri da dantzan, sokaren azken tokian dagoen patroiairen aurrean. Aurrekuaren bukaeran maiz egiten den azken desafioa, aurrekuak eta atzeskuak elkar gurutzatu eta bestearen bikotearen aurrean egiten dena izan daiteke. Dantzan ari den bitartean bi dantzari, zerbitzari lanetan aritu direnak ziur aski, atzetik pasatzen dira.



39. 06:41 Irudia: Emakumeak, arraunlariak eta agintariak, denak sokan eta elkarri eskuak emanda kalejiran ageri dira. Ordulariaren aldeko norabidean ageri dira, atzeskuak gidatzen du soka eta bere eskutik darama patroia. Hasieran ez da ikusten, baina antzematen da zubia dagoela planotik kanpo, eskuinaldera, puntu horretara hurbiltzean makurtu egiten baitira denak, zubipetik pasatzeko. Zubietan gertatzen den bezala, borobila ixten doa eta erdian dauden txistularia bi dantzarien artetik, makurtuta irteten dira zirkuluaren kanpora. Zubipetik pasatutakoak, sokari tira egiten dion emakumeak gidatuta lehen planora sartzen dira berriz eskumatik ezkerrera pasaz, eta zubia bera ikusten da, aurrekuak eta alkateak osatutakoa beraien eskuekin. Zubia osatzen dutenek eskuak jaitsiz kolpe txiki bat ematen diete zubipetik pasatzen diren guztiei.



40. 07:05 Irudia: Oraingoan atzeskuak eta ontziburuak osatzen duten zubipetik pasatzen ageri dira guztiak, ordularien aurkako norabidean, eta hauek ere, bereziki emakumeak kolpetxoak ematen dizkiete bizkarrean azpitik pasatzen diren guztiei.



41. 07:15 Irudia: Soka desegin eta dantza soltea hasten den unea ageri da irudian. Bikote taldetxoak antolatu eta dantzan hasten dira emakumeak, arraunlariak eta agintariak.



Filmatu ziren irudiekin muntaketa egin zela ikus daiteke. Adibidez, aurrekuaren zatian irudi batzuen ordena ez dator bat aurrekuan izaten den ohiko hurrenkerarekin. Besteak beste, dantza solteko irudiak aurrekuaren hasieran ageri dira, eta zati txiki bat, dantza soltearen hasiera, bukaeran. Ohituraz fandango eta arin-arina aurrekuaren bukaeran egin izan denez, filmean hasieran ageri den zati hori ekitaldian bukaeran egingo zela pentsa daiteke. Hori kontuan hartuta, *dantzan.eus*-en aurrekuaren irudiekin argitaratutako bideoan<sup>169</sup> dantza soltearen parte osorik bukaeran jarrita dago. Gainontzeko zatien hurrenkeran ere aldaketak izan daitezke, eta horrez gain, kontuan hartu behar da dantzen zatiak baino ez daudela, ez daudela osorik. Dantzaren egiturari dagokionez, filmean ageri diren zatiak honakoak dira:

<sup>169</sup> <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-emakumeen-aurrekua-soka-dantza>

1. Agintarien aurreko dantza (5:38).  
Aureskua eta atzeskua, biak batera dantzan ageri dira eta eskaintzen duten pieza desafioa edo aurkez aurke izenekoa edo horren zati bat izan daiteke.



2. Aurrekuaren dantza sokaren buruan (5:48). Sokari borobilean, ordulariarekin aurkako norabidean darama aurrekulariak, baina bera atzeruntz begira ari da dantzari. Zortzikoa eta erregelak posizio horretan dantzatzeko dira, eta horietako bat izan liteke.



3. Atzeskua bere gonbidatuaren —arraunlarien patroien— aurrean dantzari (5:54). Agurra izan liteke, baina banangoa, banango zaharra edo Aita San Migel ere bai, eta dantzaria gonbidatuaren aurrera dantzari iritsi eta itzuli bat eginez hasten dela ikusita, litekeena da bigarrena izatea.



4. Gonbidatu guztiak sokan daudela atzeskua zati txiki batean (6:18) eta aurrekua luzeago (6:21) dantzari ageri dira, sokari helduta eta soka mugitzen doala, zortzikoa izan daitekeena dantzari.



5. Gurutzatutako desafioa (6:34), aurrekua atzeskuaren gonbidatuaren aurrean dantzan ikusten da. Atzeskua berriz kontrako norabidean lasterka abiatzen da, iruditik kanpo ateraz, ziur aski aurrekua gonbidatuaren aurrean dantza egitera. Horrela, ohikoa den moduan, aurrekua eta atzeskua elkarri bizkarra emanez dantzatzen dira.



6. Kalejira soka (6:41), bi zubi eginez, aurrekua eta honen gonbidatuaren eskuen azpitik pasatzen da atzeskua eta bere eskutik datorren soka osoa lehenengo (6:50), eta ondoren, atzeskuak eta bere gonbidatuek egindako zubitik pasatzen da atzeskua eta gainontzeko guztiak (7:05). Azpitik pasatzea zubia egiten dutenek kolpetxoak ematen dituzte elkar-lotuta dituzten eskuekin azpitik pasatzen direnen bizkar gainean.



7. Dantza soltea: fandangoa eta/edo arin arina (5:05 eta 7:15). Emakume bakoitza gizon baten aurrean kokatuta, batzuetan bi bikote elkarrekin laukote bat osatuta, dantza soltean ageri dira denak.



Aurrekua ohiko egitura koreografikoari eta logikari jarraituz zati batzuk

falta direla ondorioztatu daiteke, filmean ez agertu arren dantzatuko zirenak. Zerbitzariak lehen gonbidatua, alkatea plazara atera eta soka sartu aurretik, ohikoa den moduan eta atzeskuak patroiarri egin bezala, aurrekulariak dantza egin ziola pentsa daiteke, zati hori irudietan agertzen ez bada ere. Sokaren burua aldatzeko egin ohi diren zubiak ere ez dira ageri eta soka dantzan ageri denean aureskua, irudietan ez denez ageri atzeskua, ez dago jakiterik une horretan atzeskua ere dantzan ari ote zen. Gurutzatutako desafioan (6:34), aureskua ageri da dantzan eta atzeskua ez da ikusten, baina gurutzatutako desafioaren logikak esaten du atzeskua alkatearen aurrean izango zela dantzan, eta hain zuzen ere planoaren hasieran korrika pasatzen da atzealdetik.

Santurtziko 1921eko aureskua ez da bakarrik ezagutzen den emakumeen auresku baten ikus-entzunezko zaharrena, ezagutzen den auresku baten filma zaharrena da. Ez da ezagutzen beste aureskurik, gizonek dantzatutakorik ere ez, hau baino zaharragoa denik. Beraz, XX. mende hasieran emakumeek aureskua dantzatzen zutela ikustarazteaz gain, emakumeek aureskua nola dantzatzen zuten ikusteko aukera eskaintzeaz gain, aureskua bera nola dantzatzen zen ezagutzeko aukera eskaintzen du filmak. Oro har zatien ordena bat dator ohiko soka-dantzetako hurrenkerarekin. Salbuespen bakarra dagoeneko aipatutako dantza soltearena litzateke. Filmean hasieran ageri den dantza soltearen parte (5:05) ohituraz aureskuaren bukaeran egiten zen, baina atal horren irudi labur bat bukaeran ere dago filmean (7:15), beraz, muntaketan egindako aldaketa dela dirudi. Bestalde, kalejira fandango edo/eta arin-arinaren aurretik dago filmean (6:41), eta XX. mendean dantza soltea kalejiraren aurretik egin izan bada ere (Iturbe 1932; Garro 1966), litekeena da XIX. mendean eta XX. mende hasieran filmean ageri den orden horretan<sup>170</sup>, kalejiraren ondotik egitea.

Filmean ageri diren zati guztiak bat datoz tradizioz transmititu diren aureskuetan, gizonezkoen auresku edo soka-dantza bezala deskribatu izan direnetan, egiten direnekin. Atal eta protokolo koreografiko berberak dantzatzen dituzte. Iztuetak neskatxen esku-dantza gizon-dantzatik bereizten zuten zenbait ezaugarri aipatu zituen. Neskek zortzikoak eta doinu zaharrak dantzatu zitzaketela zioen, “baña ez andreen deieco soñuric, eta danzaren asieracoric” (Iztueta 1824, 85). Horrez gain, neskatxen esku-dantzetan zubirik ez zela egiten zioen eta ez zela zerbitzaririk izaten, gizonezkoak beraien kabuz ateratzen baitzitzaizkien emakumeei. Santurtziko emakumeen aureskuan ez dago

<sup>170</sup> Angel Maria Castellek (1897) ez du kalejirarik aipatzen du XIX. mende bukaeran egindako deskribapenean eta Manuel Diaz de Arcayak (1906, 49) arin-arinaren ondoren kokatzen du XX. mende hasieran.

horrelako desberdintasunik. Gizonezkoek egingo luketen protokolo koreografiko berbera ageri da emakumeek dantzatua. Ez dago ez-ohiko zatirik. Garai horretatik aurrera emakumeek dantzatzen zituzten aurrekuak 'emakumeen aurreku' moduan izendatu eta horrekin dantza desberdinak zirela iradoki arren, Santurtziko 1921eko aurrekuak erakusten duen egitura gizonezkoek egindakoen tankera berekoa litzateke. Beraz, aurrekuaren atalen osaketa, ordena, protokoloa eta egitura koreografikoari dagokionez, 1921ean Santurtzin dantzatu zuten aurrekua ez zen 'emakumeen aurrekua', genero kategorizaziorik gabeko 'aurrekua' baizik. Horrek emakumeen aurrekuen bereizketa diskurtsiboa zela jartzen du agerian, praktikan, gizonek edo emakumeek dantzatu, aurreku bera baitzen.

### **3.5.2 Ez dantzakera maskulinorik, ez dantzakera femeninorik**

Dantzaren egitura bera izan arren, dantzakeran bereizi zitezkeen gizonezkoen eta emakumeen aurrekuak? Euskal dantzetan oro har eta aurrekuan bereizi daitezke dantzakera femeninoa eta dantzakera maskulinoa? Santurtzin 1921an dantzatutako aurrekuaren filmazioak galdera hori erantzuten ere lagundu diezaguke, aurrekua eta atzeskua dantzan ageri baitira zenbait iruditan. Horrez gain, 1920 eta 1930eko hamarkadetako zenbait dantza filme, idatzizko deskribapen eta tradizioz iraun duten dantza estereotipatuak aztertuko ditut galdera horiei erantzun nahian.

Santurtzin filmatutako aurrekuan, zehazki, aurrekularia edo/eta atzeskuak bakarka dantzatzen ikusi daitezke honako ataletan: agintarien aurrean dantzatutako aurrekuan (5:38), soka dantzatzen dituzten zortzikoetan (5:48), atzeskuak ontziburuaren aurrean dantzatzen duen banango edo agurrean (5:54), gonbidatuak soka sartu ondoren soka bertan dantzatzen duten zortzikoan (6:21) eta gurutzatutako desafioan (6:34). Eskuak gerrian dituztela dantzatzen dira biak eta soka dantzatzen direnean esku bat hurrengo dantzariari ematen diote eta libre duten eskua gerrian daramate. Dantza urratsak aurrera eta atzerakoak dira gehienetan eta tarteka, esaldiak edo zati amaierak diruditenak markatzeko beren ardatzean itzulia egiten dute oinak lurrian dituztela beti. Ez dute ez bi oinekin batera aireratzen duten jauzirik egiten, ez artazirik edo hanka altzatzerik egiten ez eta airean jira-birarik ere. Santurtziko emakumeek

darabilten dantzakera neurritsua da, gorputz enborra zuzen, eskuak gerrian dituztela, oinekin pauso txikiak eginez dantzatzen dira. Santurtziko emakumeen aurrekuaren urratsetan ez dago konplexutasun handirik, ez eta mugimendu gimnastiko eta akrobatiko zailik ere ez.

Santurtziko baina bi urte beranduagokoak dira euskal dantzen hurrengo filmazioak. 1923an Manuel Intxaustik (Larronde 1998) euskal kultura ekitaldien filmazio sorta bat abiatu zuen, eta horien artean dira Donostian grabatutako gizon-dantza<sup>171</sup>, Zumarragan hartutako ezpata-dantza eta aurrekua<sup>172</sup>, eta 1923ko Donostiako Euskal Jaietan ospatutako aurreku txapelketa<sup>173</sup>. 1925ean, Areatzan Anjel Sojo, Argentinan bizi zen herriko semearen etorrera zela eta, egin zitzaion harreran adineko gizon-emakume talde batek dantzatutako aurrekuaren filmaketa dago<sup>174</sup>. Urte berean, Oñatin Korpus dantzak eta aurrekua erakusten duten grabaketa<sup>175</sup> ere egin zen. 1926an, euskal zinemagintzaren beste aitzindari batzuk, Victor eta Mauro Azkona anaiek, aurreku txapelketa bat grabatu zuten Bergaran<sup>176</sup>. Idatzizko dokumentazioari dagokionez, XIX. mende bukaerako eta XX. mende hasierako dantzakerari buruzko lanen artean, Angel Maria Castell (1897), Manuel Díaz de Arcaya (1906; Antequera 2016) eta Francisco Gascue (Gascue 1912a) dira egile aipagarrienak, baina batez ere aurrekua osatzen duten zatiei eta dantzaren joan-etorriak deskribatzen dituzte. Parte bakoitzean dantzariak, bereziki aurrekuak eta atzeskuak, dantzatzen dituzten dantzak, desafio, agurra, zortziko eta abarketak besteak beste nola dantzatzen dituzten ez dago deskribatuta lan horietan.

Gizonezkoen euskal dantzakeratzat identifikatutako estilo koreografiko gimnastiko eta akrobatikoa prestaketa tekniko eta dantza tradizio zehatzetan eskolatutako dantzariak zerabilten XX. mendearen lehen partean: urrats aberastasuna, horien definizio eta interpretazio zehatzak, puntuak edo aldaerak zeritzen urratsen arteko konbinaketa jakinak, buruz gain altxatzen diren ostiko,

171 Intxausti, M. de. (1923). *Eusko Ikusgayak 05 Donostia: Gizon-dantza 1923-1928* (Libk. 5).

Donostia: Eusko Ikaskuntza. <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-05-donostia-gizon-dantza-1923-1928>

172 Intxausti, M. de. (1923). *Eusko Ikusgayak 06 Zumarraga: Aurrekua 1923-28* (Libk. 6).

<https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-06-zumarraga-aurrekua-1923-28>

173 Intxausti, M. de. (1923). *Eusko Ikusgayak 04 Donostia: Gipuzkoar aurrekulariak 1923* (Libk.

04). Donostia. <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-04-gipuzkoa-aurreku-txapelketa-1923-1928>

174 *Areatza: Aurrekua 1925*. (1925). Areatza. <https://dantzan.eus/bideoak/areatza-aurrekua-1925>

175 *Oñati 1925: aurrekua eta Korpus dantzak*. (1925). Oñati. <https://dantzan.eus/bideoak/onati-1925>

176 Azkona, M., & Azkona, V. (1926). *Bergara 1926 Uztai handi eta aurreku txapelketa*. Bergara. <https://dantzan.eus/bideoak/bergara-1926-02>



hanka altxatze eta artaziak, gorputza aireratu eta lurrik ukitu gabe emandako birak, muriskak edo kabriolak, zorrotzak eta oro har jauzi egin ondoren airean oinak gurutzatzen egindako bateria ikusgarriak ageri dira tradizio akademiko horietan. Gipuzkoan, XX. mende hasieran, besteak beste, Jose Lorenzo Pujanak gorpuztu zuen, baina beste hainbat dantza-maisuk ere transmititu zuten, dantza-tradizio akademikoan trebatutako dantzariengan ageri zen dantzakera hori<sup>177</sup>, desafio, agurra eta abarketetarako urrats konbinazio zehatzak finkatuta zituena maiz. Donostian 1920ko hamarkadan Donostian grabatutako gizon-dantza<sup>178</sup> eta aurreku txapelketako<sup>179</sup> zenbait dantzari dira tradizio horren erakusgarri. Bizkaian, Durangaldean eta Busturialdean erregelak izenarekin Gipuzkoako doinu-zaharren tankerako egitura irregularrak dantzatzeko ezagutzen eta dantzari-dantzaren<sup>180</sup> urratsetan trebatutako dantzariak zerabilten batez ere dantzakera gimnastiko hori.

Aipatutako tradizio zorrotz horietatik kanpo, erakustaldi tekniko eta gimnastikorik gabe, urrats simple eta ez hain definituekin eta inprobisazio maila handiagoekin dantzatzen ziren beste hainbat aurrekulari. Horren adibide dira 1920ko hamarkadako aurrekulari txapelketetan ikusi daitezkeen hainbat dantzari<sup>181</sup>, Oñatiko 1925eko irudietan<sup>182</sup> dantzan ageri diren aurrekulariak eta Areatzako adineko gizon nagusia<sup>183</sup>. Guzti horien dantzakera hurbilago dago Santurtziko emakumeengandik garaikide diren baina tradizio akademikoan dihardutenen dantzakeratik baino. Tradizioz iraun duten zenbait aurrekutan ere dantzakera soilak antzematen dira, Santurtziko emakumeen aurrekuaren antz handia dutenak, adibidez Araban, Hermuan egiten den Barteko aurrekuan<sup>184</sup>,

---

177 Gipuzkoan dantza-tradizio akademiko horren transmisioan aritu ziren danza-maisuen identifikazioan eta dantza-sistema osoaren ezagutzen lanean dihardu Mikel Sarriegik.

178 Intxausti, M. de. (1923). *Eusko Ikusgayak 05 Donostia: Gizon-dantza 1923-1928* (Libk. 5). Donostia: Eusko Ikaskuntza. <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-05-donostia-gizon-dantza-1923-1928>

179 Intxausti, M. de. (1923). *Eusko Ikusgayak 04 Donostia: Gipuzkoar aurrekulariak 1923* (Libk. 04). Donostia. <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-04-gipuzkoa-aurreku-txapelketa-1923-1928>

180 Intxausti, M. (1923). *Eusko Ikusgayak 01 Berriz: Dantzari-dantza 1923-1928*. Berriz. <https://dantzan.eus/bideoak/berriz-dantzari-dantza-1923-1928>

181 Azkona, M., & Azkona, V. (1926). *Bergara 1926 Uztai handi eta aurreku txapelketa*. Bergara. <https://dantzan.eus/bideoak/bergara-1926-02>

182 *Oñati 1925: aurreku eta Korpus dantzak*. (1925). Oñati. <https://dantzan.eus/bideoak/onati-1925>

183 *Areatza: Aurreku 1925*. (1925). Areatza. <https://dantzan.eus/bideoak/areatza-aurreku-1925>

184 Vila, E. (2012). *Hermua: Barteko aurreku 2012*. Hermua. <https://dantzan.eus/bideoak/hermua-barteko-aurreku-2012>

Urduñako entradilletan<sup>185</sup>, Lizartzako<sup>186</sup> eta Berastegiko<sup>187</sup> dantza-soketan. Lekeitioko andreen aurrekua<sup>188</sup> ere jauzi eta zailtasun tekniko eta fisiko handirik gabeko urrats soilez dantzatzeko da.

Aurrekua dantzatzeko bi tradizio horien, teknikoki zehatz eta ikusgarriaren, eta mugimenduetan soilago baina inprobisatuagoaren arteko tentsioaren erakusle dira XX. mendearen lehen partean aurrekuaren bilakaeran inguruan kezka adierazi zuten zenbaiten adierazpenak. 1926an Fernando Murga (1926, 4) kexu ageri zen aurrekuaren gainbeheraz, dotoreago egin nahian, “con adobamientos surgidos al azar y al capricho del bailarín”, bere naturaltasuna eta xarma galtzen ari zelakoan. Jose Zarraga Eperra aurrekulariaren esanetan, aurrekulari gazteek jira-bira eta keinu gehiegi egiteko moda ekarri zuten. Itzul-inguru bortitz eta pirueta sinesgaitzen dantzaren barrokizazio horri ‘giribillak’ deitzen zien Jose Zarragak:

Los “aurrekularis” jóvenes hacen demasiados giros y contorsiones, rodeos violentos, piruetas inverosímiles. Nosotros, en nuestro arte, tenemos una palabra para explicar esa hinchazón y abarrocamiento del baile. Decimos que son “giribillas”; es decir, alardes tontos para la galería, figuras exentas de sobriedad y sencillez, saltos acrobáticos y extravagantes... (Kuarrenta 2018)

Aurrekua dantzatzeko erritmoa, zalutasuna eta dotorezia behar zirela zioen Jose Zarraga *Eperrak*, baina ez zela inoiz neurritasuna galdu behar, soiltasunez, begirunez eta naturaltasunez dantzatu behar zela. Norabide berean idatzi zuen Endika Iturbek 1932an aurrekuari buruz idatzitako artikuluan. Aurrekua dantza serioa, solemnea zela zioen Iturbek (1932, 162) eta gehiegikeria baldarrekin, lotsagarri geratzeaz gain euskal arrazaren nortasun zuzena eta euskal dantzen berezko gizentasuna zalantzan jartzen zela ohartarazi zuen:

Conviene hacer resaltar, siendo para mi entender de suma importancia, que el aurreku es una danza seria, solemne, y, por lo tanto, el dantzari

---

185 Vila, E. (2018). *Urduña: Otxomaioak 2018 entradillak*. Urduña.

<https://dantzan.eus/bideoak/urduna-2018-entradillak>

186 Vila, E. (2018). *Lizartza 2018 dantza-soka*. Lizartza: dantzan.eus.

<https://dantzan.eus/bideoak/lizartza-2018-dantza-soka>

187 Vila, E. (2008). *Berastegi: Dantza-soka 2008*. Berastegi: dantzan.eus.

<https://dantzan.eus/bideoak/berastegi-dantza-soka-2008>

188 1936an dantzatzeari utzi ondoren 1974an Markinako Zerutxu dantza taldeak berreskuratu zuen (Irigoien 2010a, 104–106) soka-dantza. Felipe Amutxastegik eta Iñaki Irigoienek azkenekoz dantzatu zuten emakumeekin batu ondoren, haiek zerabilten dantzakeran oinarrituta berregin zuten.

debe poner especial cuidado en no caer en chabacanerías que resulten grotescas y desdigan del espíritu recto de la raza vasca, debiéndose atender, dentro de la mayor sencillez posible, a darle la vistosidad necesaria para ser la danza viril por excelencia. (Iturbe 1932, 162)

Baina ordurako kategorizazioa egina zegoen. Dantzakera gimnastikoa, akrobatikoa, ‘giribilaz’ betetakoa izendatuta zegoen euskal dantzaren ‘benetako’ estiloa, maskulinoa. Euskal dantzen izaera gimnastikoa zela zioen Aita Donostiak (1932, 4) eta hori ez zela emakumeen samurtasunerako egokia: “nuestra danza es gimnástica, fuerte, impropia de la delicadeza femenina”. Erakustaldi fisiko eta teknikorik gabeko dantzakera beraz, soilagoa, biluziagoa, erritmikoagoa... hori bigarren mailakotzat jotzen zen, ez maskulinoa, ez erabat euskalduna: azken batean, femeninoa.

Lehen mundu gerlaren ondotik, biologiari aitortzen zitzaion garrantzia handitu ahala, sexuen arteko diferentzia gradukoa baino esentziazkoa izaten hasi zen, genero sistema bitarra, aurkaritza eta osagarritasunean oinarritua, diferentziaren ideia nagusitzen joan zen, eta gizon eta emakumeak, biologikoki desberdintzat ulertuta, jokamoldez ere desberdinak izan behar zuten ideia nagusitzen joan zen (Aresti 2014a, 87). Aurrekua dantza maskulinoa bazen definizioz, ez zen hori emakumeentzat dantza egokia, eta beraz, beste dantza batzuk egokitu edo asmatu beharko ziren, emakumeen ezaugarriekin bat zetozenak. Ordura arte genero markarik gabeko dantza besterik ez zena, XIX. mendean gizonen dantza moduan kategorizatu ondoren, XX. mendean emakumeentzat desagokia zela ebatzi, eta beraz, emakumeen neurriko dantza, dantza femeninoa asmatu beharra sortu zen. Emakumeen dantzak eta emakumeen dantzakera sortzeko prozesua hori izango dugu lan honen azken atalean aztergai, baina aurretik, Santurtziko emakumeen aurrekua bezala, han hemen, bazterrean eta itzalean dantzatu ziren emakumeen azken aurreku batzuk aipatuko ditut.

### **3.5.3 Emakumeen azken aurrekuak**

1870-1915 bitartean emakumeek dantzatutako aurrekuen testigantzak, ugariak ez badira ere, maiztasun erregularrez ageri dira aurreko ataletan ikusi denez. Baina Lehen Mundu Gerratik aurrera emakumeen aurrekuen erreferentziak urritu egin ziren, bakanak eta isolatuak dira dauden testigantza

apurrak, iraungitako ohitura baten denboraz-kanpoko azken taupadak bailiran. Santurtziko 1921eko emakumeen aurrekua testuingururik gabeko bitxikeria litzateke, 1915 arteko era horretako aurrekuen testigantzek praktika hedatu baten baitan txertatuko ez balu. 1920tik aurrera, Santurtzikoaz gain emakumeek dantzatutako aurrekuei buruz dauden testigantza apurrak aipatuko ditut atal honetan.

Aipatzekoa da kostaldean ageri direla horietako batzuk. Aurreko garaietan agertu diren Bermeo eta Lekeitio emakumeek aurrekuak dantzatzen jarraitu zuten 1920ko hamarkadan ere. Lekeitio, San Joan egunari lotutako errituala zen andreen aurrekua, eta Gerra Zibilera arte jarraitu zuten berau dantzatzen. XX. mende hasierako Donibane eguneko aurrekuaren ezaugarriak 1973an elkarrizketatu zituzten emakumeen bidez jaso zituzten Felipe Amutxastegik eta Iñaki Irigoienek (2010a, 105). Bildutako testigantzen arabera,

Dantza hau San Juan egunean egiten ei zen hiru bider. Lehena, albakuan, goizeko meza amaitu ondoren, setazko mantoiak sorbalda gainean eta herriko gizon ondraduei dantzatzuz: bigarrena, eguerdiko meza nagusia izandakoan, jantzi dotoreekin eta krespoizko manto ederrak gainean; hirugarrena, arratsaldeko arrosarioa amaitu ondoren, eguerdiko jantzi berdinekin baina gaineko mantoiak aldatuz, katximir manto handiak erabiliz. (Irigoien 2010a, 105)

XIX. mendean, San Juan egunean aurrekua dantzatzen zuten emakumeei eskaintzen zitzaien freskagarrien diru-ordainketen agiriak aurkitu zituen Irigoienek (2010a, 105) udaleko diru-kontuetan. XX. mende hasieran dantzatu ondoren, urte batzuetan utzi egin zitzaion dantzatzeari, eta 1932an berreskuratu zen (Irigoien 2010c, 33).



Ilustrazioa 18: Andreen aurrekua Lekeition, 1936ko ekainaren 24an. Argazkia: Arana Martija, J. A. (1981). "Folklore de Vizcaya". In Enciclopedia histórico-geográfica de Vizcaya (or. 303-342). San Sebastián: Haranburu.

Hilabete baino lehenago Espainian altxamendu militarra gertatu zen, eta ez gerra garaian, ez ia frankismo osoan ere ez zen berriz dantzatu andreen aurrekurik Lekeition. Franco hil aurreko urtean, 1974an, Amutxastegik eta Irigoienek bildutako informazioarekin Markinako Zerutxu dantza taldeak plazaratu zuen berriz Lekeitioko andreen aurrekua. Berreskurapen horretarako Azkuen lanetan bila ibili ziren, lekeitiarra izanik bere herriko dantzari buruz idatziko zuelakoan. *Euskalzaletan* argitaratu zuen "Neska-dantzea" aurkitu zuten eta beste bi doinuak "Cancionero Popular Vasco-canciones selectas"en. Horrez gain beste bi txistularik eman zizkien partiturak. Batetik, Alberto Akarregi itsasgizonak, gerra aurrean danbolinteroa izana zenak eta aurrekuan erabiltzen ziren hiru doinuak partituran jarrita zituenak. Bestetik, Jose Mari Egileorrek, Mundakako txistulariak. Santi Zapirain, Lekeitioko txistularia zenari grabatu eta pentagraman jarrik zituen Egileorrek. Dantzari dagokionez, alkatearen laguntzarekin emakume zaharrek elkartu ziren Amutxastegi eta Irigoien 1973an:

[...] batzuk 1880. hamarkadan jaioak, mende hasierako kontuak eman ziguten, bere gazte denboran hiru bider dantzatzen zela esanez, eta dantza bakoitzeko erabiltzen ziren mantoi ezberdinak azaldu. Baita, gerra aurrean batzokiko etxea inauguratu zenean dantzatu zela eta orduko dantzari batzuk bizi zirela. Gero, hauetariko gehienekin batu ginen eta apurka-apurka pausuak ikasi eta biribildu. Kontuan izan behar da hogeita hamar urtetik gora dantzatu barik egon zirela. (Irigoien 2010a, 106)

Irakasten aritu zitzairen emakumeetako bat Luisa Atxabal izan zen, XIX. mendean jaiotakoa. Honek bere ilobari erakutsi zion eta ilobak dantzatu zuen aurrekulari.

1936tik 1974ra ez zen Lekeition andreen aurrekurik dantzatu, baina Lekeitioko emakumeek bai dantzatu zutela aurrekua, beraien herritik milaka kilometrora izan bazen ere. Sona handikoa zen Eguberri bezperetan Boisen antolatzen zen Artzainen Dantzaldia. Jaia hasteko Lekeitioko emakumeek aurrekua dantzatzeko ohitura izaten zen (San Sebastián 2016). 1938ko abenduan, *Shepherds Ball* edo artzainen dantzaldia iragartzeko Potxuen aurreku baten argazkiak argitaratu zuen *Idaho Statesman* egunkariak.

Argazkian Ambrosio Apariasi txistulariaren eta Joe Anacabe atabalariaren ondoan lau emakume ageri ziren, elkarri eskua emanda aurrekua dantzatzeko formazioan. Antonia Subisarreta zen aurrekua, Juana Odiaga soka bigarrena, Carmen Luke hirugarrena eta Eladia Goikoetxea laugarrena. Lehen hirurak lekeitiarrak eta laugarrena Munitibarrekkoa.



These people will play and dance at the Basque Shepherders' ball, December 22. The women will dance the Auresku to the music of chistu and tamboril, played by Ambrosio Apariasi (left) and Joe Anacabe. The dancers are, left to right, Mrs. Antonia Subisarretta, Mrs. Juana Odiaga, Mrs. Carmen Luque and Mrs. Eladia Goicoechea.

Ilustrazioa 19: Lekeitioko Potxuak aureskua dantzatzen Idaho Statesman egunkarian 1938ko abenduan argitaratutako argazkian.

XX. mendeko lehen herenean emigrazio handia izan zen Euskal Herritik Ipar Amerikara. Emigrazioa batez ere hirietatik urruti, ofiziorik gabeko kaletarrentzat eta baserrietako oinordeko ez ziren gazteentzat aukera ia-bakarra zen; lan-aukera handirik ez zeuden eskualdeetatik, bereziki Nafarroa Beherea, Nafarroako Garaiko ipar-ekialdea eta Bizkaiko Busturialdetik eta Lea Artibaitik jo zuten Ipar Ameriketara gazteek. Gernika, Lekeitio, eta horien inguruko herrietatik mutil gazte askok hartu zuten Ameriketarako bidea, jaioterrian gehienek inoiz egin gabeko artzain lanetan jardutera. Mutil gazte haien ondotik, hainbat emakume gaztek egin zuten bide bera, euskal artzainen aldizkako bizi- eta bil-toki ziren ostatuetan lan egitera. Horietako batzuk Ameriketara ezagututako euskaldunekin ezkondu ziren, eta beste batzuk, ezkontza hitzartuta bidaiatu zuten itsasoaren beste aldera. Koldo San Sebastianek (2016) dokumentatu duenez, 1895 eta 1924 bitartean, Lekeitioko 200 emakumeek emigratu zuten Lekeitiotik Ipar Ameriketako mendebaldera. Gehienek Idahora, eta bereziki Idahoko hiriburura, Boiserara jo zuten, eta hiru hamarkada horietan 40 emakume lekeitiar ezkondu ziren Idahoko hiriburuan. Potxuak deitzen zitzaizkien neska gazteei Lekeition eta Ameriketara ere ezizena horrekin ezagutzen zituzten.

Lekeition aureskua dantza egitera ohituta, Ameriketara ere dantzatu zuten. Artzainei zerbitzu emateko sortutako harrera-etxe, ostatu eta hoteletan lan egiten zuten Potxuek, eta nekatu gabe dantzan aritzen ziren artzainek artaldeekin bakardadean pasatzen zituzten hilabete luzeen ondoren hoteletan antolatzen zituzten festa amaigabeetan. 1940ean, Emmett herrian, Lucy Aboitiz lekeitiarrak Idahoko lehen dantza taldea sortu zuen beste potxu batzuekin batera (San Sebastián 2016). Lekeitioko Batzokian poxpolinen dantzak ikasita zituen eta erromerietan dantzatzen zutenarekin batera osatu zuten dantza taldearen lehen errepertorioa osatzeko.

Lekeition, Santurtzin, Elantxoben edo Bermeon, emakumeak aureskua dantzatzen zuten kostaldeko herrietan, itsasoarekin lotutako lanbideetan zebiltzan herriko gizon askok etxetik eta herritik kanpo asteak eta hilabeteak egiten zituzten. Herriko emakumeengan etxetik kanpo lan egiteko ohitura zabaldua zen, bai itsasoarekin lotutako lanbideetan (saregile, otargile, arrain-saltzaile, arraina gazitzen eta bestelako prozesamenduetan, e.a.), bai bestelakoetan (neskame, zerbitzari, jostun, e.a.) ere. Etxeko jiraz gain itsasoan ziren gizonak betetzen ez zituzten gestioak, kontularitzak eta eta rolak ere bere gain hartzen zituzten (Valle 1985, 36-37). Kanpoan lan egiteko ohiturak, zenbaitetan lan fisikoetan aritzekoak (arrain-saltzaileak adibidez) eta maiz jokatzeko zituzten rol maskulinoen ondorioz, nortasun maskulinoa aitortzen zitzaien maiz emakume horiek. “Las incansables sardineras de Santurce, [...] esas mujeres ágiles, forzudas, hombrunas” esaten zuten 1922an Santurtziko *sardinerei* buruz Bilboko aldizkari batean<sup>189</sup>. Bermeoko emakumeei buruz ere antzekoak idatzi zituen Etxekuak kazetariak:

Bermeoko andrak ezaun-ezaunak dira mundu guztiko andraren artian, bizkorrak, trebeak, langile azkarrak, iñon ezelako andrak diraz eurok. Ez dira bildurtzen ogia irabazteko lanaren nekiagatik, euren kementasuna ikusi barik ezin leike ziñestu; euren gixon, euren zenar adoretuaren ereduak dira, euren egizko lagunik zintzo eta garbienak diraz Bermeo'ko andrak. Lanagaz iñoiz ez dira nekatzen, ogi zati bat euren seme-alabatxuen aora emateko goixetik gabera ez dira atsedentzen<sup>190</sup>.

Aurretik ikusi bezala, Bermeon badira emakumeek dantzatutako aureskuen XIX. mendeko zenbait testigantza, eta horien artean, 1885eko erreferentziak dio (Dueñas 2018, 32) arrantzarekin lotutako lanetan aritzen ziren neska gazteek

189 “Sardina fresca..” *Bilbao Gráfico: Revista semanal ilustrada*, 1922-06-17, 20. orr.

190 “Bermeo'ko andrak”, *El Día*, 1931-05-27, 3. orr.



dantzatu zutela aurrekua. 1922ko argazki batek (Ilustrazioa 20) emakumeen aurreku bat erakusten du Bermeoko plazan (Legarreta 2008, 126).



Ilustrazioa 20: Emakumeen aurrekua Bermeoko plazan, 1922ko jaietan.

Bermeoko Aranatar Goiri Sabinen Plazan egina dago argazkia, udaletxe aurrean; irudiaren ezkerrean musika-kioskoa eta barrenean Santa Maria parrokia ikus daitezke. Sokan bost emakume ageri dira, baina bosgarrenaren ezkerreko eskua atzerantz luzatuta dagoenez, gehiago izango zirela pentsa daiteke. Xabier Legarretan (2008, 126) arabera, dantzarietako bat Balentine *Montaño* litzateke eta beste bat Rosario. Gona iluna, txanbra eta lepoan zapia eta buruan ilea txirikordarekin batuta daramate denek. Aurrekua bigarrenari begira bira eginda dago, eskumako eskua gerrian duela, dantzan itxura batean, eta besteak oinez mugitzen ageri dira, ordularien aurkako norabidean. Bi txistulari daude dantzarien atzean jotzen eta jendetza inguru osoan ikusten.

Abertzaletasunak indar handia izan zuen Bermeon 1920 eta 1930eko hamarkadetan. 1922an, Bilboko Euzko Gaztediren ekimenez Sabino Aranari Sukarrietan eta Bermeon eskaini zitzaion omenaldiak<sup>191</sup> abertzaletasunaren gazte asko erakarri zituen Batzokietara. Primo de Riveran diktadurapean gordeago izan ziren abertzaleak sutsuki piztu ziren 1931an Espainian Errepublika ezarri ondoren. Euzko Gaztedi berrindartuta, Emakume Abertzale Batzaren berrantolaketari ekin zioten, herriz herri batzordeen eraketa sustatuz. Uztailaren

191 "En honor de Sabino Arana Goiri", *Bilbao Gráfico: Revista semanal ilustrada*, 1922-07-01, 9. orr.

31an, Arrasateko Emakume Abertzale Batzaren aurkezpen festan, Arantzazu Barrena, Miren Etxabe eta Esteban Urkiaga Lauaxetaren hitzaldien ondoren, EABko bazkideek dantzatu zuten, “aurreku de honor bailado por socias de Emakume Abertzale Batza”<sup>192</sup>. Handik bi astera, Bermeoko Batzokiak ikurrina berria bedeinkatzeko festa handiak antolatu zituen. Batzokian prestatutako ezpata-dantzariak atera zuten ikurrina, Batzokian jarri eta bere aurrean dantzatu zuten. Ondoren, Beti-Gazte elkarteko neskek dantzatu zuten aureskua: “las chicas alegres y entusiastas del «Beti-Gazte» bailarán un aurreku”<sup>193</sup>.

1931ko urte horretan bertan, Izaro irlaren inguruko Bermeo, Mundaka eta Elantxobek elkarrekin ospatzen zuten Madalena egunaren festan, dantzatu ohi ziren aureskuetako bat emakumeek dantzatu zuten. Uztailaren 22ko ospakizunak goizean goiz hasi zituzten, Elantxoben elkartu baitziren hiru herrietako udal-ordezkariek eta herritarrak. Julen Urkidi *Euzkadi* egunkariko korrespontsal bermeotarrak kontatukoaren arabera, eguneko lehen aureskua emakumeek dantzatu zuten Elantxoben: “Uri onetako neskato polit liraña-na zan lenengoa, ospaturik Bermeo'ko ta Elantxobe'ko Endoiari. Ederki zagozan neskato biak, txalo ugariak irabazi-rik”<sup>194</sup>. Ondoren gizonezkoak dantzatu zuten bigarren aureskua, Bermeoko Egiak eta Ormazak. Bermeotik Mundakara joan, eta han berriz ere Ormazak eta Egiak aureskua dantzatu zuten.

Bizkaiko barnealdean, 1930eko hamarkadan emakumeek aureskuak dantzatzen zituzten beste herri bat Otxandio da. Olagizon, errementariak dantzara ateratzen zituzten arropa-garbitzaileek. Honela kontatzen jaso dute Santurtziko Mendialde dantza taldeko Raimundo eta Andoni Flores anaiek, Emilio Donadoren (2003) lanetik:

[...] recuerdo de mi infancia que las mujeres de los lavaderos el tercer o cuarto día de las fiestas de Santa Marina, bailaban el aurreku en la plaza habiéndose dado una vuelta al pueblo después de haberse reunido previamente en el lavadero de Beko-erreka. Esto se hacía ya en tiempos que habían desaparecido totalmente las fraguas. Se mantuvo esta costumbre hasta la década de los 40. Lo recuerdo así, ya que mi misma madre, Margarita Urigoitia, participó activamente hasta el momento que se fue abandonado esa costumbre por la instalación del agua corriente en las casas. (Mendialde 2017)

192 “Euzkadi. La festividad de Deun Iñaki”, *Euzkadi*, 1931-07-30, 4. orr.

193 “Bendición de la bandera”, *Euzkadi*, 1931-08-14.

194 “Matalen eguna”, *Euzkadi*, 1931-07-26, 1. orr.

Iñaki Irigoienek gogoratzen du, 1940eko hamarkadaren inguruan, San Juan festen hirugarren egunean, “Koziñera egunean, dantza egiten” zutela aureskua Otxandioko emakumeek, eta baita “Bizkaiko Ubidea herrian San Joan festetako hirugarren egunean plaza beraientzat zutenean emakumeek Aureskuak zuzentzen” (Irigoien 2010c, 29) zituztela ere.



Ilustrazioa 21: Emakumeen aureskua Berrizen, San Pedro txiki ermitan, 1934. urtean. Argazkia: Indalezio Ojanguren.

Berrizko gizonezko ezpata-dantzariak fama handia izan dute XX. mende osoan zehar, eta haien inguruko albistek itzalean utzi dute emakumeek ere dantzatu izan dutela. Indalezio Ojangurenak 1934an San Pedro Txiki ermitan egindako argazki sorta batean (21 eta 22 ilustrazioak) ikus daiteke emakumeek ere dantzatu izan zutela aureskua bertan. Argazkietako batean (Ilustrazioa 21) ageri

den unean aurrekularia eta atzeskua gonbidatutako gizonaren aurrean dantzan ageri dira. Bi emakumek zerbitzari lanetan beren artean dute gizonetzko bat eta beren aurrean daude aureskua eta atzeskua Aita San Migel dantzatzuz. Egun eta ekitaldi berean egindako sorta bereko argazkian gizonetzkoek ere aureskua dantzatu zutela ikus daiteke sokara aureskua dantzatu zuten emakumeak ateraz.



Ilustrazioa 22: Berrizen, San Pedro Txiki ermitan 1934an aureskua dantzatu zuten emakumeak, gizonak, txistulariak eta aguazila argazkirako jarrita. Argazkia: Indalezio Ojanguren.

1936 eta 1939 bitarteko Espainiako Gerra Zibilak festa eta dantza ekitaldi ia-guztiak eten zituen, ez bakarrik gerrak iraun bitartean, baita ondoko urte ilunetan ere. Hainbat dantza ez ziren berreskuratu urteak edo hamarkadak pasa arte, edo beste batzuk ez dira berriz egin. Hala ere, 1940ko hamarkadaren lehen urteetan emakumeen auresku batzuk dantzatu ziren, frankismoak dantzen antolaketarako martxan jarri zituen Seccion Femeninaren egiturek (Casero-García 2000) folklore agerraldi ia-guztietan eragin aurretik. Santurtzin 1921ean estropaden garaipena ospatzeko herriko emakumeek arraunlarietara aureskua eskaini zieten modu berean, 1942an, Orioko arraunlarietara Donostiako Kontxako estropada entzutetsuak irabazi ondoren herrian egin zieten harreran aureskua

dantzatu zieten herriko emakumeek (23, 24 eta 25 ilustrazioak).



Ilustrazioa 23: Desafioa Orioko emakumeen aurrekuan, 1942ko Kontxako estropaden garaipenaren festan. Argazkia: Vicente Martin - Kutxateka.

1942ko irailaren 13an jokatu ziren Kontxako badian Donostiako estropaden bigarren jardunaldiak. Lehen jardunalditik Orio eta Pasai Donibaneko traineruak oriotarren aldeko bederatziko segundoko errentarekin iritsi ziren eta bigarren jardunaldian beste zazpi segundo gehiago handitu zuten alde, garaipena eskuratuz<sup>195</sup>. Domingo Mitxelena patroiak gidatu zuen Oriotarren trainerua, 1921ko estropadetan bezala, hogeita bat urte beranduago ere garaipen gehien eskuratzen jarraitzen zuena. Egunean bertan, bandera eskuratuta ospakizunak izan ziren Donostian, eta Orion festa antolatzeko asmoa azaleratu zen<sup>196</sup>, baina iraileko azken asteburuan Portugaleteko estropadetan parte hartu behar zutenek, urriaren 4rako atzeratu ziren ospakizunak<sup>197</sup>.

Portugaleten ere garaipena eskuratuta, urriaren 4ko festa denboraldi garaipen handien ospakizun festa bihurtu zen. Errepresio eta gerraosteko urritasun handienaren garaian, arraunlarien garaipena ospatzeko festak Orioko eta inguruetakoko herritarrak erakarri zitzaizkela, eta Erregimen militarra bere

195 "La regata de honor confirmó los resultados del primer día", *El Diario Vasco*, 1942-09-15, 6. orr.

196 "Después de la victoria", *El Diario Vasco*, 1942-09-20, 4. orr.

197 "Orio se prepara", *El Diario Vasco*, 1942-09-23, 4. orr.

unerik estuenean izanik, festa ikustera joan nahi zutenek udaletxean izena eman beharra izan zuten<sup>198</sup>.



Ilustrazioa 24: Aurrekularia agurra dantzatzen Orioko emakumeen aurrekuan, 1942ko Kontxako estropaden garaipenaren festan. Argazkia: Vicente Martin - Kutxateka.

Orioko garaipenaren festak Santurtzikoaren egitura bera izan zuen: goizean prozesioa, meza, irabazitako banderen bedeinkapena, ondoren arraunlarien erakustaldia ibaian, udaletxe aurrean aurrekua, udaletxean harrera eta arratsaldean erromeria. Udaletxeko plazan, aterpearen babesean egin zuten aurrekua<sup>199</sup>. Juanita Azkuek dantzatu zuen aurrekua eta Juanita Oteizak atzeskua (Ilustrazioa 23). Sokara arraunlariak eta ontziburua bera, Domingo Mitxelena gonbidatu zituzten.

En la plaza del 18 de Julio se bailó el aurreku en honor de los remeros por un grupo de señoritas oriotarras, con la simpática particularidad de que ellas fueron las que sacaron al baile a los campeones de las regatas, actuando de "aurrenesku" la señorita Juanita Azcue, y de "atzenesku", la señorita Juanita Oteiza. El caballero de honor fué el patrón de los remeros, el gran Michelena<sup>200</sup>.

198 "En honor de los remeros", *El Diario Vasco*, 1942-10-03, 4. orr.

199 "Homenaje a los campeones del Cantábrico", *El Diario Vasco*, 1942-10-06, 3. orr.

200 "Homenaje a los campeones del Cantábrico", *El Diario Vasco*, 1942-10-06, 3. orr.



Ilustrazioa 25: Aurrekua dantzatu zuten emakumeak, dantza irakasle izan zitekeenarekin. Orioko emakumeen aurrekua 1942ko Kontxako estropaden garaipenaren festan. Argazkia: Vicente Martín - Kutxateka.

Pascual Marín eta Vicente Martinek egindako argazkietan (Agerre 2017b) ikusi daitekeenez, emakume dantzariak, gona eta lora batez apaindutako alkandora zuriekin jantzita, gerrikoa, eta abarketa zuriak zinta gorriekin aritu ziren. Argazkietan ageri diren dantzaren irudien bidez aurrekuaren egitura ohikoa izan zela sumatzen da. Lehen soka emakumeek osatu zuten, aurrekuak eta atzeskuak desafioa dantzatu zuten, eta ondoren aurrekuaren aurrera patroia atera zuten bi zerbitzarik, honen aurrean aurrekuak dantzatu ondoren, beste arraunlari bat atera zioten atzeskuari. Arraunlari guztiak sokan sartu ondoren fandango eta arin-arina dantzatu zuten guztiek. Gipuzkoako agintari nagusiak bertan izan ziren: Diputazioko presidentea, Gobernadore zibila, Gobernadore militarra eta herriko alkatea besteak beste. Agintariak udaletxeko balkoitik jarraitu zuten aurrekua. Egoera ekonomikoa larria zenez, Orioko hogeita hamabi adineko herritar deitu zituzten udaletxera eta sos batzuk eman zizkieten festaren aitzakian.

Orioko emakumeen aurrekutik bi urtera, handik gertu, Donostiako Añorgan, auzoko festetan, Rezola lantegiko langileen meriendaren ondoko aurrekua emakumeek dantzatu zuten (Agerre 2018). Jose Lorenzo Pujanak, Gipuzkoako dantzen irakaskuntzan mende erditik gora egin zuen dantza-maisuak prestatzen zuen Añorgako dantzari taldea eta berak prestatu zituen neskak dantzarako.

Argazkian (Ilustrazioa 26) ageri dira, Jose Lorenzo Pujana dantza-maisuarekin batera, 1944an aurrekua dantzatu zuten dantzariak. Milagros Basurto aritu zen aurrekulari eta Tani Soroa atzesku. Sokan gerra aurretik dantzan aritutako emakumeek osatu zuten: Rosi Urrestarazu, Josefina Marañon, Karmele Egaña, Angelines Marañon, Angelines Tolaretxipi, Alejandra Yurramendi, Pilar Izagirre, Maria Jesus Gaston eta argazkian falta den Isabel del Campo (Basurto et al. 2001, 60). Sokara gonbidatu zituzten lehen gizonak Añorgan ezarritako Rezola porlan enpresako agintariak eta enpresak babestuta auzora begirako kirol eta kultur jarduerak bultzatzen zituen elkarteko ordezkariak ziren: Julian Rezola eta Jose Irastortza. Elkarreak argitaratzen zuen aldizkarian honela jaso zen aurrekuaren berri:

Merece mención especial el aurreku a cargo de las señoritas del barrio. A pesar de la prevención con que se acogió el anuncio de éste número, y de los juicios poco favorables con que se le arropó, resultó simpaticuísimo, alegre y sano. Y ya se sabe que cuando un festejo es sano es moral. El aurreku en los postres de la merienda de confraternidad pasará a la historia de las fiestas de Añorga como símbolo de alegría y hermandad". (Basurto et al. 2001, 60)

Beraz, emakumeek aurrekua dantzatuko zutela jakiteak kezka eragin zien zenbaiti, eta horren alde argudioak eman behar izan zituzten zenbaitzuk eta azken emaitzaren balorazioa moraltasunaren ikuspuntutik aitzakiarik gabekoa iruditu zitzaienez, 'sinpatiko', 'alaia' eta 'osasuntsua' izan zela ondorioztatu zuten. Jose Lorenzo Pujana, erreferentziazko dantza-maisuak babestea eta emakumeen prestaketaz arduratzea lagunduko zuen onespenean. Balorazio positiboak gora-behera, emakumeek aurreku dantzatzeak ez zuen jarraipenik izan Añorgan eta 1980ko hamarkadara arte (Agerre 2018) ez zen berriz errepikatu.





Ilustrazioa 26: 1944an Añorgako festetan aurrekua dantzatu zuten emakumeak Jose Lorenzo Pujana dantza-maisuarekin. (Basurto et al., 2001, or. 60)

Aurrekua dantzatzeko moduari dagokionez, ez da antzematen koreografikoki diferentzia nabarmenik. Caroline Radcliffek (2001, 107) zorrotz azpimarratu bezala, gizonen eta emakumeen dantzen arteko diferentzia nabarmenena ez dago dantzaren baitan, baizik eta nola narratzen den berau, eta nola adjektibatzen diren dantzariak. 'Sinpatiko', 'alai' eta 'osasuntsu' ez dira soilik Añorgako emakumeen aurrekuari buruzko kronikan agertutako adjektiboak. Orioko emakumeen aurrekua ere 'sinpatikoa' izan zen, Elantxobeko neska dantzariak 'politak' eta 'lirainak' ziren, eta Bermeokoak 'alaiak', 'kartsuak', 'zintzoak' eta 'garbiak'. Gizonei buruz maskulinitatea eta hori berretsiz dantzan erakusten zituzten trebetasun eta dohainak aipatzen ziren bitartean, emakumeei buruz edertasunari lotutako beren ezaugarri fisikoak eta atsegin egiten zituzten jarrerak azpimarratzen zitzaizkien.

### **3.6 Euskal nazionalismo koreografikoa eta euskal emakumeen dantzen ukazioa**

XX. mendeko lehen hamarkadetan, folklore dantzekiko interesak hazkunde handia ezagutu zen Europa osoan (Reed 2010, 6). Nazionalismoen bultzadarekin, herri-dantzak nazio-identitatearen sinbolo moduan erabili ziren (Maners 2006, 75). Tradiziozko dantzen pizkundera gertatu zen, hainbat hezkuntza programatan folklore dantzak txertatu ziren, eta dantza irakaskuntzarako manualak idatzi ziren. Kultura nazionalen 'benetako' lehengaiak landan bizi ziren herritarrengan aurkitu behar ziren usteak indar handia hartu zuen (Reed 2010, 6). Ideia horrek gidatu zituen identitate nazionala sustatzeko helburuz folklore ikerketak abiatu zituzten tokian tokiko intelektual nazionalistek. Hainbat elkarte eta erakunde antolatu ziren tokian tokiko dantzak sustatzeko eta folklore dantzak, musika eta jantziak dokumentatzeko artxiboak sortu ziren. 1930eko hamarkadatik aurrera dantza tradizionalen dokumentazio-lanak eta ikerketa historikoak ugairu ziren. Mendearen lehen heren horretan, euskal nazionalismoaren hazkundearekin batera eta Europako beste hainbat nazionalismo kultural eta musikalen eredura, euskal nazionalismo musikala moduan ezagutu den mugimendua loratu zen euskal kulturaren pizkunde testuinguruan.

Herri dantzekiko interesa hazten ari zen bitartean, hierarkia kristauak herritarren aisialdian eta dantza ohituretan gertatzen ari ziren aldaketen aurrean zorrotasun moralaren aldeko deia egin zuen. Izan ere, bi mundu gerren arteko epealdiko dantzaldi mota berriek gizonen eta emakumeen arteko harreman moduak eraldatu zituzten, ordura arte indarrean izan ziren protokoloak hankaz gora botaz. Oihartzun zabala eskuratu zuen 1920ko hamarkada erdian Ferdinand-Antoni Vuillermet (1875-1927) apaizak egindako ohartarazpenak: Lehen Mundu Gerlaren eskarmentuaren ondoren Europak itsu itsuan dantzan jarraitzea axolagabekeria eta arduragabekeria sozialaren ondorio izan zitezkeen soilik (Ferrer 2017, 227-228). Utzikeria moralaren gaitz horren adibide larrienak dantzaldi eredu berriak ziren, eta bereziki kalean egiten zirenak apaizaren ustez. Dantzaldien ordenamenduan esku-hartu eta kontrola berreskuratzeko dantza eredu moral eta egokien bilketa eta sustapena egiteari heldu zitzaizkion hainbat elizgizon. Ez da harritzekoa beraz 1920 eta 1930eko hamarkadetan euskal dantzen sustapen eta kontrol lanetan aritu ziren gehienak apaizak izatea.

Euskal musikaren bilketa eta sustapena egiteko asmoarekin antolatu zuten 1912an, Nafarroa, Araba, Bizkaia eta Gipuzkoako Diputazioek elkarrekin euskal kantutegi lehiaketa. Resurreccion Maria Azkuen kantutegiak (1922) irabazi zuen lehiaketa eta Aita Donostiarena (1994a; 1994b; 1994c; 1994d) geratu zen bigarrena. Jose Maria Usandizagak, Aita Donostiak berak edo Jesus Guridik euskal musikatzat etiketatu zitezkeen lanak sortzen jardun zuten. Bilketan eta sorkuntza adina, musikologia konparatuan jardun zuten euskal musikaren berezitasunak, ahaidetzak eta jatorriak argitu nahirik (Ibarretxe 2004): euskal musikaren jatorria euskal-grekoa defendatu zuten Azkuek, eta Madinak; jatorri euskal-zelta defendatu zuen Gascuek; lan-lerro historiko-kultural alemanari jarraituz tesi difusionisten alde egin zuen Aita Donostiak.

Musikaren baitan, zein musikaren adar moduan harturik, euskal dantzari buruzko bilketa eta azterketa lanak egiten zituzten horietako batzuk. Azkuek eta Donostiak ehunka dantza-doinu bildu zituzten beren kantutegietan, eta Donostiak eta Gascuek euskal dantzaren inguruko azterketa historikoak eta koreografikoak burutu zituzten. Aita Donostiak eta Policarpo Larrañagak, euskal pizkundeko dinamizatzaileetakoak izanik, euskal dantzen sustapenean ere jardun zuten, lan horietarako dantzari buruzko dokumentazio historikoa bilduz eta aztertuz, tartean euskal dantzaren genero ezaugarrien, eta gizon eta emakumeek euskal dantzetan jokatzen zuten rola inguruko gogoetak eginez. Ezaugarri horien artean genero ikuspegi zehatz bat, bitarra, gizon eta emakumeen identitate bereizi eta osagarriak irudikatzen zituena nagusitu zen, eta garaiko dantza praktikek, nagusiki mugimendu nazionalistatik bultzatutakoak, eskema hori erreproduzitu zuten. Emakumeak, oro har, euskal dantzetan jarrera pasiboa zuela ondorioztatu zuten, eta norabide horretan eman zien jarraipena emakumeak euskal dantzetan jokatzen zuen paperaren inguruko lanei Enrique Jorda Gallastegi, orkestra zuzendari eta musikologoak.

Emakumeek euskal dantzetan izan duten parte hartzeari buruz idazterakoan, praktika baten kontakizuna egitean, errealitatean nolakoa den deskribatu ordez, nolakoa irudikatzen zen kontuan hartuta, euskaldun izatearen inguruko idealizazioa berresten zuen narrazioa eraiki eta praktika koreografikoa narrazio horretara egokitzeko prozesua gauzatu da. XVIII. mendean Larramendik (1985) eta XIX. mende hasieran Zamakolak (1818) eta Iztuetak (1824) idatzitakoek erakusten dituzte prozesu honen lehen urratsetako batzuk, dantzak adin eta genero kategorien arabera sailkatu eta emakumeek dantza egiten zutenean beren kategoriari zegokion dantzak egiten zituztela iradokiz. XIX. mendean,

besteak beste Iztueta beraren, Azpiaturen (Bidador 1998), Labayuren (1895a) eta Gorosabelen (1899) idatzien bidez jarraitu daitekeenez, genero eta adin kategorien arabera antolatutako dantzen arteko hierarkizazioan sakondu zen, gizonezkoek egiten zutena dantza nagusi moduan agertuz. XX. mendearen lehen herenean, gizonezkoen dantza nagusi hori bakarrik kontuan hartu zuten besteak beste Gascuek (1912b), Pierre Lhandek (1907; 1921), Aita Donostiak (1933a) eta Enrique Jordak (1935) eta hortik sortu zen emakumeek ez zutela dantzatzen zioen ideia, nahiz eta ia guztiek ezagutu eta aipatu zituzten emakumeek egindako dantzen testigantzak. Bada egile bat, musikologian eta koreologian propio aritu gabe, emakumeen dantzaren ukazioaz harrিতuta, nagusitzen ari zen okerrari aurre egin eta emakumeek dantzan egin izan zutela, testigantza literarioak bazirela eta berak ere ikusi zuela adierazi zuena. Telesforo Aranzadi antropologoa izan zen emakumeen dantzen ukazioaren tesiaz harridura agertu zuena (1918), baina dantzarena ez zenez bere lan-alar nagusia, bere ikuspegia eta harridura agertu zituen, baina ez zen besteekin eztabaidan sartu.

Ukazioa, zenbaitetan, eremu pribatu eta publikoaren arteko bereizketarekin lotu izan da. Ingalaterran, emakumeek tradizioz *clog*<sup>201</sup> dantzarik egiten zutenik ukatu izan da, baina Caroline Radcliffen (2001) ikerketek erakutsi zuten XIX. mendean ohikoa zela Lancashireko kotoi-lantegietan emakumeak eskalapoin-dantzan aritzea. Pat Tracey dantzariari horren inguruan galdetuta, baietz, emakumeek dantzatzen zutela, baina ez zela ongi ikusia jendaurrean dantzatzea, gizonezkoen dantza baitzen funtsean:

When asked whether women ever danced in the cotton factories of east Lancashire, Tracey replied: Yes they did, but they weren't allowed to dance in public in the part of the world I come from.. I won't say ever, but it was considered a little bit of a disgrace for a woman to be seen clog dancing in public... It was a man's dance, I think basically. (Radcliffe 2001, 103)

Beraz, emakumeak dantzatu, dantzatzen ziren, baina gizonezkoen dantzatzat kategorizatuta zegoenez emakumeen dantzak eremu pribatuko jarduera moduan gutxietsi edo zuzenean ez zegokien praktika izanik, ezikusiarrena egiten zen. XVII. eta XIX. mendeetan emakumeek egindako dantzen aipamenak, ugariak ez badira ere, tarteka agertzen zirenean ez zitzairen aparteko garrantzirik ematen.

---

201 Eskalapoi, txokolo. Egurrezko zoladun oinetakoak lurraren kontra kolpatuz eragiten duten soinuarekn erritmikoki jolastuz egiten den dantza mota da clogging izenekoa, taping eta klakearen aurrekarietakoa.

XX. mendearen bigarren hamarkadatik aurrera ordea, euskal dantzen ikertzaile eta sustatzaileek gidatuta, emakumeek dantza egiten zutenik ukatzen hasi zen, praktika horren desagerpenean lagunduz. XX. mendearen lehen zatian, besteak beste Azkuek, Larrañagak edo Donostiak aitzinatutako euskal nazionalismo musikal eta koreografikoa (Sánchez 2000b), kultura alorrean aplikatu zuten lehen abertzaletasunari zerion ardatz katolikoa.

Euskaldun zintzoa eredugarritasun erlijiosuarekin identifikatuz (Altuna 2006), benetako euskal folklorea (Schechner 1990; Reed 2012) fede kristauaren balio moralak ongien ordezkatzeko zituen zelako irudipenarekin jokatu zuten. ‘Euskalduna = morala’ eta kontrara ‘espainola = inmorala’ moduko kategorien kidetasunetik abiatuz, dantza eta musika tresnak sailkatu ziren, txistua eta danbolina, eta horrekin egiten ziren dantzak, hala nola ezpata-dantza eta aurrekua, garbi eredugarri eta benetako euskal ohituratzat identifikatu ziren, eta ostera, txarangak eta arkodeoiak eta horiei egotzitako dantza-lotu eta bekatariak immoral eta atzerritartzat. Policarpo Larrañagak poza adierazi zuen Txistulari Elkarteak antzinako euskal ohitura moralen alde gurutzatutako borrokan erakutsitako kemenagatik: “una cruzada en pro de la moralidad pública de nuestras seculares costumbres y entidades oficiales. En ello va no tan sólo el altísimo interés moral de todo un pueblo, ya que también reporta beneficios materiales al País” (1930: 73).

Garai berean, Irlandan, mugimendu nazionalista gorpuzten ari zelarik, proiektu politikoa sinbolikoki ordezkatzeko zuten dantza tradizionalen bilketa lanean aritu ziren folkloristak ‘selektiboki’ jokatu zutela dio O’Connorrek (2013, 28). Irlandako herrietan XX. mende hasieran hedatuen ziren dantzak, kontra-dantzen generokoak, atzerritarrak, militar britainiarrek sartutakoak zirelakoan baztertu egin zituzten bildumetatik gehienetan. Euskal folkloreak onena transmititu eta ezagutzera eman nahian, Azkuek (1922: 346, 270, 333) aitortzen zuen bilketan bahea pasatzen zuela, zenbait aldaera gatzik gabekoak irudituta, “por insulsas”, baztertu egin zituela, bere ustez oker zegoena zuzendu egin zuela eta informatzaileen oroimen hutsuneak bere iritzira osatu zituela. Beraz, beraiek jaso, ezagutu eta argitaratu arren emakumeek aurrekua dantzatzeko erakusten zuten zenbait testigantza, kanta eta doinu, eta bere garaian ere emakumeek aurreku dantzatzeko zuten arren, praktika horren aurrean ezikusiarrena egin zenbaitetan eta ukatu bestetan.

### 3.6.1 Resurreccion Maria Azkue

Hizkuntzalaria eta folklore biltzailea, euskal kultura autonomoa sustatzen lan handia egin zuen Resurreccion Maria Azkue (1864-1951) apaizak XIX. mende bukaeran eta XX. mende hasieran. Euskara eta euskal kultura izan zituen lan eremu nagusi Azkuek, euskal kulturaren pizkunde programa zabala bultzatuz helburu horrekin. Kulturaren erroak bilduta, kultura tradizionalan oinarrituta eta horri jarraitasuna emanez, euskal kultura modernoaren garapena bultzatu zuen (Kintana 2002, 95; 2015). Hainbat hamarkadaz Euskal Herriko eremu euskaldunetan bilketa lanean jardun zuen, herri-jakintza bilduz. Jurgi Kintanak (2008, 163-164) dioenez, “Azkue abertzale gisa ez zen bereziki alderdi gizona, baina bai kultur nazionalismora emana”. Kultur nazionalismo horretatik eta konfesio katolikotik abiatuta, Azkuek puritanismoz jokatu zuen bilketa lanean Gotzon Ibarretxek (1995, 105) ohartarazi duenez: “ez zituen biltzen gaztelera zeuden kantuak, kantu inmoralek hitzak ere ez zituen onartzen eta aldatu egiten zituen”.

Lehen doinuak 1897an argitaratu zituen bere aitak sortutako *Euskalzale* aldizkarian. Lekeitiarra zen Resurreccion Maria de Azkue, eta Lekeitioko emakumeen aurrekua ezagutzen zuen, horren doinua, 1897an, “Neska-dantzea” izenarekin argitaratu baitzuen (Azkue 1897c, 376) aldizkaria horretan. Partiturari lagunduz honako oharra idatzi zuen: “Bi edo iru gizatan erezten da au. Ondoen deritsagunez azaldu nai izan dogu. Domiane-goizean Lekeition tanboliñak soiñu ause ioten dabela, emakumaak aurreku ta guztiko dantzea egiten dabe”. Beraz, bi edo hiru aldaera ezagutzen zituen, eta horietatik bat hautatu zuen. Jose Luis Ansorenak (2007, 188) azaldu duenez, Azkuek jasotako doinuen eta aldaeren artean doinuaren edertasun irizpidean oinarrituta egokiena zeritzona argitaratzen zuen eta argitaratu zituenak baino gehiago utzi zituen itzalean.

*Euskalzale* aldizkari berean, Lekeitioko andreen aurrekuaren musika argitaratu baino lehenago, *Batxi-guzur* pertsonaiaren inguruko ipuinak argitaratzen jardun zuen (Azkue 1897a). Lehen kapituluan aurreku kontuak ageri baziren, bigarren kapituluan Lekeition Donibane egunez emakumeek dantzatutako aurrekuaren testuinguruan kokatu zuen narrazioa. Batxi-guzur, umezurtz geratu ondoren Arratiatik Ispasterrera izeba baten etxera joan den nerabea da protagonista. Lekeition gona-dantza, andreen aurrekua ikusten ari dela gertatzen da honako pasarteak:

Andik ílebetera, Donian-goizean, Izpastertar batzukaz joan zan Lekeitioko enparanza edo plazara, aspaldiko orde z gona-dantzea ikusteko asmoaz. Beren isilik urreratu zirean lagun bi emakuma aurrekulariagana; ta eskatu eutsen, mesedez atara eieila dantzara Satikako indianoa. «¡Ene! Bakit nor dan, erantzun eutsen neskatileak. ¿Orrako orregaz onako neu? ¡Ontše gogorrago! Diñuean egidša baldin bara, oba leuke orrek Eližapera dšuan da ur-berinkatu-ontzidšán dzanga eiñ da gero Eližan sartu.»

Itandu eben gero Izpastertarrak nortzuk zirean bi-rreskuak; agertu iakezan bi; ta esan eutsen, aurrekuko neskatilai Izpastertar mutílak dantzara ateratearren, mutílen kontura izango zala danentzako gosari eder bat, San Predo-goizerako: ardao zuria, makaiáua piper da guzti ta ganera gaztaia edo iko melauak edo zer edo zer. Neskatíla geienak ontzat artu eben Izpastertarren guraria. Asi zan dantzea: aurrekuak ederto egin eban dantzaurrea; laguntzat atariko baserritarrari egin eutsan oi dan tšeratšua, ta ordurarte guztia ioan ondo.. Atzeskuak bere ezeban tšarto egin beren egokia, ta tšaloak bere entzun ebazan; baiña arako birreskuen erdian Batši-guzur ikusi ebenean, tšiztu bata, tšiztu besteak, erdi-gortu eben Batši gizagaisoa.

Neskatílean arpegia ikustekoa izan zan, Batši urreratu eutsenean. «¿Zer? esan eban. ¿Nora dakarre berau, Maridša Talakon arpegi onegaz? ¿Neuk orreri eskua emon? ¡Bai ta zera be! Nik dšantzarako eztot nai morokil-usaiñekorik, eskuetan ankiá pintaua eukiarren; nik neu lakoše arrain-usaiñekua nai rot. ¿Zer dakarre uork? Onen ankaak itšu-soiñuan obeto dšantzan eingo leukie.»

Bitartean geroago ta tšistu geiago entzuten zirean. Batšik, ingeleskadaak esateko gogo bagarik, gorri gorri eginda, iges egin eban dantza-tokitik. (Azkue 1897b, 141)

Batxi-Guzurren ipuinean, emakumeek aurrekua gidatu eta dantzatzea ohiko egoeratzat ageri da, eszenan Batxi bera baita ez-ohiko pertsonaia. Lexiko aldetik zenbait berezitasun daude testuan eta Resurreccion Maria de Azkuek testuaren bukaeran oharrak eskaini zituen —hain zuzen euskararen lexiko aberastasuna eta lokalismoak ezagutzera emateko baliatzen zituen Batxiren istorioak— tartean dantzari zegozkionak ere. Soka-dantzan aurrekuarentzat eta atzeskuarentzat bikoteak plazaratzeko ardura zuten dantzariak, zerbitzariak, ‘birreskua’

izenarekin izendatu zituen eta honela azaldu zuen: "Birreskua esaten iako T&osorierin aurreku eta atzeskuen ondokoai edo dantzarako lagunak ekarri bear izaten dabezanai" (Azkue 1897b, 141). Emakumeen aurrekuari berriz 'gona-dantza' deitu zion, eta ondoko oharrean jaso zuenaren arabera, Oñati inguruan jaso zuen horren berri Azkuek (1897b, 141): "Gona-dantzea emakumen aurrekuari esaten iako Oñati-aldean". Oñatiko erreferentzia hau aipagarria da, Oñatin ere emakumeen aurrekuak dantzatzen zirela jakinarazteaz gain, horiek nola izendatzen ziren ezagutzera eman baitzuen. Dantzarekin lotuta Oñatin jasotako beste hitz bat ere aipatu zuen, "Ibiltokia esaten da Oñatin dantza-tokiagaitik" (Azkue 1897b, 142).

Batxi-Guzurren narrazioetan jasotako hiztegi-ohar horiek 1905ean eta 1906an argitaratu zuen euskara-gaztelera-frantsesa hiztegian jaso zituen Azkuek (1905; 1906): 'andre-dantza', 'gona-dantza' eta 'neska-dantza' sarrerak jaso baitzituen bertan. Andre-dantza emakumeen dantza zela esanez definitu zuen, xehetasun gehiago eman gabe: "Andre-dantza (AN, G), baile de mujeres, danse de femmes" (Azkue 1905, 1:44). Neska-dantzaren sarreran bitxia da emakumeek dantzatutako kontra-dantza, parentesi artean aurrekua, definizioa, argibide gehiago gabe ulergaitza gertatzen dena: "Neska-dantza (B), contradanza (AURRESKU) bailada por mujeres, contredanse (AURRESKU) dansée par des femmes" (Azkue 1906, 2:79). Gona-dantzari buruz, emakumeen dantza bat, emakumeen aurrekua zela adierazi zuen: "Gona-dantza (B-oñ), cierto baile de mujeres, propio del país vasco; es el AURRESKU: certaine danse de femmes, spéciale au pays basque; c'est l'AURRESKU" (Azkue 1905, 1:359).

Hiztegian, beste zenbait hitzen adibideak jartzeko orduan emakumeak dantzak irudikatzen zituzten esaldiak, bertsoak, kantak edo aipuak erabili zituen. Adibidez, "Erigi" hitzaren sarreran, atsoa dantzan dabilela dioen esaera zaharra:

ERIGI (B, arc), levantar, soulever. TRISKAN BADABIL ATSOA, AUTS ASKO  
ERIGI DAROA: si la anciana baila, levanta mucho polvo: quand une vieille danse, elle souleve beaucoup de poussiere. (Refranes, 79). (Azkue 1905, 1:257)

"Saltokari" hitzaren definizioan Frai Bartolome Madariagak emakume dantzarien arimaren galeraz idatzitako esaldia jaso zuen Azkuek:

Saltokari (AN, B, G), saltarin, sauteur. SOLOKO KOKO SALTOKARIAK



LABOREA GALDUTEN DABEN LEGEZ, EMAKUME DANTZARIAK ARIMAK GALDUTEN DITUELA: que así como el insecto satlarin del campo pierde los cereales, así la mujer bailarina pierde las almas: de même que l'insecte sauteur des champs perd les céréales, ainsi la femme danseuse perd les âmes. (Olg. 83-5.) (Azkue 1906, 2:204)

Azkenik, dantzaren sinomimo den 'triska' hitzaren sarreran atsoak dantzan irudikatzen dituen esaera zaharra jaso zuen:

TRISKA: [...] (B, arc, R-uzt), danza, danse. TRISKA BADABIL ATSOA, AUTS ASKO EREGI DAROA: si anda danzando la vieja, mucho polvo suele levantar: si la vielle danse, elle soulèvera beaucoup de poussière. (Refranes, 79.) (Azkue 1906, 2:292)

Kantutegien lehiaketa irabazita, hautatuko doinu batzuk, katurako eta pianorako moldaketekin argitaratu zituen lehenengo, eta ondoren, 1001 doinuz osatutako kantutegia (Azkue 1922), atalka argitaratzen joan zena 1925 arte. Mila eta bat doinu horietatik berrehun dantza-doinuak ziren. Baina ez zuen Lekeitioko emakumeek dantzatutako aureskua hor jaso, aurreko hautatutako eta harmonizatutako doinuen kantutegian baizik. Zehazki, hitzik gabeko dantzei eskaini zien bosgarren taldean, "Rondo II" izenarekin ageri dira Lekeitioko emakumeen aureskuaren doinuak (Azkue 1919, 68). Bere ibilbidean 2400 doinu inguru bildu zituen Azkuek, eta horietatik erdiak baino ez zituen argitaratu (Ansorena 2007, 188).

Aureskuari buruz, gizonak, "conjunto de hombres", dantzatzen zirela idatzi zuen Azkuek (1922: 264), emakumeei erreferentziarik egin gabe. Emakumeen aureskuari buruzko aipamen bakarra "*Neskadantza*, de muchachas" izena izan zen, izen berezia zuten dantzen zerrenda egiterakoan aipatua (Azkue 1922, 261), baina bestelako ohar gehigarririk gabe. Bestalde, Lekeitioko andreen aureskuan erabiltzen ziren bi doinu, txistuko doinu ederren sorta batean argitaratu zituen, haien jatorriari buruzko argibiderik eman gabe. Iñaki Irigoienek (2010c) esanetan, "Argi dago melodia horiek ezagutzen zituela, baina ez du gertakaria zehatz-mehatz azaltzen, melodia batzuk mozarrotzen baino".

Desegokiak iruditzen zitzaizkion zenbait kanta eraldatu edo zuzenean ez zituen jasotzen Azkuek. Tartean emakumeek zekizkiten dantzen doinuak ere. Besteak beste Mendexan eta Markinan mahai-gaineko dantza egiteko erabiltzen den *Horra hor goiko* kantua adibidez, dantzarako moduan kantatzen ere zekiela

jakinarazi zion emakume batek Gauegiz Arteagan eta Azkuek ez zion jaso, aldaera txepela zela iritzita:

Dejé de anotar algunas otras variantes, por insulsas. En Gauegiz de Arteaga hubo mujer que al preguntarle si sabía *Ora or goiko ariztitxu baten*, respondió, dando a elegir: —¿Zelakoa gura dau, launa? ¿Umeari lo eragitekoa ala danttarakoa? —¿De qué clase lo quiere, señor? ¿Para hacer dormir al niño, o canción de baile?— Claro está que no le acepté ni lo uno ni lo otro. (Azkue 1922, 346)

Emakumeek dantzatzeko zituzten dantzen artean Txipiritona aipatu zuen (Azkue 1922, 274), Iztuetaren Gipuzkoako dantzen musika liburuari (1826) erreferentzia eginez. Doinuarekin batera Iztuetak jarritako kantuen hitzei buruz, Azkuek zioen posible zela horien egilea Iztueta bera izatea: “Nada me extrañaría que el mismo Iztueta haya sido su autor, para substituir el lalarala con que hasta entonces se hubiese cantado la melodía” (Azkue 1922, 274). Horrez gain, emakumeen dantzen doinuen eta hitzen artean, aipatzekoa da Jaurrietan, Gregoria Zabalak kantatu ziona, Axuri-beltza, eta koreografikoki Baztango-mutil-dantzen eta Iparraldeko dantza-jauzien familian kokatu zuena: “Como música, pertenece Axuri beltza al género de danzas llamado Mutil-dantza en Navarra y Mutxiko en Zuberoa” (Azkue 1922, 295–296).

Emakumeek dantzatzeko zituzten dantzen inguruko berri askorik ez eman arren, doinuak nori jaso zizkion adierazterakoan ikusi daiteke maiz emakumeek kantatu zizkiotela dantza-doinuak. Adibidez, aurrekua dantzatzekoan erabiltzen zen doinetako bat Aramaioko Oleta elizatean Engracia Lazkanok eman zion (Azkue 1922, 392), bukaerako martxarako erabiltzen zela argituz. Bestalde, *Dantzadu daigun sonbrailu* dantza-doinua zenbait emakumeek kantatu zioten Azkueri (1922, 302–303): Berrizen Hipolita Narbaizak eta Bergaran Manuela Ezpelata laurogei eta lau urteko emakumeak. Bestalde, *Ardaoak parau gaitu dantzari* doinua, Gabikan, Maria Josefa Izpizua laurogei urtetik gorako andreak kantatu zion (Azkue 1922, 293). Doinu hori, aurrekuan, zehazki erregeletan dantzatzeko zen, egitura irregular eta luzea du, eta dantzatzeko dutenek eta txistulariek buruz ikasten dute. Beraz, zentzuzkoa litzateke pentsatzea doinu kantatu zionak dantzatzeko ere zekiela.

Azkenik, Azkuek jasotako kantuen hitzen artean badira dantzari buruz aritzen direnak, eta emakumeek dantzan irudikatzen dituztenak ere. Horien artean aipagarriena Izturitzeko Graziosa Zabalori jasotako *Behin batez* erromantze

ederraren<sup>202</sup> lehen koplak da.

De Graziosa Zabalo, de Isturitz (BN).

*Behin batez yoan ninduzun  
Isturitzeko plazalat,  
andre eder bat ikusi nuen  
dantza-buruan zuhala.*

(Azkue 1922, 960)

Neska gazte bat plazan dantzan ikusi eta harekin liluratuta ezkondu nahi duen Murde Beltzuntze jaunaren ahaleginak eta neskaren, Kattalin Agerreren beldur eta ukoak jasotzen ditu kantuak. Lehen bertsoan Murde Beltzuntzek lehen aldiz Kattalin Agerre Izturitzeko plazan dantzan ikusi zuen unea deskribatzen du. Dantza-khorda edo soka-dantza baten tankera du dantzak eta dantzaren buruan, aurrendari dantzan dabilena emakumea da, Kattalin Agerre bera.

### 3.6.2 Francisco Gascue

Francisco Gascue (1848-1920) ingeniari eta musikologo donostiarrak euskal musika eta dantzaren inguruko hainbat lan egin zituen, eta euskal musikaren berezko erritmoen eta beste kultura batzuekiko —musika zeltarekiko batez ere— zituen antzekotasunen eta berezitasunen inguruko eztabaidetan aktiboki parte hartu zuen. 1912an, Parisen argitaratzen zen *Soci te Internationale de Musique* aldizkarian “L’aurreku basque”, aurrekuari buruzko artikulua (Gascue 1912b) argitaratu zuen. Euskal aurrekuari buruz aritu zen, baina zehaztu ez bazuen ere, gizonen aurrekuaz ari zen. Iztuetak gizon-dantzari buruz egindako atalen deskribapena jarraituz, lehen soka gizonak soilik sartzen zirela adierazi zuen: “La file p n tre sur la place. Elle se compose exclusivement d’hommes” (Gascue 1912b, 45). Emakumeak gizonak gonbidatuta soka sartu baina ez zirela dantzatzen zioen: “Elles ne dansent pas” (Gascue 1912b, 47). Emakumeek aurrekuan zuten parte-hartzeaz, dantzaren bigarren zatian agertzen zirela eta koreografian parte-hartze txikia zuela, gizona lagunduz eta honi soka jarraituz. Hori bai, emakumeak aurrean izanik, gizonak dantza inprobisatuan bere onena emateko inspirazioa ziren emakumeak:

---

202 Fernando Rojok (1999) erakutsi zigun kanta honetan emakume dantzariak zuen protagonismoa.

L'élément féminin n'apparaît que plus tard; il ne prend qu'une très faible part aux ébats de la chorégraphie. Il accompagne, encourage, et suit. Mais sa présence fait naître aussitôt l'émulation; chacun des chainons de cette file se sent l'âme d'un cavalier seul, que l'art de la danse va bientôt inspirer. C'est le moment des improvisations personnelles, que le flageolet surnois encourage de ses airs indisciplinés, tandis que le tambour étreint le beau danseur sous le poids de ses rythmes. Puis on se range, pour le défilé. La file primitive est reconstituée. La danse est terminée. L'individu, un moment émancipé par l'attrait de l'éternel féminin a repris sa place; encadré de nouveau, il marche en tre ses semblables, là où le conduit la vie! (Gascue 1912b, 49)

Aurrekura egindako lehen hurbilketa horren ondoren, Juan Inazio Iztuetaren liburua aztertu eta "El aurreku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII según Iztueta" (Gascue 1916) lana burutu zuen, bertan aitortuz (1916, 6) ordura arte gainetik begiratuta eta atal solte batzuei erreparatuz baino ez zuela ezagutzen zaldibiarren lana. Aurrekuaren zentzu nagusietakoa, dantzaren bidez gizonek emakumeen aurrean beren buruaren erakustaldia egiteari antzeman zion Gascuek. Horretarako, aurrendaria eta azkenkiaren arteko norgehiagoka, desafioa edo oilar-jokoa, emakumeak behin soka sartuta egitea zentzuzkoagoa zeritzon. Iztuetak desafioa emakumeak sokara gonbidatu aurretik dantzatzen zela zioen, baina Erreterian eta Gipuzkoako zenbait herritan emakumeak sokara sartu ondoren egiten zela jakin zuen Gascuek eta gizonezkoek emakumeen aurrean beren burua nabarmentzeko eraginkorrago zeritzon:

El *desafío* en presencia de las señoras es más lógico. Siempre el varón, con objeto de conquistar á la dama, ha hecho y hace ante ella alarde de su saber, de sus habilidades, ó de su fuerza. Los torneos de armas se verificaban en plaza pública, llevando cada caballero los colores de la dama respectiva. Señoras coronaban al vencedor. [...] La figura de que me ocupo es un torneo de baile, de agilidad y de buen gusto. No cabe duda de que se debe llevar á efecto ante las señoras, es decir, después que éstas han entrado á formar parte de la fila. (Gascue 1916, 27)

Aurrekuan gorteiatze funtzioa argi ikusi zuen Gascuek eta ostera, Iztuetak aipatutako gerraren irudikapena ez zitzaion batere sinesgarria iruditu, "Simbolismo erroneo del aurreku" izendatuz (Gascue 1916, 43) horri buruzko atala: "El buen Iztueta se equivoca al atribuir significación guerrera á las fases y figuras del *aurreku*. No puede ser más desdichado y traído por los pelos el tal

simbolismo” (Gascue 1916, 44). Aurrekuan, gizonak emakumeei adeitasun eta kortesia keinuak egiten ikusteak argi zekarkion dantzaren esanahia: “el principal baile del país, con todas sus galanterías y cortesías a las damas [...] no puede admitirse la interpretación del *aurreku* que Iztueta nos presenta. Clarísima está la significación de las figuras, sin necesidad de idear otra artificial, inaceptable” (Gascue 1916, 44).

Dantzaren izendapenari berari arreta eskaini zion Gascuek, genero-kategorizazioarekin zerikusi handia duten gogoetak partekatuz. Bere gaztaroan, Donostian eta inguruetan gehien erabiltzen zen izena esku-dantza zela zioen Gascuek (1916, 7) eta izendapen oso egokia zela iritzi zion, dantzaren ezaugarrietako bat dantzatzen zirenak elkarri eskuak elkarri emanik —zuzenean edo zapien bidez— osatzen zuten lerroa baitzen. Aurreku izenarekin dantzaren buru egiten zuenak, aurrendariak zeukan garrantzia aitortzen zela zioen, nahiz eta izen horrek, bere gaztaroan, ez zeukan ondoren hartu zuen zabalkunderik. Testua idazten ari zen garaian aurreku nagusitu zela eta esku-dantza nekez entzuten zela zioen Gascuek (1916, 7). Bere gazte garaian karrika-dantza izena erabiltzen zela zioen, horrekin aurrekuaren zati bat, kalez kale egiten zena izendatzen zela, baina izen hori ere utzita zegoela; eta zortziko izena, atzerritar gehienek eta herritar askok erabiltzen zutena desegokia zela esku-dantza izendatzeko (Gascue 1916, 6–9). Gascuen iritziz, Iztuetak (1824) gizon-dantza izena erabili arren, ez zen hori dantzaren izen generikoa, baizik eta aurreku modalitate erabiliena, ohikoena:

Al revés, por tanto, de lo que pudiera creerse fijándose únicamente en que el título *Gizon dantza* al empezar la tercera parte del libro, está impreso con caracteres más grandes que los referentes á las variantes del aurreku, acabadas de mencionar, esa denominación no es la genérica del baile. Designa, efectivamente, el baile más usado, más típico, más conocido del *aurreku*, pero no tiene, repito, aplicación posible á otras variantes del mismo. (Gascue 1916, 15)

Praktikan, Iztuetaren lanean, aurreku mota guztiak barne hartzen zituen izendapena esku-dantza zela argi ikusi zuen Gascuek: “Por eso, á mi juicio, el nombre genérico que abarca todas las especies de *aurreku*, es en realidad, según Iztueta, el de *Esku-dantza*” (Gascue 1916, 15–16). Zuzen zebilen Gascue esku-dantzaren izenari buruz. Esku-dantza zen Iztuetan garaian dantza horien izendapen generikoa. Gascuek ez zuen aurrerago jo eta ez zuen zalantzan jarri

genero eta adin kategorien arabera izendapenen —gizon-dantza, gazte-dantza, neskatxen esku-dantza, galaien esku-dantza eta etxeoandre-dantza— antzinatasuna.

Iztuetak aurrekuari buruz idatzitako azterketa egin zuenez lan horretan, gazte-dantza, neskatxen esku-dantza, etxeoandre dantza eta esku-dantza galaiena ere aztertu zituen Gascuek (1916, 44-50), baina garrantzia eta erabilera urriko aldaera moduan tratatuz, eta horietako bitan protagonistak emakumeak zirela balioan jarri gabe. Agertutako kezka nagusia neskatxen esku-dantzan mutilak sokara bildu ondoren lerroaren burua, aurrekulari papera gizonetako ala emakumetako hartzen ote zuen izan zen (Gascue 1916, 50-51). Txipiritona dantza, gizonetako eta emakumetako elkarrekin dantzatzen zutena ere aipatu zuen (1916, 55-57), adieraziz berak ezetz, baina bere familiako kide batek Ordiziako 1905eko Euskal Festetan ikusi zuela dantza hori, baina emakumetako dantzatu ote zuten zehaztu gabe.

### 3.6.3 Pierre Lhande

Euskal gaietako buruzko saiakera eta literatura produkzio oparoaren egile izan zen Pierre Lhande Heguy (1877-1957) Baionan jaio eta Zuberoan, Zalgizen hazitako idazle eta josu-laguna. XX. mendearen lehen hereneko euskal pizkunde kulturean parte hartu zuen, besteak beste Euskaltzaindian, eta ideologikoki euskal abertzaletasunetik gertu aritu zen Jon Casenavek (Lhande & Casenave 2007, 77) erakutsi bezala. Dantzari buruz idatzi zituen lanak, bai saiakerak, bai narrazio lanetan txertatutakoak, euskal folklorista garaikideen arreta bereganatu zuten. Aita Donostiak euskal dantza eta generoaren inguruak defendatu zuen ikuspegia, eta bereziki, emakumetako dantza egin zutenik ukatuz, dantzan parte hartzen zutenean gizonetako omenaldia jasotzeko izaten zela zioenean (Donostia 1985a, 5:81-82), Pierre Lhanden idatzien (1907; 1921) eraginez izan zela argudiatuko dut.

1907an idatzitako *Autour d'un foyer basque : récits et idées* saiakera-lanean agertu zituen Lhandek lehen aldiz euskal emakumetako (1907, 75-77) eta euskal dantzen (Lhande 1907, 115-121) inguruan zituen ikuspegiak. Etxeko zaindariaren irudia goretsi zuen Lhandek, euskal emakumea 'etxeo erregina' zela azpimarratuz, baina erregin 'xumea', soila, bere barrutian pozik zegoena: "Dé fait, la femme basque est comme la reine l'intérieur ; mais une reine

modeste, simple, contente de la sphère qui est la sienne” (Lhande 1907, 75–76). Gizonak, ‘autoritate gorenari’ izanik, kanpoan distira egiten zuela, eta emakumearen eragina berriz, etxeko-lanetara, umeen heziketara, jantzien ardurara, baratze eta abereen zainketara, jatekoen prestaketara eta bisitarien harrerara mugatzen zen Lhanden (1907, 76) esanetan. Horrenbestez, etxaldearen edertasunari buruz etxeko jaunak jasotako goraiamenen zati bat emakumeari zegokiola zeritzon Lhandek. Euskal emakumeen gatibu egoera —“«l’esclavage de la femme”— salatzen zutenei ihardetsi zien ez zutela arretaz behatu berak gizonen eta emakumeen arteko ‘botere-banaketa’ —”cette sorte de division des pouvoirs”— izendatu zuena (Lhande 1907, 76).

Bere garaiko musikologo eta folkloristek bezala, Lhandek emakumeek dantza egin izanaren testigantzak eskaini eta aldi berean emakumeek dantzan egin izana ukatu zuen. Zuberoako dantzei buruz ari zela, gizonezkoei bakarrik zegozkiela idatzi zuen, baina segidan onartuz dantzak ezagutzen zituzten emakumeek pastoraletan parte hartu izanari esker zutela, eta adibide zehatz bat, 1896an Maulen ikusitako Garindaineko emakume dantzaria eskaini zuen:

Ces danses nationales de la vallée de la Soule sont généralement réservées aux hommes. Les femmes qui les connaissent doivent presque toujours leur habileté dans l'art quelque pastorale qu'elles auront jouée dans leur jeunesse et où plusieurs rôles, notamment celui des satans, exigent un fin talent de danseur. Aux fêtes basques de Mauléon, célébrées en 1896 devant le célèbre explorateur euskarien Antoine d'Abbadie, on vit une jeune fille de Garindein monter sur l'estrade pour le ballet final, prendre place parmi les meilleurs danseurs et évoluer dans la circonférence ondoyante, avec une dignité et un art merveilleux. Nous l'entendîmes même indiquer à son voisin distrait, ou fautif, les moments de l'entrechat et de la volte-face. (Lhande 1907, 118)

Fikziozko lan batean, eleberri batean jorratu zuen euskal dantzaren gaia berriz Lhandek, emakumeen parte-hartzea ukatuz, eta ondoren bide luzea egingo zuen ideia, dantzan emakumeak gizonaren omenaldia jasotzen zuela irudikatzen zuena, plazaratuz. Euskaraz eta frantsesez idatzi zuen eleberria eta 1921ean argitaratu zituen bi bertsiok. Frantsesez *La feronnerie D'Ameznabar* izenburupean, *Gure Herria* aldizkarian joan zen argitaratzen atalka. Euskaraz *Yolanda* (Lhande 1921) izenburupean argitaratu zuen. 1910 eta 1917 bitartean Hernanin bizi izan zen (Lhande & Casenave 2007, XI) eta han zela bertako

euskalkian oinarrituta, gipuzkeraz idatzi zuen eleberria. Ez dira bata bestearen itzulpena ordea, hari bera jarraitu arren, euskarazkoa modu librean berridatzi baitzuen Lhandek. XVI. mendean kokatzen den eleberria da, olagizon baten alabaren (Yolanda) maitasun eta ezkontzarako planen negoziaketaren testuinguruan.

Euskaraz “Aurrekua” eta frantsesez “L’aurreku” izenburua daraman bosgarren kapitulu dantzaldia antolatzen da Yolandaren familiaren etxaldean eta horren deskribapen xehea eskaintzen du Lhandek (1921, 40-49; 1921), Zuberoan eta Gipuzkoan ezagutu zituen dantzaldien irudia bertan proiektatuz. Dantza-jauzi batekin —“saut basque”— hasten da festa; Sebastianek irekitzen du dantza, eta atzetik ditu maisuak, baserrietako nagusiak eta langile gazteak. Denak gizonezkoak, eta emakumeek dantzan ez zutela parte hartzen azpimarratzen du Lhandek.

Pas une jeune fille, pas une femme n'avait part à la danse: rangées autour de la place où évoluaient les hommes, elles avaient l'air de n'être là que pour recevoir l'hommage muet de ces parades exécutées par leurs fils ou leurs maris selon un rite sacré. (Lhande 1921, 410)

Emakumeek dantzan ez parte hartzeaz gainera, pasarte horretan plazaratu zuen ondoren Aita Donostiak aurrekuan aplikatuta erabili zuen ideia, emakumeek dantzan ez zutela aktiboki parte hartzen, beraien egiteko gizonezkoen omenaldia jasotzea zela. Euskaraz honela eman zuen pasarte Lhandek:

Ikustekoa zan, etxeko jaun eder ura, burua ta sorbaldak tente, bi besoak geldi ta aztalak lur-azalaren gaiñetik jauzika. Beraren ondoan beste gizonak, ala oletako jabeak, ala nekazari zar ta gazteak, bai ta Urdanibi'ko langileak, guziak lerroka, bat bestearen ondoren-ondoren, inguruka zetozen. Orien artean etzan ez neskatxa ez emakumerik sartzen: baiña, plazaren bazterrean zeuden, an, jai ontako erregiñak bezala, dantza orien agurrak onetsitzeko jarriak. (Lhande 1921, 41-42)

Frantsesez ez bezalako formula erabili zuen euskaraz, emakumeak festako ‘erreginak’ bailiran moduan zeudela adieraziz, dantzarekin jasotzen zituzten ‘agurrak onesteko’ zereginean. Dantza-jauzia bukatu, gizonak plazaren ertzetara itzuli eta ondoren aurrekuari ekin zitzaion Pierre Lhanderen narrazioan. Lizentzia literarioa baliatuz, bi testuinguru koreografikotako dantzak, Lapurdi,



Nafarroa Beherea eta Zuberoako dantza-jauziak eta Gipuzkoa, Bizkaia, Araba eta Nafarroa Garaiko iparraldeko aurrekuak dantzaldi berean egokitu zituen idazleak. Soka-dantzak Euskal Herriaren Iparraldean, besteak beste *dantza-luze*, *branle* eta *dantza-khorda* izenekin berezkoak izan arren, Lhandek baliatutako izendapena —'aurrekua'— eta deskribapen koreografikoa ez datoz bat horiekin, eta bai ordea Gipuzkoan XX. mende hasieran ezagutu zezakeenarekin.

Aurrekua hasteko, “amabi mutil gazte, eskuak elkarri emanik, plazan agertu ziran” dio Lhandek (1921, 42) eta soka-dantzaren zenbat pasarte koreografiko deskribatu zituen (Lhande 1921, 42–44): hasierako sokaren itzulia plazan, aurrekulariak jaunaren aurrean egindako lehen erreberentzia, aurrekuaren eta atzeskuaren arteko desafioa, lau zerbitzari emakume baten bila joan eta aurrekulariaren aurrera ekartzea, aurrekuaren dantza emakumearen aurrean, bigarren emakume batekin protokoloaren errepikapena eta zubiak. Aurrekuak emakumeari dantzatzen dion unea, euskal ohituretan emakumeei eskaintzen zaien erreberentzia une gorentzat jotzen du Lhandek.

L'Auresku s'avançaoit, le bèret en main, s'inclinait profondément. Ainsi l'entrée d'une femme dans ce ballet d'hommes soulevait aussitôt un mouvement de suprême courtoisie.... Quel est donc l'étourdi que a prétendu que dans les moeurs basques la femme n'est pas respectée?.... (Lhande 1921, 412)

Aurrekulariaren dantza ahalegin behinenak bere aurrera plazaratu duten emakumeari eskaintzen dizkio josu-lagunaren iritziz. Emakumeari atsegin eman nahirik bere arte eta ezagutza guztia jartzen du dantzan.

Après les premières marques de révérence, le désir de plaire. L'Auresku doit se faire agréer de la Dame. Il étalera donc loyalement devant elle tout son art et son savoir. Il esquisse d'abord des pas, sautille, s'enhardit —toujours excité par la flûte qui le conseille et l'entraîne— aborde enfin les voltes et les battements plus compliqués, s'exalte, se surmène devant le joli regard qui ne perd pas un seul de ses mouvements. Sur trois bonds prodigieux, la danse s'achève, et voici la récompense. Yolanda remet au cavalier le bouquet de petites roses hivernales et elle accepte de prendre le bout de mouchoir blanc qu'il lui tend avec un salut. (Lhande 1921, 412)

Dantza moderno eta atzerritarren lizunkeriaren eta lotsagabekerien aldean,

aurrekua euskal dantza jator eta zintzotzat defendatu zuen Lhandek, eta bertan emakumearekiko erakusten zen begirunea iruditzen zitzaion horren froga argi.

Zoaz, bada, nere irakurle maitea, zoaz ikustera ea oraingo dantza lizun ta lotsakabe orietan, gure oitura zar ederretan bezela, andreaki zor zaion itzal eta begirunea gorderik ba-ote dan. Or ez dezu aurkituko likitz ta moldekaizkeri baizik jta gero, gu Euskaldunak, ez-ikasi ta kazkarrak garela esan bizatet! Gure arteko dantzetan, andrea ez-ta, gizonak nai duan bezela uki, bulka, tira, itzulka ta estutu egin oi dan jostailua, baizik agurka, burustuz ta zapiaren puntta-punttaz bakarrik alderatu oi dan erregiña. (Lhande 1921, 43-44)

Soka-dantzako zubien esanahia azaltzeari tarte zabala eskaini zion Lhandek aurrekuaren atalean. Iztueta-rengandik (1824) datorren interpretazio lerroari jarraiki, dantzan parte hartzeko zilegitasunik ez zutenak, agotak eta ijitoak bereziki, sokatik kanporatzeko funtzioa aitortu zion zubiei (Lhande 1921, 44-46). Emakumeekiko begirune jarrera eta kanpotarrekiko jarrera oldarkorra adibidetzat hartuta, antzinako ohituren iraupena euskaldunen jatorri zaharraren frogatzat baliatu zituen Pierre Lhandek *Yolanda* eleberrian.

#### 3.6.4 Telesforo Aranzadi

Euskal antropologiaren aitzindari Telesforo Aranzadi Unamok (1860-1945) ohartarazi zuen ez zela zuzena emakumeek dantzatu izan zutenik ukatzea. Euskal arrazaren inguruan egin zituen ikerketa nagusiak Aranzadik, baina bere behaketek hedadura handia hartu zuten eta egindako lanen artean 1918an argitaratu zen *Geografía general del País Vasco-Navarro* (Carreras y Candi 1918) entziklopedian “Etnologia” atalaz arduratu zen (Aranzadi 1918).

Dantzari eskainitako lerroetan okerrak zuzentzeko ardura antzematen zaio, bereziki emakumeen parte hartzearen inguruan. Aranzadik argitu zuen pilotan eta euskal kirolean ia beti gizonak aritzeak ez zuela esan nahi emakumeek ez zituztenik egiten: “El que estos juegos y ejercicios sean casi exclusivos de los varones no quiere decir que las jóvenes no remen ni jueguen á la pelota” (Aranzadi 1918, 157). Euskal emakumeen gizontasunaren estereotipoa erreproduzitu zuen Aranzadik, kirolean eta dantzetan gizonak moduan jarduteaz gain, bestelako testuingurutan ere jokamolde maskulinoak zituztela iradokiz:

“más de cuatro se han visto fuera del país obligadas á pasar por el aprendizaje de la mogigatería para evitar el que las tomen por lo que no son” (Aranzadi 1918, 157).

Aranzadin ustez baziren dantza batzuk, bordoi, brokel, aitzur edo ezpatekin egiten zirenak, eta 5/8 konpasean egiten zen zortzikoa, garbiki gizon tankerakoak, “puramentes viriles” zirenak. Baina aurrekuan, lehen etxendredantza eta neskatchen esku-dantza izan ziren moduan, Aranzadik berak emakumeen aurrekuak ikusi zituela ohartarazi zuen, alegia, posizioak iraulitakoa:

Cierto que hay danzas puramente viriles, como las del bordón, broquel, escardillos espadas y en general el verdadero zortzico en compás de 5 por 8: pero en la no menos peculiar, llamado hoy aurreku [...] se sacan parejas, aunque la parte más difícil corresponda sólo á los hombres; es más, como antes hubo echeandre-dantza y neskachen-esku-dantza, en nuestros tiempos hemos visto «aurreku» femenino, o sea invertido. (Aranzadi 1918, 157)

Badirudi emakumeen aurrekua ukatuz egiten ari zen akatsaz ohartarazi nahian zebilela Telesforo Aranzadi, baina ez dirudi handik gutxira ukazioaren ideian sakondu zuen Aita Donostiak kontuan hartu zuenik antropologoaren oharra. Urte batzuk pasata, 1934an, *Txistulari* aldizkarian berreskuratu zuten (Aranzadi 1934) testua, baina orduan ere ez zuen ukazioa berresten zutenengan eraginik izan.

### 3.6.5 Aita Donostia

Jose Gonzalo Zulaika Arregi *Aita Donostia* (1886-1956), musikologo, musikagile, folklorista eta elizgizona. 1912ko euskal kantutegian lehiaketan Resurreccion Maria Azkuen ondotik bigarren geratu zen, bilketa lana sorkuntza musikarekin, azterketa historiko eta sinkronikoekin, eta euskal musika eta dantzaren aldeko aktibismoarekin uztartu zituen. Musikari lehenetsua eskaini arren, folklore ikerketan eremu zabalak jorratu zituen, horien artean dantzari arreta berezia eskainiz. Abertzaletasunetik, kulturgintza izan zuen lan-eremua, eta beraz, euskal nazionalismo musikal eta koreografikoaren adibidea da bere ibilbidea. Hamar liburukitan antolatuta argitaratu dira Aita Donostiaren lan osoak

(1983a; 1983b; 1983c; 1983d; 1985a; 1985b; 1994a; 1994b; 1994d; 1994c; 2016). Bilketa lana oinarrikoa da bere musikagile ekarpena ulertzeko, bere garaiko joera berriak ezagutu eta haiekin bat egiten zuen sortzailea baitzen, abiapuntua, oinarria, bilketa lanean ezagututako euskal musikaren ondorea izanik beti.

Euskal herri musikarekiko lehentasunezko interesa Resurreccion Maria Azkue eta Francisco Gascueri zor ziela azaldu zuen Aita Donostiak (1983a, I:X), haiei entzundako hitzaldien ondoren ekin baitzion alor horren inguruko ikerketari. Han eta hemen argitaratutako artikulua eta lanekin batera, hamaika<sup>203</sup> hitzaldiren bidez zabaldu zituen bere folklore ikerketen emaitzak, eta hain zuzen ere, ondoren idatziz argitaratu zituen hitzaldietan jasota daude dantzari buruzko hainbat ekarpen. Berezi 1920 eta 1930eko hamarkadetan jardun zuen Aita Donostiak dantzaren inguruan, hain zuzen ere euskal berpizkunde kulturalaren, euskal dantza ekitaldien aro oparoan. Herri-dantzak euskal nortasunaren adierazpen nazionaltzat hartuta, ‘udaberri koreografikoa’ zeritzon dantzen pizkundearen aurrean poza agertu zuen: “Renace hoy la danza popular como una expresión nacional, una de sus características principales” (Donostia 1985b, IV:245).

Aita Donostiak bildutako zenbait kantaren hitzek dantzatzen ziren emakumeak irudikatzen zituzten. Adibidez, Elizondon jasotako kanta zahar batean — XVIII. mendekoa izan zitekeen bere ustez—, dantzatik atera berri zen neska gazte batek umeak erditu zuela kontatzen zuen. Honela zioen lehen bi ahapaldietan:

*Umorean nago ta nai nuke kantatu,  
Donzella eder orri zer zaion gertatu.  
Dantzatik atera ta aurra egin baitu,  
Dantzatik atera ta aurra egin baitu.*

*Elizondoko Zatonian boda zirenean,  
Dama bat dantzatu zen dantzaren lenian.  
Erijageldi zegon bere kojoñian,  
Airian gan zitzaion libratu zenian.*

---

203 Aita Donostian lanen apailatzaile, kaputxikoen kongregazio-kide eta lagun izan zen Aita Jorge Riezu musikologoak idatzi zuenez 1916 eta 1956 bitartean 163 hitzaldi eskaini zituen. (Donostia 1985b, IV:9).

(Donostia 1994b, VIII:1388-1389)

Bigarren bertsoan ageri den “dama bat dantzatu zen dantzaren lenian” horretan emakume horrek soka-dantzaren buruan, aurrendari dantzatu zuela ikusten da, Azkuek (1922, 960) Izturitzen jasotako kantuan ageri den irudi bera errepikatuz. Abaltzisketan jaso zuen beste kanta batean, “Zaldibiko plazan / iru atso dantzan” (Donostia 1994b, VIII:1455) esaten zen lehen ahapaldian, edo Donezteben jasotako amodiozko kanta batean “Nere maitia ikusi nuben, dantzara zijoanean” (Donostia 1994b, VIII:1473). 1922an Baionan jasotako Azkaineko atsuaren kantan, “ander serora dantzan” ageri zen:

Azkañeko atsua,  
Bringillin, brangillun, gaixtua.  
Jaun erretorak soñua jo ta  
Andre serora dantzatzen;

Infor.: Larramendi, marino de Azkaine, en casa de Dufau.

Loc. rec.: Bayona

Fecha : 5 de setiembre de 1922

(Donostia 1994a, VI:348-349)

Hain zuzen ere, kanta hori jasotako toki berean, Baionan, urte bete beranduago, 1923an, euskal kantuei buruz eskainitako hitzaldian (Donostia 1985b, IV:139-166), euskal dantzaren historian bide luzea egin zuen baieztapena, emakumeek euskal dantzetan ez zutela dantzatzen zioena, egin zuen: “La femme ne danse pas” (Donostia 1985b, IV:163). Bi urte lehenago Pierre Lhandek (1921, 410) egina zuen baieztapen hori, baina Lhanderena eleberri baten testuinguruan zen, eta Lhande idazle arrakastatsua eta euskaltzain errekonozitua bazen ere, ez zuen musika, dantza eta folklore alorrean Aita Donostiak zuen itzala, beraz, esaldi berak oihartzun handiagoa hartu zuen Donostiaren ahotan.

Euskal dantzak guda-dantza moduan interpretatzeko tradizioari jarraituz, Bizkaiko eta Gipuzkoako zenbait dantzari aire gerlaria hartu zien. Dantzarien arintasuna eta malgutasunak Errusiar Balletetako dantzari famatuen<sup>204</sup> harridura eragin zuela zioen (Donostia 1985b, IV:163), baina dantza zailak zirela, ongi

---

204 Diaghileven Errusiar Balletek egonaldiak egin zituzten Donostian 1916 eta 1918an, beraz, haietaz ariko zen hor Aita Donostiak, eta egonaldian euskal dantzak ikusteko aukera izango zuten. (Larrañaga & Larrañaga 2012)

prestatutako dantzari gutxi batzuk bakarrik egin zitzaketenak. Kontrara, Baztanen ‘mundu guztiak’ dantza zezakeela zioen, berehala zehazteko, ‘esan nahi dut gizonezkoak’: “Dans la vallée du Baztan, au contraire, tout le monde (j'entends les hommes) prend part à la danse” (Donostia 1985b, IV:163). Baztanen, herriko festetan ehun gizonetik gora ikusi zitezkeen dantzan Aita Donostian esanetan. Euskal Herrian, gizonak, ohiko euskal dantzak dantzatzen zituztela soilik zioen musikologo donostiarrak, eta emakumeek berriz, ez zutela dantzatzen, gizonak emakumearen aurrean dantzatzen zutela, bai aurrekuan, ingurukoan edo soka-dantzan:

Car (note commune aux danses du Pays Basque) les hommes seuls dansent les vraies danses typiques. La femme ne danse pas, l'homme danse devant elle dans l'Arresku, et même dans d'autres numéros, comme le Inguruko ou Soka-Dantza. Elle entre quelquefois dans l'action, mais on peut dire qu'elle ne sait alors que marcher lentement (Donostia 1985b, IV:163-164).

Emakumeek fandangoa dantzatzen zuela zioen Aita Donostiak (1985b, IV:164), baina hori ez zela ‘ohiko’ dantza. Alegia, aurrekuaren bukaeran fandangoa dantzatzea kontu berrizat jotzen zuen, nahiz eta ehun urtetik gora ziren hori gertatzen ari zela. 1929an, Donostian, Euskal Astearen baitan euskal kantuarren inguruko hitzaldia eskaini zuen (Donostia 1985b, IV:225-246), urte batzuk lehenago Baionan eskaini zuen hartatik abiatuta. Euskal igualitarismoaren mitoari tiraka, euskal dantzetan gizarte klase guztietako partaideek parte hartzen zutela esan zuen Aita Donostiak (1985b, IV:244), eta denek elkarrekin dantzan parte hartzeak maila desberdinetako herritarren arteko tartea ezabatzen lagundu zuela. Hurrengo urtean, 1930ean, Bergaran, Eusko Ikaskuntzaren bosgarren kongresuan euskal kantuei buruz eskainitako hitzaldian (1985b, IV:247-270), zazpi urte lehenago Baionan adierazi zuen ideian sakondu zuen, emakumeek euskal dantzetan zuten parte hartzearen ukazioan. Bizkaiko eta Gipuzkoako dantzak sasoi betean eta ongi prestatuta zeuden mutil gazteek baino ezin zitzakeela dantzatu iruditzen zitzaion, eta haien aire gerlarian, “carácter guerrero muy acusado”, maskulinitatea antzematen zuen: “es verdaderamente maravilloso ver con qué agilidad, con qué virilidad evolucionan estos danzarines” (Donostia 1985b, IV:266).

Horrela, Aita Donostiak zioen (1985b, IV:266-267), oro har, euskal dantzetan emakumea ez zela dantzatzen, edo dantzatzekotan oso gutxi dantzatzen zela.

Gizonezkoa dantzatzen zela emakumearen aurrean bere trebetasunak erakusteko, bai aurrekuan eta beste dantza batzuetan ere, baina emakumeak oinez poliki-poliki ibili baino ez zuela egiten. Fandangoa dantzatzen zuela emakumeak, baina hori ez zela euskal dantzatzat jotzen.

El hombre es el que baila... La mujer no, o muy poco. El hombre baila delante de ella como para mostrar sus habilidades: así ocurre en el aurreku o en otros bailes. Pero la mujer no hace sino caminar lentamente. Baila especialmente en el fandango, que no lo consideramos como danza del País. (Donostia 1985b, IV:266-267)

Emakumeen dantzaren ukazioa gero eta modu kategorikoagoan adierazten joan zen Aita Donostia. Horrela, bi urte beranduago, 1932an Bilbon eskainitako hitzaldian (1985a, 5:103-136), dantzen izaera gerlaria ez zuen aipatu, eta beraz, emakumeek ez dantzatzearen arrazoiak zeintzuk izan zitezkeen aztertzen jardun zuen. Euskal dantzak dantza gimnastikoak izanik, emakumeen samurtasunarentzat desagokiak izateagatik ote zen galdetzen zion bere buruari. Baina euskal emakumeak, soroko lanetara eginda, bizitasunean gizonarekin parekatzeko arazorik ez lukeela izango iruditzen zitzaion. Beraz, apaltasunagatik, lotsagatik izango zela ondorioztatu zuen.

Viniendo ahora a los bailarines háse de notar como característica que la mujer no baila en el verdadero sentido de la palabra. Los hombres, y más especialmente los jóvenes, son los que lo hacen. ¿Será porque, como os he dicho antes, nuestra danza es gimnástica, fuerte, impropia de la delicadeza femenina?. ¿Será por sentimiento de pudor, ya que a la mujer, a la doncella vasca, hecha a trabajos duros del campo, no le sería difícil en algunos casos igualarse en agilidad con el hombre?. (Donostia 1985a, 5:109-11)

Euskal tradiziozko dantzetan emakumeen parte hartzea gizonezkoek eskainitako dantza 'jasotzera', "ser bailada", mugatzen zela adierazi zuen hitzaldi honetan Aita Donostiak. Ez zuela benetan dantza egiten, ez behintzat dantza egiteari emandako ohiko esanahian. Aurrekuaz edo soka-dantzaz ari zen, baina ukazioa orokorrean formulatu zuen hala ere, eta aurrekua adibide moduan jarri:

El hecho es que la mujer vasca no baila en el verdadero sentido que la palabra tiene entre nosotros. Asiste al baile y toma parte en él; pero

como muy bien se ha dicho, es para ser bailada, para que ante ella muestre el varón sus habilidades, como ocurre en el Aurreku, en el Ingurutxo o en el Trapatan; asiste y forma parte de una Soka-dantza o forma pareja en la que creemos danza exótica, el Fandango (ya HUMBOLDT en su viaje de 1801 dice de él: se ve que este baile no es indígena, de aquí); pero como danzarina, como elemento activo del baile, la mujer vasca no alcanza el primer puesto. (Donostia 1985a, 5:111)

Aita Donostiak ongi ezagutzen zituen Iztuetak aipatutako emakumeen aurrekuak eta baita XIX. mendean eta XX. mendeko lehen herenean dantzatzen zirenak. Bazekien emakumeek euskal dantzetan tradizioan parte hartu izan zutela. Baina hala ere, emakumeek aurrekurik ez zutela dantzatzen, andreek sokaren bururik ez zutela dantzatzen adierazi eta berretsi zuen, hainbat aldiz egin ere, luzaz euskal dantzaren tradizioan zegoen praktika koreografikoa bera ukatuz. Jarraian, parentesi artean erantsitako esaldi batek aditzera dezake zein ote zen ukazioari eragiten zion akuilua: “(En eso nos diferenciamos no sólo de los meridionales, sino aun de otros pueblos más septentrionales)” (Donostia 1985a, 5:111). Euskal dantzetan emakumeen parte hartzea guztiz garbia, ia hutsaren parekoa izanik, hizkuntza eta ohitura jator eta moraltasun paradigmaticoak, beste herri eta kulturekin zerikusirik ez zuen euskal nortasunaren berezitasuna berresten zuen. Horrez gain, genero sistema bitarraren ikuspegia, gizon eta emakumeen estereotipoen eta funtzioen naturalizazioa indar handiz hedatzen ari zen. 1933an Parisen Kongresu Katoliko Soziala antolatu zen nazioarteko hainbat erakunde kristauk antolatuta. Gizarte aldaketa nabarmenen aurrean emakumearen rol berriak ziren eztabaidagai bertan, baina ikuspegi zehatz batekin: emakumeak etxetik kanpo lan egitea naturan kontrakoa zela. Bertan izan zen Aita Donostia eta horrela jaso zituen Kongresuaren ondorioak idatzi zuen kronikan:

Tesis: El trabajo de la madre fuera de su hogar es contra la naturaleza;  
Acción: Unamos nuestros esfuerzos; Resultado: Y el hijo del obrero no será el único que no pueda ser educado por su madre. (Donostia 1983c, III:177)

Iztuetari buruzko lan batean idatzi zuen Zaldibiko dantza-maisuak emakumeek antolatu eta gidatutako dantzak deskribatu zituela, baina Aita Donostian beraren garairako emakumeek ez zutela dagoeneko horrela



dantzatzen. Dantza, 'benetako dantza', eskusiboki gizonezkoena zela:

El autor nos describe ocasiones en que organizan o conducen la danza las mujeres. Hoy se puede decir que la mujer no baila en esa forma: ordinariamente, la danza, la verdadera danza de figuras que ha de ejecutar el bailarín, es exclusiva de hombres. (Donostia 1983b, II:316)

Beraz, historian eta tradizioan emakumeek dantzan izandako parte hartze hori gutxietsi eta testuinguru eta ñabarduren bidez itzaleratzen ahalegindu zen. Dantza-jauzietan emakumeen parte hartzea bikoterik gabeko dantza, bakarkakoa zela esanez azaldu zuen, eta gainera, mutil-dantzak moduan mugimendu lasaiekin dantzatzen zela, emakumeentzat hain desagokiak ez zirenak:

Sin embargo, dejemos consignado que, según referencias de FR. MICHEL, escritor francés del siglo XIX muy interesado por nuestras cosas, "no es raro ver mujeres y muchachas bailar el muxiko con los hombres, pero es danza sin compañero; cada uno baila suelto y por su cuenta". Añadamos a esta observación de Michel que el muxiko (como los Mutildanzas baztaneses) es de movimientos bastantes reposados, y no sería, por consiguiente, muy impropio para bailado por la mujer. (Donostia 1985a, 5:111)

Mugimendu biziak, dantzakera gogorra erakutsi behar zen dantzetan berriz emakumeak ez zuen dantzatzen, gizonezkoen ezaugarritzat baitziren horiek Aita Donostiaren iritziz. Horren adibide garbia, Zuberoako dantzetan, emakume itxurako rolak ere (kantiniarsa adibidez) gizonek dantzatzen zituztela:

Es de notar como curiosidad que cuando en algún caso, como en los Bailes Suletinos, ha de aparecer bailando la figura de mujer, es el hombre disfrazado el que lo hace, no una mujer auténtica. La explicación es obvia. Este bailarín ha de ejecutar movimientos vivos. (Donostia 1985a, 5:111)

Euskal gizonezko dantzarien bizkortasuna, malgutasuna, indarra, historikoki nazioartean ere goraiatua izan zela zioen Jose Gonzalo Zulaikak (1985a, 5:111). Besteak beste, Parisen, Lullyren esanetara aritu ziren euskal dantzariak utzitako oihartzuna jarri zuen horren adibide, baina euskal emakumeak ez zirela maila horretan dantzatu erantsi zuen. Emakumeak dantza lasai eta poetikoetarako egokiagoak ziren musikologo donostiarraren ustez.

Para mimar, para plasmar poemas, aunque sean populares, para la danza reposada, el cuerpo femenino puede describir curvas más graciosas que no el hombre, de movimientos angulosos, más rectilíneos, que derivan de su constitución muscular. (Donostia 1985a, 5:111)

Gorputz femeninoaren eraikuntza eraldatzen ari zen une hartan, XIX. mende bukaeran eraikitako euskal emakume sendo eta maskulinoa kolokan jartzen ari zen, emakume femeninoago batekin ordezkatzuz, eta Aita Donostiaren genero irudikatzean elkarrekiko oposizioan oinarritutako gizonen eta emakumeen eredu diferenteak ageri dira. Aita Donostiak azken urteetara arte eutsi zion dantzan aplikatutako genero ikuspegi honi. 1953an Uztaritzen, Udako Unibertsitate Katolikoan eskainitako hitzaldian (Donostia 1985a, 5:55-71) berriz ere euskal dantzak gizonek egitekoak zirela adierazi zuen, 'emakumea dantzatua' zela.

Un trait caractérise en général la danse basque. Elle est destinée aux hommes. La femme apparaît, certes, dans quelques-unes, mais c'est plutôt pour en recevoir l'hommage; "Elle est dansée", d'après le mot d'un écrivain. (Donostia 1985a, 5:66)

Idea hori, emakumea ez zela dantzatzen, eta dantzan agertzen denean gizonezkoaren omenaldia jasotzeko zela, Pierre Lhanderengadik hartu zuen Aita Donostiak. 'Bera [emakumea] dantzatua da' dioen aipua idazle bati —"le mot d'un écrivain"— egotzi zion, idazlearen izenik eman gabe. Idazle hori Pierre Lhande zen nire ustez <sup>205</sup>. Yolanda eleberrian, euskaraz, aurrekuari buruz ari zela, "etzan ez neskaxa ez emakumerik sartzen: baiña, plazaren bazterrean zeuden, an, jai ontako erregiñak bezala, dantza orien agurrak onetsitzeko jarriak" idatzi zuen Lhandek (1921, 41-42). Frantsesez argitaratu zuen aldaeran "pas une jeune fille, pas une femme n'avait part à la danse" zioen (Lhande 1921, 410), eta segidan, "elles avaient l'air de n'être là que pour recevoir l'hommage muet de ces parades exécutées par leurs fils ou leurs maris selon un rite sacré". Alegia, emakumeak aurrekuan gizonezkoen omenaldia jasotzeko zeudela zioen ideia argi ageri zen formulatuta Lhanden eleberrian.

Emakumeek dantza egin zutenik ukatzen zuen adierazpena ohikoa bazen ere, ukazioa justifikatzeko ordura arte erabili gabeko argudio berria erabili zuen. Hainbat euskal dantza gimnastikoak izanik, emakumeen janzkerak, bereziki

---

205 Aita Donostiak Lhanderen lana ezagutzeaz gain, pertsonalki ere harramena izan zuten, besteak beste elkarrekin izan baitziren Parisen 1931. urtean Saski-Naski euskal ikuskizuna Frantziako hiriburuan aurkeztu zenean.

garai batekoak, ez zituela baimentzen oinen mugimenduak eta airean jauziak. Emakumeen janzkera moda berria arinagoa zela zioen musikologo kaputxinoak, baina zenbait dantza 'maskulino' neska gazteentzat egokitzen ari zirela eta kezka adierazi zuen, norabide okerrean ari zirelakoan.

Beaucoup de ces danses basques sont gymnastiques, et ne semblent pas faites pour les femmes: leur habillement (surtout à d'autres époques) ne permettait guère l'aisance des mouvements de jambes et les sauts en l'air. Aujourd'hui peut-être la mode féminine est-elle plus souple, mais certaines adaptations actuelles des danses masculines arrangées pour les jeunes filles, nous montrent qu'on fait fausse route dans cette direction. (Donostia 1985a, 5:66)

Emakumeek beraiek bakarrik egiten zituzten euskal dantzarik ez zela zioen Aita Donostiak (1985a, 5:66), ezta gizonkoekin batera egiten zirenik ere Europako beste zenbait herritan zeudenen antzera. Euskal berezitasun horren inguruko misterioa iradoki ondoren, aitortu zuen dokumentu zahar batzuetan adierazten zela zenbait festatan, zenbait unetan, emakumeak bakarrik dantzatzeko zirela, baina horiek ez zirela gizonek egiten zituzten dantzetatik desberdinak, dantza berberak egiten zituztela, adibidez aurrekua.

Il n'y a pas chez nous de danses propres aux femmes seules, ni en combinaisons avec les hommes, telles que l'on en voit en Espagne, en France, en Belgique, en Irlande et qui rappellent les pas ou les tours de nos sauts souletins. Détail curieux qui pourrait aiguiller les études des ethnographes. Quelques documents anciens nous disent que les femmes ont dansé seules à certains moments pour certaines fêtes; mais ce n'étaient pas des danses différentes de celles des hommes; elles dansaient exactement les mêmes danses, par exemple, l'Aurreku. (Donostia 1985a, 5:66)

Kontraesana agerian jartzen zuen aitortza horrekin Sección Femenina erakundearen aurkako kritika sumatu daiteke. Espainian agintean zen diktadura frankistak emakumeak erregimenaren balioetan eta ideologian hezteko sortutako egitura izan zen Sección Femenina eta horren baitako Coros y Danzas dibisioa (Casero-García 2000), herriz herri neska gazteak tokian tokiko dantzak egiten jarri zituen, baita ordura arte gizonetako soilik egindako dantzak baziren ere. Aita Donostiak joera horri kritika egin nahi zion, horrek ordura arte aitortu gabekoa, emakumeek aurrekua dantzatu izan zutela onartzera eramanez bazuen

ere.

### 3.6.6 Policarpo Larrañaga

Apaiz, abertzale, langile-eskubideen aldeko aktibista, euskaltzale eta euskal antzerki eta dantza sustatzailea izan zen Policarpo Larrañaga (1883-1956). “Bere izatearen gunea kristautasuna zen” idatzi du *Don Poliren* inguruan Antxon Narbaizak (2001, 3), baina hiru ardatz nagusiren inguruan antolatu zuela bere bizi-jarduna, kristautasuna, abertzaletasuna eta justizia soziala:

Larrañagak bere apaiz-bizitzaren hasieratik garbi izan zuen bere apaiz izatea, euskaltzaletasunarekin eta abertzaletasunarekin uztartu behar zuela, baina bere kristau izateak eskatzen zion bezala, gizarte-mailan eskubide eta aukera gutxien zuten bizilagunen aldeko lana ahantzi gabe. (Narbaiza 2001, 5).

Soraluzen jaio eta Elgoibarren eta Eibarren jardun zuen apaiz gerra zibilean Baionara ihes egin zuen arte. ELA-SOV sindikatu abertzalearen sorrera bultzatu zuen eta Emakume Abertzale Batzaren sorreran ere eraginez gertutik bizi izan zuenez ibilbide horren historia idatzi zuen Larrañagak (1978a; 1978b; 1978c). Kristautasunak, abertzaletasunak eta euskaltzaletasunak eraman zuten Don Poli dantza, antzerki eta emakumeen hezkuntza eta antolaketara. Umeen hezkuntza bere gain izanik, umeak kristau, euskaltzale eta abertzale hazteko haien amak eta andereñoak, emakumeak aktibatu eta heztearen garrantziaren kontzientzia baitzuen. 1920ko eta 1930eko hamarkadetan hainbat herri-antzerki eta euskal dantza ekitaldi antolatu zituen, baita zarzuela eta opera bana sortu ere. Policarpo Larrañagaren interes eremu zabalak morala, kultura, lana, gizarte langiletza eta ekonomia hartzea zituen, eta elkarri eragiten zioten ardatzak gurutzatzeko zuen erraztasunaren erakusgarri euskal dantzen alde egiteko arrazoen artean turismorako adierazpen propioak erakargarri gerta zitekeenaren bisioa aipa daiteke. Euskal dantzen alde egiteko arrazoi nagusia morala zen Don Polirentzat, baina horrez gain, nazioartera begira, ezaugarri propioak, bereizgarriak zituen herria izatea interesgarria zeritzon turismoa erakartzeko, eta argudio hori ere erabili zuen euskal dantza tradizionalen alde egiteko, turismoak nazioartean garrantzi ekonomiko handia hartua zuela ikusita (Larrañaga 1930, 73).

Euskal Herriko Txistulari Elkarteak 1929ko uztailaren 19an Donostian ospatu

zuen batzar nagusian txistua, dantza eta moralaren inguruan hitzaldia eskaini zuen, hurrengo urtean argitaratu zena *La moral vasca: moralidad y costumbres vascas* (Larrañaga 1930) izenburuarekin. Dantza-lotua, kanpotarra eta immoralak zen borrokatu beharreko arriskua Poicarlo Larrañagaren ikuspuntu katolikotik, eta horri aurre egiteko euskal tradizioak zituen baliabide egokiak agerian jarri nahi izan zituen. Gotzainaren hitzak gogoan zituen Larrañagak (1930, 12), euskal tradizioan aurrekuan ere gizon eta emakumeen arteko kontaktu fisikoa saihesteko zapiak erabiltzen zirela eta fandangoa beti soltean dantzatzen zela, baina modan jarri ziren txarangek jotzen zuten musikarekin edozein unetan dantza-lotuan dantzatzen zirela herritarrak. Horren aurrean, tradiziozko dantza eta musikak, euskaldun jatorrak, txistuaren bidez egiten zirenak defendatu zituen Don Polik.

Euskal dantzaren historiari eskainitako begiradan, Bowles bidaiari ingelesak Bilboko emakume langileen sendotasunaz eta dantzarako zaletasunaz esandakoak aipatu zituen Larrañagak (1930, 15), eta baita 1776an Peter de Fable ezizenarekin sinatu zuen asturiar batek Bilbon familia oneko emakumeak, zerbitzariak zein portuko zamaketari aritzen ziren emakumak danbolinaren doinura dantzan aritzen zirela ere (Larrañaga 1930, 42-43). Euskal dantza tradizionalak aspergarriak, astunak eta grazia gabekoak zirela esaten zutenak gorpuz adierazpen sanoa baino beste zerbaiten bila zebiltzala zioen Don Polik, eta euskal dantzak oso duinak zirela: “Esas antiguas danzas son muy dignas de ocupar nuestras plazas” (1930, 45). Besteak beste Jovellanosek, Larramendik, Fray Bartolome Santa Teresakoak, Iztuetak edo Pablo Gorosabelek euskal dantzari buruz egindako aipamenak bildu zituen Poli Larrañagak. Humboldttek aipatutako Durangoko neskek Santa Maria Ulibarrin eta Santa Anan nesken prozesio eta dantzaren deskribapena ere jaso zuen (Larrañaga 1930, 58).

Dantza-lotua auspotzen zuten txarangak, akordeoiak eta kanpoko dantzak imitatu nahiak danbolinteroek jotako euskal dantza garbiak baztertzen ari zela kezka adierazi zuen Don Polik (1930, 71): “El afán inmoderado de organizar charangas, y de imitar bailes exóticos, ha relegado a último término las danzas dirigidas por los tamborileros, y la fisonomía racial de las costumbres ha padecido una revolución desgarradora”. Ferreres eta Vuillermet elizgizonen, eta Bonald kardenalaren hitzak baliatuz, Don Polik (1930, 71-72) adierazi zuen sexu desberdinekoen arteko dantzak berez zilegi zirela, modu egokian, ukiturik eta keinu lizunik gabe egiten baziren behintzat.

Igande arratsalde eta festa egunetan, herri eta hauzetan, musika-banda eta txarangen emanaldiak ugaritzeak zekartzan ondorio kaltegarriekin kezka agertu zuen Policarpo Larrañagak, haien doinura egiten ziren dantzaldiek arriskua larria baitzuten:

bailes que comienzan cuando debieran terminar, que se desarrollan en un modo y ambiente voluptuoso, que dan lugar a que parejas solas camino de su aldea, envueltas en las tinieblas, crucen solitarias las veredas y caminos vecinales. [...] desorden ordenado, se revuelven como convulsas innumerables parejas, al son de unos aires provocativos, llenos de matices, ritardandos y calderones voluptuosos, parejas agarradas dibujando, muy apretadas, siluetas, líneas y movimientos muy poco honestos, y sí demasiado excitadores de las pasiones carnales. (Larrañaga 1930, 72)

Ostera, atzerritik sartutako moda lizun horiekin zerikusirik ez zuen euskal dantzen tradizioa guztiz bestelakoak zen, “tradición limpia y casta nuestro baile popular al son del txistu y tamboril” (Larrañaga 1930, 72). Horregatik, txistularien aldeko aldarria egin zuen Don Polik, Euskal Herriko Txistulari Elkartearen sorrera eta txistularien lana gorai patuz, euskal tradizio moralari eskaintzen zioten sostengua eskertuz:

Ella con toda la potencia disponible, y para mi es arrolladora, inicia una cruzada en pro de la moralidad pública de nuestras seculares costumbres y entidades oficiales. En ello va no tan solo el altísimo interés moral de todo un pueblo, ya que también reporta beneficios materiales al País. (Larrañaga 1930, 72-73)

Azken batean, ez zen txikia txistulariengan ezarritako zeregina, dantzetan moralitatearen zaindari eta babesle izateko ardua baitzeukaten bere gain (Sánchez 2005), kanpoko moda berri eta lizunak zekartzaten esku-soinu, txaranga eta musika-banden aurrean, bertako euskal dantza garbien erreperitorioari eutsiz. Ez ziren gutxi txistularien jokabide zintzotik Don Polik espero zituen onurak:

para desterrar los inmorales bailes exóticos, para afianzar la característica racial de nuestras danzas indígenas, para elevarlas de condición social a que tienen derecho, para dignificar en la estimación de todas las clases sociales la misión importantísima que han de

cumplimentar nuestras bandas de txistularis, para asegurar la máxima influencia que las mismas en pro de la moralización de nuestras costumbres públicas (Larrañaga 1930, 75)

Horiek gauzatu ahal izateko, hainbat proposamen zehatz egin zituen Larrañagak (1930, 75–76): Festa egitarauetan txistu eta danbolinarekin egindako dantza tradizionalei lehentasuna eman, eta musika-tresna exotikoen dantzaldiak zaildu zitezela, eta, besteak beste, prozesio erlijiosuetan egiten ziren dantza zeremonialen ohiturak mantendu zitezela, udalek txistulariak izendatzerakoan herri-dantzak zekizkitela bermatu zezatela, Diputazioek eta udalek babestuta txistu eta dantza eskolako sor zitezela, eta gizon eta emakumez osatutako dantza taldeak antolatu zitezela. Labayruk idatzitako hitzekin bat eginez, euskal berezitasun historikoa desagertzeko arriskuan ikusten zuen Don Polik (Larrañaga 1930, 77), eta horri aurre egiteko erantzun indartsua eman beharra zegoen, bere izaera, hizkuntza, ohitura eta tradizioak mantentzeko.

### 3.6.7 Enrique Jorda Gallastegi

Gazte zela, hogeita lau urterekin, idatzi zuen euskal dantzari buruzko lehen lana, “Notas sobre la Danza Vasca” izenekoa Enrique Jordak (1935). Bereziki Aita Donostiak egindako lanak jarraituz, euskal dantzari buruzko ele zaharrak, topiko batzuk eta hainbat erreferentzia historikorekin batera, emakumeei buruzko baieztapen okerra errepikatu zuen (1935, 114), emakumeek ez zutelako euskal dantzetan parte hartzen. Nahiz eta Aita Donostian eta Policarpo Larrañagaren lanetan bezala, eskainitako aipu eta erreferentzien artean baziren historikoki emakumeak dantzan aritu izan zirela erakusten zutenak, adibidez, Adan eta Ebak paradisuan euskal dantzan aritu zirela zioen ele zaharra edo Pierre Lancren sorginen aurkako instrukzioan emakumeak dantzan aritzen zirela agertu (Jordá 1935, 113). Euskaldunak dantza egite hutsaren plazeragatik dantzatzen ziren Enrique Jordaren iritziz.

Apresurémonos a decir, que en general el vasco baila solamente por el placer de bailar. Acostumbrado a ejercicios en los cuales se requiere una gran fortaleza física, no es extraño que sus danzas nos causen una fuerte impresión de virilidad. [...] Esta virilidad de la que hablamos, va siempre acompañada de una gran agilidad. (Jordá 1935, 114)

Eguneroko jardunean gorputz sendotasun handia eskatzen duten zereginetan aritzera ohituta, euskaldunen dantzei gizontasuna eta arintasun zerien Jordaren ustez. Dantzei tankera maskulinoa antzemateaz gain, euskal dantzetan emakumeek parte hartzen zutenik ukatuz Aita Donostiak esandakoari jarraitu zion Enrique Jorda Gallastegik:

En la danza vasca, no toma parte la mujer. Alguien se ha preguntado antes de ahora si será a causa del carácter gimnástico y fuerte de aquellas o simplemente por un sentimiento de pudor. (1935, 114).

“Alguien”, ‘norbait’ hori Aita Donostia zen, emakumeek ez zutela dantzatzen esan ondoren, horren arrazoiez “¿Por qué nuestra danza es gimnástica, fuerte, impropia de la delicadeza femenina? ¿Por sentimiento de pudor?” (Donostia 1932, 4) galdetua baitzion hiru urte lehenago bere buruari. Galderaren erantzunak gora-behera, beraiek emandako datuez ezeztatu arren, ukazioa egitatea bailitzan berretsi zuen Jordak, Aita Donostiak egindako ñabardura berberak eskainiz, emakumeek dantzan parte hartzen zutenean gizonaren omenaldia jasotzeko zela, aurrekuan eta ingurutxoan bezala. Eta dantzan pertsonaia femeninoa behar zenean, hori ere gizonetzko batek jokatzen zuela.

El hecho es que la mujer no toma parte en el baile; cuando aparece en él, es para recibir el homenaje del hombre, como en el auresku e ingurutxo. hay más; si es necesario un personaje femenino en la danza, es siempre un hombre disfrazado de mujer quien lo baila, tal como la Kantiniersa, suletina y las Basa-andereak de la Baja Navarra. (Jordá 1935, 114)

Fandangoari buruz ere, Aita Donostiak emandako erantzun bera eman zuen. Fandangoan atzerritik etorritako dantza zela, kanpoan zeukan eite zakarra leunduta txertatu zela euskal dantzetan. Horretan utzi zuen auzia Jorda de Gallastegik 1935. urtean. Espainian Gerra Zibila hasita, Eusko Jaurlaritzak antolatu zuen Eresoinka kantu eta dantza enbaxada artistikoan (Arana 1986) musika-zuzendari aritu zen, eta ondoren bere orkestra zuzendari nazioarteko ibilbide arrakastatsuari lotu zitzaion. Euskal dantzei buruzko lanak eta emakumeak euskal dantzen zuen paperaren ingurukoak ez zituen agortu lehen lan honekin baina. Berrogei urte beranduago heldu zion berriz gaiari, behar bezala erantzun eta argitu gabeko kontuak sakonago eta xeheago jorratzeko borondatez.



## **4 Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak**

1895etik aurrera, euskal abertzaletasunaren hastapen aroan, euskal komunitate politiko baten eraketa prozesua bizi izan zen. Euskal nazionalismoaren pentsamendu politikoa sinbolikoki sendotzeko, folklore dantzen (Chueca 1990) euskal tradizio baten sorkuntza (Hobsbawm & Ranger 1983) bultzatu zen. Dantza tradizio horretan euskal abertzaletasunaren baitan ziren genero ikuspegiak proiektatu ziren, eta dantzaren bidez eraikuntza kultural horiek naturalizatzen lagundu zen, besteak beste diferentzia sexualaren ideia erreproduzitzen (Aresti 2014). Dantza tresna eraginkorra izan zen euskal gaztedia mugimendu abertzalera erakarri eta politikoki aktibatzeke (Chueca 1990), eta aldi berean, genero identitateak eraikitzen eta hedatzen lagundu zuen.

Politikari abertzale aitzindariak generoaz zuten ikuspegi bitarrak baldintzatuta sortutako herri kulturaren eredu honek, folklorea eta dantza tradizionalaren bidez estereotipo maskulinoak eta femeninoak gizarteratzen eta gizartean errotzen lagundu zuen. XX. mende hasierako zenbait kultura politikok, nazionalismoak horien artean, diferentzia sexualaz zuten ikusmoldeetan oinarrituta genero eduki handia zuten gorputz nazionalaren irudikapenak baliatu zituzten (Aresti 2014, 282). Euskal abertzaletasunak, bertako folklorea berregiteko prozesuan aktiboki jardun zuen (Sánchez 2005), proiektu politikoen inguruan komunitatea (Anderson 2006) irudikatu, aktibatu eta artikulatzeko tresna eraginkorra gertatuz.

Lehen mundu gerraren aurreko hamarkadak tradizioen sorkuntzarako garai oso oparoak izan zirela ohartarazi zuen Hobsbawmek (Hobsbawm & Ranger 1983, 263). Erromantizismoak eta nazionalismoak dantzari identitateak egituratzeko eta balio sinbolikoak gorpuzteko aitortu zieten gaitasuni esker, bi mugimendueek folklorearen (Bauman, 1992: 38) eta dantza tradizionalaren berregite-lanak bultzatu zituzten, horietan eragileen genero ikuspegiak txertatuz. Boomerangak (Merton 1995, 506-507) zehatz erantzun zuen, dantzaren bidez genero banaketa argi eta hierarkizatua erakusten zuen komunitatearen irudia itzuliz. Ustez tradizionala, jatorrizkoa zen irudi horren bidez, komunitatearen tradizio imajinatuan proiektatu ziren feminitate eta maskulinitate estereotipoak gorpuztu ziren.

Dantzaren alorrean genero dinamiketan gertatutako aldaketa horiek dantzariak nazioaren sinbolo bihurtzen ziren aldi berean gertatu ziren. XIX. mende bukaerako eta XX. mende hasierako gizarte aldaketek gizonen eta emakumeen gorputzak dantzaren bidez nazioarekin identifikatzeko moduetan eragin zuten (O'Connor 2013, 34-35). Esfera publikoan emakumeek zuten papera aldatzen ari zen eta abertzaletasunak ahalegin berezia egin zuen gizon eta emakumeen rola bereizten eta mugatzen, maskulinitatea sendotzeko. Gorputz jardueren sustapena, bereziki kirola eta dantza, funtsezkoak gertatu ziren genero bereizketak markatzeko. Susan O'Connor (2013, 34-35) dantza ikertzaile irlandarrak azpimarratu duenez, kirolaren gizonen feminizazioaren aurka egiteko baliatu nahi izan zen eta 'mutilak gizon bihurtzeko' egitekoa ezarri zioten gorputz ariketari.

Ingalaterrako ipar-mendebaldean, *morris* dantza tradizionalei buruzko dokumentazio historikoari buruzko ikerketan, sorpresa eragin zuten aurkikuntzak egin zituzten ikertzaileek XX. mendearen azken zatian. Theresa Jill Bucklandek (2006b, 207) erakutsi du emakumeek *morris* dantzak egin dituztela iraganean eta *Morris* dantzak eskusiboki gizonezkoen jardura moduan erakusten zuten ikuspegi nazionalki onartua gezurtatu du. Baieztapen honek ez zuen harrera onik izan maskulinitatearen gotorleku ziren *morris* dantzen sustapen elkarteetan. Historia eta tradizioa ziren emakumeek bazterketa justifikatzeko erabiltzen ziren argudioak. Ikertzaileek bildutako testigantza historikoek hankaz gora jarri zituzten ordura arte ebidentziatzat jotzen ziren aurreiritzi historiko eta tradizionalak. 1975etik aurrera, Cheshireko Poyton Jemmers taldearen eredura, emakumez osatutako *morris* dantza taldeak azkar ugartu ziren (Buckland 2006b, 207). Ingalaterrako *morris* dantzak XX. mende hasieran, galbidean zegoen ohitura zen nekazarien artean, harik ingeles sentimendu nazionala sustatu nahi zuen berpizkundera mugimenduaren baitan, langile klase ertainekin eta maskulinitatearekin uztartuta berrindartu arte. Berpizkunde horretan parte hartu zuten zenbait taldek, hala nola Garstang *Morris* taldeak, emakumeen kontrako jarrera erakutsi eta dantzaren maskulinitatea azpimarratu zituen (Buckland 2006b, 212-213).

Eraikuntza nazionalaren ahaleginean lagunduko zuten folklore taldeen antolaketa sustatu zuten nazioarteko beste proiektu politiko batzuetan (Buckland 2006a) bezala, Batzokien sarearen bidez hedatu zen dantza etniko eredu baten eraikuntza sustatu zuen euskal mugimendu nazionalistak (Ruiz 2011). Ezpata-dantzariak izendatu ziren gizonez osatutako dantza taldeak antolatu ziren

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

abertzaletasunaren lehen olatuan (1895-1920) eta Gorulariak eta Poxpolinak izenarekin (Arana 1986, 33) emakumez osatutako taldeak ere bai bigarreanean (1920-1936). Ezpata-dantzariei eta poxpolinei generoaren araberako errepertorio eta janzkera berezituak esleitu zitzaizkien, eta euskaldunen nortasun idealizatuan genero bakoitzari egokitutako balioak gorpuztu zituzten. Euskal abertzaletasunaren lehen etapan emakumeak agerraldi publiko guztietatik kanpo utzi zituen misoginiari jarraipena eman zitzaion horrela. 1920 eta 1930eko hamarkadetan mugimendu abertzaleak bultzatu zuen parte-hartze sexuatuan (Aresti 2014) txertatzen da poxpolinen sustapena. Emakumeek bazuten tokirik nazionalismoaren baitan, baina sexu femenino moduan, zegozkien eremuetan eta jardueretan. Dantzan ere halaxe zen, dantza zitezkeen, baldin eta emakumeen dantzak eta emakumeek moduan dantzatzen bazituzten.

## 4.1 Ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputza

*Carne hecha hierro, músculos que rebotan, piernas firmes como el acero, brazos en tensión, ojos siempre alerta, choque de espadas, actitudes de gladiador, prodigio de flexibilidad y de dureza, movimiento y ritmo... eso es la espata-danza que bailan los bravos muchachos de Berriz que, espada en alto, guardan el viejo espíritu de la raza.*

Gregorio Mujika (Anguiozar 1929, 323)

Burua, bihotza, gorputza. Idatzizko lanen bidez burua mugiarazi zitekeela zioen Sabino Aranak; bihotza mugitzeko antzerkiaren indarra nabarmendu zuen (1980b, 1:470–472); euskal nazioaren gorputza berriz ezpata-dantzariak jarri zuten. Genero kategoriaren zeharkakotasuna kontuan hartuta, arketipo femeninoak bezala arketipo maskulinoak aztertu beharrekotzat jotzen ditu Gemma Torresek (2014, 76). Izan ere, bai inperialismoa eta bai nazionalismoa maskulinitate modernoarekin batera garatzen diren neurrian, gizentasunaren eraikuntzaren oinarrizko egiturak dira, eta ondorioz, genero diskurtsoen eta identitate kolektiboaren eraikuntzaren arteko loturak ulertzen laguntzen du horiek behatzeak (Torres 2014, 76).

Susan Reeden esanetan, XX. mendean nazionalismo prozesuak bizitako hainbat herritan, dantza nazionaltzat balioetsitako erreperitorioaren dantzaria, imajinatu den iraganaren ikur moduan idealizatu zen (Reed 1998, 511), eta dantzariak nazioa bera ordezkatu zuen festa lokal, errejional, nazional eta nazioartekoetan. Ordezkaritza sinboliko hori izan zen euskal ezpata-dantzariari nazionalismoak esleitu zion egitekoa, euskal nazioaren gorputza jokatzeko. Egiteko horretarako, Bizkaiko eskualde batean dantzatzen zen dantza erreperitorio bat hautatu zen, Durangaldeko dantzari-dantza<sup>206</sup>, eta bere jatorrizko herrietatik Bizkaia eta Gipuzkoa osora eta Araba eta Nafarroako hainbat eskualdetara zabaldu zuten. Bilboko Euzko Gaztedirentzat, dantza gazteak nazionalismora erakartzeko eta abertzaletasunaren sentimendua herriz herri ereiteko tresna oso baliagarria gertatu zen.

Epai estetikoak balio kulturalak diren neurrian (Kaepler 2012, 73), ideologia politikoek dantza nazionalen hautaketan paper garrantzitsua jokatzen dutela dio

<sup>206</sup> Jatorrizko herrietan dantzari-dantza da erreperitorioari ematen zitzaion izena, baina hortik kanpo ezpata-dantza moduan zabaldu zen.

Reedek (1998, 511). Adibidez, Txinako Iraultza Kulturean balleta hautatzea erabaki ideologikoa izan zela ondorioztatu zuen Gloria Straussek (1977). Erabaki hori hartzeko kontuan hartu ziren argudioen artean, besteak beste, balletaren aukera narratiboak, mugimendu hiztegiaren bidez indarra eta akzioa transmititzeko zituen aukerak, eta genero berdintasuna adierazteko eskaintzen zuen malgutasunak hartu ziren kontuan. Euskal abertzaletasunak bere dantza nazionalizatuz ezpata-dantza hautatzerakoan, gizonek airera jaurtitako ostiko bortitzek, zortziko talde sinkronizatuan zein bana-banako agerraldi indibidualek eta ezpatak eta makilak kolpatuz osatutako jokoek lagundu zuten. Euskal komunitate nazionalaren proiektio sinbolikoa eta gizon gudariaren gorputza irudikatzen errepertorio aproposa gertatu zen ezpata-dantza.

Sabino Aranek argi ikusi zuen Durangaldeko ezpata-dantza zela irudikatu nahi zuen euskal nazioaren balioak ongien gorputzen zituen errepertorioa. Soilik gizonek dantzatzen zuten beste hainbat dantzek pizten zituzten sexu-grin eta tentazio arriskuetatik salbu zegoen, eta gainera, dantzakera neurritsu, serio, moral, gerlari eta indartsua zerabilten ezpata-dantzariak. Ezpata edo makila erabiltzeko ez bazen, gerritik behera soilik mugitzen zituzten gorputzak dantzariak, hankak eta oinak dantzatuz, gorputz-enborra, besoak, eskuak eta burua zurrun, mugimendu eta keinurik gabe dantzatzen ziren. Moralki garbiak izateaz gainera, euskaldunen gorputzaren berezko arintasunaren erakusgarri zen ezpata-dantza, atzerritarrentzat imitatzea ezinezkoa zen dantzakera dohaitsua zerbailten euskal ezpata-dantzariak. 1897an, *Baserritarra* egunkarian eskaini zizkion lerro batzuk<sup>207</sup> Sabino Aranek ezpata-dantzari:

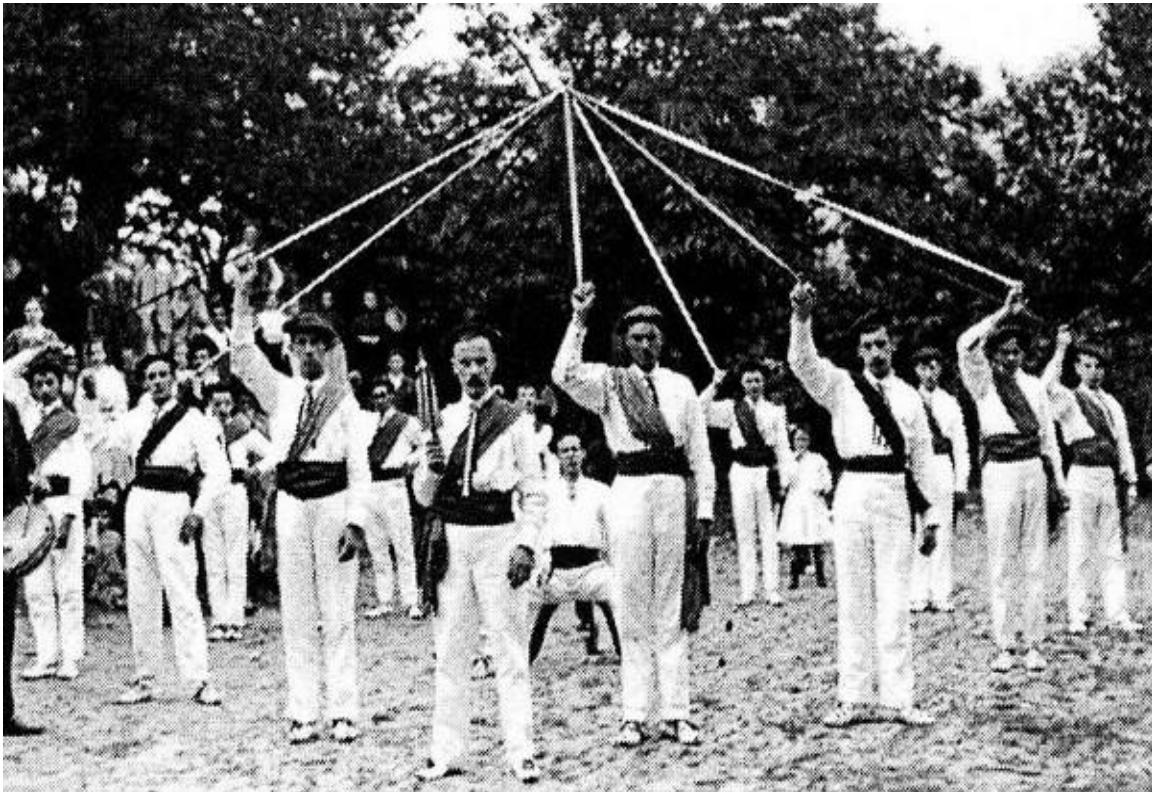
El ezpatadantza. Este antiquísimo baile guerrero de nuestra raza está cayendo en desuso. No sabemos si antes se ha usado fuera de Bizcaya; pero casi podemos asegurar que hoy no se conoce en otra región de Euskeria. En Bizcaya, sólo se conserva en el Duranguesado: pues, que nosotros sepamos, actualmente hay cuadrillas de *espatadantzaris* únicamente en Beñiz, Yuréta, Abadiano y Garai. Hasta hace unos años había también, según nos han informado, en Izpasteí, al oeste de Lekeitio. A esta villa, hasta hace no mucho, todos los años han llevado *espatadantzaris* en las fiestas del pueblo. La hermosa danza va, pues, desapareciendo. Este año la hemos visto en Mañkina y en el Teatro Añiaga, y en las fiestas de este mes habrá concurso de la misma en el Arenal. (Arana 1980a, 2:1366)

207 "El Ezpatadantza", *Baserritarra*, 1897-08-08.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Testu horretan Sabino Aranak euskal dantzen generoaren araberako kategorizazioa egin zuen. Ezpata-dantza gizonen dantza dotoretzat jotzen zuenaren aurrean, beste dantza bat, zinta-dantza, astun eta aspergarrizat jotzen, azken batean, emakumeek edo umeez egiteko egokiagoa egindako gizonen bano:

El que parece que ha desaparecido por completo en Bizcaya es el baile de las cintas, aquel que el año pasado ejecutó en el frontón *Euskalduna* la comparsa de muchachos de Villafranca. Pero esta danza no tiene comparación con aquélla: es monótona y pesada, y no agrada al público. Es más propia de mujeres o de niños que de muchachos ya hechos. En Bizcaya la bailaban las mujeres: ejemplo, Lekeitio. (Arana 1980a, 2:1366-1367)



Ilustrazioa 27: Gizonezko dantzari talde bat zinta-dantza egiten Bergaran, 1905ean. Argazkia: Bergarako Udala.

Zinta-dantza, batzuetan, emakume eta umeez dantzatu arren, gainontzeko dantza gehienak bezala nagusiki gizonen dantzatzeko zuten. Ordura arte zinta-dantzak, aureskuak bezala, ez zuten genero-marka mugatzailerik. Aranak aipatutako Villafrancako dantzarien taldea, Ordiziako taldea zen, Jose Lorenzo Pujanak zuzentzen zuena eta Goierriko brokel-dantzaren sortan zinta-dantza

eskaintzen zuen, aurretik Iztuetak eta Jose Antonio Olanok (Garmendia 1982) egin zuten modu berean.

Euskaldunaren —“El bizkaino” Aranan hizkeran— balioak espainolarekiko aurkakotasunean izendatu zituen politikari abertzaleak, beste adjektibo batzuen artean euskaldunen gizontasuna espainolen femininotasunarekin oposizioan jarriz.

La fisionomía del bizkaino es inteligente y noble; la del español inexpresiva y adusta. El bizkaino es de andar apuesto y varonil; el español, ó no es de andar (ejemplo, los quintos)ó si es apuesto, es tipo femenil (ejemplo, torero). El bizkaino es nervudo y ágil; el español es flojo y torpe. (Arana 1897, 2)

Zinta-dantzak edertasun estetikorik eta erakargarritasunik izan zezakeenik ukatu, eta euskaldun nortasuna irudikatzeko balioa gaitzetsita emakume-dantza moduan kategorizatu zuen beraz Aranak. Ostera, ezpata-dantzaren tankera maskulino zalantzarik gabekoa eta dotorea azpimarratu zuen:

El *ezpatadantza*, por el contrario, es un baile eminentemente viril y majestuoso: el año pasado se ejecutaron uno y otro en el citado frontón; el de las cintas no gustó, pero el *ezpatadantza* entusiasmó tanto al público, que parecía que el edificio se venía abajo por el estruendo de los aplausos y los hurras en que a cada momento prorrumpián entusiasmados los espectadores. (Arana 1980a, 2:1367)

Karlos Sanchez Ekizak (2000a, 346) adierazi bezala, Sabino Aranak ezpata-dantzaren gizontasunean hautematen zuen euskalduntasunaren esentzia: “Sabido es el entusiasmo que sentía Sabino Arana por la danza tradicional, y muy especialmente por la ezpata-dantza vizcaína, en cuya virilidad encontraba la esencia misma de la vasquidad”. Maskulinitatea eta moral garbia euskal tradizioaren osagaiak izanik, horiek doktrina katolikoarekin lotuta zeuden beti euskaldunen kasuan. Horrela, ezpata-dantzak izaera ‘gerreroa’ bazuen, Aranaren pentsamenduan logikoa zen praktika kristauaren baitakoa izatea.

[...] es tan serio el carácter del guerrero *ezpatadantza*, que, si no estamos equivocados, hasta hace no muchos años se bailaba en Bilbao en la procesión del Corpus delante del Santísimo Sacramento, lo cual venía a ser una prestación de pleito homenaje al Supremo Soberano de todo el universo. (Arana 1980a, 2:1367)

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Sabino Aranaren genero ikuspegietan sexu diferentzia hierarkikoa eta misoginoa zen (Aresti 2016, 121), eta gizontasuna estatus gorena zen, arrazaren balio guztiak barne zituena, 'afeminatua' eta 'gordina' zeritzon espainiarraren aurrean. Aranek euskal gorputza espainiar gorputzarekiko aurkaritzan (Díaz 2001, 81) definitu zuen bezala, bai euskal eta bai irlandar nazionalismoek hobetsitako dantzaren eredu estetiko eta korporalak euskaldun edo irlandar jatortzat identifikatzearekin batera, beste eredu estetikoak inmoralitatearekin eta arrotasunarekin, alegia, espainiar edo ingelesarekin lotu ziren (O'Connor 2013, 29). Irlandar eta euskal nazionalismo koreografikoen artean hainbat paralelismo daude, bietan bidea markatu zuten lehen aroko buru politikoen integrismo katolikotik hasita. Emakumeak Irlandako proiektu nazionalaren narratibatik kanpo uzteko moduz (González-Abrisketa 2016, 49) Begoña Aretxagak idatzitako honek berdin balio lezake euskal nazionalismoren hastapenerako:

Lo que queda excluido del proyecto nacional en esta narrativa son las mujeres. A pesar de la participación activa de las mujeres irlandesas en la lucha de liberación nacional, la nueva nación se imaginará y constituirá como una comunidad de varones, y la redención del cuerpo idealizado de la nación se predicará sobre el progresivo control del cuerpo de las mujeres. (Aretxaga 1996, 212)

Nazioaren irudikapenean baliatzen diren metafora belikoek ezkututzen dituzten genero-ikuspegietaz ohartarazi du Olatz Gonzalez-Abrisketak (2013; 2016, 43). Nazioaren irudikapenean, Benedict Andersonek (2006, 9) soldadu ezezagunaren sinboloak komunitatea bere inguruan batzeko duen ahala aztertzean, metafora horretan ezkututzen den genero ikuspegia ez duela kontuan hartu salatu dute besteak beste Joanne Sharpek (1996, 99) eta Begoña Aretxagak (1996, 206). Gudarien metaforaren bidez nazioaren gorputzak generoa, genero maskulinoa hartzen duela, eta Yuval-Davisek (2004) salatu bezala, nazio-eraikuntzan emakumeen irudiak itzalean geratzen direla azaldu du Olatz Gonzalez-Abrisketak:

Komunitatearen sorrera eratzen duen gerra-narratibak nazioaren gorputza generizatzen du nahitaez. Bi gorputz-irudi osagarritan banatzen da: ama, gorputzak ematen dizkiona nazioari; eta semeak, beren gorputzak ematen dituztenak nazioaren izenean. Modu horretan, diskurtso agonikoa funtsezkoa bihurtzen da komunitatearen errepresentazioetan emakumeak ezkutatzeko (ez badira ama izan), eta



haien baztertze sistematikoa eragiten du kultur protagonismoa duten espazioetatik. (González-Abrisketa 2016, 49-50)

Euskal abertzaletasunaren lehen aroan gizonak soilik ziren kontuan hartuak komunitateren kide eta subjektu politiko moduan, beraz, Aranak gizentasuna ardatz zuten gizonazkoen dantzak sustatzea proposatu zuen. 'Dantza nazional' baten hautaketa bultzatzeaz gainera, horren adierazpen kolektibo zabalak iradoki zituen, zortzi dantzariz osatutako talde bakarraren ordean, zortziko talde gehiagoren aldi bereko dantza ekitaldiei, alardeak deitu zitzaizkien horiei atera irekiz.

¿No se animarían los pueblos a formar cuadrillas de *ezpatadantzaris*? Moñoskos hábiles para ello los hay de sobra en nuestro país. Aun podrían formarse comparsas de mayor número de individuos que el usual, que es de ocho. (Arana 1980a, 2:1367)

XIX. mende bukaeran, Euskal Jaietan eskaintzen zituzten emanaldien ondorioz ezagunak egiten hasi ziren Berriz, Iurreta edo Garaiko ezpata-dantzariak. Aurrekulari, irrintzilari, txistulari edo gorulari txapelketak antolatzen ziren moduan, Durangaldean ezpata-dantzari taldeen txapelketak antolatzen hasi ziren, merinaldeko hainbat herritan, bereziki Abadiño, Garai, Mañaria, Izurtza, Berriz eta Iurretan dantzatzeko baitzen errepertorio hori. 1886ko Durangoko euskal jaietan Abadiño, Berriz eta Garaiko ezpata-dantzari taldeak aritu ziren. 1891n Iurretan ospatuz ziren Euskal Jaietan antolatutako ezpata-dantzarien txapelketan Berrizko dantzariak irabazi zuten lehen saria (Irazabal 1991, 24). Berrizko dantzariak hurrengo hamarkadetan Euskal Herriko hainbat bazterretan eta Europako zenbait hiritan (Sevilla, Madrid, Paris, Londres,...) dantzatzeko ibilbide distiratsua<sup>208</sup> osatu zuten (Arana 1981, 303-304). 1893an Azpeitiko lehiaketa irabazi zuten eta 1897an Sabino Arana ikusten izan zen Donibane Lohizuneko Euskal Tradizioaren festetan dantzatu ziren (Bernadou 1899, 30-32).

Garaiko, Iurretako edo Abadiñoako dantzariak ere ikusmin handia eragiten zuten. 1897ko urte berean Areatzen ospatu ziren Euskal Jaiak, eta haietan Garaikoak nagusitu zitzaizkien bigarren sailkatu ziren berriztarrei. Ezpata-dantzarien artean norgehiagoka giro handia sortua zen eta fama hartzen hasita zeuden berriztarrek ez zuten aldarte onez onartu porrota. Aurretik Bilbon

208 Berrizko ezpata-dantzariak dantzan erakusten zuten arintasuna, malgutasuna eta plastizitatea ikusi daiteke Manuel Intxaustik egin zien filmaketan: Intxausti, M. (1923). *Eusko Ikusgaya 01 Berriz: Dantzari-dantza 1923-1928*. Berriz. <https://dantzan.eus/bideoak/berriz-dantzari-dantza-1923-1928>

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

jokatutako lehiaketa irabazita ez zuten gogo onez hartu epaimahairen ebazpena eta protesta egin zuten (Alberro 1998, 66). Sariari uko egin eta desafioa bota zieten Garaikoei, haiek jarritako hotzorduan berriz lehiatzeko “con un jurado de personas competentes, cruzándose la cantidad que deseen los vencedores de este concurso”<sup>209</sup>.



Ilustrazioa 28: Berrizko ezpata-dantzariak Donibane Lohizuneko Tradizioaren Festetetan, 1897an. (Bernadou, 1899, or. 31)

Berrizko ezpata-dantzarien distirak hazten jarraitu zuen gerra zibilera arte. Ez Euskal Herrian bakarrik, exotizazio prozesuen ondorioz, euskaldunen izaera bereizi, gerlari eta antzinakoaren erakusgarri euskal nazioaren enbaxadore izan baitziren nazioartean, emanaldiak eskainiz Pariseko Champs Elisees antzokian<sup>210</sup> eta Madrileko San Isidro jaietan 1929an eta 1930ean Londresko Albert Hallean, besteak beste.

Bitartean, Durangaldeko ezpata-dantzak berebiziko garrantzia hartu zuen EAJren aparailu erritualean. Dantzari-dantza hasteko lehen dantzaren doinua, agintariena edo ikurrin-dantzaren doinua, euskal aberriaren ereserkia bihurtu nahi izan zuen Sabino Aranak eta gaur egun Euskal Autonomia Erkidegoarena da (Sánchez 2000a, 346). Euskal Herrian Durangaldeko dantzari-dantza izan bazen hautatua, Ingalaterran euskal ezpata-dantzarekin antzekotasun estetiko handiak

<sup>209</sup> *El Nervión*, 1897-09-13.

<sup>210</sup> Saski-Naski (Arana 1986, 38) euskal folklore ikuskizunaren baitan.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

dituen Costwold morris estiloarekin antzeko prozesua gertatu zen (Buckland 2006b, 206-207). XX. mende hasieran, Oxfordshire, Gloucestershire eta Warwickshire eskualdeetan bakarrik dantzatzen zen errepertorioa, ingeles folklore nazionalaren ordezkari nagusitzat jo eta Ingalaterrako eskualde guztietan sortutako morris dantzari taldeek ikasi zuten. XXI. mendean ere eusten zaio errepertorio horren zabalkunde nazionalari.

Bien bitartean, Irlandan, Liga Gaelikoak dantza tradizionalen zabalkunderako ikastaro, jaialdi eta lehiaketa sistema antolatzen ari zen (O'Connor 2013, 32). Hasieran hizkuntza zuen helburu erakundeak, baina musika, kantu eta dantzaren bidez hizkuntza errazago zabaltzeko aukera ikusi zuten. Lehen dantza eskola 1915ean ireki zen Dublinen. Berehala ikusi zuten dantzaren bidez askoz herritar gehiago erakartzen zituztela eztabaida intelektual eta erretorika politikokin baino, eta Ligaren jarduera garrantzitsua bihurtu zen. Dantzarekiko interesak gora egiten jarraitu zuen, baina ez zuen hizkuntzarekikoa maila berean piztu, eta ondorioz, hizkuntza gaelikoarengan ezarritako balio politikoak dantzara transferitu zituzten (O'Connor 2013, 32-33), nazioa bera dantzaren bidez irudikatuz. Deskolonizazio eta nazionalismo prozesuetan murgildutako zenbait herrialdetan, dantza-praktikak erresistentzia politiko edo iraultza mehatxu moduan hautamen zireen (Reed 1998, 506), bereziki dantza gizonezkoen talde performance moduan plazaratzen zen tokietan. Reeden esanetan, praktika horietan batasun eta botere sentimendua nabarmen azkartzen da eta altxamenduetarako joera indartzen du.

Identitateak, genero-, klase- eta nazio-identitateak emozio batekiko, edo emozio multzo batekiko fidelitatean oinarritzen direla dio Jose Javier Diaz Freirek (2001, 79):, eta beraz, nazionalismoa fidelitate batekiko atxikimendua dela funtsean. “El nacionalismo es una emoción, pero una emoción experimentada por el cuerpo, entendido éste como la unidad del cuerpo y mente” (Díaz 2001, 80). Beraz, nazionalismoaren fenomeno ulertzeko, Andersonek (2006) nazionalismoengan antzematen duen legitimitate emozional sakonaren arrazoiak azaleratzeko, emozio nazionalak sortzen dituen gorputzaren ekoizpena aztertu behar dela dio Diaz Freirek. Masen emozioak piztu eta gidatzearen eraginaz ohartuta ekin zion euskal nazionalismoak ezpata-dantzarien bidez, gorputz nazionala eraiki eta horrek ernaltzen zituen emozioekiko atxikimendua fidelizatuz identitate nazionala hedatzen. Ezpata-dantzarien agerraldiek masak hunkitu eta oldartzeko gaitasuna erakutsi zuten:

[...] centenares de muchachos que, bailando nuestra Ezpata-dantza en conjunto maravilloso de gracia y vigor, levantaron el espíritu público con entusiasmo que la palabra humana no puede despertar en la muchedumbre.<sup>211</sup>

EAJk masen sentimenduak jalgitzen asmatu zuen moduak gizarte modernoan funtzionamenduaren irakurketa azkarra egin zuela frogatzen du Miren Llonan (2000, 466) esanetan. Antzerkiak, mitinak eta manifestazioak aipatzen ditu, masa komunikazioan eraginkorrak izan ziren tresnen adibidetzat. Dantzarien saioak gehitu genitzake zerrenda horretara. Diskurtso politikoak eta ideologia nazionalistaren transmisioa folklore, tradizioa eta estetikak batasun abertzalerako giro erakargarria sortzen zuten performanceen baitan gauzatzen ziren (Llona 2000, 466). Subjektibotasuna eta sentimenduak kitzikatuz masen nazionalizazio prozesu azkarra lortu zuen mugimendu abertzaleak.

Sabino Aranak ezagutu zuenean Durangaldean baino ez zen dantzatzen dantzari-dantza, baina Bilboko Eusko Gaztediren eskutik izandako zabalkunde handiaren testigu euskal nazionalismoak esanahi politiko handiz (Aresti 2016, 123) jantzi zuen San Inazioaren eguneko jaialdiak izan ziren. Gazte erakundea sortu zen 1904. urtearen eta Primo de Riveran diktadurapean jarduera guztiak eten ziren 1923. urtearen bitartean egitarau bera izan zuen jaiak (Ruiz 2014, 123): San Inazioaren ereserkia, Sabino Aranan bertsoan, kantatzen zen, eta ondoren dantzak, herri-kirolak eta musika emanaldiak izaten ziren. 1905 eta 1908 bitartean Abadiño eta Elorrioko ezpata-dantzariak aritu ziren Bilbon ospatutako San Inazio eguneko jaialdian. 1905eko San Inazio egunean, Abadiñoko Batzokiko ezpata-dantzariak Bilboko Euskalduna frontoian eskainitako emanaldiari buruz *Patria* egunkaria jeltzalean argitaratutako kronikak ezpata-dantzarien emanaldiak sortzen zuen giro beroaren berri ematen du:

Y enseguida salen á la palestra los notables Espatadantzaris bazkides del Batzoki de Abadiano, y dan comienzo á sus viriles danzas. Ruidosamente ovacionados á cada instante, parecían animarse por momentos, y a medida que proseguía el baile eran mayores sus saltos, más notables sus trenzados, más ágiles sus movimientos. El público aplaudía sin descanso y ellos bailaban sin tregua... hasta que, finalizadas las diferentes combinaciones de la espatadantza, hubieron de retirarse de la cancha, en tanto subía del

---

211 "Nacionalismo y sport. Bailes vascos", *Euzkadi*, 1915-10-19, 1. orr.

punto el entusiasmo de la multitud, que premiaba con ovación estruendosa su notable trabajo.<sup>212</sup>

Juventud Vasca de Bilbao ezpata-dantza ikastaroak eskaintzen hasi zen eta 1909tik aurrera gero eta elkarteko bazkide gehiagok dantzatu zuten (Ruiz 2011, 748). Urtez urte herri eta batzoki gehiagotako ezpata-dantzari talde gehiago batzen joan ziren, eta San Inazio eguneko agerraldian, zortziko ezpata-dantzari kuadrilla kopurua abertzaletasunaren goranzko joeraren termometro bihurtu zen. Honako kopuruak bildu ditu Ruiz Descampsek (2011, 748-751): 1910an Bilbo, Berriz, Iurreta, Zornotza eta Bermeoko 8 talde izan ziren; 1913. urtean 48 talde izan ziren. Izan ere, urte horretan Bizkaiko Ezpata-dantzarien Federazioa sortu zen herriz herri Batzokietan eta Eusko Gaztediren babesean antolatzen ari ziren ezpata-dantzari taldeak batzeko; 1914an 68 talde ziren.

Talde horietatik ia erdia Bilbo bertakoak ziren, Juventud Vasca de Bilbaoren bazkideek osatuak. Ingalaterran Costwold dantza estiloarekin gertatu bezala (Buckland 2006b, 208-209), urte gutxitan, landa-eremuko zenbait herri txikitako baserritar gutxi batzuk dantzatzeko zuten dantza, nagusiki hiri-inguruneetako langile eta erdi mailako burges talde handiak dantzatzera pasatu zen. Bilboko Eusko Gaztediak Durangaldeko dantzari-dantza jatorrizko herrietatik atera eta dantza horiek tradizioz ez zuten eremuetan irakasterakoan hainbat eraldaketa eragin zituen dantzatzeko zuten subjektuez gain. Emanaldien testuingurua, herrietako festa patronal eta ermitetako<sup>213</sup> erritualetatik mugimendu nazionalistaren ekitaldi urbanoetara pasa zen, motibazio oso desberdineko ikusleengan eragiten zituzten esanahiak guztiz aldatuz.

Subjektuak, hartzaileak eta testuinguruak aldatzeaz gainera, dantzak ere eraldatu ziren. Juventud Vascako dantza-instruktoreek aldaketa koreografikoak egin zituzten. Adibidez, banangoan, binangoan, launangoan eta zortzinangoan, mugimendua hasteko, eta esaldi koreografiko bakoitza aurrekoarekin lotzeko Durangaldean egiten zen oinen arteko elkar-ordezkatze joko txikia bi oinak batera aireratuz egindako salto txiki batekin ordezkatu zen. Aldi berean, transmisio-moduan ere aldaketa handia izan zen, jatorrizko herrietan gazteek umetatik, etxean eta plazan ezagutu eta biziz, murgilketaz barneratzen zuten teknika eta estilo koreografikoa, dantzakera hori arrotza zitzaizen gazteei irakasle bakar baten eskolen bidez transmititzean estilo bakar batekiko homogeneizazio

212 "Los vascos en el día de San Ignacio", *Patria. Jaungoikua eta lagizarra*, 1905-08-05, 2. orr.

213 Durangaldean, batez ere baselietako egutegi liturgikoaren festetan dantzatzeko zuten dantzari-dantza, nekazari komunitateen testuinguruan.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

akademikoa eta estiloaren beraren transformazioa gertatu zen. Eraldaketa horiek berpizkunde edo berriztatze lantzat aurkeztu izan badira ere, funtsean tradizioaren sorkuntzak dira. Garai berean, euskal nazionalismoaren pareko prozesua bizi zen Katalunian, *Renaixença* mugimendu kulturalaren baitan kataluniar dantzen berregite prozesu bertsua gertatu zen (Costa 2005). Europako mendebalde honetatik milaka kilometro urrutian, Indian, 1930 eta 1940ko hamarkadetan, Bharata Natyan dantza bere testuinguru erritualetik atera eta etxekotuta, eraldatuta eta birsantifikatuta, klase ertainek kontsumitzeko egindako prozesu konplexua azaldu du Matthew H. Allenek (1997). Berpizkunde kontzeptuarekin mozorrotzen diren hainbat eraldaketaren bidez, komunitate batek beste baten praktika bereganatu, errepertorioari eta koreografiari dagozkion ezaugarriak eraldatzeaz gain, berrizendatu, espazio fisiko eta testuinguruz aldatu eta berriztatze tankera emanez antzinako itxura duen praktika berri bat asmatzen da (Allen 1997, 63-64; Reed 1998, 508).

Durangaldean, herri bakoitzean, dantzari taldeak bere udalari edo barrutiari zegokion bandera (Irazabal 2002) dantzatzen zuen sortaren lehen atalean, *agintariena* izenekoan. Durangaldetik kanpo sortu ziren dantza taldeek udalarena ez, euskal nazioarena, ikurrina zerabilten. Hain zuzen ere, ikurrinaren eramaile bihurtu ziren, euskal nazioaren ikur nagusiaren zaindari ziren gudariak, eta dantzari-dantzaren lehen dantzan, agintariena, dantzarien gaineratik ikurrina dantzatzen zen unea, nazioaren ikurrarekin gudariak bedeinkatzen ziren sinbolismoz jantzitako errituala, emozio askatze komunitarioa bihurtu zen.



Ilustrazioa 29: Sabino Aranari omenaldia Sukarrietan, 1922ko ekainaren 25ean. Lehen lerroetan ezpata-dantzariak, ikurrinak eskuan. Argazkia: Llopis

Dantzari-dantzan oinarrituta eraiki berri zen ezpata-dantzaren praktika koreografikoarekin, urte batzuk lehenago herri gutxi batzuetan ospatzen zen erritual koreografikoa euskal nazioaren sinbolo bihurtu zen. ‘Egiazko’ euskal nortasuna landa eremuetako euskal ohituretan bilatu ondoren, hiritarrek bere egin zuten, baina nazioaren mesedetan esleitutako betebeharrak errituaren autentikotasunari buruzko zalantzak sortzea uxatu zuen. Izan ere, plazak, frontoiak eta zelaiak ezpata-dantzariz osatutako gudarostek bete ahala, sentimendu abertzaleak gora egiten jarraitzen zuen nazionalistengan.

¿Quién no recuerda aquella hermosa tarde del día de San Ignacio de Loyola del pasado año, en que la gloriosa Juventud Vasca, fortísima vanguardia de los ejércitos nacionalistas, presentó en Kirolokieta centenares de muchachos que, bailando nuestra Ezpata-dantza en conjunto maravilloso de gracia y vigor, levantaron el espíritu público con entusiasmo que la palabra humana no puede despertar en la muchedumbre?

Mucho ha de agradecer la patria á esta benemérita Juventud Vasca y á las demás Sociedades nacionalistas de Araba, Bizcaya, Gipuzkoa y Navarra su labor de saneamiento moral y regeneración vasquista. Por ella se han librado del naufragio y de la ruina los originales, puros, viriles y bellísimos bailes del primogénito de los pueblos de Europa.<sup>214</sup>

Ezpata-dantzaren hautaketa bat zetorren abertzaletasunak arrakasta handia izan zuen erdi mailako burgesia anglofiloak ‘sport’ edo kirolarekin hartu zuen zaletasunarekin. Nicolas Ruiz Descampsek euskal nazionalismoaren lehen aroko gazte erakundeen ingurua egindako tesian aipatu zuen (2011, 721) 1915ean *Euzkadi* egunkarian “Nacionalismo y sport” izenburuarekin bederatzi artikuluz osatutako sorta anonimoa argitaratu zela. Hirugarren artikulua euskal dantzei buruzkoa zen, ezpata-dantza kirol jardueren artean egoki txertatzen zela agerian jarritz. Euskal nortasuna, bere berezitasunean, kirolean ere adierazten zela zioen artikulua, euskaldunen osasun fisiko eta morala zaintzeaz batera, euskal kirol jardueri arreta eskainiz, ezaugarri bereizgarriei eusteko. Horien artean zen dantza: “Bellísima manifestación deportiva del pueblo vasco, que constituye, por su especialidad, robusta, inconfundible, timbre de nacionalidad, son nuestros bailes, suma de pureza, agilidad y armonía”<sup>215</sup>.

214 “Nacionalismo y sport. Bailes vascos”, *Euzkadi*, 1915-10-19, 1. orr.

215 “Nacionalismo y sport. Bailes vascos”, *Euzkadi*, 1915-10-19, 1. orr.

Kirolek balio kolektiboak eta gizartearen metaforak emozioen bidez aktibatu eta transmititzeko duten gaitasuna azpimarratu du Olatz Gonzalez-Abrisketak (2016). Jokoaren, praktika maskulinoen eszenaratzea, jokalarien eta ikusleen imajinarioan “tenplu bihurtzen” den espazio batean gauzatzen da (González-Abrisketa 2016, 45-46). Erritual maskulinoen kontenplaziorako kirolak tenplu bihurtutako agertokietan, Euskalduna frontoian lehenengo eta San Mames eta Atotxan futbol zelaietan ondoren, eszenaratu zuen euskal abertzaletasunak ezpata-dantzarien bidez bere gorputz nazionala (Sánchez 2000a, 346). 1932an, Bizkaiko Ezpatadantzarien Batza berrantolatu zen, eta elkartearen berri emanez *Txistulari* aldizkarian argitaratutako artikuluan (Ibaialdekoa 1932) Greziako gimnasia, Ling institutuaren ekarpenak, Txekoslovakiako Sokols delakoak, Dalcroze-ren gimnasia erritmikoa, Joan Llongueres katalanaren Gimnasia Erritmikoa eta Suediako gimnasia aipatzen ziren erreferentzia bezala. Horien pareko gorputz-praktika euskalduna ezpata-dantza zelakon, Bizkaiko Ezpatadantzarien Batzaren helburua, dantza erreperitorio hori gimnasia erritmiko nazionala bihurtzea zen: “elevar la ezpatadantza a la categoría de gimnasia rítmica nacional” (Ibaialdekoa 1932, 15).

Helburu horiekin ezpata-dantza hedatzeko egindako lanaren emaitza arrakastatsuen, ezpata-dantzarien kopuruan gailurra, Espainiako Errepublika garaian jo zen. Adibidez, 1933ko San Inazio egunean, Bilbon, San Mames futbol zelaian 275 ezpata-dantzari talde batu baitziren<sup>216</sup>. 2200 ‘gudari’, uniformatuta eta sinbolikoki armatuta —ezpata eta makilekin— modu ordenatu eta diziplinatuan zelaian zabaldu eta denak batera euskal dantza nazionala dantzatzen ikustean bere bidea egiteko prest zegoen nazio baten erakustaldia zen.

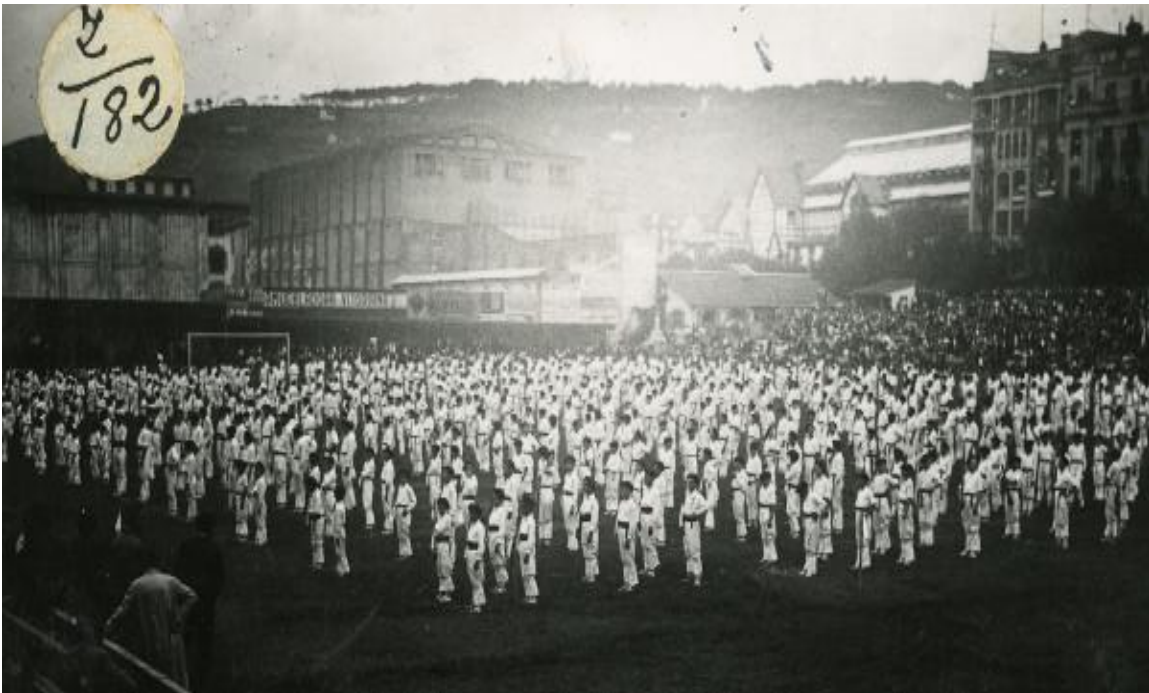
---

216 “La festividad de Iñaki Deuna”, *Euzkadi*, 1933-08-01, 1-5. orr.





Ilustrazioa 30: Ezpata-dantzarien alardea Bilbon, San Mames futbol zelaian, 1933ko San Inazio egunean. Argazkia: Gil del Espinar.



Ilustrazioa 31: Ezpata-dantzarien alardea Donostian, Atotxako futbol zelaian, 1933. urtean. Argazkia: Kutxa Fototeka.

Euskal gazteen belaunaldi bat, herritar zein hiritar izan, ezpata-dantzaren praktikan edo beren adineko kideen bidezko ezagutzarekin hazi zen. Lynn D. Manersek (2006, 88) Jugoslaviako folklore taldeetan antzeman bezala, euskal ezpata-dantzariak antzinako tradizio koreografiko baten jarraitzailetzat aurkeztuak ziren, nahiz eta ia-guztiak lehenak ziren beraien komunitateetan dantza horiek ikasi eta plazaratzen zituztenak.

Daonilla - Agosto  
**1**  
Astaría - Mi. 8:25  
BILBAO, 1933

**Euzkadi**

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:  
Bilbao... Plus. 6 trimestres  
Fuera de Bilbao \* 7,50 \*  
Unión Postal... \* 60,00 año  
Otras Países... \* 100,00 \*

PARQUEO CONCERTADO

ANO XXI || Redacción y Administración: Correo, 17, 1.º || Apartado de Correos, 254 || Teléfono, 10.001 || NUMERO 6.442

# La festividad de Iñaki Deuna

En Bilbao, tras los actos religiosos de la mañana, el campo de San Mamés, rebosante de público, ofrece a la admiración algunos de nuestros deportes y la maravillosa visión de cerca de 3.500 jóvenes de ambos sexos ejecutando nuestras danzas tradicionales



FOTO GENERAL DEL CAMPO DE SAN MAMÉS DURANTE LA CELEBRACIÓN DEL BILBO DE SEPTAÑERÍA CON MOTIVO DE LAS FIESTAS VASCOAS DE DEUN IÑAKI, QUE ORGANIZAN LOS JUVENTUD VASCA DE BILBAO, OBTUVIERON UN ÉXITO FORMIDABLE. (Fot. José Martí)

Ilustrazioa 32: Euzkadi egunkariaren azala 1933ko abuztuaren 1ean, San Inazio biharamunean.

## 4.2 Gorulariak eta Poxpolinak: euskal emakumeen gorputz dantzariak

*Zera neskatila  
Euzkaldun ez ila;  
Ez da iñor lurrean  
Zure bear ez danik;  
Ez atso, ez agure  
Ator zuri barik.*

*Irule, Juan Antonio Mogel*

XIX. mende bukaeran eta XX. mende hasieran, euskal dantza genero berri bat joan zen sortzen eta atontzen. Gorulariak edo iruleak izenak jaso zituzten hasieran eta 1920ko eta 30eko hamarkadetan horiei batutako poxpolinak izendapenarekin zabaldu eta hedatu ziren ezpata-dantzari gizonetzkoen pareko emakume-dantzarien gorputz nazionala osatuz. Emakume eta neskatila dantzariekin osatutako talde horiek ustez emakumeenak ziren dantzak egiten zituzten, ustez emakume dantzarien janzkera zerabilten eta ustez emakume dantzakerarekin aritzen ziren. Ustez, izan ere, tradizio sorkuntza honetan garaiko genero-estereotipoetan oinarrituta, emakumeen dantza izateko egoki irizten ziren dantzak hautatu, emakumeen dantza izateko aproposak izan zitezkeenak sortu, eta emakume janzkera eta dantzakera moduan kategorizatu ziren jantzi eta dantza-mugimenduak baliatu ziren.

Gorularien estampa izenarekin lehen dantza agerraldia 1886an Durangon egin bazen ere, dantza-genero honetan bildutako zenbait osagai aurretik beste zenbait ekitalditan erabilitakoak ziren. Adibidez, neska eta/edo mutilen osatutako arku-dantzarien taldeak, XIX. mendean festa eta ekitaldi berezietarako antolatu eta atontzen zirenak, eta gorularien aurrekari direnak. Tradizio horren ezaugarriak kontuan hartu beharrekoak dira poxpolinen taldeen sorrera dagokion testuinguruan jartzeko, eta bide batez, dantza horietan emakumeen zein gizonen parte hartzearen testigantza agertzeko.

### 4.2.1 Emakume arku-dantzariak errege-erreginen gozagarri

Emakumeek dantza egiten zuenik ukatzea hasieran aureskura begira formulatu bazen ere, ukazioaren eragin esparrua zabaltzen joan zen eta dantza erritual, formal eta zeremonialetan ere emakumeek ez zutela dantzatzen argudiatu zen:

Estas danzas, en que domina el rito y ceremonia, son de tradición masculina; [...] Como es sabido, excepto algún rarísimo ejemplo, en las danzas de este género no intervienen mujeres. (Arizmendi 1964, 22)

Aureskuan ukazio hori okerra zen moduan, badira zenbait testigantza XIX. mende hasieran emakumeek alde zuzenetik prestatutako eta janzkera bereziarekin aritzen ziren talde-dantzetan parte hartzen zutela erakusten dutenak. Emakumez eta gizonez osatutako taldeak ziren batzuetan; umeak, neska-mutilak beste batzuetan; soilik emakumeek osatutako taldeak zenbaitetan. Arku-dantzena dira emakumeen parte hartzea ugarien erakusten duen dantza-errepertorioa. Hain zuzen ere, kontra-dantzak egiten zituzten arku-dantzari taldeen tradizio hori izan liteke XIX. mende bukaeran antolatutako gorularien eta XX. mende hasierako poxpolin taldeen aurrekaria. Errege-erreginen bidaia eta bisitetan eskainitako harrera eta entretenimenduetarako prestatutako dantza-saioak dira hainbat.

1819ko udazkenean, Maria Josefa Amalia Sajoniakoa, urte hartako abenduan hamasei urte beteko zituen neska gaztea Elbako komentutik irten arazi zuten Fernando VII. Espainiako erregearekin ezkontzeko. Madrilera bidean, Gipuzkoa pasatzeko egin zituen egunetan, ongi-etorriak, harrerak eta ospakizunak antolatu zituen Gipuzkoako Diputazioak<sup>217</sup>. Irun, Tolosan eta Bergaran gau bana egin zuen Maria Josefa Amalia Sajoniak, eta bidean pasatako herri guztietan izan zituzten agintari, herritar, musikari eta dantzariak harrera eginez. Ongi-etorri nagusia Irunen eskaini zioten Diputazioko agintariak eta horretarako neskaz eta mutilez osatutako Pasaiako ume-dantzari talde baten emanaldia antolatu zuten:

Para realzar las funciones en Irun a la llegada de la Reyna dispuso la

---

<sup>217</sup> Diputazioak berak argitaratu zuen erregina izango zenak Gipuzkoatik pasatzen egin zituen egunen kronika, herrialdeko agintariak bere omenez antolatutako ekitaldiak xehekin aipatuz: *Provincia de Guipúzcoa : diario de las ocurrencias del tránsito real de S.M. la Reyna N.S. desde el río Vidasoa hasta el punto de Arlabán, límite entre la Provincia de Guipúzcoa y la de Alava.* (1819).

Diputacion: que una compañía graciosa de bayle compuesta de 40 niños y niñas de Pasages vestidos con elegancia en traje Asiático con su compañía de música se trasladase a este punto, seguro de que la hermosa variedad de figuras, y la destreza en su egecución agradaría a S. M. y tambien a las dos Comitivas, igualmente que a todo el Público.<sup>218</sup>

Pasaiako nesken eta mutilen dantza-saioa urriaren 3an izan zen, Iruneko udaletxearen aurrean horretarako prestatu zen oholtzaren gainean. Neska-mutilek 'jantzi asiaticoak' soinean, apaindutako arkuekin egindako zenbait dantza eskaini zituzten oholtzan (Urbeltz 1978, 178) eta erregina gazteak ordubete inguruz jarraitu zituen dantzak udaletxeko balkoitik.

Mientras S. M. subió a la sala consistorial ocupáron el tablado, que se hallaba preparado en la Plaza, los *niños y niñas* de Pasages con su música bajo la dirección de don Salvador de Urigoitia, que por disposición de la Provincia había acudido. La Reyna salió al balcon: un concurso innumerable que habia en la plaza volvió a prorrumpir en vivas y aclamaciones. La música de San Sebastian hacia resonar piezas del mejor gusto, y en seguida la de pasages empezó sus sonatas en el tablado. Entonces se principio el bayle, formando figuras con arcos adornados con elegancia, y otras tan ingeniosas, que gustó mucho a la Reyna este inocente y gracioso obsequio. S.M. se mantuvo cerca de una hora en el balcon de la misma sala consistorial, mirando con agrado este bayle. interpolado continuamente con vivas y aclamaciones del concurso<sup>219</sup>.

Hurrengo urtean, 1820ko ekainaren 9an, Fernando VII.ak espainiar konstituzioa zin egin zuela ospatzeko, Pasaiako udalak antolatuta, neska eta mutilen dantza talde berak emanaldia eskaini zuen (Urbeltz 1990, 451) berriz ere. Salvador Urigoitia eta Francisco Otalora aritu ziren dantzarien prestaketan, Donibaneko plazan ezarri zen oholtza, eta Riegoko ereserkiaren doinura kantatzeko bertsoak prestatu zituzten. Taldearen erdia 'jantzi asiaticoz' apainduta aritu zen oraingoan ere, eta beste erdia, janzkera xumeagoarekin, baina ongi apaindutako arkuekin. Juan Antonio Urbeltzen (1990) esanetan, Pasaiako dantzari taldearen sustatzaileak euskal foruen aurkakoak eta konstituzioaren aldekoak ziren, eta hain zuzen horregatik, Juan Inazio Iztuetak

---

218 *Provincia de Guipúzcoa : diario de las ocurrencias del tránsito real de S.M. la Reyna N.S. desde el río Vidasoa hasta el punto de Arlabán, límite entre la Provincia de Guipúzcoa y la de Alava.* 1819. 3-4. orr. ([I.G.] 1819)

219 *Ibid.* 10-12. orr.

(1824) handik gutxira argitaratu zuen Gipuzkoako dantzei buruzko liburuan ez zuen talde horren dantzen berri zuzenik eman, politikoki zuten ezinikusia eredu koreografikoaren bidez ere adierazi baitzen.

Fernando VII.aren eta Maria Josefa Amaliaren ohorez egindako dantza ekitaldi sorta oparoenetakoa 1828an euskal probintzietan barrena egindako bidaiak ekarri zuen. Nafarroan, Araban, Gipuzkoan eta Bizkaian ibili ziren errege-erreginak, eta bai Gipuzkoan<sup>220</sup> eta bai Bizkaian eskaini zizkieten dantzen artean emakumeak tarteko izan ziren arku-dantzak ere dantzatu ziren. Gipuzkoan, 1828ko ekainaren 2tik 14ra bitartean egindako egunetan ezpata-dantzekin egin zieten harrera Lizartzan, Villabonan, Andoainen, Urnietan, Ordizian, Beasainen, Ormaiztegin, Zumarragan, Legazpin, antzuolan, Bergaran, Soraluzen eta Eibarren; Tolosan pordoi-dantza eta nekazarien dantzak izan zituzten; Hernanin brokel-dantza; Egonaldi nagusia Donostian egin zuten, eta errege-erreginek hirian egin zuten astebetean denetariko dantza emanaldiak eskaini zizkieten: ezpata-dantzak, brokel-dantzak, nekazarien-dantzak eta arku-dantzak. Horiez gain, herritarrak kalean esku-dantza eta abarreko dantzatan aritu ziren bitartean, udaletxeko eta kontsulatuko goi-mailako dantzaldi dotorea ere ospatu zen.

Zenbait dantzetan, arku-dantzetan bereziki, emakumeek ere parte hartu zuten. Ekainaren 8an Korpus eguna egokitu zen, eta Donostian antzerki-dantza alegoriko handiak antolatu ziren, Hercules eta Merkurio moduko pertsonaia mitologikoak irudikatuz, musika-banda, orfeoi, arkadiako artzain eta 50 ezpata-dantzarirekin. Zortzi emakumek eta zortzi gizonek arku-dantza egin zuten, “ocho parejas de baile que con sus arcos, guiraldas y ramilletes formaban puestos en cuatro hileras” (s.n. 1830, 34). Tolosan ere arku-dantzan bikoteak aritu ziren, emakumeek —“varias jóvenes vestidas con la sencillez propia de su cándido estado”— gizonekin batera osatutako konpartsak kontra-dantzak eta zortzikoak dantzatu zituen: “bailó varias contradanzas vistosas con arcos y sin ellos, asi como los zorricos del Pais” (s.n. 1830, 21). Bergaran umeak izan ziren loraz eta girlandaz apaindutako arkuekin dantzatu zirenak.

---

220 Gipuzkoako bisitaren nondik norakoak jaso zituzten bi kronika baliatu ditut: *Relación de la venida del rey nuestro señor y de su augusta esposa a la ciudad de San Sebastián y diario de su permanencia en ella en junio de 1828*. (1828). San Sebastián: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja. Eta: Lama (Tolosa), imp. (1830). (s.n. 1828) *Relación del tránsito y estancia de los reyes nuestros señores Don Fernando Sétimo y Doña María Josefa Amalia en la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa, desde el día 2 de junio de 1828 en que entraron desde el Reino de Navarra por el punto limítrofe de Illarazu, hasta el 14 del mismo, en que pasaron al Señorío de Vizcaya por el de Olarreaga*. En la imprenta de D. Juan Manuel de la Lama. (s.n. 1830)

1828ko ekainaren 14an Durangora iritsi ziren Maria Josefa Amalia Sajoniakoa eta Fernando VII. Biharamunean, Pinoneko zelaian aureskua dantzatu zuten Plateruek (Beitia & Echezarreta 1868, 196–197). Hirurogei urtetik gorako gizonak ziren ordurako Antonio eta Juan Cruz anaia dantzariak irribarrea atera zioten beren xeblekeriekin erreginari:

[...] El primero flaco y estenuado, y el segundo gordo y obeso; bailaron ambos con mucha mas agilidad de la que podia prometerse de aquella edad; y tanto chocó a SS. MM. ver bailar con tanta ligereza a dos ancianos tan diferentes entre si, que S. M. la Reina, a quien nadie habia visto ni aun sonreirse desde su salida de la corte, al ver bailar el fandango con tanta agilidad al anciano obeso D. Juan Cruz, como lo hubiera podido hacer un joven de veinte años; la salió la risa en términos que no podia contenerla, y se dijo que en todo su viaje no se le habia visto sonreirse hasta entonces. (Beitia & Echezarreta 1868, 197)

Alkatea buru zela, udal-batzako kideek atera zuten hurrengo aureskua eta *Patxikotxu* zeritzon gizon txikia mahai-gainean dantzatu zen. Erregeei eskainitako dantza ekitaldiak gizonezko eta emakumezko dantzari osatutako talde banarekin borobildu zen: “Neskak arku dantza bat egin zuten, herriko kontuetan agertzen denez, arkuak kolorezko paperekin apainduak zirela, eta mutilak Dantzari dantza. (Irigoien 2010d, 13). Ondoren Domingilloa zeritzon zinta-dantza dantzatu zen. Zinta-makilaren buruan ezarritako panpinari deitzen zioten Domingillo, eta panpina lotuta zegoen makilaren buru beretik beherantz ateratzen ziren zortzi zintak elkar-gurutzatuz dantzatu zuten dantzari gaztetxoek (Beitia & Echezarreta 1868, 198–199). Neska-dantzarien taldea prestatzen aritu zen dantza-maisuaren izena ezagutzera eman zuen Iñaki Irigoienek (2007, 30) Durangoko udalaren kontu-liburuetan jasotako aipuari esker: “a Pedro Bidaurre segun lo acordado por la enseñanza a las bailarinas”. Neskek eta mutilek, dantzari-konpartsa bana osatzen zuten, bakoitzak bere erreperorioarekin eta dantza-maisuarekin ere: “dos comparsas de jóvenes de ambos sexos, graciosamente vestidos, que bailaban alegremente las danzas del país” (Irigoien 1972, 28).

Berriz ere Durangon eta Espainiako monarkaren aurrean ageri da egitura bereko dantza emanaldia. 1865ean, Isabel II.ak Durangora egindako bisitan mutilen eta nesken taldea aritu ziren erreginarean aurrean: “[...] la comparsa de niños y niñas dispuestos y preparados con mucho gusto, si por razón de su traje,

como por las evoluciones en que se ejecutaban” (Irigoien 1991a, 21). Hurrengo hamarkadan erregea baino, errege izan nahirik karlistaden gerlan buru-belarri ziharduen Karlos VII.a eta bere emazte Margarita izan ziren Bizkaiko zenbait herritan eskaini zizkieten dantzaldien ikusle bereziak. 1874an, gerra betean, tronua eskuratu nahi zuen errege-gaiak Elorrio, Durango, Zornotza, Gernika eta Ermua bisitatu zituen Bizkaian egin zuen astebeteko egonaldian. Herri guztietan harrera arranditsuak antolatu zizkieten errege-erregin izateko gerran sartuta zeudenei, eta dantzariak ere izan ziren horietako batzuetan. Ekainaren 21ean, Elorrion, udal-agintari, soldadu, musika-banda eta banderarien ondoan hainbat dantzari konpartsa ziren zain:

[...] doce niños con trajes blancos; despues doce muchachos vestidos al estilo del país, y doce doncellas con sus lindos trajes de aldeanas vizcainas, seguidas de catorce mugeres casadas que llevaban sayas encarnadas, pañuelo blanco y calzadas con la tradicional abarca: inmediatamente despues una lucida banda de tamborileros del país y algunos dulzaineros tocando la marcha de San Ignacio, y por último, doce lindísimas niñas elegantemente vestidas de blanco y boinas del mismo color, que llevaban en la mano coronas y ramos de flores, cestillas con palomas, composiciones literarias y otros obsequios dedicados a S. M. la Reina. (Artiñano 1874, 7)

Dantzari talde horiek aureskua eta bestelako dantzak egin zituzten arratsaldean. Biharamunean, Durangon ere antzerako segizioa zuten zain Karlos eta Margaritak. Gudalosteak Kurutzian zeuden udal-batzarekin batera zain, eta haien ondoan:

La banda de tamborileros, precedida de un alguacil disparando cohetes, rompía la marcha, siguiéndoles los danzantes al compas de un aire especial del País. Los danzantes eran ocho, mas los dos directores de los variados bailes que ejecutaron á presencia de los Reyes: su traje era todo blanco, con un ceñidor color carmesí graciosamente anudado al costado y corbata del mismo color, puesta á lo calesero: llevaban colocados en las pantorrillas parches de badana con cascabeles. Los directores D. Luis Esturo y D. Juan Echevarria, usaban boina roja y el primero conducía una magnífica bandera, que juega un importante papel en los ejercicios bailables que los danzantes ejecutan. (Artiñano 1874, 27-28)

Dantzariak bi taldetan antolatuta zeuden. Zortzi mutil, zuriz jantzita, ongi



apainduta eta txintzarriak bernetan zituztela. Ezpata-dantzariak ziren hauek, Aristides Artiñano kronikariak idatzi zuenez (1874, 31), “Los espata-danza ejecutaron seguidamente algunos bailes muy difíciles y entretenidos, alcanzando gran cosecha de aplausos de la numerosa concurrencia que presenciaba el espectáculo, asomándose también los Reyes para ver las danzas populares”. Ezpata-dantzarien atzean, beste zortzi neska, zuriz jantzita, txapela gorriekin, eta loraz apaindutako arkuekin dantza egiten zutenak:

Marchaban despues ocho jóvenes vestidas de blanco y azul con boinas rojas, con una *margarita* de plata en lugar de chapa: rodeaban sus cabezas con arcos de flores que levantaban formando aureola y despues sirvieron de arco ò boveda al paso de los Reyes. Seguían inmediatamente doce niñas vestidas también de blanco y azul y cuyo tocado se componía de unas margaritas blancas con hojas verdes, caprichosa y elegantemente colocadas. Cerraba la marcha de tan bella comitiva el Ayuntamiento en corporación, vestido de rigurosa etiqueta. (Artiñano 1874, 28)

Azpimarragarria da neskak ere zuriz jantzita eta buruan txapelak zituztela dantzatu zirela. Durango utzita Zornotzara eta Gernikara jarraitu zuen errege-erregin-gaien bidaiak, eta bigarrenean berriz ere zuriz jantzitako dantzari konpartsak izan zituzten ongi-etorria eskainiz, eta haietako batzuk banderekin eta girlandekin dantzatuz. 1874ko ekainaren 23an iritsi ziren Gernikara Karlos eta Margarita, eta han zituzten zain Busturia eta Urdaibaiko hainbat udal-agintari, eta nola ez, dantzariak:

Salió al poco rato de la Plaza una comparsa de niños y niñas, notable en extremo. Se componía de cuarenta y ocho niñas vestidas de blanco, llevando las unas boinas y las otras coronadas de guiraldas de margaritas; y de veinte y cinco niños de 14 a 15 años con trajes blancos, marchando al rededor de las niñas, llevando cada uno su bandera blanca y encarnada, de gran tamaño, que en el centro tenía diferentes cifras de vivos colores, con la corona real sobrepuesta. Estas banderas jugaban un papel muy principal así en la marcha, como en los complicados bailes que ejecutaban las niñas, pues ademas de ofrecer desde lejos el aspecto de una poética cabalgata, formaban cuadros bellisimos ya cruzándose las banderas en forma de pabellones, ya figurando abanicos, ya arcos que servían como de palio a las niñas que marchaban en el centro.

[...] Las niñas ejecutaban graciosos movimientos al compas de la música de tamborileros; bailaban zortzicos y hacían combinaciones bellisimas y de gran efecto. Al andar entonaban canciones popualres vascongadas: las estrofa que servía de estribillo y que recordamos perfectamente, cantada con el aire del ay, ay, ay mutillac, era la siguiente:

*¡Viva D. Cárlos eta*

*Doña Margarita!*

*Laster icusicoguz*

*Tronuan jarrita.*

*¡Ay! ¡Ay! mutillac*

*Doña Margarita!*

(Artiñano 1874, 58-59)

## 4.2.2 Gorulariak: etxeko aingeru dantzariak

XIX. mendearen erdialdean nagusitu zen kultura politikoak eremu pribatua eta eremu publikoaren arteko bereizketa baliatu zuen genero-rolen banaketa naturalizatzeko. Amatasuna, familiaren zainketa eta etxeko lanak emakumeek ardura eta lan-alor moduan zedarritu ziren. Zeregin horiek emakumeen gain utzita, gizonezkoak egiteko horietatik salbuetsita, bizitza publikoan aritzeko disposizioan ziren (Ramos 2014, 24). Emaztearen figura etxeko-anderearekin lotuta, feminitate idealarekin bat zetorren etxaldea eratzea dagokio emakumeari, eta gizonezkoak bestalde, senar burgesek emakumeekin erakutsi beharreko babes eta zaldunaren adeitasun jokabidearekin nabarmendu behar ziren. Ideal horiekin bat dator mendearen azken hamarkadetan emakumeen dantza agerraldi adierazgarri bihurtu zen Gorularien eszena-koreografiatua.

1886an, Durangon tarteka egiten ziren arku-dantza, dantzari-dantza eta *Domingillua* izeneko zinta-dantzari pieza berria erantsi zitzairen, gorularien estanpa izenekoa. Horrela, Durangoko Euskal Jaietan herriko dantzari gazteekin antolatutako konpartsak honako errepertorioa eskaini zuten: gizonezkoek dantzari-dantza eta zinta-dantza, neskek arku-dantza eta, neska-mutilek, elkarrekin gorularien estanpa, lihoa iruteko prozesuaren eta lanaren<sup>221</sup> antzerki

---

221 Liho uztak jaso eta hari bihurtzeko prozesua luzea eta nekosoa zen, baina baserrietan besteak beste atorrak, gerruntzeak, gonazpikoak, zapiak, amantalak, jakak, txalekoak, gerrikoak eta galtzak egiteko erabiltzen zenez ohiko lana izaten zen, maiz hainbat emakumek elkarrekin egiten zutena, berriketa eta kantuz jarduna goxatuz (Azpiazu 2014; Goñi & Mujika 2010, 21).

kantatua. Saioa aureskua dantzatzuz borobildu zuten.

Gorularien taldea prestatzeko enkargua Ramon Iñurrietak jaso zuen, “Como encargado de la comparsa de niños”, eta bere arreba Basilisa Iñurrieta aritu zen berarekin, “Como instructora de la Comparsa de niñas para las Fiestas Euscaras” (Irigoien 2007, 31). Ramon Iñurrietak Ampuero familiaren etxeko liburutegian jardun zuen konparsa prestatzeko dokumentatzen (Irigoien 1972, 28) eta tresneria erosi ziren, zurmailuak, enborrak, lihoa besteak beste. Juan Antonio Mogelek argitaratuak zituen lihoaren irutearen inguruko bertsoei musika jarri zion Valentin Zubiaurrek (Anboto 2014), eta mutilak artzain paperean eta neskek gorularienean, bertsoak kantatu zituzten lanean baleude moduko antzerkia eginez. Ander Berrojalbizen esanetan (Anboto 2014, 4), “1885ean Jose Maria de Ampuero Durangoko alkateak eskatu zion Zubiaurreri Durangoko Euskal Jaietan musika arloaz arduratu zedin”. Enkargua batez ere Pedro Pablo Astarloaren omenez ereserkia sortzeko zen, baina horrez gain, gorularien kantari doinua jarri zion Zubiaurrek. Horrela, gorulariek lihoa irutearen lanbidea antzeztu zuten, Juan Antonio Mogelen *Peru Abarka* (1881) liburuan argitaratu ziren<sup>222</sup> langintza horren inguruko bertsoak kantatzen zituzten bitartean (Irigoien 1972, 28).



Ilustrazioa 33: 1886ko Durangoko Euskal Jaietan gorularien konpartsa osatu zuten neska-mutil dantzarien taldea. Argazkia: J. M. Uriarten bilduma.

<sup>222</sup> Juan Antonio Mogelek liburua 1802an idatzitakoa bada ere 1881ean argitaratu zen, Durangoko Euskal Jaiak baino urte gutxi batzuk lehenago.

Gorularien antzerkiarekin batera, aurreko arku-dantzarien aldean konpartsak ekarri zuen berritasun nagusia nesken janzkera izan zen. Janzkera berria, uniformeak, egin zen emakume gorularientzat. Alkandora zuri eta gerruntze beltza enborrean, abarkak oinetan eta gorularien ezaugarri identifikatzaile bihurtu zen gona gorria gerritik behera. Gorulariak, gona-gorridun emakume dantzariak bihurtu ziren aurrerantzean, eta poxpolinek ez ezik, euskal emakume dantzari ia-guztiengan hedatzen joan zen genero marka bihurtu zen ezaugarri identifikatzaile hori. Mutilen janzkerak aurreko ohiturari eutsi zion, alkandora eta praka zuriak, txapela, gerriko eta txaleko gorriekin. Udal-artxiboan, Euskal Jaietarako prestaketetan egindako gastuen artean, dantzarien konpartsa antolatzeko egindako ordainketen agiriak bildu zituen Iñaki Irigoienek (2010d, 14-15). Horrela, zinta-dantzarako makila, zetazko zintak, zortzi arku beren apaingarriekin, platillu soinurako brokelak, dantzarien txintxarriak, domingillua eusteko armazoa, lihoa lantzeko eta zurmailuak eta enborrak erosi ziren besteak beste.

Gorularien konpartsak 1886ko Durangoko Euskal Jaietan egindako estreinaldiak erdietsitako oihartzunaren ondorioz, han eta hemen taldeak emanaldiak eskaintzeko eskaerak iristen hasi ziren. 1887ko irailaren 16an, Maria Cristina, jarduneko erregina zena Espainian, Bilbon izan zen eta esku-pilota partida ikustera joan zen Abantoko frontoira. Bertan ziren prest Durangoko neska-mutilak gorularien konpartsaren dantzak eskaintzeko.

Dos filas de niños y niñas de la merindad de Durango entraron bailando hasta situarse frente al palco regio. Para saludar agitaron unas banderas. Los varones llevaban espadas, y las niñas instrumentos para trabajar el lino. Primero hincaron ellos rodilla en tierra, y con la cabeza inclinada y el sable en la mano, prestaron juramento ante la bandera enarbolada en el centro, que se tremolaba «a varias direcciones, para cubrirlos á todos con su sombra.

Después empezó la danza ó baile de las espadas, simulando asaltos muy bonitos, al compás de la música y del tamboril. Las niñas, entretanto, presenciaban la danza formando fila á la izquierda del espectador. Las niñas Flora Inurrelo y Petra Uriguen explicaron en verso vascuence dialogado del presbítero Moguel los procedimientos antiguos para la siembra, las transformaciones del lino hasta convertirse en tela de vestir.

Neskak gona gorria, amantal beltza eta mantoia zeramatela soinean zioen

prentsako kroniketako batek: “Las muchachas, muy guapas todas ellas, llevaban manteo encarnado, mandil negro y dengue del mismo color”<sup>223</sup>. Mutilek, ezpatak eskuan agintariena dantzatu ondoren, dantzari-dantzako piezetako batzuk dantzatu zituzten, platillu soinua tarteko: “ enarbolaban los escudos que llevaban al brazo y jugaban con las espadas como peleándose”<sup>224</sup>. Behin mutilen dantzak bukatuta, neskek lihoaren langintzako estanpa irudikatu zuten, bertsoak errezitatuz eta kantatuz, errege-familiak, saioa arretaz jarraitzen zuen bitartean:

Inmediatamente bailaron el gorulari, danza-baile de las hilanderas, en que niños y niñas simulaban las operaciones de los referidos trabajos, al son de los silbos y tamboriles. Los aplausos fueron estrepitosos. El rey niño se alegró mucho con el espectáculo; movía la cabecita, juntaba las manos cómo queriendo aplaudir, y daba muchas risotadas.<sup>225</sup>

Gorulariek lihoaren iruteko lanen antzerkia horretarako beharrezkoak ziren tresnekin egiten zituzten eta mutilek ere mailu eta ingudeekin parte hartzen zuten bertan.

Las lindísimas muchachas formando semicírculo hacían con copos de lino porción de operaciones, cojerlo, espardarlo, mojarlo, todo, hasta coser, como operación última. Esto iba acompañado de un canto dulcísimo, cuya letra era, al parecer, un himno á la paz y al trabajo. Los muchachos, que habían acabado de guerrear, trabajaban con martillos sobre pesados yunques, acompañando á las lineras. Al final del cuadro un *atuxo*, como dicen en Galicia, un *rijuju*, como lo llaman en ciertos pueblos de Asturias, un *sanso*, como por aquí es denominado, se dejaba oír.<sup>226</sup>

Aureskua dantzatu zuten beren saioa bukatzeko, eta ondoren, ezpata-dantzari talde batek dantzari-dantza egin zuen. Ondoko urteetan hainbat emanaldi izan zituen Durangoko gorularien konpartsak, bai Durangon bertan eta kanpoan ere, eta gazteleraz ‘hilanderas’ izendapenarekin ezagutzera ematen hasi ziren. 1892an Durangon San Antonio jaietan dantzatu zuten (Irigoien 2010d, 15), 1893an Bilbon, abuztuko festetan lurretako dantzariekin batera dantzatu zuten Areatzan. Biharamunean prentsak<sup>227</sup> zioenez, konpartsako neskek eta mutilak, “jóvenes de uno y otro sexo que en los bailes tomaron

223 Rafael, J., “Por el Norte”, *La Iberia*, 1887-09-18, 1. orr.

224 Rafael, J., “Por el Norte”, *La Iberia*, 1887-09-18, 1. orr.

225 “Fiesta Eúskara”, *El Correo militar*, 1887-09-17, 3. orr.

226 Rafael, J., “Por el Norte”, *La Iberia*, 1887-09-18, 1. orr.

227 “La fiesta de ayer”, *El Noticiero Bilbaino*, 1893-08-25), 1. orr.

parte”, perfekzio eta edertasun handiz dantzatu ziren —“con suma gracia y con la mayor perfección”—, eta kazetariaren iritziz ezpata-jokoa, zortzikoa, zintadantza eta gorularien saioa izan ziren txalotuenak: “Los bailes que más llamaron la atención fueron el de las espadas, el zortzico, el de las cintas y el de las linadoras”. Dantzarien zuzendari Sinfiorano Bergaretxe txistulariak egin zuen eta hirurogei urtetik gorako gizonak dantzatutako aurrekuarekin bukatu zuten emanaldia.

Mendearen azken hatsean, 1899an itzuli ziren berriz Bilbora Durangoko gorulariak, Bilboko jaietako programan emanaldia eskaintzeko, eta urte berean Zumarragan eta Galdakaon aritu ziren (Aroma 2010, 30–31). 1900. urtean, Durangon bertan, San Antonio Jaietan dantzatu zuten ezpata-dantzari eta ‘hilandera’ gazteek, konpartsarako bandera berria egiteko laguntza izan baitzuten udaletik taldeko zuzendari Roman Barrenetxeak, eta 1901 eta 1902an berriz ere dantzatu zuten Barrenetxea artekari zela Juan Antonio Aromak (2010, 32) Durangoko udal-artxiboan jasotako dokumentuen arabera.

Ezpata-dantzariak zuten arrakastaren itzalean eta Durangoko gorularien eredura, gorulari taldeak hasi zen bultzatzen Eusko Gaztedi XX. mendearen bigarren hamarkadan. San Inazio eguneko ezpata-dantzarien agerraldi entzutetsuekin batera, Juventud Vascaren lehen ‘hilandera’ taldeak 1912an parte hartu zuten Bilboko ospakizunetan.

Por la tarde, á las tres, desfilaron por las calles, hacia la plaza de toros de Indauchu donde celebraban su anunciado festival, los jóvenes nacionalistas, acompañándoles una banda de tamborileros las comparsas de hilanderas, espatadantzaris y bandas de música<sup>228</sup>.

Egun gutxira, Ama Birjinaren egunaren bueltan Begoñan ospatzen ziren erromerietan ere, ohikoak ziren ezpata-dantzariekin batera gorulariak ere izan ziren dantzan<sup>229</sup>. 1918an, Eusko Ikaskuntzaren lehen kongresua antolatu zen Oñatin eta bertan izan ziren Bilboko Euzko Gaztediren ezpata-dantzariak eta gorulariak:

Después, a las dos y media, hicieron su entrada triunfal en la plaza los ezpata-dantzaris y la cuadrilla de niñas hilanderas de la Juventud Vasca de Bilbao. Los ágiles muchachos bailaron la ezpata-dantza vizcaína, y las monísimas hilanderas manipularon el lino al son de preciosas canciones.

228 “San Ignacio”, *El Liberal*, 1912-08-01, 2. orr.

229 “Grandes romerías en Begoña”, *El Liberal*, 1912-08-09, 3. orr.

(Mújica 1919, 23)

Durangaldeko ezpata-dantzarien errepertorioa aberriaren aldeko gizonezko gazteen dantza-nazional moduan aktibatu zen moduan, gauza bera egiten hasi ziren gorularien taldeekin. Hasiera batean Juventud Vascak gidatuta, eta behin Emakume Abertzale Batza sortuta, AEBrekin elkarlanean.

### 4.2.3 Poxpolinak: aberriaren alabak dantzan

1920 eta 1930eko hamarkadetan, emakumeak espazio publikoan sartzen joan ziren, mugimendu politikoetan nagusi ziren genero ikuspegiak birformulatzea behartuz. Emakumeak eremu publikoaren zenbait barrutitan sartzeak, ordura arte sexu femeninoaren sarbidea eragozten zuten mugak aldatzea ekarri zuen (Llona 2000, 459). Euskal nazionalismoaren baitan bi korronteren elkarbizitza gertatu zen. Aranaren misoginiaren jarraitzaile zen ikuspegi kontserbadorearen ondoan beste joera bat sortu zen, sexuen arteko osagarritasunaren ideiarekin generoen ulerkera hierarkikoa ezkututzen zuena eta diferentzia sexualean sakonduz binarismoa sustatu zuena. Emakumeak euskal nazionalismoaren proiektu politikora batzeko prozesua gertatu zen orduan, hori bai, 'emakume moduan eta menpeko posizioan' (Aresti 2014, 291). Testuinguru aldaketa horiek eta euskal abertzaletasunean gauzatutako bilakaera horrek bere adierazpena izan zuen euskal tradizio kultural eta folklorikoaren birr-asmakuntzan. Tradizio berri horren berregite prozesua, emakumeak eremu batzuetatik baztertuz eta beste batzuetan emakume moduan barneratuz gauzatu zen.

Lehen Mundu Gerratik aurrera emakumeen parte hartzea baimendu, erraztu eta bultzatu ere egin zen beren generoari zegozkiola ulertzen zen funtzioetan, eta aldi berean, ukatu egin zitzairen gizonen jardueratzat jo zirenetan aritzea. Amatasuna bihurtu zen, salbuespenik gabe, emakume guztien funtzio nagusi eta nahitaezkoztat; aktibitate politikoaren markoa amatasunarekin zerikusia zuten jardueretara mugatu zitzairen, premian zirenentzat antolatzen ziren jantzitegietan, benefizentzian eta euskararen transmisioan aritzera batez ere. Dantzari dagokionez, nazionalismoak gehien jorratzen zituen errepertorioak, aurrekua eta ezpata-dantza maskulinoztat kategorizatuta izanik, emakumeen parte hartzea dantzan bideratu ahal izateko errepertorio bat hautatu zen. *Poxpolinak* izan ziren prozesu horren emaitza (Araolaza 2016).

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Gizonezkoentzat ezpata-dantzariekin egindako tradizioaren sorkuntza ibilbidea errepikatu zen poxpolinekin, dantzaren bidez sexu diferentzia naturalizatu zen, genero bakoitzari zegokion estereotipoa erreproduzitzen zuten janzkera, errepertorio eta gorputz estilo bereziak esleituz. Bilakaera hori kontraesanekin bizi izan zuten euskal mugimendu nazionalistan parte hartu zuten emakumeek, beraien jarduera eremua zurrunki mugatzen baitzuen, beraien amatasunerako bokazioa duintzen zuten aldi berean. Generoaren araberrako jardueran markoen mugatzen horren aurrean, Polixene Trabudua, ekintzaile propagandista abertzaleak adierazi zuen, ‘penarik ezetz, diferentzia horrek emozioa eta poza eragiten zizkiola Jainkoak opari ederrena eman ziolako, amatasuna” (Aresti 2014, 301).

Kategorien eta bakoitzaren funtzioen birdefinitze prozesuan tentsioak gertatu ziren. 1922an Emakume Abertzale Batza (EAB) sortu ondoren, emakumeak ideia eta emozio abertzaleen zabalkunde lanetan jardutera animatu zituen Elias Gallastegi gidari abertzaleak (Llona 2000, 463). Hainbat emakumek heldu zioten gonbidapenari, baina Miren Llonak (2000, 477) azaldu duen moduan, marko bat gaindituta eta berria eraikitzen ari zen unean, nazionalismoak ezartzen zituen joko-zelaiaren mugak behartu zituzten, emakumeen aktibitateerako barruti berriak konkistatu zituzten, eta era horretan, indarrean ziren genero hesiak birkokatzen lagundu zuten. Tentsio horrek eragindako galdera eta kezkei erantzun nahirik idatzi zuen euskal dantza eta moralitatearen inguruko gai arantzatsuari buruz Policarpo Larrañaga (1930) apaizak, poxpolin taldeen antolaketan buru-belarri jardun zuenak eta Emakume Abertzale Batzaren sustatzaile eta kronistak. Bere ondorio nagusia bat dator, alderdi batean behintzat, Aita Larramendik mende eta erdi lehenago bultzatu zuenarekin: bertako dantzak sustatu eta moralik gabeko atzeritarrak —”los inmorales bailes exóticos”— kanporatu zitezela (Larrañaga 1930, 75). Baina garai berriekin, emakumeen parte hartze sexuatuarekin eta diferentziaren ideiarekin bat eginez, bi sexuetako dantzari taldeak —”cuadros de dantzaris de ambos sexos”— antolatzea proposatu eta defendatu zuen Larrañagak.

Emakumeengan euskal identitate nazionalaren sentimendua aktibatzen lagundu zuten poxpolin taldeek, aurretik ezpata-dantzariak egindakoa erreplikatu eta haiekin batera baina bakoitza bere ibilbidetik, paraleloan, teorikoki maila berean, praktikan poxpolinak beti ezpata-dantzariak baino beheragoko mailan, emanaldietan gizonezkoen ondoren, emakumeak beti bigarren, aitortzen zitzaien ikusgarritasunean, garrantzian, ekarpenean, beti



bigarren mailan.

Poxpolinen tradizioa asmatzearekin batera, binarismo sexuala nagusitu berri zen testuinguru sozio-politikoan, gizon eta emakumeentzat guztiz bereziak ziren estereotipoz osatutako dantza tradizionalen egitura ekoiztu zen. Jantzak, errepertorioa eta dantzakera, ordura arte genero bati esleitu gabekoak, kategorizatu eta sexuaren arabera sailkatu ziren, genero banaketa ardatz zuen folklore eredua osatuz. Tankera folklorikoak eta eredu enbotze azkarrak tautologikoki berretsi zuten dantzetan gorputzutako bitasun sexuala: emakumeak eta gizonak desberdin dantzatzen ziren, tradizioan horrela egiten zutelako.



Ilustrazioa 34: Poxpolinak, Donostia, 1934. Argazkia: Ricardo Martin - Kutxa Fototeka.

Ezpata-dantzaren kategorizazio maskulinoa gudari indartsu, dotore, arin, antzinako, eder eta kementsu irudikatzen zuten adjektiboen bidez egin zen: “antiquísimo baile guerrero”, “eminente viril y majestuoso” (Arana 1980a, 2:1366–1367); “notables Espatadantzaris”, “viriles danzas”, “mayores sus saltos”, “ágiles”<sup>230</sup>; “fortísima vanguardia de los ejércitos nacionalistas”, “conjunto maravilloso de gracia y vigor”, “originales, puros, viriles y bellísimos”<sup>231</sup>; “agilidad”, “guerrero, fuerte, angular” (Donostia 1932, 3). Emakumeen dantza moduan kategorizatu ziren dantzekin ez zuten adjektibo askorik xahutu: “[zinta-

230 “Los vascos en el día de San Ignacio”, *Patria. Jaungoikua eta lagizarra*, 1905-08-05, 2. orr.

231 “Nacionalismo y sport. Bailes vascos”, *Euzkadi*, 1915-10-19, 1. orr.

dantza] es monótona y pesada”, “más propia de mujeres o de niños que de muchacho ya hechos” (Arana 1980a, 2:1366). Aita Donostia ere bat etorri zen 1932an zinta-dantza emakume eta neskatilentzat dantza egokituz jotzearekin: “el Zinta-Dantza guipuzcoano [...] es muy propio de niñas” (Donostia 1985a, 5:98).

Dantzei generoa ezartzea kontu berria zen kasu gehienetan. Aro modernoan ez bezala, aro garaikidean dantza erritualetan gizonezkoek soilik dantzatzea lortu zuten eliz-debekuek, baina XIX. mende bukaeran, errepertorio gehienek ez zuten generoa markatuta, arku-dantzak, zinta-dantzak edo makila-dantzak ez ziren gizonen ala emakumeen dantzak. Batzuetan, gehienetan, gizonezkoek egiten zituzten; zenbaitetan, gizonak eta emakumeak; beste batzuetan, gutxitan, emakumeak.

Janzkeran, aniztasun handia bazegoen ere —folklorismoak indartutako tokian-tokiko, jai eta dantza berezietako janzkera erregional eta nazionalen eraikuntza egin gabe edo egiteko-bidean zegoen (Albisu 2006)—, jantzi zuri errituala, XIX. mende bukaeran eta XX. mende hasieran zentzu eta erabilera gimnastikoa ere hartu zuena, genero esanahirik gabe gabe erabiltzen zuten, bai gizonak eta bai emakumeak. Gorularien eta poxpolinen janzkera, emakumeen dantzarako uniforme bihurtzen joan zen, eta koloreak genero markaz jantzen hasi ziren. Zuria ezpata-dantzarien, gizonezko dantzarien kolorea bihurtzen joan zen, emakumei prakak erabiltzea debekatu zitzaion (Margolles 2014), eta emakume dantzariak identifikatzen zituen ezaugarri nagusia gona gorria bihurtu zen.

1874an, zortzi gizonezko eta zortzi emakume, denak zuriz jantzita, ezpata-dantza lehenek eta arku-dantza bigarrenak dantzatu zuten Durangon (Artiñano 1874, 27). Hamahiru urte beranduago, 1886an Durangon bertan ospatu ziren Euskal Jaietan, mutilak zuriz aritu ziren berriz, baina emakumeak gona gorriak zeramatzaten (Aroma 2010, 27), gorularien eta poxpolinen uniforme bihurtu zena. Ezpata-dantzak gizonezkoen dantzatzat jo zen eta arku-dantza, maiz gizonak bakarrik edo emakumeak gizonekin batera dantzatu arren, gero eta gehiago dantza femeninoa bihurtzen joan zen. Arku-dantza bezala, zinta-dantza, genero zehatz bati lotu gabeko dantza izatetik, gero eta gehiagotan dantza femenino bihurtzen joan zen. Arana Martijak Sabino Aranari egotzi zion generoen araberako dantzen sailkapena eta banaketa egin izana:

Fue aceptado su consejo referente al baile de las cintas, que pasó, como más tarde en tiempos del Sasaki-Naski donostiarra la Sagar-dantza y la

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Uztai-dantza, o baile de los arcos, a formar parte de la coreografía femenina, junto con el baile de las Gorulariak, o hilanderas, éste sí típicamente femenino. (Arana 1986, 34)

Helburua emakumeak eta umeak festa abertzaleetara erakartzea zen, baina horretarako gizonezkoen dantzatzat jotzen ziren dantzak poxpolina taldeen erreperitorioan sartzeko erabakia eztabaidagarria iruditu zitzaion musikologoari.

Esta importante y discutible innovación coreográfica se debió al deseo de dotar de coreografía propia a los grupos de Pospoliñas que se estaban formando en la tercera década de nuestro siglo, con el ánimo de hacer participar a los niños en la fiestas patrióticas. (Arana 1986, 34)

Emakumeen ekintzarako espazio berriak sortzen saiatu zen Eusko Alderdi Jeltzalea, etxeko-lanetan egiten zituzten antzeko jarduerak aberriaren markora zabalduz, eta aldi berean, femininotzat jotzen ziren balioak, hala nola emozioak, sentiberatasuna eta zaintza aberriaren aldeko borrokara eramanez (Llona 2000, 460). Emakume Abertzale Batzaren lehen aroa laburra izan zen, 1922eko apirilean sortu eta 1923ko irailean Primo de Riveraren estatu-kolpearekin bukatu baitzen. Euskara ikastaroak, mekanografia eta takigrafia ziren antolatu ziren lehen egitekoak, eta hilandera taldeak antolatzea etorri zen berehala: "Se preocuparon también de organizar grupos de hilanderas, para las que confeccionaban también sus trajes uniformados" (Larrañaga 1978a, 1:37)

Mende hasieran Durangon bakarrik zegoen gorularien taldea, baina 1912tik aurrera neska dantzarien taldeak antolatzen hasi zen Juventud Vasca de Bilbao erakunde abertzalea. 1922an EAB ere hasi zen 'hilanderen' eta poxpolinen taldeak antolatzen. Baina poxpolinek ezpata-dantzarien aldean bigarren mailako balorazioa zutela azpimarratu zuen Mercedes Ugaldek (1993) emakumeak euskal abertzaletasunean aztertu zituen tesian. 1922an 48 emakumek ziharduten gorularien dantzak ikasten eta ostera 250 gizonezkoek ziharduten ezpata-dantza ikasten Bilbon. Ugalden esanetan Juventud Vascak garrantzia gorena gizonezkoen "«viril» y aguerrida danza de la espada (Ezpatadantza)" ikasteari ematen zion, mutilak erakartzeko indar handiagoa egiten zen neskak gonbidatzeko egiten zenaren aldean, eta "los niños eran estimulados por la sobrevaloración que Juventud Vasca hacía de los caracteres masculinos, que aparecían idealizados en la figura simbólica del ezpatadantzari" (Ugalde 1993, 153). Hala ere, Juventud Vascak bai mutilak eta bai neskak abertzaletasunera

erakartzeko baliatzen zuen dantza.

Gehienetan neskabila gazteak, gona gorriak jantzita, arku-dantzak, zinta-dantzak eta emakume eta umeez egiteko egokitzat jotzen ziren dantzak egiten zituzten taldeak ziren 'hilandera', gorulari eta poxpolinen taldeak. Primo de Riveran diktadurapean, alderdi abertzalearen baitako erakundeak jarduerak eten behar izan zituzten, baina bestelako taldeek jarraitu zuten poxpolin taldeak bultzatzen. Adibidez, Elai-Alai umeen dantza taldea sortu zuen 1927an Gernikan Segundo Olaetak (1966, 18), eta Durangaldeko gorularien konpartsaren eredia baliatu zuen haiekin. Olaetak Durangora jo zuen gorularien dantza, kantu eta jantziak jasotzera, eta bere taldeko neskekin gorularien saioa eta mutilekin dantzari-dantzaren emanaldia prestatuta herriz herri eskaini zituen emanaldiak 1927 eta 1936 bitartean (Arana 1977; Olaeta 1996).



Ilustrazioa 35: Poxpolina taldea arku-dantzarako prest, 1932 urtean. Argazkia: Pascual Marin - Kutxa Fototeka.

Aldi berean, fraide kaputxinoek Baztanen, Lekarotzen zuten eskola euskal musika eta dantzaren sustapen gune garrantzitsua bihurtzen ari zen. Aita Donostiak bertan egindako egonaldiak Baztango eta Nafarroako ipar-ekialdeko folklorea biltzeko baliatu zituen. 1920an, Emile Jaques Dalcrozen metodoaren saio bat ikusi zuen Parisen Aita Donostiak (Larralde 2016, 17). Dalcroze metodoaren berri Aita Hilario Olazaran fraideari berri emanda, suediar gimnasia euskal musikarekin lantzeko taulak prestatu zituen honek. Hilario eta Agustin Olazaran anaiak arduratzen ziren euskal dantzak irakasteaz Lekarozeko eskolako ikasleei (Larralde 2016, 17), eta Aita Donostiarekin elkarlanean *Gimnasia Lecaroz - Lekarotz soinketa* partitura borobildu zuten. Ikasleekin gimnasia erritmikoa

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

musikaren lantzeko Dalcrozen metodoaren euskal egokitzapena egin zuten *Poxpoliña* metodoaren bidez. Dalcrozen doinuetako batzuen hitzak euskaraz jarri zituzten garaiko zenbait idazleek, besteak beste Manuel Lekuonak, Joseba Markiegik eta Nemesio Etxanizek. Ikastola-Batzako andereñoi zuzenduta Aita Donostiak 1932an Bilbon eskainitako hitzaldian (Donostia 1933b), Dalcrozen gimnasia erritmikoa eta euskal dantzaren uztarketaz jardun zen. Gimnasia erritmikoa seitik hamar urte bitarteko umeentzat zituen onurak azaldu zizkien.:

Es indudable que la gimnasia rítmica por excelencia es el baile vasco. Este baile nuestro reúne todas las condiciones más apetecibles de una gimnasia: no sólo por el esfuerzo muscular que exige, tan variado, tan apto para conseguir flexibilidad, gracia, armonía de movimientos corporales, sino principalmente por la gimnasia espiritual que su ejercicio exige desde un punto de vista rítmico. (Donostia 1985a, 5:97)

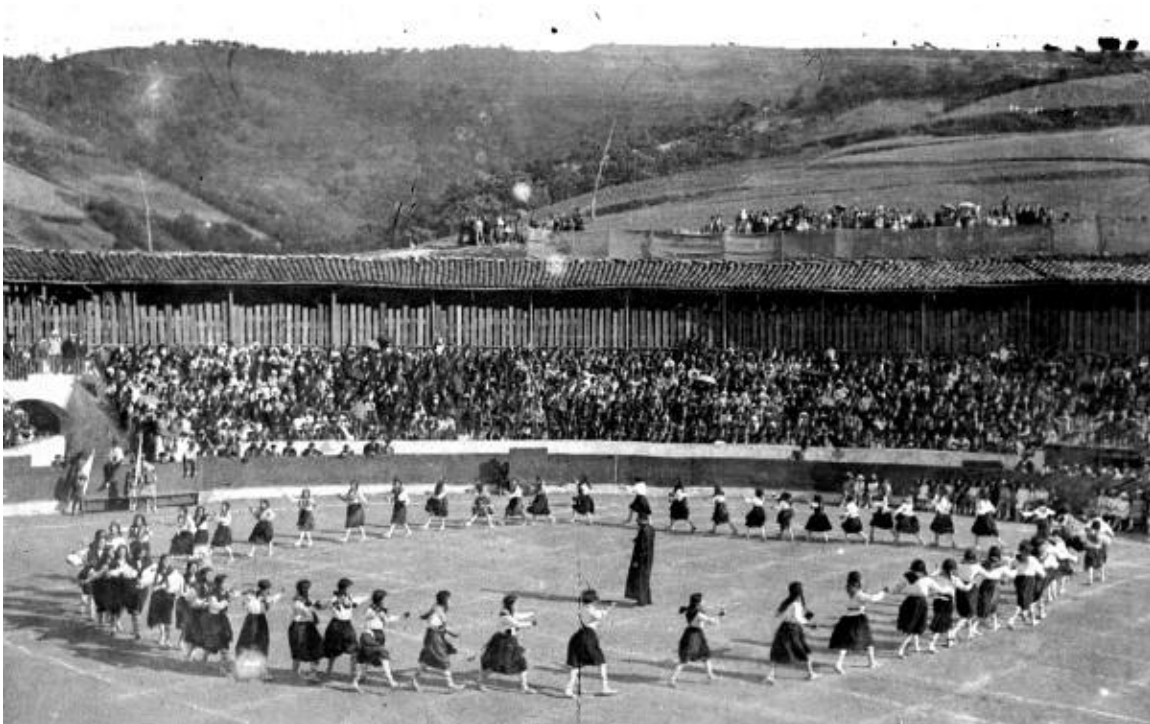
Era horretako gimnasia erritmikoa European oso zabaldua zeudela eskoletan azaldu zuen Aita Donostiak, eta Katalunian ere aplikatzen zituztela. Herri-kanten eta jolasen bidez erritmoa eta kantuen esanahia keinuen bitartez barneratu zezaketela umeek, oroimena eta gorputza aldi berean landuz. Euskaldunentzat, gimnasia erritmikorik bikainena euskal dantza bera zela uste zuen Aita Donostiak. Euskal dantzan aurki zitezkeen gimnasiak eskaini zitzaizkeen onurak: giharren ahalegin anitza, malgutasuna, xalotasuna, gorputz mugimenduen armonia eta erritmoa. Euskara hitz egin, euskaraz kantatu eta euskal dantzak egin, horiek ziren euskal umeek lehentasunez bere egin beharrekoak gaitasunak:

El ideal ha de ser que todos nuestros alumnos vascos sepan bailar las danzas patrias. Como hablar en euskera, como cantar en euskera, nuestros chicos euskeldunes deben saber bailar los bailes vascos. (Donostia 1933b, 6)

Aita Donostia eta Lekarozko fraideen bidean, beste bi apaiz abertzalek zerikusit handia izan zuten poxpolina taldeen antolaketarekin, Policarpo Larrañagak eta Ramon Labordak. Policarpo Larrañaga, 1920ra Eibarrera iritsi eta berehala hasi zen poxpolin taldeak antolatzen, ume haiekin antzerkia, kantuak, jolasak eta dantzak landuz (Sangroniz et al. 2001, 261). Berak sortutako antzerki, dantza eta kantuekin antolatzen zituen ekitaldiak Policarpo Larrañagak (Lasa 2011, 97), bai herriko festetan, bai ongintza jaialdietarako. 1919an *Euskal umeak euskal zaletu* antzezlanaren idatzi eta Euskal Esnaleak elkarteak antolatutako antzerki-lan berrien lehiaketa irabazi zuen (Bidador 2005, 147). Handik bi urtera,

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

1921ean berriz irabazi zuen lehiaketa *Mendiko Eguna* zarzuelarekin. Urte horretako maiatzaren 8an, Donostian eskaini zuten lan hori Policarpo Larrañagak zuzendutako 30 poxpolin eibartarrek eta maiatzaren 22an Usurbilen eskaini zuten berriz (Araolaza 1998, 27-28). 1922n San Juan jaietan emanaldia eskaini ondoren, uztailean tuberkulosi gaitzak jotakoen aldeko jaialdia antolatu zen Eibarren eta han ziren poxpolinak Larrañaga apaizak gidatuta<sup>232</sup>. 1922ko abuztuaren 5ean Aita Mendibururen omenezko estatua inauguratu zen Oartzunen eta Don Poliren zuzendaritzapean txistulari, musika banda, ezpata-dantzari eta poxpolinen artean ehun eibartarrez osatutako taldeak Mendiko Eguna zarzuela eta beste zenbait dantza eta doinu eskaini zituen (Araolaza 1998, 27). 1923ko otsailaren 12an, Eibarko Kruzeta kafe-antzokian, Larrañagak idatzi eta zuzendutako *Amets larria*, umeen opera estreinatu zen (Morel 2003, 265-266).



Ilustrazioa 36: Policarpo Larrañaga poxpolinen dantza zuzentzen Eibarko zezen-plazan 1922an. Argazkia: Indalezio Ojanguren

1930ean *Gorularijak* esku-liburua (Juventud Vasca 1930) prestatu zuen Bilboko Euzko Gaztedik, gorularien kanta, arku-dantza eta zinta-dantzaren zabalkundean laguntzeko. 1931tik aurrera, Espainian II. Errepublika ezarri ondoren lehertu zen gorulari eta poxpolina taldeen olatua. Neskatalen kantu eta dantzak herriz herri

<sup>232</sup> "Notas gráficas de Eibar", *Bilbao gráfico. Segunda época de «Garellano»*, 41, 1922-07-05, 13. orr.

zabaldu behar zirela erabaki zuten pentsalari nazionalistek. *Lauaxetak*, Estepan Urkiaga Basaraz idazle eta kazetari abertzaleak, *Euzkadi* egunkarian honela zioen 1931ko udazkenean<sup>233</sup>:

Euzko-emakumiak gogor dabiltz. Abertzaletasunak jo dautsoez bijotzak. [...] Nok baña sendijan sartu ete leike abertzaletasuna? Gixonak bere lanak daukos, beste zeregin batzuk. Emakumiak ez ostera. Aurrak, umetxubak asten diñardu. Euzko-tzaletasunik eztaukon andreak, eztauko erakutsiko aberri maitasunik, baña abertzalia danak, azalduko dautso bere aurrari zelako odola daruan zanetan. [...] Abestijak ikasi eta yantzak erakutsi ezkerro, naiko onik aberrijari egiten yakola uste dabe. Ez baña. Erririk erri zabaldu biar dabe Jel-arija. (Lauaxeta 1931, 1)

1932ean, Bilboko Euzko Gaztediak *Gorularijak* (Juventud Vasca 1930) izeneko esku-liburua prestatu eta zabaldu zuen. Bertan, gorularien sortako musika eta koreografiak, antzezpena bera, arku-dantza eta zinta-dantzaren berri eman zituen. Donostian, *Saski-naski, poxpoliña, jolas-abestiak, lenengo* (1933) izenburupean poxpolinekin lantzeko kanten bilduma argitaratu zen, “Gona-gorritxu” eta “Poxpoliñaren Ereserkia” moduko kantekin.

1932an, Bilboko Emakume Abertzale Batza berrantolatu zen, eta Jesus Zubizarretan zuzendaritzapean, abertzaletasunak emakumeen ardurapean utzitako lanak, bereziki euskal adierazpen artistikoak sustatzen hasi ziren: musika, antzerkia eta dantza, besteak beste. Berehala 200 gorulari prestatu eta jantzi zituzten, Lehen Aberri Eguneako desfilean parte hartzeko helburuarekin (Larrañaga 1978a, 1:93). 1932ko martxoaren 27an Bilbon ospatu zen lehen Aberri Eguna, gizonekin batera emakumeek parte hartu zuten lehen masa-ekitaldi publikoa izan zen. Ezpata-dantzariekin batera bertan ziren gorulari taldeak ere, egun batzuetara *Euzkadi* egunkari abertzalean J. M. Garatek (1932, 5) gogoratzen zuen moduan: “Igazi dan berbizkunde eguneko Aberri-eguna goralduten Bilbao'n ixan diran gorulari politik oso atsegin ixan yataz”<sup>234</sup>. Lehen Aberri Eguna iragartzeko Nicolas Martinez Ortizek diseinatu zituen karteletako batean ere gorulariek protagonismo handia zuten. Sabino Aranan jaiotetxea, ikurrina, ezpata-dantzarria eta txistulariarekin batera gorulari bat ageri zen, emakume dantzariak, emakumeen ordezkari, euskal nazionalismoan eskuratzen ari ziren protagonismoaren erakusle.

233 Lauaxeta, “Emakumiak”, *Euzkadi*, 1931-10-27, 1. orr.

234 “Gorularijak”, *Euzkadi*, 1932-04-12, 5. orr.



Ilustrazioa 37: Lehen Aberri Egunaren kartela, Nicolas Martinez Ortiz, 1932.

Hala ere, Mercedes Ugalden (1993) esanetan, EAJk oro har, eta Juventud Vascak zehazki, mutilak erakartzen egiten zuen ahalegin handiena, gorularien taldeetan izena emateko propagandarik ez zuen apenas egiten, eta oster, mutilak lehiaketa eta oparien bidez ezpata-dantzari taldeetara erakartzeko



#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

ahalegina egiten zen. “Además de esto los niños eran estimulados por la sobrevaloración que Juventud Vasca hacía de los caracteres masculinos, que aparecían idealizados en la figura simbólica del ezpatadantzari” (Ugalde 1993, 153).

Aita Donostia eta Policarpo Larrañagak jorrotutako bide beretik, beste apaiz musikari abertzale batek, Ramon Labordak (1893-1965), dantzatu zuen akuilua errepublika garaian poxpolin taldeak antolatzeko. Musikan aditua eta kantari aparta zen Laborda, tenorea izan zen gerra garaian Eusko Jaurlaritzak sortutako Eresoinkan, eta Miguel Oarekin eta Felix Markiegirekin batera jardun zuen Donostian poxpolin taldeak antolatzen (Arana 1986, 33-34) eta haiekin landutako kantu eta dantza errepertorioa herriz herri sortzen ziren taldeei erakusten (Sangroniz et al. 2001, 261). Policarpo Larrañagak Emakume Abertzale Batzaren historia egiterakoan, honela kontatu zuen:

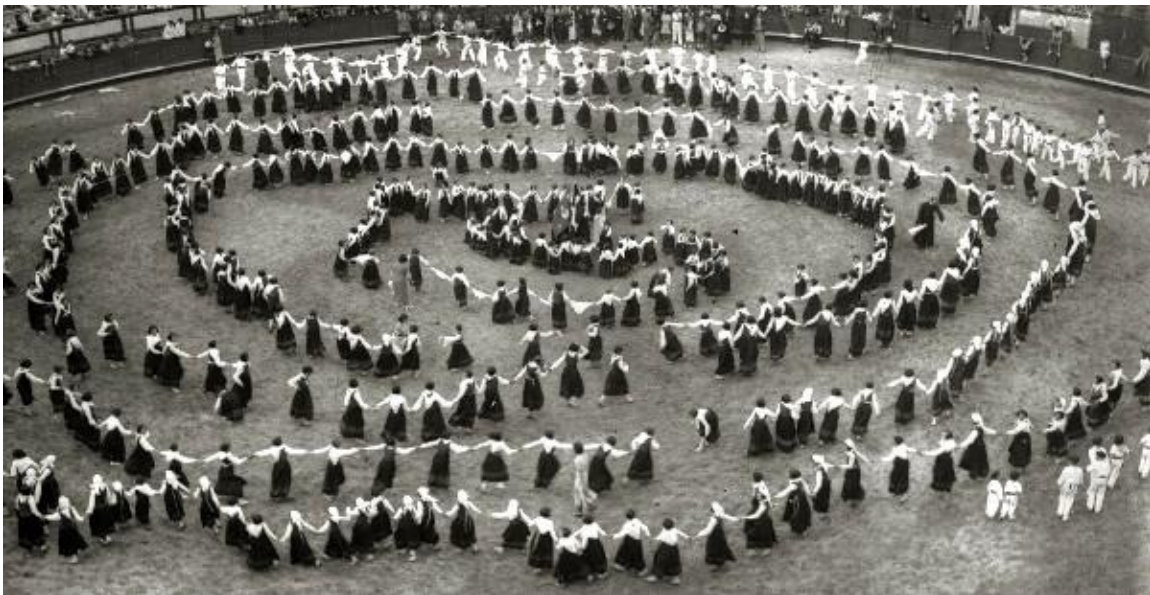
Poxpoliñas (Mariposas) fue el simpático nombre que recibieron en Donostia las niñas pequeñas, que apenas habían aprendido a andar y a hablar, y que ya sabían bailar y cantar con infinita gracia. Y ese nombre lo conservaron al extenderse la organización por todo Euzkadi. (Larrañaga 1978b, 2:29)



Ilustrazioa 38: Aita Donostia eta Ramon Laborda ezpata-dantzari eta poxpolina talde batekin 1934. urtean. Argazkia: Ricardo Martin - Kutxa Fototeka.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Emakume Abertzale Batza sortu aurretik antolatuta zeuden lehen poxpolin taldeak, besteak beste Juventud Vascaren eskutik, baina behin EAB sortuta, haren babesera pasa ziren. Policarpo Larrañagaren (1978b, 2:29) esanetan poxpolin taldeak bildu, bateratu eta antolatu zituen EABk: “Las emakumes se encargaron de unir las, unificándolas y dándolas una organización propia, fijándose especialmente en las niñas”. Larrañagak hamar urte lehenago hasitako lan-moduari jarraituz, Labordak gidatutako poxpolin taldeetan, dantza erritmikoetan oinarritutako gimnasia eta euskal kantak, tradiziozkoak zein propio poxpolinentzat asmatutakoak lantzen zituzten.



Ilustrazioa 39: Poxpolinen dantza ekitaldia Donostiako zezen-plazan 1934an. Argazkia: Ricardo Martin - Kutxa Fototeka.

Donostian, EABk bere jarduerak Kursaaletan sotoan antolatzen zituen, eta bertara joaten ziren ehunka neskatila Labordaren zuzendaritzapean zenbait emakumek eskaintzen zituzten kantu, dantza eta gimnasia eskolak jasotzera. Kursaaletan bertan zen agertokian, zezen-plazan edo Urumea frontoian antolatutako jaialdietan erakusten zituzten neskek ikasitakoak, kantu eta dantzak erabiliz eta umeen bidez, donostiarrengan kristautasuna eta abertzaletasuna zabaltzeko helburuarekin:

Las emakumes donostiarras y Laborda realizaron el milagro de adentrarse suavemente, por medio de las niñas, en el seno de las familias, con sus cantos, con sus bailes, con sus juegos infantiles. Y por toda esa labor cristiana y vasca, merecieron el bien de Dios y de la patria. (Larrañaga 1978b, 2:30)

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Donostian ziren ehunka poxpolinak eta herriz herri antolatutako taldeetan ziren guztiak jaialdi batean batu zituzten 1934ko uztailaren 1ean (Estornes). Araba, Gipuzkoa eta Bizkaiko 2000 neska-mutil elkartu zituzten Donostiako zezen-plazan poxpolin taldeetan ikasitako dantza eta jolasen erakustaldia egin zezaten<sup>235</sup>. EABk herriz herri emakume eta dantzari taldeak antolatzea sustatu zuen, eta horien inaugurazio festetan poxpolinen emanaldiak eskaintzen ziren (Larrañaga 1978a, 1:80). Kantu eta dantzak erakutsiz umeen formazio kristau eta abertzalean eragitea zen helburua:

Comenzaron a recogerlos en los batzokis, a organizar clases de canciones, de bailes, de juegos cantados, y a improvisar excursiones, para arrancar a los niños del peligro de la calle, sobre todo en los pueblos industriales. Además, estos centros eran escuelas de formación cristiana y patriótica, pues todas sus manifestaciones estaban impregnadas de ambos espíritus. (Larrañaga 1978d, 2:31-32)



Ilustrazioa 40: Poxpolinak dantzan ezpata-dantzarien ondoan, Donostian, Atotxan, 1932ko San Inazio egunean. Argazkia: Pascual Marin - Kutxateka

San Inazio egunean ezpata-dantzarekin batera hasi ziren parte hartzen poxpolinak. 1933ko San Inazio eguneko jaialdirako, Bilboko EABk zortzi gorulari talde antolatu zituen bere egoitzan bertan, eta San Mamesen ospatu zen alarde erraldoian, 2200 ezpata-dantzarien ondoan 1000 gorulari izan zirela jaso zuen Policarpo Larrañagak (1978b, 2:20). Une berean, Donostian, ezpata-dantzari eta poxpolina artean 1500 dantzari aritu ziren Atotxan, eta Araban eta Nafarroan ere antolatu ziren ezpata-dantzari eta poxpolina taldeak.

<sup>235</sup> "El Día de los Poxpoliñas", *Euzkadi*, 1934-07-03, 5. orr.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Policarpo Larrañagak (1978b, 2:36–37) egindako zerrendaren arabera, 1932 eta 1936 bitartean gorularien taldeak ziren ondoko herrietan: Bilbo (92 talde), Algorta (80), Abadiño, Abanto (2), Bakio, Deustu (2), Bermeo, Mungia, Sestao (zenbati talde), Azkoitia, Azpeitia, Andoain (2), Bergara, Deba, Soraluze, Eibar, Mutriku, Zarautz, e.a. Nafarroan, 1933ko maiatzean Baztan Buru Batzarrak erabaki zuen poxpolinak antolatzea, eta irailean EAB eta Eusko Etxearen inauguraziorako sagar-dantza taldeak prestatu zituzten (Larralde 2016, 20).

### 4.3 Gorputz dantzari sexuatuaren eraikuntza

*Emazteak gizonaren galtzak  
janzten dituenean, etxea gaizki.*

Euskal atsotitza

Ezpata-dantzarien eta poxpolinen bitartez, euskal gorputz nazionalaren eraikuntza burutu zuen mugimendu abertzaleak. Gorputz dantzari horiek generoaren arabera elkarrengandik bereizten ziren, gizonetzkoen dantzak jauzilari, arin, malgu eta trebeen parean emakumeen gorputz batu, neurritsu eta otzana eraikiz. Nazioaren bi gorputz sexuatu horiek ezpata-dantzarietara eta poxpolinetara esleitutako errepertorio eta janzkera desberdinen bidez eraiki ziren. Baina aldi berean, ezpata-dantzarietara eta poxpolinetara osatzen zuten euskal gorputz nazionala kanpotarren gorputzengandik bereizten zen fisikoki eta sinbolikoki. Ezpata-dantzarien eta poxpolinen gorputz sozialaren eraikuntzan, femeninoki edo maskulinoki kategorizatutako ezaugarriak egotzi zitzaizkion bakoitzari.

Marcel Mauss (1979) eta Pierre Bourdieu (1977) antropologoek bidea ireki, eta Adrienne Kaeppler (1978), Cynthia Novack (1995) eta Janet O'Shea (2006, 128) dantzaren antropologoek bide horretan ibiliz ondorioztatu dutenez, gorputz teknikak baliatuz gorputz dantzariak sozialki eraikitzen dira. 'Habitus' kontzeptuarekin mugimendu praktiken eta ideologiaren bidez gizarte balioak gorputzak eraldatu eta gorputzen bidez balio horiek adierazten diren prozesuak azaldu zituen Bourdieuk (1977).

Kultura bakoitzak bere klixek eta iruditeriak dituenek, sexu sinbolismoaren testuak berak irakurketa desberdinak izan ditzake (Hanna 1988, 159) eta gorputz ekintzen esanahiak anbiguoak direnez, keinuen interpretazioak eztabaidak eragiten ditu (Reed 1998, 517). Badira sexu bereizketarik gabe, gizonetara eta emakumetara partekatzen dituzte hainbat mugimendu eta keinu, eta badira, Judith Lynne Hannaren (1988, 159) esanetan genero-identitatearen bereizgarri moduan erabiltzen direnak ere. Gizonen eta emakumeen mugimendu lexikoek genero diferentziaren ikuspegi idealizatuak akzioaren bidez erakusten dituzte maiz (Reed 1998, 516). Kuban, runban darabilten gorputz mugimenduaren bidez dantzarietara beraien generoa nola adierazten duten aztertu du Yvonne Danielek (1995). Ondorioztatu duenez, gizonetzko kubatarrek indarra,

kemena eta harropuzkeriak adierazteko baliatzen dute runba, eta emakumeen dantzakera, berriz, goxoa, arduratsua eta dotorea da (Daniel 1995).

Mendebaldeko kulturaren, dantza feminitatearekin lotuta ageri dela dio Ibis Albizuk (2017, 65), baina oster, bai Grezia klasikoan eta bai errenazimenduan, dantzaren izaera maskulinoa defendatu zela. Albizuk ohartarazi du “erromantizismora arte emakumezko dantzariak bete dituzten paperak bigarren mailakoak zirela gizonetzkoek betetzen zituztenekin alderatuz gero” (Albizu 2016). Emakumeak, dantzari moduan erakutsitako trebetasuna aintzat hartu gabe, beren edertasunagatik, edo emakume izateagatik nabarmendu izan dira dantzaren historian. Dantzaren teoriko klasikoek, Rameauk adibidez, emakumearen dantzakeraz idaztean, neurritsu aritu zitezela gaztigatzen zuten, gona gehiegi altxa eta ezkutuan eutsi beharrekoak ez zitezen agerian geratu (Albizu 2017, 69). Ballet erromantikoak dantzaren estetika bat ezarri du mendebaldeko kulturaren. Filosofo klasikoetatik bertikaltasuna maskulinitatearekin lotuta ageri da, eta hain zuzen ere joera bertikala nagusitu dela dio Albizuk (Albizu 2016, 18): dantzari argal eta zuzenak, puntadun oinetako, eta beso eta gorputzen bidez irudikatu den ‘zutabe dantzarien’ gailentasuna.

Irlandan, 1912an O’Keefe eta O’Brien dantza-maisuek argitaratutako dantza metodoan gomendio desberdinak egiten zizkieten gizon eta emakume dantzarietara (O’Connor 2013, 33). XX. mende hasieran emakumeetara gomendatzen zizkieten urratsak gizonetzkoek egiten zituztenak baino arinagoak eta sinpleagoak ziren, eta Barbara O’Connoren (2013, 34) esanetan, garaiko dantza-maisuek desegoki irizten zioten emakumeek gizonen moduko jauzi eta bateria urrats trebeak egiteari. Aldi berean, emakumeek gero eta garrantzi handiago hartu zuten irlandar dantzen transmisioan eta adierazpen sinbolikoan.

### **4.3.1 Sagar-dantza: gizonen dantza femeninoa**

Euskal emakume dantzarien, poxpolinen, figura sortzerakoan, gorulariengandik janzkera eta dantza gutxi batzuk —arku-dantza eta zinta-dantza— hartu ziren, baina errepertorioa motza zen eta dantza gehiagoren beharra agerikoa zen. Aurrekua gizonetzkoen dantza moduan kategorizatuta ageri zen; ezpatak eta makilak erabiltzen ziren dantzak gudarekin, borrokarekin eta maskulinitatearekin identifikatuz emakumeen errepertorioa zabaldu beharrean, murrizten ari zen. Premia horri erantzunez bai Policarpo Larrañaga

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

eta bai Ramon Laborda, dantza, kanta eta jolasak asmatzen jardun ziren; baina poxpolinen erreperitorioan arrakastaz sartu zen pieza Saski-Naski ikuskizun eszenikorako egin zen dantza tradizional baten moldaketatik etorri ziren. Tradizioan, Baztanen, gizonek dantzatzen zuten sagar-dantza, emakumeen erreperteriora pasatu zen Saski-Naskiren bidez. Sagar-dantzarekin osatu zen, arku-dantza eta zinta-dantzarekin batera gorularien eta poxpolinen erreperitorioa ohikoena. “Los tres bailes son adaptaciones de danzas originalmente masculinas” zioen Enrique Jordak (1978a, 116), izan ere, hiru dantzak, jatorrian gizonezkoek [ere] dantzatuak, emakumeen dantza kontsiderazioa izatera pasa ziren hamarkada gutxitan.

Euskal pizkunde kultural bizia gertatu zen 1920ko hamarkadan, eta horren baitan, mugarrria izan zen 1928an estreinatu zen Saski-Naski ikusgarria, folklorea garaiko zenbait sorkuntzarekin batera eszenaratu zuena, eta poxpolinen eta emakumeen dantza erreperitorioari dantza berri bat, sagar-dantza ekarri ziona. Bi akuiluk eragin zuten Saski-Naski moduko proiektu kultural handiaren erditzea. Batetik, euskal pizkundearen giroan Donostiako euskal astea moduko kultur proiektuen arrakasta. Bestetik, folklorea bildutako materialekin ikuskizun eszeniko moderno eta erakargarriak egiteko aukera, bereziki errusiar taldeen bidez ezagutu zutena euskal kulturgileek.

Diaghileven Ballet Errusiarren birek oihartzun handia izan zuten European, eta Donostian eta Bilbon 1916 eta 1918 bitartean egindako emanaldiek (Larrañaga & Larrañaga 2012; Barañano 1985, 168; Nommick & Álvarez 2012) oroimen sakona utzi zuten. 1917ko errusiar iraultzaren ondoren, erbesteratutako dantzariz osatutako zenbait konpainiak, eszenara begira atondutako herri kondaira, kantu eta dantzen aurkezpenak egiten zituzten Europako hirietan, eta horrela, 1926an, La Chauve Souris eta 1927an Korobok taldeek arrakasta handiz jardun zuten euskal antzokietan (Olaizola 2007, 202). Hain zuzen Korobok balletak piztu zuen Saski-Naskiren sua. Errusiako ele-zahar, kantu eta dantzak koreografia bizietan eszenaratzen zituzten erbesteratu errusiarrek, beraien artean Bolkowsky eta Toubetzhoy printzeak tarteko zirela, Nikita Balieffen zuzendaritzapean (Arana 1986, 34). Bilbon 1927ko urtarrilean aritu ondoren, abuztuan Donostian eskainitako emanaldiaren ondotik, antzokian ziren Euskal Astearen antolatzaileek erabaki zuten euskal folklorea bazela beste horrenbeste egiteko materiala, eta lanean hasi beharra zutela. Koroboken eragina ikuskizunaren izenean ere antzeman zen, ‘zirtzilkerien saskia’ esan nahi baitzuen, eta beraz, irudi bera baliatuz, Saski-Naski bataiatu zuten euskal ekimena (Arana 1986, 34).

Donostiako Euskal Astearen antolaketa-burua, Antonio Orueta, izan zen Saski-Naski antolatzeko eratu zen elkartearen presidentea. Udalean zinegotzi, plazan dantzaria<sup>236</sup> eta batetik bestera bidean kultura ekintzailea, 1927an English Folk Dance Society elkartearen gonbidapenari erantzunez, euskal dantzen ordezkari-tza Londresko Albert Hall eta Lyceum Theatrera eraman zuen espedizioaren buruz izan zen Orueta (Arana 1986, 38). Handik bueltan Gipuzkoako Dantzen Udal Akademia sortzea bultzatu zuen Donostian Oruetak eta Jose Lorenzo Pujana izendatu zuten bertako maisu<sup>237</sup>. Musika konpositore, folklorista, musikari, kantari, dantzari, koreografo, dantza-maisu, artista plastiko, eszenografo, idazle, aktore eta errezitaztaile talde handia bildu zuen Oruetak Saski-Naski proiekturako (Olaizola 2007, 203), hala nola Jose Olaizola, Tomas Garbizu, Buenaventura Zapirain, Aita Donostia, Gregorio Mujika, Nicanor Zabaleta, Bernardo Zaldua eta Jesus Luisa Esnaola tarteko. Donostiako Orfeoiko 40 kantarik, Donostiako Orkestra Sinfonikoko 32 musikarik, eta Berrizko, Atharratzeko, Donostiako eta Izpurako dantzariak osatzen zuten taldea. Tokian-tokiko dantza tradizionalekin batera —Berrizkoek dantzari-dantza, Atharratzekoak maskaradetako dantzak, Izpurakoen Nafarroa Behereko inauteri-dantzak eta donostiarrek brokel-dantza—, folkloean eta tradizioetan inspiratutako sorkuntza berriak plazaratu ziren, hala nola, Aita Donostiaren ‘Iruleak / Hilanderas’ izenekoa, gorularien eta poxpolinen folkloean oinarritzen zena.

Saski-Naski 1928ko uztailaren 20an eta 21ean estreinatu zen Gran Casinon (Olaizola 2007, 203). Arrakastaren ondorioz saio gehiago antolatu ziren, eta irailaren 21ean eta 24an Victoria Eugenia emanaldiak eskaini zituzten Victoria Eugenia erregina eta Maria Cristina erreginaren ama ikusleen artean zirela. 1928ko urrian beste bi emanaldi eskaini ziren, eta abenduaren 29an Baionako Udalaren Antzokian eskaini zen Saski-Naski. Hain zuzen, Baionako Euskal Museoarentzat dirua biltzeko egiten zen jaialdiaren aitzakian, 1929ko otsailaren 8an, Pariseko Champs Elisees antzokian eskaini zen Saski-Naski. Bi mila ikuslek jarraitu zuten emanaldia eta oihartzun zabala izan zuen hiriburuko komunikabideetan, tartean, Andre Levinson (1929) dantza kritikari ezagunak egin zuen goraipamena, *Comoedia* aldizkari espezializatuan argitaratutako kritikari jarritako izenburutik beretik hasita: “Une révélation: Les Danses Basques”. Levinsonnek denboraldiko emanaldi artistiko garrantzitsuentzat jo zuen

236 Donostian 1927ko Euskal Astearen udal-batzako kideek dantzatu zuten aurrekuan sokaren buru, aurreku jardun zuen Antonio Oruetak, “el cual bailó, por cierto, excelentemente” kroniketako baten arabera: “Las fiestas vascas”, *La Época*, 1927-09-20, 4. orr.

237 “Se crea en Donostia la Academia de Txistu y Danzas”, *Txistulari*, 1928, 2, 11. orr.



#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Saski-Naski, eta antzokitik ‘liluratuta’, ‘jakinminez beteta’ atera zela, eta ‘apur bategatik, bere bizitzako egun ederrena izendatu zezakeela ikuskizuna’:

Cette Fête Basque, qui s'est déroulée au Théâtre des Champs-Élysées, devant une assistance charmée, applaudissant et riant tour à tour, de surprise ravie, il convient de la ranger parmi les événements artistiques de la saison. J'en sortis enchanté, intrigué, comblé de notations précieuses, et à un tel point envahi d'hypothèses, rapprochements, rêveries, que, pour un peu, je pourrais, en parodiant M. Prudhomme, appeler ce spectacle le plus beau jour de ma vie.<sup>238</sup>

Parisko arrakastaren ondoren, 1929an Donibane Lohizunen, Uztaritzen eta Donostian lau aldiz eskaini zen Saski-Naski, eta 1930ean Gasteiz eta Iruñean egin ziren emanaldiak (Arana 1986, 38-41). Saski-Naskiren eredia jarraituz antzeko ikuskizunak antolatu ziren Bilbon eta Gasteizen. Bizkaian, Manu de la Sota abertzalearen ekimenez Oldargi taldea sortu zen, antzerkiari pisu gehiago eskainiz, eta 150 jokalariz osatutako ikuskizuna estreinatuz 1930eko martxoaren 3an (Chueca 1991, 32).



Ilustrazioa 41: 1930eko Saski Naski jaialdian sagar-dantza eskaini zuten bost dantzariak. Argazkia: Gerardo Zaragueta.

238 André Levinson, “Une Révélation: Les Danses Basques”, *Comoedia*, 1929-02-11, 3. orr.

Emakumeen, poxpolinen errepertorioari Saski-Naskik egindako ekarpen nabarmenetako bat sagar-dantza izan zen. Baztango zenbait herritan sagar-dantzaren zenbait aldaera desberdin dantzatu dira XX. mendean, hala nola Arizkunen, Erratzun, Amaiurren, Elizondon, Lekarozen eta bailarakoa orokorrean, Baztango sagar-dantza izendatzen dena (Larralde 2016). Aita Donostiak (1994d, IX:1902–2017) sagar-dantzaren zazpi aldaera jaso zituen Baztanen 1919 eta 1944 bitartean. Batetik bestera aldaketa musikal eta koreografikoak dituzte, baina dantzaren egitura nagusia komuna da, lau dantzarik, danbolin nagusiak [*danbolinausiek*] deituak, zuriz jantzita, gerriko gorriarekin, buruan ttuntturro edo kapela konikoa koloretako xingolekin apainduta daramatela eta batzuetan aurpegia oihal batekin ezkutatuta daramatela inauterietan dantzatzen dute. Esku bakoitzean sagar bana dutela dantzatzen dira eta sagarrekin jokoak egiteaz gain, erreberentziak, jota eta bals erritmoko pasarteak tartekatzen dituzte.

Bernardo Zaldua (1895-1965) musikari, abesbatza zuzendari eta abertzalea (Arozamena) arduratu zen Baztanen sagar-dantza ikasi eta Saski-Naskin eman behar zuten emakumeei erakustez. Lehen aldiz sagar-dantza dantzatu zuten bost emakumeen izenak eman zituen Jorda Gallastegik (1978a, 112): Pakita Ostolaza, Serafina Sagardia, Julia Gallastegi, Pepita Saralegi eta Pakita Saralegi. Ordura arte, Baztanen, gizonezkoek dantzatzen zuten dantza, emakumeek dantzatu zuten Saski-Naskin. Aita Donostiak, neskek euskal dantza guztiak ezin zituztela dantzatu adierazi ondoren, beste dantza batzuk, sagar-dantza adibidez, emakumeek dantzatzeko egokiak izan zitezkeela, eta sagar-dantzaren adibidea goraiatu zuen:

Hay números en todo nuestro repertorio de danza que pueden ser utilizados por las niñas. Ahí está, v. gr., esa maravilla de *Sagar Dantza* o *Danza de las manzanas*, que originariamente se baila en Baztán por sólo muchachos. Cuando en el Saski Naski buscábamos números nuevos, nos ocurrió hacer que las muchachas lo danzaran. Y fué un acierto. Los aplausos que le dedica gente entendida, extraña al país, y muy finos artistas, son la mejor prueba de que no anduvimos descaminados. (Donostia 1933b, 6–7)

Zerk egin zuen posible tradizioz gizonezkoek egiten zuten dantza emakumeek emateko egoki izatea? Batetik, sagar-dantzak gerlaren, borrokaren eta oro har maskulinitatearen eremutzat lotzen ziren erreferentzietatik aparte izateak. Bigarrenez, sagarraren sinbolismoa —Eba bekatariaren alegoriaren

beharrik gabe ere<sup>239</sup>—, emankortasunaren ideiarekin —emakume irudikatutako Ama-Lurrarekin— eta ondorioz, abertzaletasunak emakume imajinatu zuen Ama Aberriarekin lotzen zen. Azkenik sagar-dantzaren mugimendu soil eta samurrez dantzatzen zen: ez zen ez ostiko ez artazi bortitzik, ez grabitateari desafiatzen zioten jauzi handi ez kabriola trebe eta ikusgarririk, ez keinu azkar ez bizirik, ez tresnaren batekin ez tresnarik gabe inolako kolpe eta talkarik. Armonia, goxotasuna, soiltasuna eta xumetasuna zerion sagar-dantzaren dantzakerari, femeninotzat jotzen ziren ezaugarriak, eta beraz, Baztanen gizonek dantzatu arren, emakumeek dantzatzeko egokiago iritzi zioten, Sabino Aranek (1980a, 2:1336) zinta-dantzari buruz irizitakoaren bide beretik. 1927an Elai-Alai umeen dantza taldea sortu eta hasieratik neskak gorulari-poxpolinen dantzak, sagar-dantza bera tartean, dantzatzen jarri zituen Segundo Olaetak. Gernika-Lumoko dantza-zuzendariaren arabera, ezpata-dantzaren ezaugarriak suhartasuna eta bizitasuna —“bravura y agilidad”— ziren moduan, sagar-dantzarena ‘poetikotasuna’ zen (Anasagasti 1963, 326).

Sagar-dantzari buruz idatzi dutenean, jatorrian gizonen dantza zela ohartarazteko premia sentitu dute folkloristek. “La *Sagar-dantza*. Afirmemos inmediatamente que este baile no es femenino sino masculino”, zioen Jorda Gallastegik (1978a, 110). Gizonen errepertoriotik emakumeenera aldatu izana ongi asmatutakoa zela iritzi zion Joseba Arrietak (1966, 12). Langintza horietan aritu zirenak ongi prestatutakoak zioen Arrietak, euskal ikasketetan zintzo ari zirenak eta herriaren sentipenarekin bat zetozenak izanik, nekez egingo zela hanka sartze larririk. Horri erantsi zion azken hitza herriak zuela, eta folkloristek egindako proposamenak herriak onartu eta bere egin, edo baztertuko zituela, eta sagar-dantzari zegokionez, agerikoa zela oniritzia emana ziola:

Un ejemplo claro de aceptación por el pueblo lo tenemos en una danza que la ejecutan todos los grupos de danza y que en su estado actual sólo tienen unos treinta y cinco años de vida. Me refiero a la *Sagar Dantza* baztanesa, a esa preciosa danza que en su estado primitivo era ejecutado por fornidos mutes y hoy la ejecutan, con un encanto especial, nuestras neskatillas y de la que no se sabe qué admirar más, si la belleza de su melodía o el alado movimiento de las danzantes. (Arrieta 1966, 12)

---

239 Saski-Naski ikuskizunean, sagar-dantza azaltzerakoan, gizonen orde emakumeek dantzatuko zutela iragartzen zuen aurkezleak, eta txantxa egin ohi zuen, gizonei kontuz ibiltzeko ohartaraziz, sagarrak emakumeen eskuetan zirela egindako jolasak gizonentzat oso arriskutsuak gertatze baitziren. (Jordá 1978a, 112)

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

Sagar-dantzan oinarritutako Aita Donostiaren konposizio bat hautatu zuten Saski-Naskin eskaintzeko, eta dantza hori eta beste batzuk nola eszenaratu erabakitzeko, Lekarozera jo zuten ikuskizuneko arduradunek, fraide kaputxinoen etxera, bertan zen Aita Donostiaren laguntza jasotzeko (Jordá 1978a, 112). Bertan, Agustin Olazarán fraideak dantzatu zien sagar-dantza, eta Bernardo Zalduak oharrak jaso zituen Donostian dantzatuko zuten emakumeei erakutsi ahal izateko. Patxi Larralde, Arizkungo (Baztan) txistulari, dantza-maisu eta folklore ikertzailearen esanetan (2016, 19), Bernardo Zalduak Saski-Naskirako prestatutako aldaera ez zen asko aldendu jatorrizko Baztango sagar-dantzatik<sup>240</sup>. Baztanen lau gizonetarako dantzaten zuten eta horrelaxe jarraitu dute dantzaten, baina Saski-Naskirako bost emakumek dantzatzeko prestatu zen, bosgarrena sagarrez betetako saskitxo berarekin zuela dantzaraziz (Jordá 1978a, 112).



Ilustrazioa 42: Poxpolinak sagar-dantza dantzaten. Argazkia: Auñamendi Eusko Entziklopedia

Arrietan esanetan (1966, 12), Bernardo Zaldua bera damututa zegoen, sagar-dantza gizonen errepertoriotik emakumeenera pasatzea ‘gehiegikeria folklorikoa’ izan zelakoan errudun sentitzen baitzen. Sagar-dantzak zabalkunde azkar eta zabala izan zuen poxpolinen dantza moduan: “Y fué un acierto”, goraiatu zuen Aita Donostiak, baina, aurretik ikusi dugun bezala, hurrengo hamarkadetan beste zenbaitek gogor kritikatu zuten Saski-Naskiren ekarpena.

<sup>240</sup> Patxi Larralde harridura agertu du zenbaitek adierazi zuelako Saski-Naskin eszenaratu zen sagar-dantza Arizkungoa aldaera zela, horrelakorik adierazteko arrazoirik ez baitu ikusten. Larralde Arizkun, Erratzu, Amaiur eta Baztango sagar-dantzen arteko konparaketa lan zehatza egin berri du: (Larralde 2016, 19)

Maria Elena Arizmendi Amieiek (1970, 2), “esa lamentable adulteración: las mujeres que bailan una sagar-dantza inventada” salatu zuen. Dantzaren jatorrizko herrietan gizonak dantzatzeko zutena dantza izanik *gizonen dantzatzat* kategorizatuta hautematen zuen Arizmendik, eta ezaugarri hori dantzaren ardatz bereizgarritzat joz, dantzarien genero aldaketa dantzaren faltsutzetzat hartu zuen.

Es importante que el amor al país esté bien dirigido. Entre los años 1925 y 30, un grupo de danza cometió la falta de mistificar la sagar-dantza, convirtiéndola en danza femenina. En folklore es peligroso encender mechas inconvenientes. Nunca se sabe hasta dónde puede llegar el fuego. Sucedió que todos los grupos se dedicaron a copiar el invento. Hoy, casi nadie —fuera de los lugares de origen— sabe que la sagar-dantza es una danza de hombres. (Arizmendi 1970, 2)

Maria Elena Arizmendik ‘benetako’ sagar-dantza, gizonezkoek egiten zutena, gizonkitzat zuen, eta ondorioz, ederrago eta atsegingarriago: “No es difícil apreciar que la auténtica y viril sagar-dantza es más bella y menos aburrida que la que rueda todavía por ahí” (1970, 2). Jorda Gallastegik ostera, Bernardo Zalduak egindako lana defendatu zuen:

Desgraciadamente he oído acusar a los creadores de *Saski-Naski*, y muy especialmente a Bernardo de Zaldúa, de haber adulterado el *Sagar-dantza*. Nada más falso. Además de que la realidad masculina de esta danza quedaba plenamente afirmada en el espectáculo, hay que tener en cuenta que si éste procedía del folklore no dejaba de ser teatral. No se trataba de una mera presentación de auténticas canciones y danzas populares. (Jordá 1978a, 112)

Orkestra zuzendariaren iritziz (Jordá 1978a, 113), sagar-dantzarekin Saski-Naskirako egindako eszenaratzea egokia zen, baina hori kontuan hartu gabe, folklore taldeek antzokira eta antzerkira begira egin zen moldaketa kalera eta plazetara zabaldu zuten.

Sagar-dantzarekin, aurretik ezpata-dantzarekin eta arku-dantzekin egindako antzeko prozesua burutu zen, baina honakoan eszenak prozesu horiek indartu eta azkartzeko duen gaitasuna gehituta. Izan ere, folklore dantzak, eszenara begira erabili eta eraldatzeko lehengai aproposa geratu ziren proiektu ideologikoen mesedetan. Plazatik eszenara bidean baina, dantzak sustatzaileen

interesen neurrira fosilizatu, festibalizatu eta antikuarizatzeko joera izaten dela gaztigatu du Lynn D. Manersek (2006, 81). Prozesu horren ondorioz gertatzen da, dantzaren aldaerak murriztea eta homogeneizatzea (fosilizazioa), ikusgarritasuna indartu eta dantzarien eta ikusleen arteko banaketa sakontzea (festibalizazioa), eta dantzaren erreferentziak denbora atzera eramatea (antikuarizazioa). Folklorearen babestu eta iraun-arazteko aitzakian dantzak jatorrizko testuinguruetatik erauzi, soineko ideologiko berriaz jantzi, eta dantza eta musika ikusle urbanoei zuzendutako entretenimendu pasiboan transformatzen dira (Maners 2006, 81). Ikuskizunera begira garatutako dantzak aldi berean bi esperientzia sozial eragiten dituela dio Manersek: dantzariarentzat elkarrekin partekatutako bizipen fisiko eta emozionalak taldearen batasuna trinkotzen du, eta aldi berean, ikusleek entretenimenduaren bidez eraikitzen ari den komunitate horrekiko pertenezkoa sentipena garatzen dute.

Poxpolin taldeak errepertorio urriarekin zebiltzanez, sagar-dantzak hedatze azkar eta zabala izan zuten, eta oso urte gutxian Baztanera ere iritsi zen. Patxi Larralde (2016) bildu du Baztandik gizonezkoen dantza moduan atera eta Baztanera poxpolinen dantza bezala itzulitako sagar-dantzaren berri. 1933an poxpolin taldeak sortu ziren EABren babesean eta emakumeentzat egokitutako sagar-dantza lantzen hasi ziren bertan (Larralde 2016, 20). Zigan herriko maisuak antolatu zuen poxpolin taldeak ere sagar-dantza zeukan bere errepertorioan. 1934ean Elizondon, hogeita hamabi poxpolinez osatutako taldea antolatu zen, EAJko zenbait emakumeren zuzendaritzapean. Poxpolina horiek, 1936ko maiatzean Elizondon ospatu zen Aberri egunean dantzatu zuten, bai sagar-dantza, bai esku-dantza, zozo-dantza eta arku-dantza ere. Gainera, gimnasia suediarren erakustaldia ere egin zuten (Larralde 2016, 21).

### **4.3.2 Euskal dantzakera maskulinoa eta femeninoa**

Emakume dantzarien eta gizonezko dantzarien rola —ezpata-dantzariak eta poxpolinak— sortzean, bakoitzari errepertorio eta janzkera bereziak egozteaz gain, dantzakera femeninoa eta dantzakera maskulinoa definitzen joan ziren. XX. mendearen lehen herenean eraiki zen euskal gorputz nazionala, zurruntasun handiko gorputz dantzari hieratikoa zen, gerritik gora bihurturik, tortsiorik eta keinurik gabe, mugimendu ia osoa hanken eta oinen jokoan oinarritzen zuena. Euskal gorputz dantzaria Irlandan XX. mende hasieran eraikitako gorputz

dantzariaren estereotipo nagusiarekin bat dator, 'erreprimitua eta zedarritua zen, elkar-ukitzearen eta sentsualitatearen beldur zena' (O'Connor 2013, 10). Abertzaletasunean eta dantzarien sustapenean nagusi zen moral katolikoaren estuaren ondorioz, gorputzarekiko jarrera ezkorrak eta beldurtiak mugatutako gorputz lengoaiak busti ziren ezpata-dantzariak eta poxpolinak. Euskal gorputz dantzarien eraikuntzan bereizketa nazio-identitatearen terminoetan egiteaz gain, barne banaketa ere gauzatu zen, genero-identitateen arabera. Euskal dantzariak kanpotarren dantzakeratik bereizteaz gain, euskal gizonezkoen eta emakumeen dantzari-gorputzak eta dantzakerak elkarren arteko diferentzian eta osagarritasunean oinarrituta eraiki ziren.

Euskal dantzak maskulinitatearekin eta maskulinitateari lotutako balioekin identifikatu ziren. Naturaren alegoria, sasiko izaera eta freskotasuna antzematen zien Aita Donostiak (1934, 4): "traen una alegría de montaña, una bocanada de aire fresco". Kultura jasoarekin eta gogoeta adimentsuetan oinarritutako adierazpen artistiko finekin baino, artzainen eta baserritarren adierazpen arrunt baina zintzotzat irudikatzen ziren euskal dantzak, eta horietan, indarra, arintasuna, trebetasuna azpimarratzen ziren: "Estos bailes no son de argumento: son de fuerza, de agilidad, de destreza, en una palabra, gimnásticos" (Donostia 1934, 4). Euskal kulturari eta euskal nortasunari lotuta ageri den nozioa da indarrarena. Euskaldunen izaera berezia arrazarekin lotzen zenean horrekin azaltzen ziren euskaldunen indar, azkartasun eta trebetasun fisikoak, kirolean arratza beltzak erakusten zuen nagusitasunarekin parekatuz:

Al vasco le va de raza cuanto exija agilidad y destreza, para lo que constitucionalmente estuvo siempre muy bien dotado. Según Pierre Sourbés, es el único que puede equipararse al negro americano, en lo que los especialistas en deportes llaman «frescor atlético». Pelotaris y Aizkolaris son prueba palpable de este aserto. (Arizmendi 1970, 26)

Pirinioetako euskal artzainen komunitatean indarra kontzeptuari esanahi bereziak egozten zitzaizkiola ikusi zuen Sandra Ott antropologo estatu-batuarrak (Ott 1981). eta bizitza zikloekin zein gertaera naturalekin lotu zituen esanahi horiek. Teresa del Valleren zuzendaritzapean egin zen *Mujer vasca. Imagen y realidad* (1985) taldean egindako lanean, euskal kulturaren baitan 'indarra' nozioa generoaren arabera nola erabiltzen zen aztertu ondoren, maskulinitatearekin lotuago ageri zela ondorioztatu zuten. Egileen esanetan, akzioaren eta jardunaren bidez adierazten da indar maskulinoa, eta femeninoa

berriz, egonez, eutsiz eta babestuz (Valle 1985, 175–190). Aurrekuan, emakumeen parte hartzea gizonen dantza ‘jasotzera’ mugatu zuten egileek ikuspegi hau erreproduzitu zutela esan liteke, beraz. Gizonen indarra aurrekua dantzatzuz adieraziko litzateke eta emakumearena berriz egotearen bidez, indar aktiboa eta indar pasiboa, maskulinoa eta femeninoa estereotipatuz. Baina aurreko ataletan ikusi bezala emakumeek aurrekua dantzatu ere egiten zuten, eta beraz, maskulinoztat kategorizatutako indar adierazpena ere zerabilten. Hain zuzen ere, aurrekuaren adibidea bat dator indarraren ulermena euskal kulturaren generoaren araberrako adierekin erlazionatu duten azterlanei Mari Luz Estebanek egindako kritikarekin (Esteban 2012). Begirada kritiko hori gabe, “maskulino/femenino bereizketa antzuak errefikatzeko arriskuan” izateaz gain, “berez dinamikoa den kultura beraren irakurketak fosilizatzeokan ere” aurki gintezkeela ohartarazi du Estebanek (2012, 42).

Emakumeek indar fisikoa dutela jakinekoa izan arren, indar horren adierazpena “ez dagoela erritualizatuta” eta ez dela “normalean izaten prestigiorako elementu” azaldu du Jone Miren Hernandezek (2016, 31). Dantzak ez bezala arreta gune nagusia gorputzetik kanpo duen euskal kulturaren alor zehatz batean, bertsolaritzan, aztertu ditu gorputza eta indarra Hernandezek (2016). Bertsolariek, bertsotan aritzen direnerako “gorputza desagerrarazteko” trebaketa dutela dio Hernandezek: “Zutik, tente, eskuak atzean —edo poltsikoetan—, aurrera begira eta geldi-geldirik. Horrela kantatu behar du bertsolariak” (Hernández 2016, 30). Bertsolariek, indarra gorputzaren mugimenduaren orde, performance estatiko baten bidez adierazten dutela iradoki dute Mari Luz Estebanek (2004, 198) eta Jone Miren Hernandezek (2016, 31).

Dantzan, indarraren ideia gorputzaren akzioekin lotuta ageri bada ere, aizkoran, harri-jasotzean edo pilotan moduko euskal kirol tradizionaletan indarrak izan ditzakeen esanahien aldean, bestelako ezaugarrien bidez adierazten da. Arintasuna, trebetasuna, bizkortasuna eta malgutasuna dira, besteak beste, dantzan indarraren adierazle. Bizkortasunean eta abilezian oinarrituta eraiki zen euskal dantzariaren irudia, balletaren sortetxean bertan, Versaillesen, dantzaren historiako maisu handien aitortzarekin kotsakratua.

La agilidad de los vascos en la ejecución de sus danzas llegó a alcanzar tal reputación que en las *comedies-ballets* —fruto de la colaboración de Molière con Lully— representadas en Versailles aparecen siempre los



personajes vascos en las escenas en que la coreografía requiere la máxima virtuosidad. (Jordá 1978a, 102)

Baserritarren eta artzainen herri xume batek bere herri-dantzekin eta eskolatu-gabeko dantzariekin, Frantziako gorteko dantza-maisu dohatsu eta jakintsuenen goraipamena eskuratu izanaren inguruko misterioak, euskal dantzaren eta dantzarien ez-ohiko harribitxi izaeraren mitoa elikatu zuen. Filipe Oihanburuk zenbait euskal urrats gimnastiko eta tekniko azpimarratu zituen, jatorria argitu gabe, —“reste inexplicable”— izanik, misterio eta harridura horren eragileen artean:

Si l'origine des "points de principe" souletins est maintenat connue, un autre classicisme, celui de la danse guipuzcoanne, reste inexplicable. Comment imaginer en effet cette autre virtuosité, d'une beauté et d'une difficulté remarquable, incluant des temps de flèche —ici sin sont moins brusques qu'en Biscaye— ces entrechasts et ces ailes de pigeon aux pointes tendues, cette extraordinaire "carrera de vuelta" ou birako laisterkada, autre pas extrêmement difficile, comment imaginer tout ce raffinement faisant éclosion dans des petits villages guipuzcoans? (Oyhamburu 1981, 101)

Euskal dantzan indarraren ideia gehienetan gizonezkoen dantzakerari lotuta ageri da, baina baita zenbaitetan emakumeari lotuta ere. Hain zuzen ere indarra gizonezko dantzarien ezaugarri bereizletzat jotzeak eragin ditu folkloristen kontraesan eta kezka handienak, emakumeek dantzan jokatu beharreko rola inguruan bereziki. Enrique Jordaren iritziz, dantza lasaieran emakumeek parte hartzea egokia zen, baina dantza gimnastiko eta kementsuetan dantzatzea emakumeen esentziaren kontra zihoan:

Si en el *mutchico* y en la *mutil-dantza* puede actuar en iguales condiciones que el hombre, es porque se trata de danzas, aunque masculinas, reposadas; pero, ¿cómo podría participar en la mayoría de ellas, cuyo carácter gimnástico y vigoroso es totalmente opuesto a los elementos más esenciales de la feminidad? (Jordá 1978a, 102)

Gizon eta emakumeen gorputzak, jaiotzetik —eta beraz argudio biologikoetan oinarrituta—, bereizten zituen diferentzia fisikoaren ideiarekin defendatu zituen Enrique Jordak dantzan emakumeek zenbait errepertorio egiteko ustezko ezintasunak. Zenbait euskal dantza soilik gizonezkoek, eta zehazki euskal

gizonezkoek, berezko zituzten gaitasun fisiko ez-ohikoei esker dantzatu zitezkeen. Beraz, emakumeen —baita euskal emakumeen—, gaitasunetatik kanpo zegoen dantza horiek egin ahal izatea.

Si alguna muchacha, o mujer, intentara participar en esta ritual ceremonia, hallaría que los requerimientos físicos necesarios para encarnar estos personajes traspasan los límites de las posibilidades femeninas. [...] Quien haya observado la fatiga de los fornidos bailarines de la Soule al finalizar una Mascarada, será el primero en afirmar la imposibilidad de una encarnación femenina de estos personajes. (Jordá 1978a, 106)

Bizkaiarekin mugan dauden Kantabriako zenbait herritan, XX. mende bukaeran, ordura arte gizonek dantzatzen zituzten erritualetan emakumeak parte hartzen hasi zirenean, aurreko belaunaldietako dantzariak plazaratutako kritikak jaso zituen Emilio Xabier Dueñasek (1998, 226). Emakumeek parte hartzean dantza feminizatu egiten zela salatzen zuten dantzari-ohiek, basatitzat eta maskulintzat zituzten makila-dantzak ahuldu egin zirela zioten (Dueñas 1998, 226).

Zuberoako maskaradetan parte hartzen duten bi taldeetan, 'gorriak' eta 'beltzak' koloreekin identifikatzen diren bi multzoetan, ageri da 'indarra' ezaugarri bereizle moduan, baina kontzeptu bera modu desberdinetan adierazten da (Fernández de Larrinoa 1997, 78). Dantzaren bidez, jauzi bizi eta azkarretan egindako 'frijat' eta 'antrixat' en bidez erakusten dute gorriek indarra. Kolpe, zilipurdi, oihu, zantarkeria bortitz eta ahots sendoz oihukatutako mezu gordinen bidez agertzen duten beltzek beraien indarra. Maskaradak jokatu behar zituzten dantzariak hautatzeko irizpideen inguruan zuberotarrek Kepa Fernandez de Larrinoari kontatu ziotenez (1995, 134) "dantzak 'azkartasuna', 'sendotasuna' erakutsi behar du" eta "emaztek eta gizonek ber dantza emaiten ahal dizue, beno ez ber gisaz". Izan ere, dantzaren kultura horren arabera gizonezkoek dantza egitean indarra erakutsi behar zuten eta emakumeek berriz goxotasuna:

Gizon dantzari batek horixe bera darakus bere dantzaldian: *indarra*. Neska batek, dantza bera egitean, indarraren orde, galantasun, finezia agertarazten du. Maskaradak direla eta, Zuberotarrek, orduan, dantza indarraren esparruan kokatu, eta hala eginez, jeneroen bereizketa zorroztu dute: gizonezkoen dantza 'bortitza', 'azkarra' da,

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

emakumezkoena, aldiz, 'polit', 'fi' dela. Eta bi esangurak kontrajartzen dituzte, bati balore gehiago, besteari baino, erantsiz. (Fernández de Larrinoa 1995, 134)

1980-90eko hamarkadetan, Zuberoan emakumeak dantzetan gero eta maizago parte hartzen hasteak ikuspegi horiek berregitea eragin zuten, generoen arteko muga dantzatik maskaradetako antzerki erritualak jokatzeko dituzten *beltzeriaren* pertsonaietara, kautera eta buhame zalapartari eta indarkeria-zaleetara, pasa baitzen.

Gizonezko dantzarien errepertorio nagusitzat izendatu ziren ezpata-dantzek dantzakera maskulino indartsu, malgu, bizkor eta arinaren estereotipoari erantzuten zioten moduan, emakume dantzarien errepertoriorako, ordura arte gizonezkoek dantzatu arren, femeninotzat identifikatu zen dantzakera goxo, harmoniko eta atseginaz dantzatzeko ziren arku-dantza, zinta-dantza eta sagar-dantzak ebatzi ziren. Ezpata-dantzarien dantzakeran poxpolinenean ageri ez ziren ostiko bortitz, grabilleta bizi, eraso keinu eta makilaz eta ezpataz elkarri emandako kolpeak erabili ziren. Ezaugarri koreografiko horiek maskunitatearen ikurtzat jotzean, ezpata-dantzarien dantzakera osorik maskulinitzat jo zen. Arku-dantzaren, zinta-dantzaren eta sagar-dantzaren dantzakeran ez zegoen hanka ostikoz burutik gora altxatzeko urratsik, jauzirik, ez pauso azkar eta treberik ere, ez dantzarien arteko desfiozko ez erasozko keinurik ere. Beraz, dantza horietan ageri zen dantzakera, ordura arte genero markarik gabekoa eta gehienetan gizonek zerabiltena izan arren, dantzakera femeninoaren adierazpide bihurtu zen, eta hurrengo hamarkadetan, emakumeek dantzatzeko sortu ziren dantzetarako eredu moduan funtzionatu zuten. Ondorioz, Sachsek (1963) kulturarteko ezaugarri moduan eta Urbeltzek (1978) euskal kasuan identifikatu zituzten emakumeen dantzakera horizontala eta gizonezkoen dantzakera bertikala, ez ziren naturalki sortutako dantzakera sexuatuak, XIX. mende bukaeran eta XX. mende hasieran, garaiko genero ikuspegiaren eraginez eraikitikoak baizik.

### 4.3.3 Dantzariak eta pilotariak: janzkera eta gorputz-jarduera sexuatuak

*Haurrak ikas zazue  
euskaraz mintzatzen  
ongi pilotan eta  
oneski dantzatzen.*  
Euskal kanta

Ohiturazko jantzia esanahiz betetako zeinua da dagokion kulturaren ezagutza dutenentzat. Werner Enningerren (1992, 219) esanetan, komunitate bakoitzeko kideek jantzi<sup>241</sup> eta janzki zehatzak esanahiz betetako zeinu moduan irakurtzen dituzte, berbazko eta gorputz bidezko lengoaiak bezala kulturaren ezagutza partekatua baita. Komunitateko kideek, lengoia bezala partekatu eta ikasten duten janzkeraren zeinu sistema. Jantziaren bidez bereizi daitezke norbanakoaren zein taldearen identitateak bereizi daitezke, besteak beste identitate kulturalak (europarra, arabiarra, afrikarra,...), erregionalak (eskoziarra, tirolesa,...), sozialak (langile klasea, burgesa, klase ertaina,...), sexu-generoak, adina segmentuarenak, funtzionalak (lanbideak, zeremonialak,...), eta pertsonalak proiektatuz (Enninger 1992, 218-219; Goñi & Mujika 2010, 6).

Ez-ohiko testuinguruetan, hala nola erritualak, prozesioak, ezteiak eta bestelako ekitaldietan, jantziak funtzio bereziak jokatzen ditu, eta hartzaileengan erantzunak eragiteko eta zeinu moduan funtzionatzeko gaitasuna du (Enninger 1992, 218). Dantza-janzkera eta generoari dagokionez, balletaren historian gizonak eta emakumeak zer izan behar zuten jantzien eta oinetakoen diseinuen bidez oso argi adierazi zela ohartarazi zuen Martha Elena Trejok (2014, 210). Judith Lynne Hannak (1988, 159) antzeman du, mendebaldeko kulturetan, gizonezkoak, mehatxuzko eta indarrezko jarrerarekin lotutako jokamoldeak darabiltzatela beren gorputz adierazpenean, eta mugimendu azkarrak errazten duten janzkera darabiltela. Emakumeek berriz, etxeko babesera mugatuak izaten dituzte beren gorputzak maiz, eta forma borobilduak dituzten jantziak erabiltzen dituzte, gorputz mugimenduak zailtzen dituztenak.

Euskal herritarren jantzi ohiturei dagokienez, herri-tradizioen artean

---

241 'Jantzia', 'janzkera' eta 'janzkia' hitzen artean bereizketa proposatu du Ane Albisuk (2006, 18-20). Horren arabera, 'jantzia', "eguneroko egoeratik kanpo" eta "ekintza berezietarako edota multzotik nabarmentzeko" erabiltzen dena litzateke, "dantzarako edota inauterietako jantziak" tarteko; 'janzkera', "gizatalde baten itxura bateratzen duenari" esaten dio Albisuk; azkenik, 'janzkia', "elementu solteak izendatzeko" erabiltzen du (Albisu 2006, 18-20).

jarraitasun gutxien zuen osagaietakoa zela janzkera idatzi zuen Philippe Veyrinek (1942, 294) XX. mendearen lehen zatian. Idazleak zioenez, euskaldunek, emakumeek bereziki, aspaldi uko egina zioten janzkera propio eta bereizgarriari: “depuis longtemps déjà, elles ont renoncé à tout particularisme vestimentaire” (Veyrin 1942, 294). Gipuzkoar gorputzaren janzkerari buruz Larramendik garatutako diskurtsoa, generoa, herritartasuna, klasea eta erlijioarekin artikulazioan identitatea eraikitzeke osagai garrantzitsua izan zela antzeman du Bakarne Altonagak (2016, 29). Soiltasuna formetan eta gipuzkoarren moral garbiarekin bate zetorren kolore zuriaren nagusitasuna hobesten zituen Larramendik (1985, 219). Andoaindarrak garrantzi handia aitortu zion jantziari, gizonen, eta bereziki emakumeen moral garbiaren adierazle izateko funtzioa egozten baitzion bere diskurtsoan (Altonaga 2016, 31).

XIX. mende bukaeran, kirol eta dantzak generoaren arabera sailkatu gabe zeudenean, jarduera horietarako jantziek ere ez zuten generorik. Emakume eta gizonentzat, kirol modalitate eta dantza errepertorio diferentziatuak garatu ahala, jantzi bereziak ere atondu ziren. Dantzarako uniforme modura jantzi zuriak ohikoak ziren XIX. mende bukaeran, bai gizonentzat, bai emakumeentzat. Gorularien-poxpolinen figuren bidez, gizonentzat eta emakumeentzat dantza errepertorio bereziak esleitzeaz gain, dantzarako jantzi bereziak indartzen joan ziren. Horrela, eraikitzen ari ziren genero-identitate bereziak janzkera berezien bidez adierazi ziren dantzan.

Gizonezkoek zuriz janzten jarraitu zuten dantzarako, baina emakumeen dantzarako uniformean gorularien gona gorria nagusitzen joan zen. Zuria gizonezko dantzarien eta gorria emakume dantzarien koloretzat errotzen joan zen. Zenbait janzki, dantzarien uniformeetako osagai izatetik sexu baten edo bestearen zeinu bereizgarri izatera pasa ziren prozesu horretan. Txapela, dantzariek, gizonek zein emakume dantzariek, erabiltzen zuten beren uniformeetan, baina gorularien uniformearen eta 1920ko hamarkadan sortu zen baserritar-jantziaren (Albisu 2006) eraginez, txapela gizonen janzki bereizgarritzat kategorizatzen joan zen eta emakume dantzarien jantzian txapela baztertu eta zapia gailentzen joan zen. Horrela, txapelak ‘dantzarien jantziaren’ osagai izateari utzi eta ‘gizonen janzkeraren’ ezaugarri izatera pasa zen, eta osagarritasuna betez, zapia, emakumeen janzkeraren bereizgarria, ‘emakume dantzarien’ bereizgarri bihurtu zen.

Dantzarako janzkeraren bidez sexu-diferentzian sakondu zen, baina aldi berean, dantzarekin euskal nortasunaren estereotipoan eragin handikoa izan zen beste gorputz-jarduera batean, pilotan pareko bilakaera gertatu zen. Dantzan genero kategorizazioa eta sexu bitasunera bidean gauzatutako antzeko prozesua sumatzen da pilotan XIX. mende bukaera eta XX. mendearen lehen partean. XIX. mende bukaeran kirolean aritzen zirenak nagusiki gizonak ziren, baina baziren emakume gutxi batzuk pilotan aritzen zirenak. Emakume horiek gizonen artean nagusi ziren pilota modalitate berberetan, eskuz eta zesta-puntan aritzen ziren. Ez zegoen pilota modalitate 'femeninorik', ez jokatzeko emakume estilorik, ez janzkera propiorik ere. Lehen Mundu Gerraren ondotik aureskua gizonaezkoen dantza moduan kategorizatuta geratu zen modu berean, esku-pilota eta zesta punta ere kirol maskulinoztat jo ziren. Dantzan poxpolinen dantza 'femeninoak' sortu eta sustatu ziren garai berean, pilotan erraketisten modalitatea sortu zen, pilota 'femeninoa'-ren sorrera 1917an kokatu daiteke, eta modalitate bereizgarria, erraketekin frontoian jokatzea sortzearekin batera, joko-arau eta janzkera bereizgarriak zehaztu ziren.

Dantzariak eta pilotariak indarra, arintasuna eta azkartasuna moduko ezaugarriak konpartitzeaz gain, iruditeria konpartitu dute. Bi jardueretan trebetasuna erakusten zuten pilotari-dantzariak edo dantzari-pilotariak ohikoak izan ziren XX. mende hasieran. Saturnino Arriola *Txirloia*, eibartarra adibidez, 1920ko hamarkadan dantzan, pilotan eta futbolekin nabarmendu zen, eta 1923an, egun berean auresku txapelketa bat irabazi, futbol partida bat jokatu eta Astelena frontoian pilota partida irabazi zuen (Araolaza 1999). Dantzariak eta pilotariak janzkera ere partekatzen zuten, eta oraindik orain, dantzarako jantzia izendatzerakoan oso ohikoa izaten da 'pilotari' jantzia esatea, janzki zuri eta gerriko eta apaingarri gorri edo urdinekin, uniforme eredu bera erabili baita bietan. Karmele Goñi eta Amaia Mujika euskal jantzien ikertzaileen esanetan,

el vestido masculino de mayor carácter y también el más genérico ha sido el de lienzo, compuesto por amplia camisa larga con pechera y un calzón ó pantalón blanco, ambos de lino, sujetos por una faja -gerriko-. Este conjunto, aderezado con chalecos, boinas, pañuelos, medias, cintas de color y alpargatas, ha llegado hasta nuestros días como uniforme de danzantes y pelotaris, calificados ya en 1824 por Iztueta, como "pulcros, hermosos y elegantes". (Goñi & Mujika 2010, 21-22)

Dantzariak eta pilotariak aipatzen dituzte Goñik eta Mujikak, izan ere,

dantzarako uniforme zuriak bat datoz Ane Albisuk (2006, 56-59) “erritual jantzia”, zein ‘sport’ janzkera izendatu duenarekin. XIX. mende bukaeran, kirola egiteko ohitura sortu eta hedatu ahala, ordura arte barruko arropa moduan erabili izan ziren janzki zuriak gorputz ariketa egiteko erabiltzen hasi ziren. Nazioartean tenisean bezala, pilotan, euskal kirol nazionalean aritzeko, uniforme zuria nagusitu zen. Lehen emakume pilotari profesionalek txapelak eta prakak jantzita jokatu zuten, janzki horietan, genero kategoriak baino jarduerari lotutako janzkerak indar handiagoa baitzuen. ‘Pilotarien jantzia’ zen beraz, eta ez ‘gizon pilotarien jantzia’. Baina emakumeek prakak janzteak gaitzespen eta debeku historia luzea (Cooper 2014) izan du, eta salbuespen gutxi batzuetan baino ez zituzten emakumeek janzterik izan. Gona edo soinekoa emakumeen derrigorrezko janzki bihurtuta, jarduera berezietarako uniformeetan ere gonak ezarri ziren, hala nola pilotan eta dantzan.

Pilota, dantza bezala generoaren arabera banandu eta kategorizatu aurretik, emakumeek aureskuak dantzatzen zituzten garai berean, pilota-jokoetan parte hartu zuten zenbait emakumek (González-Abrisketa 2005, 297; Vado 2015). 1885ean oihartzuna izan zuten prentsan Lazkaoko 22 urteko emakume batek gizonen kontra jokatu zituen partidek. “Una muchacha de veintidos años, guapa por cierto, contra un jóven y de buena posición”<sup>242</sup>. Lehen partida apustua izan zen, urrezko ontza bat jokoan jarrita, eta emakume pilotariaren aitak alabarengan zuen konfiantzaren erakusgarri, behi bat jokatu nahi izan zuen alabaren alde: “el padre de la protagonista tiene tal confianza en su habilidad y destreza, que quiere apostar «una vaca» a su favor”<sup>243</sup>. Emakumeak irabazi zuen partida, 30-11 emaitzarekin<sup>244</sup>, egun berean, arratsalde, beste desafio bat antolatu zuten eta hor ere emakumea gailendu zenez, plaza handiago batean, Tolosan antolatu zuten Iparraldeko pilotari baten kontra jokatu beharreko hurrengo partida<sup>245</sup>.

Garai berean ezagutarazi zen beste emakume pilotari bat Maria Unzueta (1878-1948) eibartarra izan zen (Pereda 2013, 7). Esku-pilotan hasi eta zesta-puntan nabarmendu zen Unzueta. 1890eko hamarkadan Bilboko eta Madrilgo frontoietan profesionalki jokatzeko ahaleginetan ziharduten pilotariekin parez-pare jokatzen zuen<sup>246</sup>. Maria Unzuetari profesionalki jokatu zezan eskaintzak

242 *La Discusión*, 1885-02-12, 3. orr.

243 *La Discusión*, 1885-02-12, 3. orr.

244 *La Época*, 1885-03-15, 2. orr.

245 *Crónica de Cataluña. Diario político liberal*, 1885-03-13, 2. orr.

246 “La 1.ª mujer pelotari mundial: una eibarresa”, *Eibar Revista Popular*, 1974-06-23, 164, 30. orr.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

egin zizkioten, baina bere aitak ez zuen baimenik eman eta ez zuen aurrera egin kirol-ibilbidean. Hurrengo urteetan beste emakume batzuk izan zuten profesionalki debutatzeko aukera, zesta-puntan hauek ere. 1897an, emakume-pilotari talde bat Bartzelonako frontoietan hasi zen jokatzeko. Garaiko prentsak honela eman zuen berria:

En breve podrá admirar el público de Barcelona un cuadro de pelotaris hembras, que es muy probable que efectúen su aparición en el Frontón Barcelonés, donde están ensayando desde hace algunos días.<sup>247</sup>

Emakume pilotariak gizonezkoek zerabilten jantzi eredu bera zeramaten soinean: txapelak buruan, praka-motz edo zaraula zuriak belau-azpiraino, gerrikoa eta ator dotore apainduz zapia lazo dotorearekin lepoan. Jantzkerak honek ez du zerikusirik urte batzuk beranduago, 1920ko hamarkadan zabaldu zen *garçonne* estiloarekin (Luengo 2014, 121). Coco Chanelek famatu zuen estiloan emakumeen estetika hiper-feminizatu bati erantzunez sortu zen. XIX. mende bukaerako emakume-pilotarien janzkeran jarduerari dagokion uniforme generoari zegokion janzkeraren gaintik ageri da, eta beraz, genero kategoria beste kategoria batzuekin negoziatzen zen ikuspegi baten azterna da. Pilotariak ziren eta pilotari-jantzten ziren. *Barcelonés* zeritzon frontoian egindako argazkian zortzi emakume pilotari, zestak eskuan dituztela, uniforme dotorez jantzita ageri dira.



Ilustrazioa 43: Emakume pilotari profesionalak Bartzelonan, 1897an.

<sup>247</sup> *La Época*, 1897-03-15, 3. orr.



Albisteak harridura eta asaldura eragin zuen hainbatengan, ondoko egunetan komunikabideetan nabarmendu zenez. San Rafael kronikaria emakumeek pilotan kokatzearen inguruan iruzkinik egiteko gai ez zela geratu zen: “¡Frontones! ¡Mujeres! ¡Pelotas! ¡Cestas! ¡Qué difícil es este comentario!”<sup>248</sup>. *La Justicia* egunkariko kazetariak sarkasmora jo zuen: “Así así. Echemos á las mujeres á las canchas. Para que luego en la guerra echen á nuestros hijos á los conchos”<sup>249</sup>. Baina kritika gordinenak, feminismoaren eta euskal eta kataluniar nazionalismoen kontra gogor eginez, *El Globo* egunkarian, Mínimo gaitzizenaz sinatzen zuenak idatzi zituen. Emakumeak ‘sexu ahula’ izanik, indarra eta kemena ezinbesteko zituen kirolean jarduteak harritzen zuen Mínimo: “Ántes, al sexo femenino se le denominaba sexo débil. Ahora hay mujeres que adoptan como profesión el ejercicio de un sport como el sport vasco que, cual ningún otro, exige robusta constitución física en quienes á él se dedican”<sup>250</sup>. Mendearen azken urteetan, Katalunian eta Euskal Herrian sortutako kultur-berpizkundea —*Renaixensa* aipatu zuen zehazki— eta nazionalismo politikoa jo zituen sexu-mugen galera eta galbidearen erantzule.

El juego de pelota es una gimnasia muscular, que fortifica con sano ejercicio las energías musculares, y la propaganda separatista es ún delirio de imaginaciones enfermizas... Las exageraciones violentas de un mal entendido regionalismo, de vizcaínos actipatriotas y de antipatriótás catalanes, sólo son comparables, aun consideradas como cosa de juego, al espectáculo anunciado en Barcelona. Pelotaris hembras las más y separatistas cobardes los otros, bien cabe asegurar que bizcaiturras y catalanista, son pelotaris sin pelotarismo, es decir, pelotaris sin pelotas... (Mínimo 1897, 1)

Kirolaren bidez, eta euskal kasuan nabarmenki pilotaren bidez, komunitatearen gorputza maskulinoki adierazten dela jarri du agerian Olatz Gonzalez-Abrisketak (2016). Pilota, gainontzeko kirol gehienak bezala, indarra, azkartasuna eta arintasunarekin lotuta, gizonen ezaugarrien adierazle moduan gizarteratu zen. 1917an pilota modalitate berri bat garatu eta egituratu zen propio emakumeentzat: frontoian eta erraketekin jokatzeko, kantxaren neurria eta pilotak aldatu ziren, eta *erraketisten*, emakume pilotarien figura, pilotari femeninoaren eredu, sustatu zen (Pereda 2013, 11). Ildefonso Anabitarte, pilotari izandako enpresaria izan zen aldaketa horien arduraduna eta

248 San Rafael, “Leo y recorto”, *La Correspondencia Militar*, 1897-03-17, 3. orr.

249 “Botonazos”, *La Justicia. Organo del centro republicano*, 1897-03-18, 1. orr.

250 Mínimo, Sport vasco. *El Globo*, 1897-03-17, 1. orr.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

erraketisten bultzatzailea. Horrela, pilota modalitate berri bat profesionalki antolatu (Carrillo & Couto 2014, 6), eta berori femeninotzat kategorizatu zen. Beste pilota-jokoak, esku-pilota eta zesta-punta bereziki, emakumeentzat desegoki jotzearekin batera, horiek joko bortitz eta azkarrak zirelakoan, gizonen praktika eskusibotzat mugatu ziren. Sexuen banaketa bitarra, biologikoki argudiatukoa, gorputz-praktiketan adierazten zen horrela; dantzan ezpata-dantzarien eta poxpolinen artean bereizi bezala, kirolean, pilotan, gizonak esku-pilotari eta puntista eta emakumeak erraketisten multzoetan banandu ziren.

1917ko urtarrilaren 1ean jokatu zen erraketisten estreinako partida profesionala Madrileko Cedaceros pilotalekuan. Pilotariak emakumeei egotzitako estetika errespetatuz jantzita eta atonduta atera ziren kantxara: “txapelak, begiztak eta koloretako lepokoak zeramatzaten” (Pereda 2013, 14). Hogei urte lehenago zesta-puntista emakumeek jantzi zituzten prakak desagertu ziren eta haien ordez gona zuriak zeramatzaten.



Ilustrazioa 44: Erraketistak, txapelakin eta atorra eta gona zuriekin 1920ko hamarkadan.

Hurrengo urteetan, txapelak genero maskulinoaren marka jaso ahala, burukoa kendu eta emakume pilotariaren jantzia, 'sport' kolore zuria eta gona femeninoa uztartzen zituen errotzen joan zen. Emakume arin eta indartsuak ziren erraketistak, kirolariak, eta aurreko mendean euskal emakumei zerien edertasun 'maskulinoaren' aurrean, gaztetasunari eta arintasunari egotzitako edertasun femeninoa goraipatzen zieten: "Las pelotaris son una muchachas ágiles, fuertes, pues el juego exige una gran rapidez de movimientos y mantenerse constantemente en forma. Además, como apreciará el lector por este grabado, son guapas." (Díaz 1931). Emakumeen pilota jokoari, erreminta, arau eta jantzi bereziak ezartzeaz gain, jokatzeko modu 'femeninoa' ere egotzi zitzaion. Indarra ezaugarri maskulinoz jotzen zenez, pilotari emakumeen dohainak trebetasuna, abilezia eta argitasuna ziren (González-Abrisketa 2005, 298).

XIX. mendean hirugarren herenean, emakume pilotarien eta emakume dantzarien uniformeak bat zetozen gizon pilotarien eta gizon dantzarien kolore eta janzkerekin. Pilotarako eta dantzarako jantzi horiek osatzen zituzten janzki nagusiak kolore zurikoak ziren, eta horiek osatuz, apaingarriak kolore biziagoak zerabiltzaten maiz. Gizonek zein emakumeek osatutako dantzari taldeek erabiltzen zituzten janzkera uniformatuek zenbait ezaugarri partekatzen zituzten beraz: alkandora, zaraulak<sup>251</sup>, prakak edo gona moduko janzkiak zuriak ziren gehienetan, eta gerriko, txapela, espartinetako xingolak, bular gaineko bandak eta gainontzeko apaingarriak koloredunak, urdinak edo gorriak askotan.

XX. mendera arte arte ohikoak izan ziren galtzamotzak edo belaunetarainoko praka motzak. Mende aldaketarekin luzeak nagusitzen hasi ziren Veyrinek (1942, 299) esan bezala: "Le pantalon commence à ser substituer à la culotte du siècle précédent qui résiste encore". Zenbait tokitan, XX. mendean ondo sartuta ere praka-motzekin jarraitu zuten dantzatzeko. Adibidez, Deban, San Roke jaietan ezpata-dantza eta aurrekua dantzatzeko ohitura zen, besteak beste 1850. urtean<sup>252</sup>, 1889an<sup>253</sup>, 1890ean<sup>254</sup> eta 1891an<sup>255</sup> dokumentatu daitekeena. 1892ko udatiar kronikak ezpata-dantzaren zenbait xehetasun eskaintzen ditu, XXI. mendean egiten denarekin antzekotasunak dituen:

251 'Zaraulak' izendatzen ditu Iztuetak (1824, 22) belaun azpirainoko praka motzak, gaztelerazko 'zaragüelles' en ordain moduan. Karmele Goñik eta Amaia Mujikak (2010, 21) 'galtzak' izendatzen dituzte belaunetarainokoak eta prakak berriz orkatiletaraino iristen diren luzeak.

252 "[...] ha dispuesto se repita hoy la espata dantza", *La Época*, 1850-08-15, 4. orr.

253 "[...] bailóse en la plaza un aurrecu", *Notas de sociedad*, 1889-97-27, 2. orr.

254 "[...] un aurreku que daba gloria verlo", *El Liberal*, 1890-08-23, 1. orr.

255 "La fiesta empezó, según costumbre, con el tradicional aurrecu", *La Época*, 1891-08-22, 2. orr.

Al día siguiente 16, festividad da San Roque, hubo una procesión muy original después de celebrada la Misa Mayor. [...] La expresada Espatadanza se reduce á unos bailes ejecutados por doce jóvenes del país, vestidos con pantalones blancos, faja encarnada, en mangas de camisa, con bandas y lazos de variados colores, ante la sagrada imagen de San Roque. El mozo que dirige á los bailarines se distingue por su agilidad y movimientos vertiginosos ante la efigie del Santo, llamando mi atención los molinetes y cruces que hacía con dos palos vistosamente engalonados, y con gran rapidez manejados, para honrar al Santo.<sup>256</sup>

Dantzariak praka zuriak erabili zituztela dio kronika beraz, luzeak ala motzak ziren zehaztu gabe. Bi hamarkada beranduago, 1910ean ere San Roke festetan ezpata-dantza eta aureskua dantzatzen jarraitzen zen Deban<sup>257</sup>. Urte horretako argazki batek (Ilustrazioa 45), Debako dantzarien jantziak zeintzuk ziren ikusteko aukera eskaintzen du (Debako Udala 1977, 85). Emakumez eta gizonez osatutako dantza taldea da, denak zuriz jantzita, gorbata, gerriko eta besoetako xingolekin apainduta. Gizonek praka-motzak daramatzate, zaraulak, belaun azpitan zintekin lotuak. Emakumeek antzeko janzkera daramate, baina buruan zapiak zinta moduan lotuta eta gerritik behera gonak izan daitezke<sup>258</sup> jantzita dituztenak.

---

256 “Cartas sobre Deva”, *La Época*, 1892-08-22, 2. orr.

257 “Antes de la novillada ejecutan un auresku los jóvenes de la localidad” dio prentsak: “Las corridas”, *El Liberal*, 1910-08-18, 2. orr.

258 Ane Albisuri, euskal jantzien ikertzaileari ez-ohikoak iruditu zaizkio Debako 1910ko dantzari hauen jantziak, bereziki gizonezkoen praka-motzak, baina baita emakumeen gona zuri luze xingoladun eta buruko zapia modernoak ere.



Ilustrazioa 45: Debako dantzariak, 1910. urtean. Argazkia: Felipe Berasaluzen artxibokoa.

1874an Karlos VII.ari eta Margaritari Bizkaian harrera egin zieten dantzari taldeetan, ‘baserritar’ erako jantziak eta jantzi zuriak, bietarik erabili ziren. Elorrion, ume eta nagusi, gizonezko eta emakume, bost taldek parte hartu zuten harreran (Artiñano 1874, 7): mutil koskor talde bat zuriz jantzita aritu zen, mutil gazte talde bat eta neska gazte talde bat baserritarren janzkerarekin —“vestidos al estilo del país” eta “trajes de aldeanas vizcainas”—, ezkonduko emakume talde bat gorularien tankerako jantziarekin —“sayas encarnadas, pañuelo blanco y calzadas con la tradicional abarca”—, eta neska talde bat, zuriz jantzita eta txapela zuriekin<sup>259</sup>, “elegantemente vestidas de blanco y boinas del mismo color”. Durangon bi talde izan ziren, bata mutilena eta bestea neskena, eta biak zuriz jantzita aritu ziren, gerriko eta gorbata gorri-biziekin. Mutilen jantziari buruz, Aristide Artiñanok honela jaso zuen: “su traje era todo blanco, con un ceñidor color carmesí graciosamente anudado al costado y corbata del mismo color, puesta á lo calesero” (1874, 27). Nesken taldea ere zuriz jantzita eta txapela gorriekin: “ocho jóvenes vestidas de blanco y azul con boinas rojas” (Artiñano

<sup>259</sup> Hirugarren karlistadan txapelak zuriak karlisten bereizgarri izan ziren.

1874, 28). Baziren beste hamabi neskatila, horiek ere zuriz jantzita eta apaingarri urdinekin. Gernikan, nesken talde oso handia (48 neska) denak zuriz jantzita, batzuk txapelarekin eta beste batzuk lora-koroekin apainduta —“vestidas de blanco, llevando las unas boinas y las otras coronadas de guirnaldas de margaritas”—, eta mutilak (14-15eko taldea) denak zuriz jantzita.

Txapela gorria dantzarako maiz erabiltzen zen janzki bereizgarria zen, adibidez, 1877an, Azpeitian, aureskua dantzatu zuten emakumeek txapela gorria zeramaten buruan: “les danseuses se présentent coiffées du béret rouge” (Lande 1878, 241). 1884an Portugaleten aureskua dantzatu zuten zortzi neskei buruzko kronikak zioen “danzaron ocho lindísimas pollas que, luciendo en sus cabezas la vistosa y característica boina roja”<sup>260</sup>. 1885ean, Bermeon San Pedro egunean dantzatzekoak ziren emakumeek kolore argiko janzkiak erabiltzekoak ziren: “ostentando todas ellas un traje claro con sus pañuelitos rosa al cuello” (Dueñas 2018, 32).

1886an Durangon gorularien estampa sortzearekin batera, gona gorria eta gerruntzea emakumeen dantzarako janzki nagusi izateko lehen urratsa eman zen. Gona gorriak aurretik ere erabili izan ziren, emakume baserritarrek gonaren azpian, barruko arropa moduan erabiltzen baitzituzten baieta gorri edo berdez egindako gonak (Olaeta 1966, 17). Gainera gona politik ez zikindu eta hondatzeko maiz horiek altxa eta barruko gona gorriak agerian geratzen zirenez, baserritarren janzki bereizgarritzat jotzen zen. Baina gona gorria baino, dantzarako arropa zuriak ohikoagoak ziren XIX. mende bukaeran.

Emakumeek, dantzarako, gorulariek zabaldu zuten buruzko zapia baino maizago txapelak janzten zituzten. 1889an Maria Cristina erreginaren aurrean aureskua dantzatu zuten emakume bainuzainek gona eta gonazpiko eta txanbra zuriak, amantal beltza eta txapela gorria zeramaten: “vistiendo las mujeres enagua y chambra blanca, delantal negro y boina encamada”<sup>261</sup>. 1890ean Deban dantzatu ziren neskek dantzara atera zituzten mutilen txapelak ibili zituzten buruan: “llevaban á la cabeza las boinas de sus galanes”<sup>262</sup>; hurrengo urtean, 1891an, Deban bertan aureskuan dantzatu zuten emakumeek txapel gorriak edo urdinak zeramatzen: “todas llevaban, como tocado, boinas rojas ó azules”<sup>263</sup>; 1892an, Debako San Roke jaietan dantzatu zuten emakumeek

260 *El Noticiero bilbaíno*, 1884-08-22.

261 “El «auresku»”, *La Época*, 1889-10-03, 1. orr.

262 “Deva”, *El Liberal*, 1890-08-23, 1. orr.

263 “El veraneo en Deva”, *La Época*, 1891-08-22, 2. orr.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

txapelak urdinak, gorriak eta zuriak zeramatzaten jantzita: “Las distinguidas señoritas que tomaron parte en el Aurreku iban elegantemente vestidas y llevaban boinas azules, encarnadas y blancas” .



Ilustrazioa 46: Aurrekua Elgoibarren, 1919. urtean. Argazkia: Elgoibarko Liburutegia.

XX. mende hasieran, Deban, Mutrikun eta Elgoibarren festetan dantzatu ziren aurrekuetan, bai gizonak eta bai emakumeak zuriz jantzita aritu zirela ikus daiteke zenbait argazkitan (46, 47, 48, 50 eta 51 ilustrazioak). Emakumeek gona zuria zerabilten eta gizonek berriz prakak, baina horrez gain, gainontzeko janzkiak, txapela barne, berdinak zerabiltzaten (Debako Udala 1977, 219; Ezez. 1992; Sarasua et al. 1999, 62).



Ilustrazioa 47: Mutriku, 1929ko Madalena egunean aurrekua dantzatu zuten dantzariak.

Lekeition XX. mende hasieran andreak “jantzi dotoreekin eta krespoizko manto ederrak” soinean zituztela batzuetan, eta “katximir manto handiak erabiliz” bestetan, dantzatzeko zuten aurrekua (Irigoien 2010a, 105). Aurrekua dantzatzeko, nork bere garaiko modarekin bat zetozen soineko dotoreak erabiltzea ohikoa izan zen XX. mendearen lehen partean. Horrela, soineko dotorez jantzita dantzatu zuten aurrekua emakumeek Hernanin<sup>264</sup> 1909an, Santurtzin 1921ean (Arrola 1921a), Bermeon 1922an (Legarreta 2008, 126), Berrizen 1934an eta Lekeitioko Potxuek, Idahon (AEB), 1938an (San Sebastián 2016).

264 “Notas de las fiestas de Hernani”, *Novedades*, 1909-09-26.



4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak



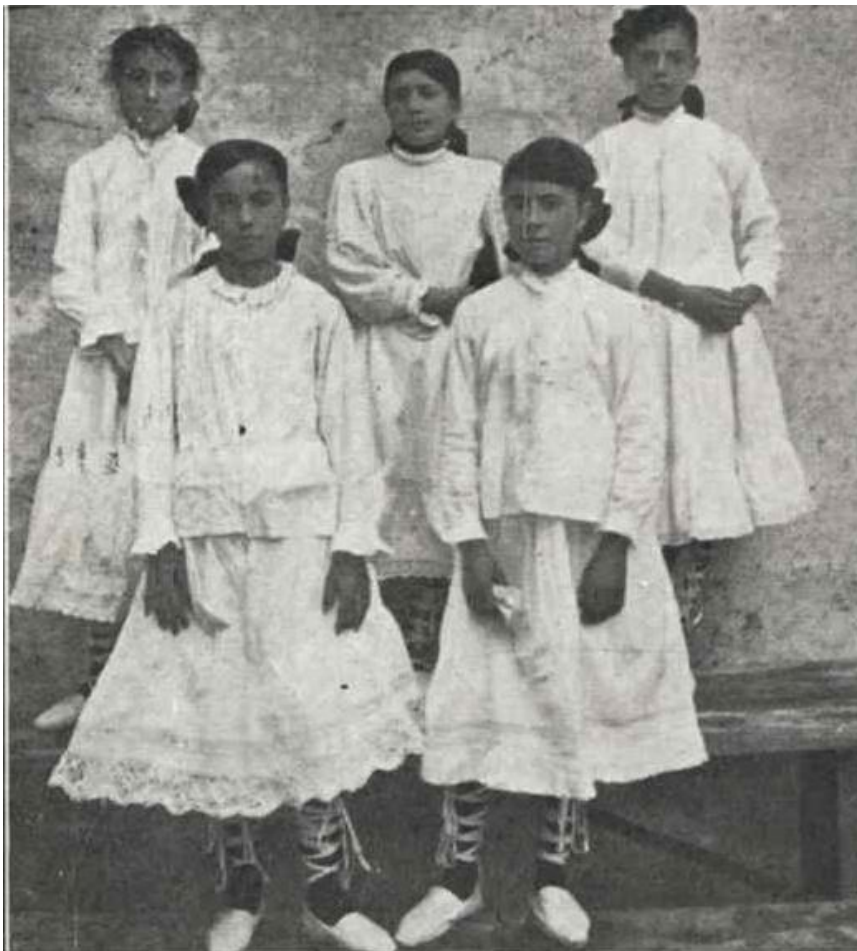
Ilustrazioa 48: Poxpolinak, gona zuria eta txapelakin. Argazkia: Kutxa Fototeka.



Ilustrazioa 49: Poxpolinak, gona gorria eta txapelakin 1920ko hamarkadan. Argazkia: Kutxa Fototeka.



Ilustrazioa 50: Deba, 1923an aureskua dantzatu zuten emakumeak. Argazkia: Indalezio Ojanguren.



Ilustrazioa 51: Neska dantzariak zuri jantzita XX. mende hasieran. Argazkia: Novedades aldizkaria. (Albisu 2018)

Gerra zibilaren ondoko lehen urteetan berriz, emakumeek dantzatutako bi aurrekutan dantzarako jantzi unformatuak erabili zituzten. Alkandora eta gona zuriz, gerriko gorriz eta abarketa zuri-gorritz dantzatu zuten aurrekua Orioko emakumeek 1942an egindako aurrekuan (Agerre 2017b) eta poxpolin jantziarekin, gona gorria bi marra beltzekin, alkandora zuria, gerruntze beltza, abarketa zuriak xingola gorriekin eta buruan ez zapirik ez txapelik gabe dantzatu zuten Añorgako emakumeek aurrekua 1944an (Basurto et al. 2001, 60).

Ingalaterran, XIX. mende bukaerako *clogging* dantza lehiaketetan, emakumeen jantziak gizonen zeramatenen berberak ziren, gerritik behera breeches edo zaraulak jantzita (Radcliffe 2001, 99). Baina emakumeek prakak janztea gero larriago gaitzesten joan zen. Erdi-bideko aukera bat, praka-gona onartuko zela uste izan zutenak okertu egin ziren. 1911. urtean munduko hainbat hiritan istiluak gertatu ziren, garaiko moda berriari jarraituz hainbat emakume prakak jantzita kaleratu zirenean (Margolles 2014). Parisen, Berlinen, Madrilen, edo Bartzelonan praka-gona soinean zuten emakumei eraso egin zieten (Clemente 1999). Bilbon ere gertatu ziren istiluak. Bost emakume Bilboko erdigunean agertu ziren praka-gona jantzita eta haien inguruan txistu eta irain eginez jendetza bildu zen. Emakumeak atari batean babestu ziren eta poliziak babestuta atera ziren handik<sup>265</sup>. Emakumeek prakak janztea probokazio eta lizunkeriatzat jotzen zen, moralitatea eta duintasuna erakutsi nahi zuten emakumeek sekula jantzi behar ez zutena. Prakak janzki maskulino moduan kategorizatu ziren eta 'gizon-janztea' askatasun joko arriskutsua gertatu zen hainbat emakumerentzat. Kafe-teatroetako *variété* ikuskizunetan, prakak jantzita dantzatzeagatik lizunkeriaren eta probokazioen mugekin jolastuz duintasunik gabeko emakumeen estigma jasotzen zuten zenbait emakume ausartek.

---

265 "La falda-pantalón en Bilbao.- Mujeres agredidas", *La Época*, 1911-02-27. 2. orr



Ilustrazioa 52: Amparito Medina, kupletista eta dantzaria. Madril, 1913. Eco artístico, 1913-12-15.

Genero rolen arteko bereiz mugak kolokan jarri zituzten keinu horiek. Beste dantza errepertorio batean, tangoan, genero rola nola jokatu eta erreproduzitzen diren aztertu dute Mayra Luciok eta Marcela Montenegrok (2012): batetik, genero hierarkia eta jarraibide heterosexualak errotuta ageri dira dantza-eremu tradizionaletan; bestalde, azken urteotan sortu diren milonga dantza-gune berrietan rolen banaketa eta trukea modu askeagoan gauzatzen dela ikusi dute. Dantza performanceak genero rol ezarriak berrestez gain,

zenbaitetan, dantza jarduerak genero gurutzaketak eta nahasketak gertatzen diren praktikak dira (Reed 1998, 517). Ohikoak dira emakumeen janzkera eta dantzakera estereotipatuak erabiliz dantzatzen diren gizonen adibideak kultur-arteko adibideetan (Hanna 1988, 57-59). Baina rolen alderantzizkatze horren esanahiaz egin diren ikerketek erantzun partikularrak eskaini dituzte, eta Reeden arabera (1998, 517), ez dago oraingoz fenomeno hau osotasunean azaltzen duen teoria orokorrik.

1920 eta 30eko hamarkadetan, emakumeak gizartean zituen mugei desafio egiteko modua izan zen *garçon* estiloa, Coco Chanelek txaketa-trajeekin urratu zuena edo Marlene Dietrichen Morocco (1930) filmean jantzi zuen smokinga esaterako (Cruz 2017). Euskal pizkunde abertzaleak moralitate katolikoaren begirada zurrunarekin deitoratu zituen sexuen mugak hautsiz indeterminazio iradokitzaileetan kokatzen ziren bideko irteerak. Polixene Trabudua, EAJren biltzarretan hizlari sutsu jardun zuen emakume abertzaleak zioenez, sekula ez zitzaion burutik pasa ere prakak janztea. Gehienera gona plisatuak, luze xamarrak. Hori eta botak janztea, gizontasun zeinu ez, baina askatasun sentipen eragile iruditu zitzaion, zenbait alorretan gizonen pareko izateko aukera (Llona 2000, 477). Emakumeek galtzak janzteko mugak eta debekuak XX. mendeak oso aurrera egin arte indarrean izan dira, eta gaur egun adineko zenbait emakumek<sup>266</sup> eskaini ditzakete horren inguruko testigantzak. Arantxa Arregik (Azkoitia, 1935) 2017an eskainitako elkarrizketan gogorarazi zuen nerabe zela, Arregi bera eta Antonia Aldalur galtzak eta txapela jantzita irten zirela enkargutara, baina udaltzainak gelditu eta isuna jarri ziela galtza luzeak eramategatik.

---

266 Arantxa Arregi: «Azkoitian galtza luzeak janzteko ohitura geuk jarri genuen», *Maxixatzen*, 2017-07-25.

## 4.4 Mugak, tentsioak eta zuzenketak emakumeen dantzen definizio prozesuan

1920-1930eko hamarkadetan, emakumeen parte hartzea bultzatu zen gizarteko zenbait alorretan, dantzan tarteko, emakume moduan eta emakumeei zegozkien mugak gainditu gabe aritzekotan. Baina guztiek ez zituzten dantzarako ezarritako mugak zehatz ikusi, nahita edo nahi gabe, mugak zabaldu eta hesiak gainditzeko ahaleginak egin zituzten. Horrela, dantzara animatu zituztenek aurreikusi gabeko eremuetan sartu ziren emakumeak, eta ondorioz, tentsioak, zuzenketak eta birkokatze ahaleginak etorri ziren. Aurrekua dantzatzen zuten emakumeen historia itzalean geratu zen moduan, euskal dantzaren historiatic baztertuta eta ezkutatuta geratu da emakumeei markatutako poxpolin-dantzarien bidetik alboratu eta gizonezkoen barruti eskusibo moduan eraikita zegoen ezpata-dantza dantzatu zuten emakumeen historia.

XX. mendearen hirugarren eta laugarren hamarkadan, emakumeek jokatu beharreko paperaren inguruko ikuspegi desberdinak antzematen ziren EAJren bi korronte nagusietan. Emakumeen jardura eremua zabaltzen jarraitzeko irekiago Manu de la Sota eta Elias Gallastegi; uzkurrago, kontserbadoreago Luis Arana eta Engracio Aranzadi *Kizkitza*. Elias Gallastegik proposatuta eratu zen 1922an Emakume Abertzale Batza (Larrañaga 1978a, 1:36), eta 1931n Gallastegi bera Juventud Vasca de Bilbaoko buru zela antolatu zen emakume ezpata-dantzarien taldea Eusko Gastedijaren baitan. Kontrara, genero kontuetan, ezarritako mugei desafio eginez errealitatearen bizkar aritzea leporatu zion korronte kontserbadoreak aurrerakoiagoa zenari. Prentsa abertzaleak —Aranzadik zuzentzen zuen *Euzkadi* egunkaria— gizonen eta emakumeen arteko diferentziak desagerrarazi nahi zituzten nabarmenkeria modernoan arriskuaz ohartarazi zuen (Aresti 2014, 293). Gehiegikeria lizuntzat jotzen ziren jostunen askatasun erakustaldiak eta Europako hirietan modan zeuden *flaneusen* paseo kontenplatiboak (D'Souza & McDonough 2008), euskal emakume langile, etxetiar eta zintzoaren irudi idealizatua kolokan jartzen zutelakoan.

Emakume abertzaleak, moral katolikoak zedarritutako jokamoldearen eta mugimendu abertzaleak agindutako misioaren artean mugatutako barrutian jardun ziren. Nazioartean zenbait emakumek berdintasunaren, emakumeen

eskubideen eta askatasunaren sinbolotzat aldarrikatzen zituzten keinuak, hala nola, prakak janztea, gehiegikeriak, *gizonkeriak* ziren emakume abertzaleentzat, baina Polixene Trabuduak propagandista abertzaleak aitortu zuenez (Llona 2000, 477), giro itxi eta zurrun horretan, gona plisatua eta botak moduko keinu xumeak askatasun haize goxotzat dastatzen ziren.

Polixene Trabudua mitinlari abertzaleak dantzaria izan zuen aita, “el mejor espatadantzari y aurrekulari del valle” (Trabudua 1997, 27) bere esanetan. Jose Mandaluniz bikote-lagunarekin abertzaletu zen Trabudua. Irakasle ikasketak eginda, Sondikako ikastolan andereño eta Bilbon Bidebarrieta kaleko Batzokian euskara irakasle jardun zuen (Garmendia 2001). EAJren mitinlari jarduten hastea ez zen urrats erraza izan, horrek zekarren esposizio publikoa eta emakume izanik fronte politikoan hartzen zuen protagonismoak kezkatzen baitzuen. Miren Llonan esanetan (2000, 469), une horretatik aurrera, Polixenen jarduera esfera publikoan emakumeen ekintzak zituen mugen etengabeko esplorazioa gertatu zen. 1933ko urtarrilean kartzelan sartu zituzten Polixene Trabudua eta Haydée Agirre mitin batean independentziaren alde aritu izana leporatuta. Kartzelaratzean eta presondegitik irteeran antolatu zen omenaldiaren karietara EAJren baitan agertu ziren ikuspuntu desberdinek erakusten dute (Llona 2000, 475), emakumeen akziorako abertzaletasunak ezarritako mugak kolokan jarri eta gainditu ere egin zirela. Mitinlari moduan bidea urratu zuten Trabudua, Agirre, Urzelai eta garaiko beste hainbat emakume abertzalek, horren ondorioz ‘marimutil’ moduko isekak jasoz zenbaitetan (Llona 2000, 476). Baina oster, ezpata-dantzari eta aurrekulari etxeko tradizioari ezin izan zion jarraitu Polixene Trabuduak, emakumea baitzen eta gizonezkoen dantzak baitziren horiek.

1931. urtea zen, Errepublikaren aroa hasi berri, askatasun, berdintasun eta abertzaletasun ilusioak borborka ziren hainbaten bihotzetan. Hitzaldi eta artikuluetan jorratu zituzten politikari eta kazetari abertzaleek emakumeak jokatu beharreko paperaren inguruko gogoetak. Engracio de Aranzadik zuzentzen zuen *Euzkadi* egunkarian, “La mujer en el nacionalismo” izeneko artikulua argitaratu zen, L. de A. (1931) sinatuta. Emakume Abertzale Batzaren atal bat Eibarren antolatu ondoko gogoetak biltzen zituen artikulua<sup>267</sup>, emakumeen eskubidez eta ekimenez —“Por derecho e impulso propios”— abiatutako mugimendua zela aurreratuz, beren esku utzitako lanak zehaztasunez beteko zituzten konfiantza erakusten zuen idazleak. Eta ez

<sup>267</sup> L. de A., “La mujer en el nacionalismo”, *Euzkadi*, 1931-08-16, 1. orr.

bakarrrik brodatze edo esku-lanak, mitinlarien ekarpena nabarmendu baitzuen. Baina plan nagusiak irakaskuntzan, kantuan, musikan, antzerkian aurreikusten zitzaizkien emakumeei. Bi egunera, *Euzkadi* egunkari abertzalean bertan, ordukoan E.'tar J. (1931) sinadurarekin argitaratutako artikulua emakumeen parte hartzea muturreneko egoeran, gerran eta gudari moduan zuen aztergai. Historian emakumeek gudetan parte hartu ote zuten galdetzen zion bere buruari, eta greziar amazonei buruzko ele zaharrak aipatu arren, egilearen ustez "Gudaritza ezta emakumai dagokio seregiña. Gudarako gizonak be naiko ta lar dira". Joana Arcekoak, gudarako zaletasunik ez baina halabeharrez gerran egitea egokitu zitzaiola ere jasotzen du artikulua, "guduzale iñoz bez; baña bearrikanak erasota, erlejiño ta aberriaren aldeko gudari bai". Beste aukerarik ez zenean, emakumeak gudan jardutea onetsi zuen beraz "Emakume-Bizitza" artikulua sailaren egileak, baina bere eremu naturala gerlan aritzea baino, zaurituak artatzen zegoela:

Erlejiñoaren eta aberriaren alde beste emakume batzuk be gudari kementsuak agertu dira; baña gudari estualdi ta bear-izanak egin ditu. Olako estualdietan bakotxak al dauana egitea izaten da-ta, emakumak gudaketan be txarto begokezanik eztiñogu: baña ortik ataz emakumea gudaritzan baño gudarien zauriak sendatzen eta bestela ilgo litzakez arren biziak zaintzen obeto dago. E.'TAR J.<sup>268</sup>

#### 4.4.1 1931ko emakume ezpata-dantzariak eta genero-mugen urraketa

Mugak zabaltzeko borondatez edo mugak gainditzen ari ote ziren kontziente izan gabe, oharkabean, modu batera edo bestera, emakume batzuk genero ikuspegi hertsiairen baitan onartzen ez zen dantza errepertorioan oinak sartzen saiatu ziren: ezpata-dantza. Bilbon, ezpata-dantzari talde berezi bat prestatzen aritu zen. Joaquin Landaluze txistulariaren gidaritzapean zortzi emakume dantzari-dantza ikasten aritu ziren. Landaluze Euzko Gaztedirekin, txistularien eta ezpata-dantzarien antolaketa lanetan aritzen bazen ere, ez dirudi emakume ezpata-dantzarien talde hau erakunde horren babesean antolatu zenik<sup>269</sup>. Elias Gallastegi buru zuen Bilboko Euzko Gaztedik ezpata-dantzarien taldeak gazteak

268 E.'TAR J., "Emakume-Bizitza", *Euzkadi*, 1931-08-18, 1. orr.

269 1931ko emakume ezpata-dantzarien agerraldi honek ez zuen jarraipenik izan eta ez zuen arrasto handirik utzi, eta gertaera horren berri jasotzeko ahaleginean guztiz argigarria gertatu zait Emilio Xabier Dueñasen lankidetzak.



#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

abertzaletasunera erakartzeko tresna eraginkor moduan baliatzen zituen, eta antolaketa talde horretan ziharduen Joaquin Landaluzek. Adibidez, ezpata-dantzarien urteko ekitaldi garrantzitsuena, San Inazio egunez Bilbon egindako alardea Joaquin Landaluzek berak zuzendu zuen 1931 urte horretan<sup>270</sup>. Baina ezpata-dantzariak gizonezkoen dantza eksklusibotzat jotzen ziren Euzko Gaztedin, eta emakumeak dantza zitezen gorularien taldeak antolatu ziren.

Emakume ezpata-dantzarien antolaketa, irakastea eta jendaurrera ateratzea ez zen beraz Euzko Gaztediren, ez Emakume Abertzale Batzaren babesean egin. Hain zuzen ere, emakumeei ezarritako etxe mugak gainditu eta soldatapeko lanaren bidez, autonomia ekonomikoan ahalduz, zenbaitek immoraltzat jotzen zituen jarduera, festa eta dantzaren askatasun guneak bere egiten zituzten jostunek heldu zioten ordura arte gizonezkoen barruti itxi izan zen ezpata-dantzari. Santa Luzia egunez jostunek ospatutako festaren berri ematean argitaratu zen bi egunkaritan<sup>271</sup> emakume ezpata-dantzarien argazkia bera.



Ilustrazioa 53: Emakume ezpata-dantzariak, Bilbo, 1931. Argazkia: Espiga

Argazkiaren oinean, “Modistillas que tomaron parte en la ‘espatadanza’

270 “Las fiestas en honor de Iñaki Deuna”, *Euzkadi*, 1931-08-01. 2. orr.

271 “La fiesta de Santa Lucía en Bilbao”, *La Gaceta del Norte*, 1931-12-15. 8. orr.; “Modistillas que tomaron parte en la ‘espatadanza’”, *La Voz*, 1931-12-16, 4. orr.

celebrada con motivo de la fiesta de Santa Lucia.” zioen *La Voz* egunkariak<sup>272</sup> eta “Un grupo de modistillas dispuestas a la espatadanza.” *La Gaceta del Norte*<sup>273</sup>. Dantzariekin batera ageri zen Joaquin Landaluze txistularia. Dantzari-dantzako zortzikoteak ohi duen formazioan ageri ziren dantzariak: bi lerrotan antolatuta —argazkirako ohi baino irekiago moldatuta—, eta banderaria bi lerroen erdian, ikurrina dantzatzeko kokatu ohi den tokian. Zortzi emakumeak gorulari eta poxpolinak ez bezala, zuriz jantzita, alkandora eta gona zuriekin, txapela, zapi, abarketa eta gerriko koloredunekin ezpata-dantzarien tankeran jantzita ageri dira argazkian.

Santa Luzia eta honi lotutako jostunen festa ez zen abenduaren 13ko egun horretan Bilbon dantzarien parte hartzearekin ospatu zen festa bakarra. Ama Birjina Sortzez Garbia zeukaten bai Eusko Gaztedikoek eta bai Emakume Abertzale Batzak zaindaritzat hartua, eta abenduaren 8tik lehen igandea, abenduaren 13a hautatu zuten 1931ean hori ospatzeko eguna. Santiago parrokian meza jendetsua ospatuta<sup>274</sup>, Campos Eliseos antzokian musika, dantza eta poesia jaialdia eskaini zen<sup>275</sup>, Juventud Vascako eta Oldargiko musikari eta dantzarien parte hartzearekin<sup>276</sup>. Donostian Saski-Naskik euskal dantzen antzokira eramateko proposatutako bide berriari jarraituz sortu zen Oldargi 1930ean Bilbon, Manu de la Sotak akuilatuta eta Eusko Gaztediren gerizpean (Arana 1986, 42-43). Sortzez Garbiaren 1931eko jaialdiko programan<sup>277</sup> Oldargiren errepertorioko hainbat lan ezagun eskaini ziren, beste beste Jose Javier Leguiaren —Enrique Oruetaren izengoitia— *San Roke Bizkaian*, Jesus Guridiren *Amaia ezpata-dantza* lanekin batera eta Manu de la Sotaren *Laurtaroak*<sup>278</sup>. EAJren baitan emakumeen parte hartze eremuak zabaltzearen aldekoak ziren Manu de la Sota eta Elias Gallastegi Campos Eliseos antzokian ospatutako jaialdiaren antolaketan buru-belarri aritu ziren, bata emanaldiaren zuzendari artistiko eta sortzaile moduan eta bigarrena jaialdia antolatu zuen Juventud Vasca de Bilbaoren arduradun moduan. Baina ez jaialdiaren programan<sup>279</sup>, ez ondoko kroniketan<sup>280</sup>, ez dago emakume ezpata-dantzarien

272 “Modistillas que tomaron parte en la ‘espatadanza’”, *La Voz*, 1931-12-16, 4. orr.

273 “La fiesta de Santa Lucia en Bilbao”, *La Gaceta del Norte*, 1931-12-15. 8. orr.

274 Eukaristian 3000-4000 sinesdunek parte hartu zutela zioen *Euzkadi* egunkariko kronikak.

“Juventud Vasca por la Inmaculada Concepción”, *Euzkadi*, 1931-12-15, 4. orr.

275 “Juventud Vasca de Bilbao por la Inmaculada”, *Euzkadi*, 1931-12-13, 2. orr.

276 “Juventud Vasca de Bilbao por la Inmaculada Concepción”, *Euzkadi*, 1931-12-13, 5. orr.

277 “La patrona de las juventudes vascas”, *La Tarde*, 1931-12-12, 2. orr.

278 “Bilbao’ko Euzko-gastedija’ren lanak”, *Euzkadi*, 1931-12-13, 6. orr.

279 “Juventud Vasca de Bilbao por la Inmaculada Concepción”, *Euzkadi*, 1931-12-13, 5. orr.

280 “Juventud Vasca, por la Inmaculada”, *La Gaceta del Norte*, 1931-12-15, 8. orr.; “Juventud Vasca por la Inmaculada Concepción”, *Euzkadi*, 1931-12-15, 4. orr.

parte hartzearen aipamenik. Abertzaleak Sortzez Garbiaren festa ospatzen Campos Eliseosen ziren ordu berean, Santa Luzia eguna ospatzen ari ziren jostunen elkartean eta han aritu ziren dantzan lehen aldiz emakume ezpata-dantzariak.

Bilboko zazpi kaleetan, Correo kalean zuen egoitza jostunen elkarreak eta bertan dantzatu ziren 1931ko abenduaren 13an emakume ezpata-dantzariak. Jostunen elkarreak festa antolatzeke udalaren laguntza eskatu bazuen ere, ez zuen diru-laguntzarik jaso<sup>281</sup>. Goizean hasi zituzten ospakizunak jostunek, San Antonio Abaden parrokian, beren zaindari Santa Luziaren ohorez, Masa Coral abesbatzaren parte hartzearekin<sup>282</sup> meza ospatuz. Bazkalostean, aurreko hilabeteetan prestaketa lanetan aritu ziren bazkideetako batzuk bi piezaz osatutako emanaldia eskaini zieten gainontzeko gremio-kideei<sup>283</sup>. Lehenengo antzerki-lan bat izan zuten, Vital Azaren *La robotica* izeneko komedia<sup>284</sup>. Ondoren, Joaquin Landaluzeren esanetara ezpata-dantza ikasten aritu zen zortzi emakumeen emanaldia.

Zortzi ezpata-dantzarien izenak jaso zituen festaren kronikan<sup>285</sup> *El Pueblo Vasco* egunkariak. Honako hauek izan ziren: Monserrat Bienzobas, Nieves Palacios, Angelita Laplaza, Angela Palacios, Teresa Cobreras, Juanita Martinez, Josefina Jimenez eta Beatriz Bilbao. Horietatik hiru, Josefina Jimenez, Teresa Cobreras eta Beatriz Bilbao, dantza-saioaren aurretik eskainitako antzerkian ere aritu ziren. Emakume ezpata-dantzariak jostunak eta jostunen elkarteko bazkideak zirela ondorioztatzen da bi kronikatan<sup>286</sup> “modistillas”, alegia, ‘jostunak’ txikigarriarekin, eta hirugarren batean<sup>287</sup> antzerkian aritutakoak, tartean dantzan aritutakoak, —“un grupo de afiliadas”— zirela argitaratu baitzen.

Handik aste batzuetara, 1931ko azaroa-abendua data zeraman *Txistulari* aldizkarian<sup>288</sup> eman zen Bilboko emakume ezpata-dantzarien estreinaldiaren berri. Prentsan argitaratu zen argazkiaren sorta berekoa zen *Txistulari* aldizkarian argitaratutakoa, baina ez bera. Argazkia egun eta toki berean egindakoa zen, baina taldearen antolaketa aldatuta ageri zen: lerro bakarrean

281 “La fiesta de las modistas y costureras”, *La Tarde*, 1931-12-14, 2. orr.

282 “La fiesta de las modistillas”, *El Nervión*, 1931-12-14, 2. orr.

283 “La fiesta de Santa Lucia en Bilbao”, *La Gaceta del Norte*, 1931-12-15. 8. orr.

284 “Las fiestas de las modistas”, *El Noticiero Bilbaino*, 1931-12-13, 5. orr.

285 “La Asociación de modistas Santa Lucia”, *El Pueblo Vasco*, 1931-12-15, 2. orr.

286 “La fiesta de Santa Lucia en Bilbao”, *La Gaceta del Norte*, 1931-12-15. 8. orr; “Modistillas que tomaron parte en la ‘espatadanza’”, *La Voz*, 1931-12-16, 4. orr.

287 “La Asociación de modistas Santa Lucia”, *El Pueblo Vasco*, 1931-12-15, 2. orr.

288 El primer grupo de espatadanza femenino. (1931). *Txistulari*, (23), 9.

irekita jarrita ikus zitezkeen dantzariak argazkirako eta txistulariak ertzez aldatuta, ezkerrean bigarren argazkian.



Ilustrazioa 54: Emakume ezpata-dantzariak txistulariarekin, Bilbon, 1931 n. Argazkia: Txistulari, 23, 9. orr.

San Andresen gurutzearen bandera eskuan ageri zen dantzari banderaria. Ikur hori, ixa formako gurutzea, Arrigorriagako borroka mitikoaren oroigarri erabiltzen zuen euskal abertzaletasunak, eta ikurrinean aspa berde moduan txertatzeaz gain, EAJren baitako Euzko Mendigoixale Batzak, zein Jagi-Jagik baliatu izan zuten (Lubakikoak 2016). Karlistek ere, baina bereziki 1933tik aurrera, eta Bilboko kontsulatuak, garai desberdinetan, erabili izan izan zuten ikur bera<sup>289</sup>. Argazkiaz gain bestelako informazio osagarririk gabe, ezezaguna zait ikur hori jostun ezpata-dantzariak erabiltzearen esanahia. Emakume ezpata-dantzarien urratsaren balizko larritasuna arindu nahirik, umorearen aitzakia baliatu zuten *Txistulari* aldizkarian albiste emateko orduan:

El primer grupo de ezpatadanza femenino. Las bilbotarras tienen muy buen humor; han celebrado la fiesta de su patrono<sup>290</sup> con este cuadro de danzaris que ha dirigido nuestro compañero Joaquin de Landaluce<sup>291</sup>.

Nazionalismoak emakumeen dantza-jardueretarako zehaztuta zituen

289 Emilio Xabier Dueñasek jakinarazia.

290 "Patrono" dio argazki oinak, eta ez "Patrona", berez Ama Birjina Sortzez Garbiari zegokion bezala. Akatsa izan daiteke.

291 El primer grupo de ezpatadanza femenino. (1931). *Txistulari*, (23), 9.

#### 4. Poxpolinak eta ezpata-dantzariak: euskal nazioaren gorputz sexuatuak

errepertorio eta mugak gainditu eta gizonezkoen dantzatzat kategorizatuta, emakumeentzat guztiz ukatua zen ezpata-dantzan aritzeko ausardia izan zuten jostunek. Euzko Gaztediren ezpata-dantzari taldeak zuzentzen aritzen zen Joaquin Landaluze txistulari abertzalearen konplizitatea izan zuten, eta nazionalismoaren egoitzetatik eta egituretatik aparte jardun zuten, jostunen babes-eremuan.

Bilboko 1920-30eko hamarkadako gizarte egituran jostunak klase ertaineko emakumeen azpitik kokatzen ziren, zehazki langile klasea eta andereñoen klase ertainaren artean kokatzen ditu Miren Llonak (2003, 140). Etxeko-andere estatusarekin amets egiten zuten langile-klaseko emakumeek (Arbaiza 2014, 152), klase ertaineko andereñoek eta jostunek soziabilitate eremu desberdinak baliatzen zituzten. Oro har, euskal abertzaletasunak eta Euzko Gaztedik lanbide liberalak zituzten posizio oneko familietako seme-alabak erakarri zituzten. Benedict Andersonek 'kidesun horizontala' deitu duen ideia baliatuz, Llonak iradoki du (2003, 161), zenbaitetan, euskal abertzaletasunak komunitate hori osatzen zutenen arteko diferentzia sozialak itzaleratu zitzaizkeela. Hala ere, jostunek sozialki beren gainetik sentitzen zituzten andereñoen mailara igotzeko familia oneko gizon batekin ezkontzea amesten zuten (Llona 2003, 139).

Paseoak eta dantzaldiak ziren jostunek jauntxo gazteekin harremanetan jartzeko zituzten soziabilitate eremuak. Jostunak, garaiko aldaketa sozial eta kulturalak hedatzen aitzindariak izanik, beren gorputzaren kudeaketaren garrantziaz jakitun zirela dio Miren Llonak (2007, 81) eta ondorioz, gorputzaren diziplinatze indar berrietako asko sozializatu zituztela. 'Gorputz otzanak' ekoizteko prozesuen agertoki izan zen testuinguru horretan (Llona 2007, 81), emakume jostun talde batek abertzale gizonezkoen nazio- eta genero-identitate bereizgarria zen dantza ikastea ez-ohikoa eta ausarta izan zen. Eta zer esanik ez, beren klase sozialaren gainetik antzematen zuten nazionalisten festan ezpata-dantza hori gizonezkoek dantzatzeko zuten une berean, beste egoitza batean, andereñoek ere ukatua zitzaizen ezpata-dantza jostunek eskaintzea klase eta genero konbentzioei jaurtitako desafioa izan zen. Xavier Andreuk (2017b, 15-16) adierazi duen moduan, azken hamarkadetan genero historiografiak agerian jarri du 'hainbat emakumeren gaitasuna, besteak beste, XIX. mendetik nazioaren eta etxekotasunaren lengoaiak irekita uzten zituzten zirrikituak baliatu, eta esfera publikoaren eta pribatuaren arteko mugak zeharkatzeko'.

Emakume jostunen ezpata-dantzarien taldeak ez zuen jarraipenik izan.

Dantzan aritzen ziren gizon eta emakumeentzat ezarrita zeuden genero-mugak gainditu zituzten. Ezpata-dantza gizonezkoen dantza zen eta emakumeek dantza egitea sustatzea egokia bazen ere, emakumeen dantzatzat izendatu zirenetara mugatu behar zen haien jarduna. Bost hilabete beranduago, 1932ko maiatzaren 15ean, Aita Donostiak ikastoletan musika eta dantza lantzeko proposamenak eginez ikastaroa eskaini zien Ikastola-Batzako andereñoi Bilbon (Donostia 1985a, 5:87-102). Irakasle ikasketak eginak zituzten emakume gazte abertzaleak, Eusko Gaztediren eta Emakume Abertzale-Batzaren jardueretan parte hartzen zutenak, arropa bilketetan, behartsuen aldeko kanpainetan, euskara irakasten, ikurrinak josten, abesbatzetan kantatzen eta dantza taldeetan dantzatzen parte hartzen zutenak ziren andereño haiek (Ugalde 1993; Llona 2000).

Emakume ezpata-dantzarien argazkia *Txistulari* aldizkarian ikusia izango zuen musikologo kaputxinoak, aldizkari horretan laguntzen baitzuen. Hitzaldian neskek egin zituzketen eta egiterik ez zituzten dantzak aipatu zituen, eta beste inoiz, ez aurretik ez ondoren egin gabeko zehaztapena egin zuen, emakumeek dantzatzerik ez zuten errepertorio zehatz bat seinalatuz: Bizkaiko ezpata-dantza.

Es indudable que las niñas no pueden bailar todas las danzas vascas. El Ezpata-Dantza bizkaíno, por ejemplo, y varios números del guipuzcoano no se han hecho para ellas. (Donostia 1985a, 5:98)

Oharra zuzena eta argia zen. Emakumeak dantzan egitearen alde zeuden, hori sustatu eta bultzatzen ari ziren, baina muga batzuk zeuden, gizonek beren dantzak zituzten eta emakumeek bereak, eta muga horiek errespetatu behar ziren. Mugak ‘benetako’ tradizioak markatzen zituenak izan arren, “Aunque la tradición más reconocida y más genuina vasca sea la del baile de hombres solos”, eta tradizio horren arabera, emakumeak ez zirela benetan dantzatzen, —“la mujer no baile propiamente”—, alegia, emakumeak ‘dantzatuak’ zirela, —“es bailada; se danza delante de ella para demostrar las habilidades del varón”—. gizonak bere trebetasunen erakustaldia egiteko dantzatzen zirela emakumeen aurrean berretsi arren (Donostia 1985a, 5:98-99), emakumeak dantzetan parte hartzeko aukerak irekitzeko borondatea erakutsi nahi zuen Aita Donostiak. Emakume gazteek dantzarako zuten grinari erantzun beharra zegoen eta bi arrazoi nagusi zituen horretarako: batetik, euskal musikaren eta dantzen, euskal kulturaren eta euskalduntasunaren hedapenean eragitea; bestetik, kristautasunarekin eta euskaldun zintzotasunarekin bat zetorren dantza eredu

garbi eta morala bultzatzea.

Hay que ampliar lo más posible el repertorio de baile... y hay que dar un pasto adecuado al deseo natural en la juventud de bailar. Al preconizar yo esta difusión de bailes de ellos y ellas no solamente miro el problema desde un punto de vista de revasquización, sino también moral: en fin de cuentas, vasquización y moral son dos términos que no sólo no se repelen sino que se completan... (Donostia 1985a, 5:99)

Euskal nortasuna eta morala osagarritzat zituen euskal nazionalismoaren pentsamendua bere egin eta erreproduzitzen zuen beraz Aita Donostiak. Eta moral horren baitan zegoen dantzen generoaren araberako banaketa, mugak ez baziren ongi bereizten euskaldun jatortzat hartzerik ez zegoen dantza lizun eta immoraletan erortzeko arriskua baitzegoan. Baina folklorista jakintsuaren iritziz tradiziozko errepertorioa zabala zen, eta baziren bertan emakumeek dantza zitzaketan dantza egokiak, sagar-dantza esaterako. Jatorriz gizonezkoena izan arren, dantzaren ezaugarriengatik emakumeek dantza egiteko egokitzat jotzen zutena. Beraz, ezpata-dantza ez zen emakumeentzat egina, baina..

Pero hay números en todo nuestro repertorio de danza que pueden ser utilizados por las niñas. Ahí está v. gr. esa maravilla de Sagar-Dantza o Danza de las manzanas, que originariamente se baila en Baztán por solo muchachos. Cuando en el Saski-Naski buscábamos números nuevos, nos ocurrió hacer que las muchachas lo danzaran. Y fué un acierto. Los aplausos que le dedica gente entendida, extraña al país, y muy finos artistas, son la mejor prueba de que no anduvimos descaminados. (Donostia 1985a, 5:98)

Sagar-dantzaz gain beste zenbait dantza proposatu zituen Aita Donostiak (1985a, 5:98) neskekin lantzeko egokian izan zitezkeenak. Katadera- edo aulki-dantza adibidez, “un baile sencillo, pero muy propio para niñas, el Alki-Dantza o Danza de sillas. [...] un juego de niñas que les ha de divertir muchísimo”. Berez ostatueta eta gizonen arteko parranda girora lotuago zegoen Narrafoan aulki-dantza (Ortzadar & Zubiria 2018), baina umeen jolaserako aproposa iruditu zitzaion Aita Donostiari, eta hortik aurrera adin kategoriaz erabat aldatuta, eta ondorioz, dantzarekiko ikuspegia bera aldatuta hedatu zen folklore taldeetan. Gipuzkoako dantzen artean, zenbait dantza desegokitzat jo ondoren —makila handiekin egiten zirenak, adibidez—, makila txikien dantza —“les iría muy bien”— eta zinta-dantza neskentzat aproposak zirela —“el Zinta-Dantza

guipuzcoano [...] es muy propio de niñas— azaldu zien Aita Donostiak (1985a, 5:98) euskal eskoletako andereñoi.

Dantza batzuk gizonenak eta beste batzuk emakumeenak izatea kategorizazio berria zen eta mugak asmatzen eta moldatzen ari ziren. Kategorizazio horretarako irizpideak ‘irudipen’ soilak ziren, dantzei antzematen zieten tankeraren arabera. Beraz, dantzen genero kategorizazio eraikuntza prozesuan ikuspegi desberdinak, tentsioak eta zuzenketak gertatu ziren. Bilboko Eusko Gaztedin ezpata-dantza emakumeek dantzatzeko egokia izan zitekeela pentsatu eta ideia hori praktikan jarri zuten, baina gero atzera egin zuten.

Aita Donostiari ezpata-dantza ez zitzaion emakumeentzat egokia iruditzen; ostera, sagar-dantza emakumeek dantzatzea babestu zuen, eta tentsioa eta gatazka eragin zituen beste proposamen bat ere egin zuen. Baztango mutil-dantzak, dantza dotoreak, lasaiak eta apalak zirela iritzita, emakumeek dantza egiteko egokiak zirelakoan neskei irakastea proposatu baitzuen andereñoi: “¿Por qué las niñas no habían de bailar algo del Mutil Dantza baztanés, tan señor, tan sosegado, tan discreto?” (Donostia 1985a, 5:99). Proposamena aurrera eraman zen, baina Aita Donostiak aurreikusi gabeko gatazka piztu zen.

#### 4.4.2 Poxpolinak mutil-dantzetan: gatazka Aberri Egunean

1933an, berriz ere Bilbora gonbidatu zuten hitzaldia (Donostia 1934) ematera, eta aurretik iragarritako proposamena berretsi zuen Aita Donostiak, Baztango mutil-dantzak neska eta mutilei irakatsi ziezazkietela. Durangaldeko dantzari-dantza Euskal Herriko hainbat herritara zabaldua, euskal dantza nazionala bihurtzearen arrakasta goraiatu zuen: “Son notables los esfuerzos realizados, por ejemplo, para convertir el Ezpata-dantza bizkaino en nuestro baile nacional. Idea de resultados magníficos, como lo sabéis mejor que yo” (Donostia 1934, 2-3). Baina dantzari trebeen erakustaldi horrez gain, aberriko herritar guztiek elkarrekin dantzatzeko zuten dantza baten beharra sumatzen zuen, Katalunian sardanarekin lortu zutenaren antzeko zerbait, eta horretarako proposatu zuen Baztango mutil-dantza.

[...] corresponde también —me parece— crear en nuestra Patria el *baile colectivo popular*, el baile destinado a que todo el mundo tome parte en



él, no como un espectáculo ofrecido por unos cuantos bailarines muy diestros, sino el baile en el que toma parte cualquier ciudadano, sin pretensiones de exhibición, con el sólo fin de distraerse. Un baile análogo, por ejemplo, a la Sardana catalán, [...] (Donostia 1934, 2-3)

Aita Donostia jakitun zen (1934, 3) mutil-dantzak Baztanen gizonek soilik dantzatzen zituztela: “lo bailan solos hombres o jóvenes”; baina adin guztietako herritarrek dantza zezaketela ikusi zuen: “en esta danza entran lo mismo un muchachito de diez o doce años como uno joven de veinte, un hombre maduro de cuarenta o cincuenta, o bien una persona más respetable de sesenta o setenta años”; dantzari kopurua nahi adinakoa izan zitekeen, “De cuarenta, sesenta, ochenta, cien personas llega a componerse el Mutildantza de honor en las fiestas del pueblo”; ez zuten eskakizun tekniko ez erritmo zailik, “porque el Mutildantza no es difícil aprender en algunas de sus variantes”; eta dantza egiteko ez zegoen sasoi onean egon beharrik, dantza pausatua eta neurritsua baitzen. Hain zen egokia, Aita Donostiari iruditu zitzaiola emakumeek ere dantzatu zitzaketela mutil-dantzaketako batzuk:

Responde exactamente a esta idea del baile colectivo de que os hablaba hace un momento. Responde tan completamente a este desideratum que alguna de sus variantes podría ser bailada hasta por elemento femenino”. Hautua garbi ikusi zuen kaputxinoak, beraz: “El mutildantza puede ser este baile colectivo vasco, puede ser nuestra sardana, con la similitud de que el elemento femenino podría tomar parte en él, por lo menos en alguna de sus variantes. (Donostia 1934, 3)

Ez zuen espero Aita Donostiak Baztango mutil-dantzak zabaltzeko ideiak praktikara eramaten saiatu zirenean ekarri zuen gatazka (Sánchez 2005, 241-243; Sagardoi 2009) eragingo zuenik. Mutil-dantzak poxpolinei erakusteko proposamena bere gain hartu zuen Ramon Labordak (Artetxe 1934). Dantzak zuzen ikasteko, Arizkungo txistularia eraman zuen Donostiara bere poxpolin taldeetako umeei mutil-dantzak irakats diezazkien. Euskal herritarrek, zahar eta gazte, emakume eta gizon, guztiak dantzan jartzea helburu zuen errepertorioa ezagutzera eman eta zabaltzen hasteko eguna 1934ko Aberri Eguna izatea aurreikusi zuten. Apirilaren 1ean, Gasteizen antolatu zen abertzaleen festa, eta plaza, frontoi, antzoki eta kaleez gain, ekitaldi jendetsuena Mendizorrotza futbol zelaian aurreikusi zenez<sup>292</sup>, bertan egingo zen mutil-dantzen aurkezpena. Jaialdia

---

292 “Irugarren Aberri - Eguna”, *Euzkadi*, 1934-04-03, 12. orr.

Errenteriako dantzarien emanaldiaren eta palankarien erakustaldiarekin hastekoa zen, eta horien ondoren egitekoak ziren mutil-dantzak, hitzaldi politikoen eta milatik gora dantzarik osatutako ezpata-dantzarien eta poxpolinen alardearen aurretik<sup>293</sup>. Baztandik mutil-dantzari talde bat eraman zuten Gasteizera, eta taldeari tamaina handiagoa emateko, eta dantzak edonork egiteko modukoak zirela erakusteko, Ramon Labordak prestatutako poxpolin donostiarrek dantzatuko zuten baztandarrekin batera. “Mutil-dantza’. Por los dantzaris del Baztan, acompañados de los poxpoliñas de Donostia”, iragarri zen Aberri Eguneko programan<sup>294</sup>.

Emanaldia hasi aurretik, Mendizorrotzan, futbol zelaiaren aldamenean elkartu ziren bi taldeak. Une hartan ohartu ziren ez baztandarrak, ez helduak, ez soilik gizonezkoak ez ziren neska-mutil batzuekin batera dantzatu behar zituztela beraien bailarako, helduen eta gizonezkoen ondareztat zituzten dantzak. Baztango mutil-dantzariak ez zutela neska-mutilekin dantzatuko esan zuten eta gatazka lehertu zen. Mendizorrotzako Aberri eguneko mutil-dantzen inguruan sortutakoak ika-mikak *Euzkadi* egunkari abertzalean “¿El baile nacional vasco?” izenburuko artikuluan<sup>295</sup> jaso zituen Jose Artetxek:

Los dieciocho mozallones decían que no, que ellos no salían al campo. [...] Llegó la discusión a términos muy vivos. Los del Baztán sostenían que aquella intromisión de niños y niñas en el baile, que es su especialidad, desnaturalizaba el "Mutil-dantza". (Artetxe 1934, 4-5)

Baztanen duintasun eta solemnitater handienaz plazaratzen zuten dantza umeekin batera egitean debalututa gertatuko zela iruditzen zitzairen mutil-dantzariari. Dantzari ematen zioten tankera errituala zartatuta gertatuko zela. Ramon Labordak irmoki defendatu zuen umeen parte hartzea, Aita Donostiak emandako argudioak errepikatuz.

[...] queria enseñar y demostrar al gentío congregado en Mendizorrotza que existe en realidad una danza colectiva vasca, limpia, honesta, digna de ser expandida por todos los lugares de Euzkadi, digna de ser bailada, lo mismo por el jovencito, que por el niño, que por la joven, que por el hombre maduro; danza que sea vasca legítimamente y sana expansión de un pueblo y sea también, al mismo tiempo, reacción contra un exotismo harto inoculado ya, y que va siendo, desgraciadamente para

293 “III Aberri-eguna, en Gazteiz”, *Euzkadi*, 1934-04-03, 6. orr.

294 “Grandes fiestas de Aberri -Eguna”, *Euzkadi*, 1934-04-01, 2. orr.

295 Artetxe, J., “¿El baile nacional vasco?”, *Euzkadi*, 1934-04-14, 1. orr.

nuestra juventud, la más acabada escuela de decadencia. (Artetxe 1934, 5)

Baztandarrak konbentzitzeko, Labordak azaldu zien proposamena Baztanen oso ezaguna eta errespetatuta zen Aita Donostiarena izan zela. Baina mutil-dantzariak ezetxean tinko jarraitu zuten. Ordura arte baztandar gizonezko helduen jabetza eksklusiboa izan zen ondarea kanpoko umeekin partekatu beharrak asaldatu egiten zituen.

Ni aun entonces. Nada. Ellos no estaban dispuestos a salir al campo. Y tampoco la parte contraria estaba dispuesta a apearse de la pretensión. [...] Parecía profanación que aquellos niños y niñas tomaran parte con ellos en la danza que hasta entonces les había sido privativa.<sup>296</sup>

Eztabaida luzatu zen, harik eta azkenean, zelaian jendetza zain zela eta behin bertaraino joanda dantzatu gabe ez itzultzeagatik edo, amore eman zuten baztandarrek. Futbol zelaian ziren milaka ikusleei mikrofonoz jakinarazi zitzaizen zetorrena. *Aunitz urtez* izeneko plazaratzea eta hasierako agurra, *billantzikoa* izeneko mutil-dantza eta irri-dantza bat egin zuten: "Los dos primeros bailes, llenos de un ceremonioso reposo, responden a un ritmo pausado, lleno de belleza" jaso zuen<sup>297</sup> biharamunean prentsa abertzaleak. Onartu zuten baztandar mutil-dantzariak donostiar neska-mutilekin dantzatzea, baina ez gogo onez.

"Tira, mutillak, gaurkoatik..." (Por hoy siquiera sea...) Accedieron los del Baztán de mala gana, porque en el campo se les esperaba ya. Y allí salieron, refunfuñando al campo, seguidos de aquella larga hilera de niños y niñas, con los que juzgaban desdoro bailar juntos, porque aquella claudicación suponía para ellos romper con una tradición, que en aquel momento quedaba deshecha. El baile baztanés salía entonces con todos los honores del valle donde hasta aquel momento halló cobijo y respeto e irrumpía con todos los honores ante los hijos de toda Euzkadi. El "Mutil-dantza" dejaba de ser en aquel momento, ciertamente, "Mutil-dantza"; pero aquella tarde aquel baile señorial venía a ser algo así como "Eusko-dantza".<sup>298</sup>

‘Gaurkoagatik’ edo ‘beingoagatik’ egin zen, poxpolinek mutil-dantzariekin dantzatu zuten Mendizorroztako zelaian, piztutako suaren ondoren ez zen

296 Artetxe, J., "¿El baile nacional vasco?", *Euzkadi*, 1934-04-14, 1. orr.

297 "III Aberri-eguna, en Gazteiz", *Euzkadi*, 1934-04-03, 6. orr.

298 Artetxe, J., "¿El baile nacional vasco?", *Euzkadi*, 1934-04-14, 1. orr.

ahalegina errepikatu eta lozorroan geratu zen Baztango mutil-dantzak euskal herritar guztiek partekatzeko dantza zeremonial eta komunitarioa izateko ideia<sup>299</sup>. XX. mendearen azken zatian eta XXI. Mendearen lehen urteetan mutil-dantza horiek gatazka baten erdigunean kokatu dira Baztanen, emakumeek horietan parte hartzea eragotzi nahi izan denean.

Bilbon ezpata-dantzan egin zuten emakumeen bidez ez zuten ontzat eman euskal tradizioaren eta moralaren zaindarien, eta oster, mutil-dantzak genero eta adin mugarik gabe dantzatzeko egokitzen jo arren, ordura arte dantza horien protagonista izan zirenek ez zuten dantza horiekin plazaratzeak eskaintzen zien protagonismoa partekatu nahi izan. Gertaera horiek, berriz ere, agerian jartzen dute dantzei egotzitako genero marka eta gizon eta emakumeei lotutako dantza-errepertorio bereziak, tradizioaren asmatze eta gorputz praktiken kategorizazio kulturaletan oinarritzen direla. Tradizioa interes politikoen arabera, eta horiekin batera erreproduzitzen diren genero ikuspegiekin, erabili eta berrasmatzea ohiko praktika dela eta izan dela.

XX. mendea hasierako euskal nazionalismo musikal eta koreografikoak musika eta dantzaren sustapenaren bidez euskal kulturaren eta nazioaren ikuspegi bat bultzatu zuen. Euskal tradiziotik kanpotarrekin bereizteko baliagarri izan zitezkeen osagaiak hautatu ziren, eta euskal identitatea antzinako tradizio propio, kristau zintzo, moral eta indartsuarekin lotzeko aukera eman zezaketen dantza errepertorioak hautatu, eta generoaren arabera kategorizatuta zabaldu ziren.

Folklorea luze eta zabal bildu eta aztertu zuten, eta maiz errepertorio tradizionalei proiektu politikoarekin bat etortzeko beharrezkotzat jo zituzten egokitzapenak eginda eraldatuta zabaldu zituzten. Eta herri-tradizioan ez zituztenean behar zituzten premiak asetzeko moduko materialak aurkitzen, berriak asmatu zituzten, aurreikusitako baldintzak, genero ikuspegia barne, beteko zituztenak. Irudikatutako komunitateak bere tradizioa sortu eta birsortu zuen, horretarako herri-ondaretik bildutako materialak berrerabiliz, eta berriak sortuz bildutako folklore osagai horiek asmatu zuten narratibaren ezaugarri politiko, moral eta sexuarekin bat ez zetozenean.

La canción y el baile vascos son los dos ejes artísticos sobre los que

---

<sup>299</sup> 1960ko harmakadan mutil-dantzetan oinarritutako dantza bat proposatu zen 'euskal dantza nazionalizat' har zedin, ondoren Lizarrako larrain-dantzak eskuratu bazuen ere errekonozimendu ez ofizial hori, eta XXI. mendean proposatu da berriz mutil-dantzak izan daitezela dantza-jauziekin batera euskal dantza nazionalak. (Araolaza 2002)

debe girar la enseñanza musical y plástica en la escuela. ¡Dichosos nosotros, los vascos, que no tenemos necesidad de rompernos la cabeza buscando material para estas disciplinas artísticas!. Lo tenemos y en abundancia y de primera calidad... Y si no tuviéramos todo lo que para un caso particular deseamos, creémoslo... [...]

¿Quién nos impide a nosotros, vascos del siglo XX, crear cosas nuevas basándonos en la tradición recibida?... Si el repertorio vasco de danza no fuese suficiente para las niñas, imaginemos algo propio para ellas... No es difícil conseguirlo. (Donostia 1985a, 5:99)



## 5 Ondorioak: atzean ikasi dugu nola dantzatzen garen aurrean

Dantzak kultura bera ulertzeko aukera eskaintzen duela defendatu duten dantza antropologoen (Cottan & Jefferson-Buchanan 2008, 1) baieztapena nire eginez burutu dut ikerketa hau. Susan Reedek (1998, 504) aurreratu bezala, dantzaren bidez identitateen eraikuntza eta adierazpena aztertu daitezke, eta generoa euskal dantzaren azterketan analisi-kategoria moduan baliatuta, dantzarien gorputzaren eta mugimenduaren bidez identitateak sortu eta eraldatzeko prozesuak ezagutu eta agerian jartzeko ahalegina izan da honakoa. Ikerketa honen bidez, emakumeak euskal dantzaren historian garai guztietan dantzan aritu zirela berresteaz gainera, emakumeen ekarpenak eta eraginak azaleratzen hasteko aukera izan da, eta ukatua izan bazen ere, dantzaren historiak jaso zuena baino parte hartze handiagoa eta garrantzitsuagoa izan zutela ikusteko modua eskaini du. Bildutako testigantzekin osatutako narrazioa bat dator emakumeek kulturaren zaindari eta transmititzaile moduan historikoki jokatu duten funtzioa balioan jartzen duen ikuspegiarekin, izan ere Virginia Maquieirak (1998, 190-191) seinalatu duenez, ardura horiek, komunitatearen kulturaren zainketaren eta transmisioaren ardurak, egotzi izan zaizkie tradizionalki emakumeei. Komunitatearen, talde etnikoaren edo nazioaren erreprodukzioa bera ere, eta taldearen ohorearen zainketa, eremu sinbolikoetan jokamolde eta janzkera egokiak errespetatuz, emakumeei egotzitako funtzioen artean leudeke (Maquieira 1998, 190-191), beraz.

Euskal dantzaren historia begirada feministarekin berrikusiz Nerea Arestik (2014a, 71) salatutako distortsioa berretsi da, “emakumeak historiaren agertokitik at aurkezten zituen ikuspuntua” nagusi izan dela luzaroan. Horrekin batera, emakumeen protagonismoa dantzetan gutxitu denean, boteretik ezarritako muga, debeku, gaitzespen eta ukapenen eraginez izan dela argudiatu dut. XXI. mendean, euskal dantza tradizionalan indarrean diren genero rolak eta tradizioaren izenean horiei lotuta ageri diren ezaugarriak, zehazki errepertorioa, janzkera eta dantzakera, noiz eta nola eraldatu eta egituratu ziren aztertzen ahalegindu naiz ikerketa honen bidez, naturalizatuta ageri diren osagaien izaera eraikia, kulturala agerian jarriz eta tradizioen sorkuntza eta eraldaketetan dantzetan garai bakoitzeko genero ikuspegiak nola txertatu diren, eta elkarri

nola eragin dioten behatuz. Baina horren aurretik, XVI. mendea eta XIX. mendeen artean emakumeek dantzan izandako parte hartzearen historia berrikusi dut, parte hartze hori ukazioaren ideiak ezkutatutakoa baino zabalagoa izan dela agerian jarritz. Aldi berean, moral kristau estuak baldintzatutako Antzinako Errejimenean emakumeek dantzan parte hartzeak zer nolako tentsioak, gatazkak eta kontraesanak eragiten zituen aztertu dut. Gizonak bekatuan eror arazteko deabruak emakumeen gorputza bere egin eta dantzan jartzen zuen anima kristauaren zaindarien begietara. Erromerietan emakumeak eta gizonak elkarrekin dantzatzeak asaldatuta, XVIII. mendean gotzain, erretore eta misiolariak gogor jo zuten dantzaren aurka. Jarrera gotor horren aurrean, euskaldunon genealogiaz eraikitako mitoak eta jatortasun horri izaera kristau zintzoa hertsiki loturik, euskaldunon zintzotasuna, baita dantzan aritzen ziren emakumeena ere defendatu zuen Manuel Larramendiren ikuspegiak.

XVIII. mendean abiatu eta XIX. mendearen lehen partean egituratu zen hirugarren begirada batek, ilustrazioaren eraginez eta munduaren antolaketa arrazionallean oinarrituta sexu-bitasunaren ideia esentzialista indartu, eta emakume eta gizon kategorien izaera berezia eta oposiziozkoa sustatu zuen. Zamakolak eta Iztuetak dantzak generoaren arabera sailkatu, eta dantzei izenak emanaz, izen haien neurriko izanak ekarri zituzten. Gizon-dantza, etxeko andre-dantza, galaien esku-dantza eta neskatxen esku-dantzak izendatuta, sorginduta eta sortuta (Azurmendi 1993), kategoria bakoitzari lotutako ezaugarri-multzoa erantsi zitzaion, eta haien arteko antolaketa hierarkikoa automatikoa izan zen: Iztuetak egin bezala, ordinalki, garrantzitsuenetik hasita, alegia, gizon-dantzatik abiatuta zerrendatzen baitziren. Esku-dantzak edo soka-dantzak izendatzeko aurrekua izena nagusitu ahala, gizon-dantzari egotzitako adiera hartu zuen, soilik adin eta genero kategoria bati zegokion dantza modalitatea letra larriz idatzitako euskaldun dantza nagusi eta adierazgarrienaren espazioa bereganatuz. Aurrekua emakumeek eta gizonek dantzatzen zuten XIX. mendean, baina esan bezala, mendeak aurrera egin ahala dantza genero eta adin kategorien arabera antolatuta, gizonezkoek, emakumeek, gazteek edo helduek dantzatuta aurrekuak izatetik, gizonezkoen, emakumeen, gazteen edo helduen aurrekuak izatera pasa zen.

Euskal dantzaren tradizioaren eraikuntza prozesuan ekarpen garrantzitsuak eta egiturazkoak egin ziren garaian, garaiko genero ikuspegiak tradizio horien ezaugarri bihurtu ziren. Dantza identitate sinbolotzat ulertuta, euskal dantza tradizioaletan XXI. mendean naturalizatuta ageri diren genero-rolak 1874 eta



1936 bitartean nola joan ziren eraldatzen eta sortzen ikusteko aukera eskaini digu lanak. Hain zuzen, euskal nazionalismoaren sorrera eta egituratzearekin batera, euskaldunen dantza praktikan gertatu ziren aldaketak, eta nazio- eta genero-identitateak nola eraiki eta eraldatu ziren ikusteko aukera eman du lan honek. Abertzaletasunak bere ikur bihurtu zituen euskal dantza adierazgarrietan, aurrekuan eta ezpata-dantzan emakumeen parte hartzea eta genero rolen eraldaketak aztertu ditut. Mende aldaketarekin gizonezkoen aurrekuaren nagusitasuna areagotzen joan zen, emakumeen aurrekua bigarren mailakotzat joz. XX. mendean musikologo eta folkloristek emakumeek aurrekua dantzatzen zutenik ukatu bazuten ere, lan honetan berretsi dut aurretik besteak beste Fernando Rojok, Josu E. Larrinagak, Iñaki Irigoienek eta Emilio Xabier Dueñasek frogatu dutena, emakumeek aurrekuak eta bestelako dantzak dantzatzen zituztela. Hori berresteaz gainera, ukazio hori eta euskal emakumeek ez zutela dantza egiten dioen topiko faltsua noiz eta nola sortu zen agerian jarri dut. Euskal nazionalismo koreografikoaren ordezkari nagusiek, zehazki Resurreccion Maria Azkue, Francisco Gascue, Pierre Lhande, Aita Donostia eta Enrique Jorda musikologo eta euskal ikasketetan espezialistek, bata bestearen idatziak eta esanak indartuz, aurrekua dantzatzen zuten emakumeen errealitatea ukatzera eramane zituen prozesua eta Lehen Mundu Gerlaren ondorengo eta garaiko euskal nazionalismoaren genero ikuspegiak horretan izan zuten eragina agerian jarri ditut. Horrela, aurreko hiru mendeetan debekuaren bidez lortu ez zena, emakumeek aurrekuak dantzatzeari uztea, Lehen Mundu Gerlaren ondotik nagusitzen joan ziren genero ikuspegi bidez, gizon eta emakume kategorien biologizatzeak lagundu zuen jokamolde eta ezaugarri bereizien naturalizazioaren bidez lortu zen. Hortik aurrera aurrekua tradizioz gizonezko dantza eksklusiboa izan bailitzan aurkeztuz eta aurrekua gorputz adierazpen eta erritual maskulinoz transmititu zen.

Gizartearen hautemate bitarra, binarismo sexualaren arabeko jendartearen banaketa euskal dantza tradizionalan islatu da eta dantza praktika horien bidez irudikatu da azken ehun urteotan. Euskal nazionalismoak ezpata-dantzariak gudariekin identifikatuz, ezpata-dantza euskal dantza nazionaltzat hartu eta indar erakustaldi sinbolikoa gizentasunarekin gorputz zuen XX. mendearen lehen herenean. Eskualde zehatz batean, Durangaldean ohiturazkoa zen dantza eredu mugimendu politiko abertzalea zabaltzeko estrategian txertatu zen, identitate nazional maskulinoaren aldarria baliatuz komunitatea emozioen bidez egituratzeko. Sexu binarismoa eta diferentziaren ikuspegiak indartu ahala,

dantzetan emakumeen parte hartzea sustatu zuen euskal abertzaletasunak, baina emakumeak, jaiotzez diferentetzat joz, desberdin jokatu eta dantzatzeko janzkera, errepertorio eta dantzakera bereizia, femeninoa, garatu zen, gizonezkoek ere dantzatzen zituzten dantzen artean femeninotzat jotzen ziren ezaugarriak zituztenak horretarako hautatuz eta estereotipoarekin bat etorritz estereotipoa berresten zuten dantza berriak sortuz bestetan. Prozesu horren emaitza izan ziren gorulariak eta poxpolinak, ezpata-dantzarien osagarri, emakumeek dantzen bidez euskal gorputz nazionala, gorputz nazional femeninoa osatuz. Imajinatu eta sortu egin zuten, 'emakume natura' irudikatu eta esentzia aldaezin bihurtu zuten. Tradizioa bezain aldaezina, ikusi dugun moduan inoiz aldatzeari utzi ez bazion ere.

Zamaketariak, batelariak, bainuzainak, jostunak, arrain-saltzaileak eta dantzan agertutako hainbat emakume, etxetik eta etxeko gizonen agintetik aparte bizibidea bilatu zutenak bazterreko genero-arketipoen baitan kokatzen dira. Lan horietako batzuk gainera gizotasunarekin lotutako ezaugarriak zituzten, fisikoak ziren eta horietan aritzen ziren emakumeek lan-jardun horren bidez dantzan jarduteari egozten zitzaion gizotasuna irabazia zuten. Bestalde, etxetik kanpo lan egiteak zekarren Independentzia ekonomikoak gizonekiko menpekotasun egoeratik askatzen zituen emakumeak eta askatasun horren adierazle garbi zen dantzan egitea, gizonen nagusitasun ekonomikoren menpe ziren emakumeek egiterik ez zutenak eskandalurik eragin gabe. Ez da harritzekoa beraz sexu-askatasuna eta ondorioz, moralitate eza egozten zitzaizkien emakume-langileak izatea dantzan ageri ziren berberak. Patriarkatua jarduera markoetan garatu eta erreproduzitzen da, bai eremu publikoan eta bai pribatuan, norbanakoen askatasun mugen gaineratik. Jokatu beharreko rolen egitura arketipoa dago oinarrian, 'tradizioak idatzitako eta dogmatika kristauak sendotutako gidoi baten arabera, gizonek eta emakumeek eszenak erreproduzitzen dituzte, agertokiz aldatu daitezkeenak, baina argumentua errepikatzen dutenak' (Luengo 2014, 108-109). Testuinguru sozial horretan araututa dagoenaren bazterretan kokatzen dira ezarritako sistemarekin deseroso mugari bultzaka eta sozialki zigortuak izateko arriskuan diren emakumeak.

XX. mende hasierako aldaketa politiko eta sozialak genero ikuspegi desberdinekin batera gertatu ziren, eta horiek bere isla izan zuten euskal nazionalismoan. Ikuspegi horiek euskal dantza tradizionalaren aldaketa prozesuan nola txertatu ziren ikusteko aukera eskaini du tesi honek. Arketipoek genero desberdinkeriak elikatzekeo duten gaitasuna kontuan hartuta, arketipo

horiek eratze eta eraldatze prozesuak arretaz aztertzea merezi du, zer esanik ez dagokion garaiko ideologia politikoetan genero ikuspegiak berebiziko papera jokatzen dutela jakinik. Une bakoitzean dantzaren bidez adierazi nahi ziren identitate, nazio-, genero eta moralitate ideien arabera sailkatu, kontatu eta egokitu ziren dantzak. Tradizioen sorkuntzak (Hobsbawm & Ranger 1983), dantzaren gorputz izaerak (Kurath 1960; Royce 1977) eta berak sinbolikoki esanahiak adierazteko duen gaitasunak (Kaeppler 2006, 26) iragarritako profezia betetzea (Merton 1995) ekarri zuen, besteak beste aureskua, ezpata-dantza eta poxpolinen dantzak, irudikatu zirenean haiengan proiektatu zen sexu-diferentzia naturalizatzeko baliatuz. Kategoria bakoitzari esleitutako generoaren arketipoa gorputzaren bidez antzetzuz (Butler 1988) genero sistema bera erreproduzitzen da. Horrela, ezpata-dantzarien dantza jardunean indarra eta soiltasuna moduko ezaugarri ustez maskulinoak antzeman zitezkeen bitartean, poxpolinei, fintasuna eta harmonia moduko eraikitako feminitate ezaugarriak zerien. Dantzak gorputz mugimendu eta egitura koreografikoen arabera sailkatu ziren genero markak ezarriz, eta behin generoaren arabera sailkatuta zegokion taldearen errepertorioan txertatu ziren, era horretan garaiko pentsalari eta politikari abertzaleen genero ikuspegiakin bat zetorren dantzen sistematika eraikiz. Azken batean, euskal gorputz nazionalaren eraikuntza sinbolikoan parte hartu zuten ezpata-dantzariak eta poxpolinek, nazionalismoaren beraren genero ikuspegia, sexu-diferentzian oinarritutakoa, dantzan islatuz eta dantzaren bidez gizarteratuz.

Argitara eman diren auresku baten irudi zaharrenak, Santurtzin 1921ean filmatu zirenak, emakumeek dantzatutakoak izateak, hain zuzen folkloristek emakumeek aureskuak dantzatzen zutenik ukatzen zuten garaikoak, agerian jartzen du tradizioei buruzko narrazioek tradizioak eurak eraldatzeko duten gaitasuna. Kategorien definizioak eztabaidan eta definizio berrien araberako rolak egokitzen ari ziren, eta XX. mendearen lehen hereneko emakumeek genero ikuspegi berrien eta zaharren arteko tentsio eta birkokatze egoeran, bazterketa eta inklusio sexuatuaren arteko hautuan aurrera egin beharra izan zuten. Modernitatearen izaera anitz eta kontraesankorrean (Ramos 2014, 40), gizonen eta emakumeen arteko harremanen eskema berriaren negoziaketan dema egitera ausartu ziren emakume batzuk, hala nola 1931an ezpata-dantza, gizonezkoen dantza guztiz eksklusiboa zena dantzatuz.

Emakume dantzarien, alegia, gorulari eta poxpolinen eredu estereotipatuaren eraikuntza prozesua errepertorioaren hautaketan, janzkeraren diseinuan eta

dantzakera femenino baten eraikuntzan antzematen da. Genero-estereotipoak desberdinkeria naturalizatzen duten eraikuntza kulturalak direla azalatu zuen Teresa del Vallek (1997, 39) eta euskal dantza tradizionalaren sorkuntza prozesua aztertuz estereotipo horien eraikuntza bera nola egin zen ezagutzeko aukera izan dugu. Aurretik gizonezkoek ere —eta zenbaitetan gizonezkoek bakarrik— dantzatzten zituzten zenbait pieza, erabiltzen ziren tresna edo dantzaren tankera harmoniatsuan oinarrituta, feminitatearen eta maskulinitatearen eredu estereotipatuaren arabera, emakumeek dantzatzeko egokitzen edo desegokitzen iritzi ziren. Ezpata-dantza, borroka eta gudaren tankeran aurkeztuta, ezpata eta makilak moduko tresnak elkar kolpatzeko erabiliz, eta mugimendu bortitz eta biziak baliatuz, gizentasuna zerion dantzatzat jo zen, eta beraz, emakumeek dantzatzea guztiz pentsa-ezina. Beste zenbait dantza, zintak, arkuak edo sagarrak zerabiltzatenak, jauzi handirik gabekoak, dantzakera lasai eta harmoniatsuak zerabiltenak, emakumeei egotzitako aldarrea estereotipatuarekin bat zetozelakoan gorulari eta poxpolin taldeek egiteko hautatu ziren. Ordura arte sagar-dantza, arku-dantza eta zinta-dantzak gizonezkoek ere, eta zenbaitetan gizonezkoek bakarrik dantzatu arren, genero marka femeninoz etiketatu ondoren, gizonezkoen errepertoriotik desagertzen joan ziren. Genero kategoriaren araberrako dantzen sailkapena ezartzen joan zen modu horretan XX. mende hasieran, emakumeen eta gizonen dantzak guztiz bereiziz, eta bakoitzari zegokion dantzakera ereduak eraikiz eta indartuz.

Genero bereizketa erreproduzitzeko dantzak duen gaitasuna erakutsi du euskal dantzaren tradizioaren eraikuntza prozesuaren behaketak. Gorputz-jarduerak eta *performance*en bidez horretaz egiten den erakusketa publikoak ematen dion dimentsio sinbolikoak bereizketaren izaera naturala iradokitzen du, eta dantzaren mugimenduek genero esanahia hartzen dute, gorputzen eta mugimenduaren bereizketa estereotipatuak naturalizatuz. Alegia, dantza genero-identitateen zeinu bihurtzen da. Euskal dantzan emakume eta gizonezkoentzat esleitutako mugimendu arketipikoak bat datoz Hannak (1988, 157) hainbat kultura koreografiko aztertuz identifikatu zituen oinarritzko ezaugarriekin: goxotasuna emakumeek, indarra gizonezkoek. Beste zenbait kulturatan bezala, euskal kulturaren, dantza indar nagusitasuna agerian jartzeko erabili zuten gizonezkoek. Gizonen indarra, boterea eta oldarkortasuna aldarrikatzeko baliatu du ezpata-dantza euskal nazionalismoak. Horren osagarri, emakumeak, dantzan ere, amatasunarekin lotutako transmisioaren eta komunitatearen kohesioaren

arduraz aritzera bultzatu dira.

Gorputzaren ontzi, indartzaile ala mozorro, janzkerak genero-identitatearen zeinu eta adierazle funtzioa jokatu du, eta jokutzen du oraindik. Genero-markarik gabekoak ziren koloreak identitate ikur bihurtu ziren ezpata-dantzarien eta poxpolinen soinean: txinparta gorritz apaindutako zuritasun garbia gizona zkoen soinean, tentuz ibiltzeko gorritasuna gorulari eta poxpolin emakumeentzat soineko. Jantzi zuriak eta apaingarri gorritz osatutako uniformeak, dantzarien uniformeak, genero bereizketarik gabeko janzkera izatetik, gizona zkoen bereizgarri eskusibo izatera pasa zen. Genero-markarik gabeko janzki zehatzei ere esleitu zitzaie identitate bateraezina: txapelak euskaldunen zeinu izatetik, gizona euskaldunen zeinu izatera pasa dira; prakak, ezpata-dantzak, makila handiak, eskuzko eta zestako pilota bezala, emakumeentzat debekatutako soro maskulino bihurtu dira.

Tesi honen aztergai esparrutik kanpo geratu denez XX. mendearen bigarren zatia, gerra zibilaren bukaeratik XXI. mendearen hasiera bitartean folklore dantzen, botere frankistaren eta generoaren arteko elkar-eragintza aztertzeko alor oparoa izan daiteke hurrengo ikerketetan. XX. mendearen lehen erdiko kultura politikoetan nagusi izan zen bitasun sexualaren eskema eta genero diferentziaren ulerkera horrek abertzaletasunak berrantolatu eta berrasmatu zuen folklore dantzen eremua nola busti zuen ikusteko aukera izan dut. Nazionalismo politikoak eta genero-identitatea folklore ereduak bidez lotzen dituen harreman sinboliko horrek jarraipena izan zuen 1939tik aurrerako diktadura frankistan, bereziki Sección Femeninaren *Coros y Danzas* (Casero-García 2000) erakundeak bidez, eta emakumeek protagonismo handia izan zuten dantzara begira jarritako erakunde horietan. Gizona zkoen dantzatzat etiketatu izanagatik ordura arte ukatuak izan zitzaizkien zenbait folklore dantza egiteko aukera emanez, eta berriz ere lizuntzat jotako atzerriko moda berriak arbuiatuz, Frankismoak ideologia nazional-katolikoa eta genero-ikuspegi patriarkal gotorra hedatzeko eta errotzeko euskal dantzaren erabilera aztergai dago.

Mende bete beranduago, XXI. mendean, euskal dantza tradizionalen errotuta dauden ikuspegiak generoak kategoria garrantzitsua da dantza tradizionalen ezaugarrien artean. XIX. mende bukaeran eta XX. mendearen lehen herenean gertatutako prozesu horien ondorioz, badira gizona dantzak eta badira emakumeen dantzak; badira emakumeen jantziak eta janzkerak, eta badira gizona dantzak eta janzkerak: eta bada gizona zkoetzat jotzen den dantzakera

bat eta emakumeen dantzakera bat ere bai. Dena den, XXI. mendeko lehen hamarkadotan ernalduta bereizketa horien izaera eraikiari buruzko eta horien genero kategorizazioari buruzko kontzientzia. Estereotipoak eta bereizketak denboraz kanpoko izaera aitortzen zaion tradiziozkotzat hartzen eta naturalizatuta erreproduzitzen dira hainbatetan. Azken lerrook idaztearekin batera aurkia eta ifrentzua agertu zaizkit berriz ere. Lesakan lehen aldiz emakumeak atera dira San Fermin eguneko ezpata-dantzan (Agerre 2019a) eta aurretik Beran edo Zumarragan bizitako emozioak berritu zaizkit. Baina egun gutxira Garaiko dantzari baten hitzek (Agerre 2019b) gogora-arazi didate oraindik badugula bidea egiteko: "Ni dantzaria naiz, dantzari-dantza dakit eta zergatik ez dut ba dantzatuko?" galdetu du Alazne Sarrigoitiak. 2019ko Santiago eta Santa Ana festa nagusietan, bere aitak eta nebak ez bezala, ez du dantzatzeko aukerarik izan Alazne Sarrigoitiak. Dantzan oso ongi jakin arren, emakumea delako ukatu zaio aukera. Ez du amore eman eta 2020an berriz saiatzeko asmoa agertu du.

Tesi honekin defendatu nahi izan dut dantzan agerikoak diren eta dantzaren bidez gizarteratzen diren genero rola eraikiak direla, eta horien zamarik gabe, dantzan askeago jardutea posible dela. Hori eginez gero, tradizioari traizio baino tradizioarekin zintzoagoa eta gure komunitateko kide guztiekiko, eta bereziki emakumeekiko, justuagoa jardungo garela sinesten dut. Ez dakit dantzak askeago egin gaituen, baina dantzan askeago aritzeak hobeto, eta ziur aski, zorientsuago ere egingo gaitu.

## 6 Iturriak, bibliografia eta indizeak

### 6.1 Erreferentziak

Abad Carles, Ana. 2013. «Coreógrafas, directoras y pedagogas: la contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI». Doktore tesia, Valencia: Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/21066>.

Acuña, Manuel Alfonso. 1916. «Cartas a un amigo desde Madrid». *La Unión ilustrada*, apirilak 20.

Agerre «Axular», Pedro. 1643. *Gero*. Bordele: G. Milanges erregeren inprimazaillea baithan. <http://klasikoak.armiarma.eus/idazlanak/A/AxularGero.htm>.

Agerre, Kattalin. 2015. «Legazpiko Oktabario dantza sei argazkitan». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/legazpiko-oktabario-dantza-sei-argazkitan>.

———. 2016. «Frantziako Charles IX.ak euskal neskak 1565ean dantzan ikusi zituenekoa». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/charles-ix-euskal-neskak-dantzan>.

———. 2017a. «Emakumeak dantzan Durangon frankismo garaian». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/emakumeak-dantzan-durango-frankismoa>.

———. 2017b. «Orain 75 urte, Orion, emakumeek dantzatu zuten aureskua Kontxan lortutako garaipena ospatzeko». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kuarenta/orio-1942-estropada-emakumeen-aureskua>.

———. 2018. «Emakumeek aureskua dantzatu zuten Añorgan 1944an Pujanaren begiradapean». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/emakumeen-aureskua-anorga-1944>.

———. 2019a. «Zu irteten zaren egunean». *dantzan.eus*.

<https://dantzan.eus/kidea/kattalin/neska-mutilak-lesakako-dantzak>.

———. 2019b. «Alazne Sarrigoitia: “Ni dantzaria naiz, dantzari-dantza dakit eta zergatik ez dut ba dantzatuko?”» *dantzan.eus*.

<https://dantzan.eus/kidea/kattalin/alazne-sarrigoitia-garai>.

Agirre, Lorea & Eskisabel, Idurre. 2017. «Gorputzen elkargunea, bizi dugun lurraldea». *Jakin* (221–222): 13–36.

Agirre, Txomin. 1898. *Zestuako Euskal-festetan on Domingo Agirre ta Badiola abadeak Gipuzkoako Diputazio chit goituaren aurrean egintako sermoya sermoya : 1898-ko agorraren 18-an = Sermón predicado en Cestona : el día 18 de septiembre de 1898 ante la Excm. Diputación Provincial de Guipúzcoa por ... Domingo de Aguirre y Badiola con motivo de las Fiestas Euskaras celebradas en aquella ... villa ; (traducción del vascuence)*.

<http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/9413>.

Agirrebeña, Olaiz. 2015. «Lekaio-dantza Arraten 1620an: soka-dantzetatik ezpatetara». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/olaiz/arrateko-soka-dantzari-ezpatadunak>.

Aguirre Doradell, Haydee et al. 1985. «Emakumes». *Vasconia. Cuadernos de Sección de Historia-Geografía* 7: 169–193.

Aguirre Sorondo, Antxon. 1987. «Papel de la mujer en el carnaval vasco». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 5.

<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/05/05011042.pdf>.

———. 2006. «Un pueblo que baila al pie... del infierno.» *El Diario Vasco*, uztailak 13. <https://dantzan.eus/hemeroteka/un-pueblo-que-baila-al-pie-del-infierno>.

Aizpuru Joaristi, Alaitz & Altonaga Begoña, Bakarne (arg.). 2014. *Diskurtsoak, eraikuntzak, gorputzak: gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntzaz*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Alberdi Lonbide, Xabier & Etxabe Zulaika, Xabier. 2009. *Zarauzko folklorea : eboluzio historikoa, haren aldaketan egon diren interesen azterketa eta festa-ereduen inguruko hausnarketa*. Zarautzi Buruzko Ikerketak. Zarautz: Zarauzko Udala.

Alberro Goikoetxea, Luzia. 1998. *Areatzako euskal jaialdiak 1897*. Bilbao:



Fundación Sabino Arana = Sabino Arana Kultur Elkargoa.

Alberto de Atxika-Allende. 1931. «La mujer en el nacionalismo». *Euzkadi*, abuztuak 16. [http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/bfb2/PV-1/1931\\_08\\_16/PV-1\\_1931\\_08\\_16.pdf](http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/bfb2/PV-1/1931_08_16/PV-1_1931_08_16.pdf).

Albisu Iriarte, Ane. 2006. *Atondu: XXI. menderako proposamena*. Ondarea 6. Donostia: Elkar.

———. 2018. «Soka-dantza egiteko zer jantzi?» *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/AAI/soka-dantza-egiteko-zer-jantzi>.

Albizu, Ibis. 2016. «Balletaren maskulinitatea». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/balletaren-maskulinitatea>.

———. 2017. *Entre actos: ensayos de filosofía y danza*. Madrid: Ediciones Cumbres.

Aldama, José Patricio et al. 2007. «Laugarren Mahai-Ingurua = Cuarta Mesa Redonda». *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* (9): 401–407. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/jentil/09/09401407.pdf>.

Aldekoa-Otalora, Antton Mari. 2015. «Durangoko Plateruak». *Karmel euskal aldizkaria* 291 (martxoak): 3–23. [http://www.karmelaldizkaria.eus/upload/pdf/karmel-2015-3-Durangoko\\_Plateruak\\_.pdf](http://www.karmelaldizkaria.eus/upload/pdf/karmel-2015-3-Durangoko_Plateruak_.pdf).

Alford, Violet. 1954. «Danse et drame en Pays Basque» in . *VIIIème Congres d'Etudes Basques = Eusko Ikaskuntzaren VIII. Kongresua = VIII Congreso de Estudios Vascos*, 357–361. Baiona, Uztaritz: Eusko Ikaskuntza. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/08/08357361.pdf>.

Allen, Matthew Harp. 1997. «Rewriting the Script for South Indian Dance». *TDR (1988-)* 41 (3): 63–100. doi:10.2307/1146609. [https://www.artsrn.ualberta.ca/fwa\\_mediawiki/images/1/10/1146609.pdf](https://www.artsrn.ualberta.ca/fwa_mediawiki/images/1/10/1146609.pdf).

Altonaga Begoña, Bakarne. 2014. «Diferentzia sexualaren eraikuntza: gorputzen desnaturalizazioa» in Aizpuru Joaristi, Alaitz & Altonaga Begoña, Bakarne (arg.). *Diskurtsoak, eraikuntzak, gorputzak: gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntzaz*, 13–32. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

———. 2016. «Mujeres viriles en el siglo XVIII: la construcción de la feminidad por el discurso foralista de Manuel de Larramendi». *Historia contemporánea* (52):

9-42.

———. 2018a. «Cuerpos en tránsito: género y diferencia sexual en la sociedad vasca durante la crisis del Antiguo Régimen = Bodies in transit: gender and sexual difference in the Basque society during the crisis of the Old Regime». Tesis Doctoral Internacional, Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco.

———. 2018b. «Generoa euskal dantzen historia ikertzeko tresna gisa». *Euskonews* (731) (ekainak 6).  
<http://www.euskonews.com/0731zbk/gaia73104eu.html>.

Altuna, Belén. 2006. «La idea de pureza moral y religiosa en el discurso identitario vasco». *Cuadernos de Alzate* (34): 41-67.

Altuna Etxeberria, Maialen. 2016. «Emozioen erabilera genero-sistemaren inposaketan. Frankismoko dantzaldien kasua» in Esteban Galarza, Mari Luz & Hernández García, Jone Miren (arg.). *Etnografia feministak Euskal Herrian. XXI. mendera begira dagoen antropologia*, 65-79. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.  
[http://www.ueu.eus/download/liburua/EtnografiaFeministak\\_0.webUEU.pdf](http://www.ueu.eus/download/liburua/EtnografiaFeministak_0.webUEU.pdf).

Álvarez Cañibano, Antonio. 2006. «Documentar la danza» in . *Encuentros sobre documentación 2006*, 133-166. Vitoria-Gasteiz: Artium.  
[http://www.artium.org/images/historico/pdfs/Encuentros\\_Documentacion\\_web/2006/Ponencia\\_INAEM\\_IIIEncuentros.pdf](http://www.artium.org/images/historico/pdfs/Encuentros_Documentacion_web/2006/Ponencia_INAEM_IIIEncuentros.pdf).

Alvarez Uria, Amaia. 2012. «Deseraiki dezagun generoa harremanak eraldatzeko. Genero performatibitatea eta botere harremanak euskal narratiba garaikidean» in Lasarte Leonet, Gema & Alvarez Uria, Amaia (arg.). *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturan*, 137-156. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua - Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Anasagasti, Pedro. 1963. «Belleza de las danzas vascas. D. Segundo Olaeta». *Aranzazu*, abenduak.

Anboto. 2014. «Ander Berrojalbiz: "Gorularien kanta tradizioa pasatzean Zubiaurreren autoretza ahaztu egin genuen"». *Anboto*, azaroak 30.  
[/durango/1417179198422](http://durango/1417179198422).

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised ed. London: Verso.

Andreoli, Giuliano Souza. 2010. «Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural». [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text). *Conjectura: filosofia e educação*.

Andreu Miralles, Xavier. 2017a. «El género de las naciones. Un balance y cuatro propuestas». *Ayer* (106): 21–46.

———. 2017b. «Presentación. Dossier: Género y nación en la España contemporánea.» *Ayer* (106): 12–20.

Anguiozar, Martín de. 1928. «“La princesa de Babilonia”: Voltaire y los vascos». *Revista internacional de los estudios vascos = Eusko ikaskuntzen nazioarteko aldizkaria = Revue internationale des études basques = International journal on Basque studies, RIEV* 19 (3): 393–394.

———. 1929. «Los vascos en 1800: Dantzaris». *Euskalerraren alde*, iraila.

Ansorena, Jose Luis. 2007. «La fidelidad de nuestros folkloristas en la recolección de las melodías populares». *Musiker. Cuadernos de Música* 15: 179–193. <http://hedatuz.euskomedia.org/7177/1/15179193.pdf>.

Antequera Chávez, Jose Alfonso. 2016. «Una descripción del Auresku a principios del siglo XX, por Manuel Díaz de Arcaya (I)». *Dantzariak* (61): 81–103.

Antolini, Paola. 1989. *Los agotes: historia de una exclusión*. Fundamentos (Istmo) ; Madrid: Istmo.

Arana Goiri, Sabino de. 1897. «Efectos de la invasión». *Baserritarra*, uztailak 11.

———. 1980a. *Obras completas de Sabino Arana Goiri (vol. II)*. 2. argitaldaria Martin Ugaldere ardurapean. Libk. 2. 3 libk. Donostia: Sendoa Argitaldaria.

———. 1980b. *Obras completas de Sabino Arana Goiri (vol. I)*. 2. argitaldaria Martin Ugaldere ardurapean. Libk. 1. 3 libk. Donostia: Sendoa.

Arana Martija, José Antonio. 1977. *Elai Alai: Euskalherriko lehenengo koreografi taldea*. Gernika-Lumo: Gernika Kultur Elkarte.

———. 1981. «Folklore de Vizcaya» in . *Enciclopedia histórico-geográfica de Vizcaya*, 303–342. San Sebastián: Haranburu.

———. 1986. *Eresoinka : embajada cultural vasca : 1937-1939*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.

Aranburu Orbegozo, Maria Jesus. 2010. «Poner en valor nuestra danza».

*Noticias de Gipuzkoa*, uztailak 11. <https://dantzan.eus/hemeroteka/poner-en-valor-nuestra-danza>.

Aranburu Urtasun, Mikel. 1998. «Tradición recuperada, tradición imaginada: la revitalización del Paloteado de Ablitas a la Virgen del Rosario» in Fernández de Larrinoa, Kepa (arg.). *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*, 31-129. Ensayo y Testimonio. Pamplona: Pamiela.

———. 2000. *Danzas y bailes de Navarra*. Temas de Navarra 15. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Presidencia, Justicia e Interior.

Aranzadi «Kizkitza», Engracio. 1930. «Bailes vascos». *Euzkadi*, abuztuak 12.

Aranzadi, Telesforo de. 1918. «Etnología» in . *Geografía general del País Vasco-Navarro*, 125-191. Barcelona: Alberto Martín.  
<http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/handle/10771/24725>.

———. 1934. «De la “Geografía del País Vasco-Navarro”». *Txistulari* (6 (Año VII-Epoca 2.<sup>a</sup>)) (apirilak): 13-14.

Araolaza Arrieta, Oier. 1998. *Gregorio Santa Cruz, dantza maisua 1898-1980*. Eibarko Udala - Ego Ibarra Batzordea.

———. 1999. «Emakumea euskal dantza tradizionalen». Argitaratu gabekoa (EHU, Antropologia ikasketetan egindako eskola-lana).

———. 1999. «Futbolariak eta dantzariak». *dantzan.eus*.  
<https://dantzan.eus/edukiak/futbolariak-eta-dantzariak-1/futbolariak-eta-dantzariak>.

———. 2002. «Jauzien eta mutil-dantzen eguna». *dantzan.eus*.  
<https://dantzan.eus/albisteak/jauzien-eta-mutil-dantzen-eguna>.

———. 2006. «Lizartza inauteriak 2004». Folder.  
[https://dantzan.eus/argazkiak/2004-02-15\\_Lizartzako\\_Inauteriak](https://dantzan.eus/argazkiak/2004-02-15_Lizartzako_Inauteriak).

———. 2008. «Arrateko Amaren dantzak: XXI. menderako tradizio bat». *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore* 11: 237-251.  
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/11/11237251.pdf>.

———. 2010. «Discursos sobre la tradición e interpretaciones simbólicas del lenguaje coreográfico tradicional: la soka-dantza en Gipuzkoa». EHU/UPV, Artearen eta Musikaren Historian Ikertzaile Gaitasun Agiria eskuratzeko tesia (argitaratu gabe).

- . 2014a. «Emakumeak euskal dantza erritualetan: gertatzen ari da». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/oier/emakumea-euskal-dantza-erritualetan>.
- . 2014b. «Dantza festaren erdian: San Esteban egunez Beran». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/oier/dantza-festaren-erdian-san-esteban-egunez-beran>.
- . 2016. «Las Poxpolinak: género y nacionalismo en la construcción del modelo de las bailarinas vascas» in . *La Investigación en danza en España 2016*, 2:179-185. Valencia: Mahali.
- . 2018. «El último aurreku. Género, danza y nacionalismo vasco a comienzos del siglo XX». *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea* (17): 235-257. <https://doi.org/10.14198/PASADO2018.17.09>.
- Arbaiza, Mercedes. 2014. «Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España» in Nash, Mary (arg.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, 129-157. Madrid: Alianza Editorial.
- Aresti Esteban, Nerea. 2014a. «Generoa, gorputzak eta historia» in Aizpuru Joaristi, Alaitz & Altonaga Begoña, Bakarne (arg.). *Diskurtsoak, eraikuntzak, gorputzak: gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntzaz*, 71-94. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.
- . 2006. «Género e identidad en la sociedad del siglo XVII». *Vasconia: Cuadernos de historia - geografía* (35): 49-62. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas35/35049062.pdf>.
- . 2014b. «A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98» in Nash, Mary (arg.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, 47-74. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2014. «De heroínas viriles a madres de la patria. Las mujeres y el nacionalismo vasco (1893-1937)». *Historia y Política* 31 (enero-junio): 281-308.
- . 2016. «El langile respetable: masculinidad, moral y trabajo en el nacionalismo vasco» in . *¿La España invertebrada?: masculinidad y nación a comienzos del siglo XX*, 119-136. Comares.
- . 2017. «El “gentleman” y el bárbaro. Masculinidad y civilización en el

nacionalismo vasco (1893-1937)». *Cuadernos de Historia Contemporánea. Dossier: Masculinidades, nación y civilización en la España contemporánea*, (39): 83-103. Dantzán: Nerea Aresti.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/56267>.

Aresti, Nerea & Martykánová, Darina. 2017. «Introducción. Masculinidades, nación y civilización en la España contemporánea: Introducción». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 39: 11-17.

Aretxaga Santos, Begoña. 1996. «¿Tiene sexo la nación?: nación y género en la retórica política sobre Irlanda». *Arenal: Revista de historia de mujeres* 3 (2): 199-216. <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/33945>.

Arizmendi Amiel, Maria Elena. 1964. «Una rehabilitación necesaria: La sagar-dantza». *Txistulari* (37) (martxoak): 1-2.

———. 1970. «Espíritu de la danza vasca». *Revista Etnografía, Museo de Etnografía e Historia* 27 (8): 19-53.  
<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/18462>.

Aroma Lejarreta, Juan Antonio. 2010. *Durango dantzan, 1776-1960*. Durango: Durangoko Arte eta Historia Museoa.

Arozamena, Ainhoa. «Zaldúa Anabitarte, Bernardo de» in . *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/zaldua-anabitarte-bernardo-de/ar-145471/>.

Arraras Soto, Francisco. 1971a. «Danzas de Navarra». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 8: 171-219.  
<http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0008-0000-0171-0220.pdf>.

———. 1971b. «Danzas de Navarra». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 3 (8): 171-220. <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0008-0000-0171-0220.pdf>.

———. 1972. «Danzas de Navarra». *Dantzariak* (3): 13-26.

d'Abbadie d'Arrast, Mme Charles. 1909. *Causeries sur le Pays Basque : la femme et l'enfant*. Paris: F.R. de Rudeval,  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8630871q.r=strabon%20g%C3%A9ographie?rk=42918;4>.

Arrieta, Joseba. 1966. «Historia de una danza: Sagar-dantza». *Dantzari* (1): 12.

Arriolabengoa Unzueta, Julen & Lakarra Andrinua, Joseba Andoni. 2006. «Ibarguen-Cachopín Kronika. Edizioa eta Azterketa». Doktorego tesia, Vitoria-Gasteiz: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco. <https://addi.ehu.es/handle/10810/12247>.

Arrola, Ildfonso. 1921a. *Santurtzi 1921 Ohorezko aurrekua emakumeen eskutik*. Santurtzi. <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-emakumeen-aurrekua-soka-dantza>.

———. 1921b. *Santurtzi 1921 Estropadetako garaipenaren festa*. Santurtzi. <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-arraunlarien-garaipenaren-festa>.

Artetxe, Jose. 1934. «¿El baile nacional vasco?» *Txistulari* (8 (Año VII-Epoca 2.<sup>a</sup>)) (abuztuak): 4-5.

Artiñano Zuricalday, Arístides. 1874. *Excursión de SS. MM. Católicas por el Señorío de Vizcaya en junio de 1874*. Tolosa: Imprenta de Pedro Gurruchaga. <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/1308>.

Artola, Amalur. 2016. «Dantza, kultura ezberdinen transmisioa eta elkarbizitza gidatzen dituen “Soka”». *Gara*, otsailak 5. <https://dantzan.eus/hemeroteka/dantza-kultura-ezberdinen-transmisioa-eta-elkarbizitza-gidatzen-dituen-soka>.

Arzadun Zabala, Juan. 1901. «El aurreku». *Euskal-Erria: revista bascongada* 44 (1o sem. 1901): 62-64.

Aschmann, Birgit. 2014. «La razón del sentimiento. Modernidad, emociones e historia contemporánea». *Cuadernos de historia contemporánea* (36): 57-72. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/46722/43854>.

Astigarraga Larrañaga, Andoni. 1971. *Euskal dantzak = Danzas vascas*. Buenos Aires: Federación de Entidade Vasco Argentinas (Eusko Argentinaz Bazkun Alkartasuna).

Aulnoy, Marie-Catherine. 1874. *La cour et la ville de Madrid vers la fin du XVIIe siècle. Relation du voyage d'Espagne / par la comtesse d'Aulnoy. ; éd. nouv. rev. et annotée par Mme B. Carey*. Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204723g>.

Auñamendi Entziklopedia. 2018. «Regatas de Traineras - Auñamendi Eusko Entziklopedia» in . *Auñamendi Eusko Entziklopedia [on line]*.

<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/regatas-de-traineras/ar-102442/>.

Aurtzaka dantza taldea. 2007. «Igartzako Dantzak». *dantzan.eus*.  
<https://dantzan.eus/kidea/aurtzaka/igartzako-dantzak>.

Ayarra Jarne, José Enrique. 2014. «Los Niños Seises de la Catedral de Sevilla». Real Academia de las Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.  
<http://www.realacademiabellasartesevilla.com/wp-content/uploads/2017/01/06-Los-Ni%C3%B1os-Seises.-Jos%C3%A9-Enrique-Ayarra.pdf>.

Azkue, Resurreccion Maria de. 1897a. «Batxi-guzur. Lenengo agerraldia. Apalaurrean». *Euskalzale*, apirilak 22. <http://hemeroketa.eus/cgi-bin/orria.pl?arg=euskalzale&zein=18970422&orr=3>.

———. 1897b. «Batxi-guzur. Bigarren agerraldia. Batxi azaletik». *Euskalzale*, apirilak 29. <http://hemeroketa.eus/cgi-bin/orria.pl?arg=euskalzale&zein=18970429&orr=1>.

———. 1897c. «Neska-dantzea». *Euskalzale*, azaroak 18. <http://hemeroketa.eus/cgi-bin/orria.pl?arg=euskalzale&zein=18971118&orr=8>.

———. 1905. *Diccionario vasco-español-francés*. Libk. 1. 2 libk. Bilbao: s.n. [http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/diputacion/FSS\\_037458V1/FSS\\_037458V1.pdf](http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/diputacion/FSS_037458V1/FSS_037458V1.pdf).

———. 1906. *Diccionario vasco-español-francés*. Libk. 2. 2 libk. Bilbao: s.n. [http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/diputacion/FSS\\_037458V2/FSS\\_037458V2.pdf](http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/diputacion/FSS_037458V2/FSS_037458V2.pdf).

———. 1919. *Cancionero popular vasco. Canciones selectas armonizadas por el autor. Quinto grupo : Danzas sin palabras*. Barcelona: Talleres de Grabado y Estampación de Música A. Boileau y Bernasconi.  
<http://www.kmliburutegia.eus/Record/15592>.

———. 1922. *Cancionero popular vasco*. Ed. manual, sin acompañamiento. Barcelona: A. Boileau & Bernasconi.

———. 1922. *Cancionero popular vasco*. 1990. arg. Bilbo: Euskaltzaindia.  
[http://www.euskaltzaindia.eus/dok/iker\\_jagon\\_tegiak/6831.pdf](http://www.euskaltzaindia.eus/dok/iker_jagon_tegiak/6831.pdf).

Aznar Martínez, Eduardo. 2017. «Documentación acerca de las desaparecidas danzas ceremoniales de Fitero». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*



(91): 93-138.

Azpeitia Ruiz, Onintze. 2016. «Gorputz adierazpena eta emozioak lantzen ikerkuntza-ekintzaren bidez: irakasle talde baten ibilbidea». Donostia: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco.

<https://addi.ehu.es/handle/10810/18216>.

Azpiazu Elorza, Jose Antonio. 2014. *La historia desconocida del lino vasco*. Tarttalo, S.L.

Azurmendi Intxausti, Mikel. 1993. *Nombrar, embrujar: (para una historia del sometimiento de la cultura oral en el País Vasco)*. Irun: Alberdania.

Barañano Letamendia, Kosme María de. 1985. «Ensayos sobre danza». *Kobie. Bellas artes* (3): 57-196.

Barandiaran, Gaizka. 1968a. «“Gizon-Dantza” Liturgia y Sentido». *Dantzari* (11): 13-20.

———. 1968b. «“Gizon-Dantza” Liturgia y Sentido (II)». *Dantzari* (12): 3-6.

———. 1978. «Gipuzkoako dantzak». *Dantzariak* (Zenbaki berezia (eta 2) Dantzari Eguna-78ri eskeinia / Número extraordinario (y 2) dedicado al Dantzari Eguna-78): 4-11.

———. 2002. «País Vasco [Euskadi, Euskal Herria, Euzkadi, Vasconia]. I. Danza.» in . *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 8 Oaburi-Qurra:359-365. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Barrena, Marisa. 2018. «Dantzari ahaztua: Maria Francisca Escolastica (Durango 1749)». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/Mbarrena/dantzari-ahaztua>.

Basurto, Aitor et al. 2001. *Añorgako dantzariak 75 urte*. Añorga Kultur eta Kirol Elkarte.

Bauman, Richard. 1992. «Folklore» in . *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*, 29-40. New York [etc.]: Oxford University Press.

Beauvoir, Simone de & Martorell, Alicia. 1998. *El segundo sexo*. Feminismos 50. Madrid: Cátedra.

Beitia, Fausto Antonio de & Echezarreta, Ramón de. 1868. *Noticias históricas*

*de la Noble y Leal Villa de Tavira de Durango*. Bilbao: Imp. y Lib. del Euskalduna. <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/1493>.

Benza Solari, Silvia; Mennelli, Yanina & Podhajcer, Adil. 2012. «Cuando las danzas construyen nación». Los repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú» in Citro, Silvia & Aschieri, Patricia (arg.). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, 169–199. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Bergès, Karine. 2012. «La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas». *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* (42-2) (azaroak 15): 91–103. <http://mcv.revues.org/4578>.

Berguices Jausoro, Angel. 2016. «Organología popular y sociabilidad: El baile de La Casilla de Abando-Bilbao y la expansión del acordeón en Bizkaia (1880-1923)». Doktore tesia, Biilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco. <http://addi.ehu.es/handle/10810/19955>.

Bernadou, Charles. 1899. «Compte rendu des Fêtes de la Tradition Basque a Saint-Jean-de-Luz du 15 au 22 août 1897 sous le patronage de la Société d’Ethnographie Nationale et d’Art Populaire et sous la présidence d’honneur du Général Derrécagaix, Commandant la 36e Division, a Bayonne de M. Doux, Préfet des Basses-Pyrénées et de S. G. Mee Jauffret, Évêque de Bayonne» in . *La tradition au Pays Basque : ethnographie, folk-lore, art populaire, histoire, hagiographie.*, 11–77. Bibliothèque de la Tradition Nationale. Bureaux de la Tradition Nationale,. <http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/24423>.

Berrizko Udala. 2016. «Berrizko emakumeen parte hartzea dantza tradizionalen». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/berrizko-emakumeen-parte-hartzea-dantza-tradizionalen>.

Bhabha, Homi K. (arg.). 1990. *Nation and narration*. London: Routledge.

Bidador, Joxemiel. 1993a. «Materiales para una bibliografía sobre danza vasca». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 25 (62): 345–378.

———. 1993b. «Pedro Antonio Añibarro Aitaren Misionuri eskualduna liburuan dantzei buruz dakartzan 66. eta 67 doktrineak bere adibideekin». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (61): 13–28.

<http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0061-0000-0013-0040.pdf>.

———. 1995. «Dantza euskal literaturan». *Euskaldunon Egunkaria*, maiatzak 5. <http://zubitegia.armiarma.eus/?p=bid-10>.

———. 1996. «Un edicto contra las danzas del obispo de Pamplona Juan Lorenzo Irigoyen Dutari (1769)». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 67: 13–18. <http://www.vianayborgia.es/CUET-0067-0000-0013-0018.html>.

———. 1997. «El misionero dominico fray Antonio Garcés a su paso por Euskal Herria y su opinión sobre la danza». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 69: 31–36. <http://www.vianayborgia.es/CUET-0069-0000-0031-0036.html>.

———. 1998. «Azpiazu y su descripción de las diversiones públicas de Guipúzcoa (1858)». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 72 (Año 30): 285–306. <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0072-0000-0285-0306.pdf>.

———. 1999. «Izarbeibarreko eskola». *Euskaldunon Egunkaria*, azaroak 5. <https://zubitegia.armiarma.eus/?p=bid-95>.

———. 2001. «La prohibición de bailar». *Diario de Noticias de Navarra*, otsailak 11.

———. 2002. «Los obispos y las danzas». *Diario de Noticias de Navarra*, otsailak 10. <https://dantzan.eus/hemeroteka/los-obispos-y-las-danzas>.

———. 2005. *Dantzaren erreforma Euskal Herrian*. Bilboko Udala, Kultura eta Euskara Saila.

Bidegain, Eneko. 2007. *Filipe Oihanburu (1921)*. Bidegileak 50. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Billig, Michael. 1995. *Banal nationalism*. London: Sage.

Boissel, William. 1932. «Danseurs et Musiciens Basques». *Txistulari*, abuztuak.

Boissevain, Jeremy (arg.). 1992. *Revitalizing European Rituals*. London ; New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Nice, Richard (Itzul.). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511812507. /core/books/outline-of-a-theory-of-practice/193A11572779B478F5BAA3E3028827D8.

———. 1991. *El sentido práctico*. 2007. arg. Biblioteca Clásica. Madrid: Siglo XXI de España.

Bowles, William. 1775. *Introducción a la Historia Natural, y a la Geografía Física de España por Guillermo Bowles*. Madrid: Imprenta de D. Francisco Manuel de Mena. <http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/8504>.

Brooks, Lynn Matluck. 1988. «Women and the Dance in Seville's Processions during the Golden Age». *Dance Chronicle* 11: 1–30.

Buckland, Theresa Jill. 2001. «“In a word, we are unique”: Ownership and control in an English dance custom» in Boyes, Georgina (arg.). *Step change: new views on traditional dance*, 49–60. London: F. Boute.

———. 2006. «Dance, History, and Ethnography: Frameworks, Sources, and Identities of Past and Present» in . *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 3–24. Studies in dance history. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

———. 2006a. *Dancing from past to present: nation, culture, identities*. Studies in dance history. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

———. 2006b. «Being Traditional: Authentic Selves and Others in Researching Late-Twentieth-Century Northwest English Morris Dancing» in Buckland, Theresa Jill (arg.). *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 199–227. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Bullen, Margaret. 1997. «Identidad y género en los alardes de Hondarribia e Irún». *Ankulegi* 1: 37–40.

———. 2000. «Hombres, mujeres, ritos y mitos: los Alardes de Irún y Hondarribia» in . *Perspectivas feministas desde la antropología social, 2000*, ISBN 84-344-2214-X, págs. 45–78, 45–78. Ariel.

———. 2016. «Genero-sistema eta jaiak: begirada antropologiko bat Euskal Herriko errealitateari» in Guilló Arakistain, Miren (arg.). *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada teoriko eta antropologikoak, praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*, 35–54. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Bullen, Margaret; Díez Mintegi, Carmen & Kerexeta Erro, Xabier. 2012. «Emakumeak Euskal Herriko festetan» in . *Añamendi Entziklopedia*.

Euskomedia. <http://www.euskomedia.org/aunamendi/ee154096/143959>.

Bullen, Margaret & Egido, Jose Antonio. 2003. *Tristes espectáculos: las mujeres y los Alardes de Irun y Hondarribia*. Ciencias sociales 12. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Bullen, Margaret & Kerexeta Erro, Xabier. 2012. «Herriaren partaidetza kultura-ondare komunitarioan: Antzuolako Mairuaren Alardearen adibidea» in . *XVII Congreso de Estudios Vascos: Gizarte aurrerapen iraunkorrerako berrikuntza = Innovación para el progreso social sostenible*, 679–695. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/herriaren-partaidetza-kultura-ondare-komunitarioan-antzuolako-mairuaren-alardearen-adibidea/art-22173/>.

Burke, Peter. 1990. *La cultura popular en la Europa moderna*. Feros, Antonio (Itzul.). Alianza Universidad. Historia 664. Madrid: Alianza.

Butler, Judith. 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* 40 (4): 519–531. doi:10.2307/3207893.

———. 2006. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

———. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Muñoz, M<sup>a</sup> Antonia (Itzul.). Paidós Studio 168. Barcelona: Paidós.

Campión, Arturo. 1884. «El génio de Nabarra». *Euskal-Erria : revista bascongada* 11 (155): 353–355. <http://www.kmliburutegia.eus/Record/309476>.

Caro Baroja, Julio. 1958. *Los vascos*. 2a ed. Madrid: Minotauro.

———. 1973. *Los pueblos del norte de la península ibérica: análisis histórico-cultural*. 2a ed. corr. y aum. San Sebastian: Txertoa.

———. 1976. *Baile, familia, trabajo*.

———. 1979. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. 2a ed. La Otra Historia de España 2. Madrid: Taurus.

———. 1984. *El estío festivo : (fiestas populares del verano)*. La Otra historia de España. Taurus.

———. 1986. *De la vida rural vasca: (Vera de Bidasoa)*.

- . 1992. *La estación de amor: (fiestas populares de mayo a San Juan)*. Círculo de Lectores.
- . 1995a. «Cortes de Navarra: El Ebro como eje». *Príncipe de Viana* 56 (206): 827–836.
- . 1995b. «Folklore experimental: El carnaval de Lanz (1964)». *Príncipe de Viana* 56 (206): 715–734.
- . 2000. *Los vascos*. Fundamentos 9. Madrid: Istmo.
- Carreras y Candi, Francisco. 1918. *Geografía general del País Vasco-Navarro*. Barcelona: Alberto Martín.  
<http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/handle/10771/24725>.
- Carrillo Dofundo, David & Couto Jaime, Luna María. 2014. «Patrimonio histórico español del juego y del deporte: las raquetistas». <http://museodeljuego.org/wp-content/uploads/LAS-RAQUETISTAS.pdf>.
- Casero-García, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.
- Castell, Ángel María. 1897. «El auresku». *Euskal-Eria: revista bascongada* 37 (2o sem. 1897): 568–570.
- Cavanilles, Antonio. 1858. *Lequeitio en 1857*. Madrid: Martin Alegría.  
<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/695>.
- Chueca Intxusta, Josu. 1990. «Euskal Nazionalismoak herri nortasunaren eraikuntzan folkloreak emandako zeregina (1931-1939)». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 55: 27–33.  
<http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0055-0000-0027-0034.pdf>.
- . 1991. «Kultura tradizionalaren gaurkotze saio batzuek. Berri, Jostari, Antzerki eta Folklore taldea». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 57: 29–35. <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0057-0000-0029-0036.pdf>.
- Citro, Silvia. 2012. «Cuando escribimos y bailamos» in . *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, 17–64. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Citro, Silvia & Aschieri, Patricia (arg.). 2012. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Citro, Silvia & Cerletti, Adriana. 2012. «Las danzas aborígenes siempre fueron en ronda. Música y danza como signo identitario en el Chaco argentino» in . *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, 139-168. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Clemente García, Enriqueta. 1999. «Notas sobre indumentaria y feminismo revolucionario». *Emblemata* (5): 441-454.  
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/63/20clemente.pdf>.

Comaroff, John L. & Comaroff, Jean. 2011. *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz Editores.

Comas d'Argemir, Dolors. 1998. *Antropología económica*. Ariel Antropología. Barcelona: Ariel.

Connell, R. W. 1987. *Gender and power: society, the person and sexual politics*. Cambridge: Polity Press.

Cooper, Kathleen. 2014. «Wearing the Pants: A Brief Western History of Pants». *The Toast*. <http://the-toast.net/2014/08/07/wearing-pants-brief-history/>.

Corcostegui, Lisa. 2005. «To the Beat of a Different Drum: Basque Dance and Identity in the Homeland and the Diaspora». Ph.D., Reno: University of Nevada.

Córdoba García, David. 2003. «Identidad sexual y performatividad». *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 1 (4) (azaroak 1): 87-96. doi:10.5565/rev/athenead/v1n4.87. <http://atheneadigital.net/article/view/n4-cordoba>.

Corrsin, Stephen D. 1997. *Sword dancing in Europe: a history*. Publications of the Folklore Society. Tradition ;3. Enfield Lock, Middlesex, UK: Hisarlik Press.

———. 2008. «The Fifth International Sword Spectacular in York, 2008». *American Morris Newsletter* 28 (2) (irailak 1).  
[http://www.americanmorrisnews.org/pastissues/sept2008v28n2/stephencorrsin\\_v28n2fifthswordspectacular.html](http://www.americanmorrisnews.org/pastissues/sept2008v28n2/stephencorrsin_v28n2fifthswordspectacular.html).

Costa Solé, Roger. 2005. *Cien años de Esbarts: orígenes y desarrollo del proceso de folklorización de la danza popular en Catalunya*. Badajoz: CIOFF España.

Cottan, Sue & Jefferson-Buchanan, Rachael. 2008. *Dance and Cultural Diversity*. The Real Histories Directory. The National Dance Teachers Association

(NDTA).

Cruz, Blanca. 2017. «Cómo un simple vestido de flores sembró el escándalo en Francia». *El País*, martxoak 13.

Daniel, Yvonne. 1995. *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indiana University Press.

Dantzan. 2010. «Eszenika, Arte Eszenikoen Goi Mailako Eskola aurkeztu da Bilbon». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/albisteak/eszenika-aurkeztu-da-bilbon>.

———. 2014a. «50 urte Debako Euskal Jaia, euskal kulturaren aldarri erraldoia ospatu zela». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/albisteak/deba-euskal-jaia-50-urte>.

———. 2014b. «Dantzak eta erromeriak Lorenzo San Juanen grabazioetan». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/albisteak/lorenzo-san-juan-dantzak-erromeriak>.

———. 2015. «Ez neska, ez mutil, dantzariak dira Zumarragako ezpata-dantzariak». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/albisteak/ez-neska-ez-mutil-dantzariak-dira-zumarragako-ezpata-dantzariak>.

Dantzari. 1966. «Editoriala. El Auresku». *Dantzari* (4): 1.

De Alba Eguiluz, Baikune. 2015. «Las escuelas de música del País Vasco. Análisis de una realidad educativa.» Doktore tesia, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua. <http://addi.ehu.es/handle/10810/17750>.

Debako Udala. 1977. *Egun zaharretako Deba, 260 argazki*. Deba: Debako Udaletxea.

Despentes, Virginie. 2009. *Teoría King Kong*. Preciado, Beatriz (Itzul.). 2<sup>a</sup> ed. corr. Barcelona: Melusina.

Díaz de Arcaya, Manuel. 1906. «La danza euskara ó auresku». *Hojas selectas* 49: 44–53.

Díaz Freire, José Javier. 2001. «El cuerpo de Aitor: emoción y discurso en la creación de la comunidad nacional vasca». *Historia social* (40): 79–96.

Díaz G. Viana, Luis. 2002. «Los guardianes de la tradición: el problema de la



“autenticidad” en la recopilación de cantos populares». *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* (6).

<https://www.sibetrans.com/trans/article/227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>.

Díaz Gorriti, Virginia. 2000. «Juan Antonio de Zamacola: vida, obra y concepción esteticomusical». Doktore tesia, Bilbao: Universidad de Deusto. <http://addi.ehu.es/handle/10810/16024>.

Díaz Morales, José. 1931. «Las mujeres pelotaris». *Estampa*. <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/23834>.

Díaz Olaya, Ana María. 2017. «La danza tradicional como herramienta de integración social y cultural en la Educación Secundaria» in Martínez del Fresno, Beatriz & Díaz Olaya, Ana María (arg.). *Danza, género y sociedad*, 319-348. Málaga: Universidad de Málaga.

Díez Mintegi, Carmen. 2003. «Deporte, socialización y género» in . *Culturas en juego : ensayos de antropología del deporte en España*, 159-180.

Donado Urigoitia, Emilio. 2003. *Otxandio, Oleta, Gatzaga, Legutio eta Ubideko euskal herri-kantak =: Canciones populares vascas de Otxandio, Olaeta, Gatzaga, Legutio y Ubidea*. 1ª ed. Otxandio: Fundación Andresa Landa Axpe.

Donostia, José Antonio de. 1932. «La Conferencia del Padre José Antonio Donostia. En el salón novedades de San Sebastián». *Txistulari* 28 (sept.-oct. 1932): 3-4.

———. 1933a. *Notas breves acerca del txistu y de las danzas vascas : conferencia leída en el salón de la Filarmónica de Bilbao el día 16 de Junio 1932*. Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia.

———. 1933b. «La Música en las Escuelas Vascas». *Txistulari* (4 (Año VI-Epoca 2.ª)) (abenduak): 2-8.

———. 1934. «Irri-dantzak. Notas para una breve presentación de Danzas-Juegos en la Firlarmónica de Bilbao el 23 de Abril de 1933». *Txistulari* (7 (Año VII-Epoca 2.ª)) (ekainak): 1-4.

———. 1955. «Un auresku en Bilbao en 1842». *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País Cuadernos* 3.º y 4.º (Año XI) (uztailak 1): 395-404.

- . 1983a. *Obras Completas del P. Donostia. Tomo I. Artículos (1-57)*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. I. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_01.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_01.pdf).
- . 1983b. *Obras Completas del P. Donostia. Tomo II. Artículos (58-78)*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. II. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_02.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_02.pdf).
- . 1983c. *Obras Completas del P. Donostia. Tomo III. Diarios*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. III. Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_03.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_03.pdf).
- . 1983d. *Obras Completas del P. Donostia. Tomo III. Reseñas*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. III. Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia Vasca. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_03.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_03.pdf).
- . 1985a. *Obra literaria. Vol V. Conferencias (14-30)*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. 5. Obras completas del P. Donostia V. San Sebastian: Sociedad de Estudios Vascos. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_05.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_05.pdf).
- . 1985b. *Obra literaria. Vol. IV. Conferencias (1-13)*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. IV. San Sebastian: Soc. de Estudios Vascos. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_04.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_04.pdf).
- . 1994a. *Cancionero Vasco. I Canciones (1-368)*. Riezu, Jorge (Arg.). Libk. VI. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_06.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_06.pdf).
- . 1994b. *Cancionero Vasco. II Canciones (369-778)*. Riezu, Jorge (Arg.). Libk. VIII. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_08.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_08.pdf).
- . 1994c. *Obras completas del P. Donostia*. Riezu, Jorge (Arg.). Libk. VII. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_07.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_07.pdf).
- . 1994d. *Cancionero vasco. IV Danzas*. Riezu, Jorge de (Arg.). Libk. IX. San Sebastian: Sociedad de Estudios Vascos. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_09.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_09.pdf).
- . 2016. *Obras completas del Padre Donostia. Vol. X. Notas de folklore*

*del Padre Donostia*. Dueñas, Emilio Xabier (Arg.). Libk. 10. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza. [http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita\\_Donostia\\_10.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.org/upload/docs/Aita_Donostia_10.pdf).

Driessen, Henk. 1991. «Sociabilidad masculina y rituales de masculinidad en la Andalucía rural» in Prat i Carós, Joan et al. (arg.). *Antropología de los pueblos de España*. Taurus.

D'Souza, Aruna & McDonough, Tom (arg.). 2008. *The invisible flâneuse? gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Critical perspectives in art history. Manchester: Manchester University Press.

Dueñas, Emilio Xabier. 1998. «Condicionamiento festivo y tradición de danza: Estructura y celebración en Lanestosa y zona oriental de Cantabria» in Fernández de Larrinoa, Kepa (arg.). *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*, 131-242. Ensayo y Testimonio. Pamplona: Pamiela.

———. 2007. «Un horizonte difuso: danza y tradición». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore* (9): 315-332. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/jentil/09/09315332.pdf>.

———. 2016. «Nesken aurrekuan bukatu zuten 1921eko estropadak». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/EXD/nesken-aurrekuan-bukatu-zuten-estropadak>.

———. 2017. «Unas regatas que finalizaron en Aurreku. “Breve” crónica de una película de 1921». *Dantzariak* (62): 120-139.

———. 2018. «Unas regatas que finalizaron en Aurreku. [Borrador de trabajo sin publicar]». Dantzan: Emilio Xabier Dueñas.

Dueñas, Emilio Xabier & Irigoien, Iñaki. 1997. «La fiesta, recuerdos y vivencias: entorno festivo en la historia de la villa marinera de Lekeitio». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* (15): 101-139. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/zainak/15/15101139.pdf>.

Duguna Iruñeko dantzariak. 2009. «Plazaratu dugu Iruñeko Ezpata-dantza». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/dugunadt/plazaratu-dugu-iruneko-ezpata-dantza>.

Duvert, Michel. 2018. *Mascarades et carnaval en Pays Basque: L'école de danse Elgoyhen et Bürgübürü de Tardets*. Donostia: Elkar.

Eguiluz, Xabier & Iribar, Alexander. 2016. «Nuevos datos sobre viejos tamborileros orduñeses». *Txistulari* (246): 12-16.

Elosegui Irazusta, Jesús (arg.). 1969. *Juan Ignacio de Iztueta Echeberria (1767-1845): textos documentales relacionados con su persona y las de sus padres, hermanos y familiares: cronológicamente ordenados, presentados y comentados*. Auñamendi 65-66. San Sebastian: Auñamendi.

Enninger, Werner. 1992. «Clothing» in Bauman, Richard (arg.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*, 217-224. New York: Oxford University Press.

Enríquez Fernández, José Carlos. 2004. «Cultura popular, Charivari y fiesta. Los procesos de regulación represiva de las tradiciones lúdicas de las clases plebeyas vizcaínas (siglos XVII-XIX)». Jimeno Aranguren, Roldán & Homobono, José Ignacio (Arg.). *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía. Fiestas, rituales e identidades* (26): 525-545. <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/zainak/26/26525545.pdf>.

Espejo Aubero, Alicia M. 2006. «Importancia del movimiento y la danza en el currículo de educación primaria». Doktore tesia, Universidad Nacional de Educación a Distancia. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=402033>.

Esteban Galarza, Mari Luz. 2004. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Serie General Universitaria 42. Barcelona: Bellaterra.

———. 2012. «Generoa, gorputza eta kultur identitate bizituaren analisia, euskaltasuna berrirakurtzeko ahaleginean» in Lasarte Leonet, Gema & Alvarez Uria, Amaia (arg.). *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturan*, 29-47. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua - Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Esteban Ochoa de Eribe, Javier & Bermejo Mangas, Daniel. 2015. «Mucho más que un libro de bailes. Contextualizando socialmente el discurso de “Guipuzcoaco Dantza” (1824)». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 60 (1): 8-40. [http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/60/RIEV%2060\\_1\\_008-040.pdf](http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/60/RIEV%2060_1_008-040.pdf).

Estornes Lasa, Bernardo. «Ramón Laborda» in . *Auñamendi Eusko*

*Entziklopedia*. <http://www.euskomedia.org/aunamendi/83994>.

E.'TAR J. 1931. «Emakume-Bizitza». *Euzkadi*, abuztuak 18.

Ettxepare, Bernart. 1545. *Linguae Vasconum primitiae / per dominum Bernardum Dechepare, rectorem Sancti Michaelis veteris*. Bourdeaux: François Morpain, imprimeur. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609513p>.

Ezeizabarrena, Mari Jose. 1990. «Iztueta eta Gipuzkoako dantzak» in Iztueta Ettxeberria, Juan Inazio. *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*, 11–34. *Klasikoak* 37. Donostia: Euskal Editoreen Elkarte eta Eusko Jaurlaritza.

Ezez. 1933. *Saski-naski, poxpoliña, jolas-abestiak, lenengo ingurraztia*. Donostia: Arrieta.  
[http://www.memoriadigitalvasca.es/applet/libros/JPG/021263/021263\\_parte\\_01.pdf](http://www.memoriadigitalvasca.es/applet/libros/JPG/021263/021263_parte_01.pdf).

Ezez. 1967. «A tiempos modernos». *Dantzari* (8): 18.

Ezez. 1992. *Mutriku: argazki zaharrak*. Mutriku: Mutrikuko Argazkizale Taldea.

Farapi. 2009. *Gipuzkoako lurralde historikoko jaiei buruzko azterketa, generoaren ikuspegitik*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.  
<http://www.gizaeskubideak.net/upload/documentos/eu/azterketa.pdf>.

Fernández de Larrinoa, Kepa. 1991. «Mendebalde urrutiko euskal jaiak: ospakizuna, herri-tradizioa eta historiaren ber-egintza». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 23 (57): 37–48.

———. 1993. «Nekazal gizartea eta antzerki herrikoia Pirinioetako haran batean». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* (9): 11–195.

———. 1995. «Emakumea eta gorputz-adierazpenak Zuberoako ihauterietako antzezkizunetan». *Sukil: Cuadernos de Cultura Tradicional* (1): 123–135.

———. 1997. *Mujer, ritual y fiesta : género, antropología y teatro de carnaval en el valle de Soule*. Pamplona: Pamiela.

——— (arg.). 1998a. *Invitación al estudio de la danza tradicional en el País Vasco: recopilación bibliográfica y comentario crítico*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza = Gobierno Vasco.

——— (arg.). 1998b. *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e*

*identidad social*. Ensayo y Testimonio. Pamplona: Pamiela.

——— (arg.). 2003. *Calendario de fiestas y danzas tradicionales en el País Vasco*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Ferrer Senabre, Isabel. 2017. «Escenificando el género: Estrategias corporales en los lugares de ocio de las décadas de 1940 y 1950» in Martínez del Fresno, Beatriz & Díaz Olaya, Ana María (arg.). *Danza, género y sociedad*, 227–255. Málaga: Universidad de Málaga.

Fischer, Christian August. 1799. *Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 und 1798 : Nebst einem Anhang über das Reisen in Spanien*. Berlin. [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10703321\\_00001.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10703321_00001.html).

———. 1801. *Voyage en Espagne, aux années 1797 et 1798 :faisant suite au voyage en Espagne, du citoyen Bourgoing /*. Paris. <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b000993521>.

———. 1802. *Travels in Spain in 1797 and 1798 / by Frederick Augustus Fischer ; with an appendix on the method of travelling in that country*. Translated from the german. London: T.N. Longman and O. Rees.

———. 1973. «Descripción de Bilbao en el verano de 1797». Garate, Justo (Itzul.). *Estudios Vizcainos* (7-8): 229–250.

Freire, José Javier Díaz. 2015. «Emociones e historia. Presentación». *Ayer* (98): 13–20.

Frevert, Ute. 2014. «The modern history of emotions: a research center in Berlin». *Cuadernos de historia contemporánea* (36): 31–55.

Gallop, Rodney A. 1930. *A book of the Basques*. London: MacMillan and Co. <http://www.kmliburutegia.eus/Record/15256>.

Garate Arriola, Justo. 1985. «Viaje de von Jariges desde Bayona a Vitoria, Bilbao y Burgos en 1802». *Revista Internacional de los Estudios Vascos (RIEV)* 30 (2): 225–242. <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/viaje-de-von-jariges-desde-bayona-a-vitoria-bilbao-y-burgos-en-1802/art-13264/>.

Garate, J. M. 1932. «Gorularijak». *Euzkadi*, apirilak 12. [http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/bfb2/PV-1/1932\\_04\\_12/PV-](http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/bfb2/PV-1/1932_04_12/PV-)

1\_1932\_04\_12.pdf.

Gárate, Justo. 1936. *La época de Pablo Astarloa y Juan Antonio Moguel*. Bilbao: Imprenta Provincial de Vizcaya.

García Díaz, F. 1889. «La vida donostiarra: auresku en la playa». *Euskal-Erria: revista bascongada* (21): 308-310.

Garmendia Arruebarrena, José Garmendia. 1982. «En el centenario de José Antonio Olano, sucesor de Iztueta». *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* 38 (1): 337-354.

———. 1984. «Una fuente inadvertida en las obras de Iztueta». *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* 40 (3): 783-797.

———. 1995. *Juan Ignazio Iztueta, dantzarien maisu & miscelánea*.

Garmendia, Elixabete. 2001. *Polixene Trabudua (1912)*. Bidegileak. Eusko Jaurjaritza = Gobierno Vasco.

<http://www.euskara.euskadi.net/appcont/sustapena/datos/24%20TRABUDUA.pdf>

Garro, Bernardo M<sup>a</sup>. 1966. «Como bailar el “Auresku”». *Dantzari* (4): 16-22.

Gascue, Francisco. 1912a. «L'auresku basque». *Euskal-Erria: revista bascongada* 67 (2º sem. 1912): 347-353.

———. 1912b. «L'Auresku basque». *Revue musicale S.I.M. (Société Internationale de Musique)* VII (urriak): 41-52.

<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/18665>.

———. 1915. «El Auresku».

———. 1916. *El auresku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII según Iztueta*. San Sebastián: Imprenta de Martín, Mena y Ca.  
<http://www.kmliburutegia.net/Record/23599>.

Geertz, Clifford. 1976. «Art as a Cultural System». *MLN* 91 (6): 1473-1499.  
doi:10.2307/2907147.

Gil, Pierre. 1981. *La danse basque*. Les cahiers de culture basque 2. Bidart: Lauburu.

Goñi, Karmele & Mujika Goñi, Amaia. 2010. «Indumentaria popular vasca. Siglos XVIII al XX». *Aunia* (29): 6-34.

González-Abrisketa, Olatz. 2005. *Pelota vasca: un ritual, una estética*. Ensayo. Bilbao: Muelle de Uribitarte.

———. 2013. «Cuerpos desplazados. Género, deporte, y protagonismo cultural en la plaza vasca.» *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 8 (1): 83-110.

———. 2016. «Des-plazatatutako gorputzak. Generoa, kirola eta kultur protagonismoa euskal testuinguruan» in Esteban Galarza, Mari Luz & Hernández García, Jone Miren (arg.); Eizagirre Arandia, Enara (itzul.). *Etnografía feminista Euskal Herrian. XXI. mendera begira dagoen antropologia*, 43-63. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Gorosabel, Pablo de. 1899. *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa : ó descripción de la provincia y sus habitantes*. Tolosa: Imprenta, Librería y Encuadernación de E. López.  
<http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/handle/10771/25371>.

Gortazar, Juan Carlos de. 1920. *Bilbao a mediados del siglo XIX según un epistolario de la época / J.C. de Gortázar*. Bilbao: Imprenta de la Biblioteca de Amigos del País.

Goyoaga, Baldomero de. 2002. *Álbum de unos locos*. Biblioteca Clásica Municipal = Udal Liburutegi Klasikoa 3. Bilbao: Ayuntamiento, Area de Cultura y Turismo = Udala, Kultura eta Turismo Saila.

Guezala, Luis de. «El pensamiento de Sabino Arana y Goiri a través de sus escritos». *Sabin Etxea*. <http://www.sabinetxea.org/libro/libro/libro.html>.

Guilcher, Jean-Michel. 1969. *Les Formes basques de la danse en chaîne*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.

———. 1984. *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français*. Paris: Maison des Sciences de L'Homme,.

———. 2003. *Rondes, branles, caroles : le chant dans la danse*. Brest [Créteil]: Centre de recherche bretonne et celtique, Université de Bretagne occidentale Atelier de la danse populaire.

Guilló Arakistain, Miren. 2016a. «Sarrera. Festaren analisi eta politika feministak: ainguraketak eta erronkak» in Guilló Arakistain, Miren (arg.). *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada teoriko eta antropologikoak*,



*praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*, 7–32. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

——— (arg.). 2016b. *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada teoriko eta antropologikoak, praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Hanna, Judith Lynne. 1987. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. University of Chicago Press.

———. 1988. *Dance, sex and gender: signs of identity, dominance, defiance and desire*. Chicago [etc.]: University of Chicago Press.

Haritz EDT. 2009. «Domekan, Errosarioko Amaren ezpata-dantzaren aurkezpena». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/haritz/domekan-errosarioko-amaren-ezpata-dantzaren-aurkezpena>.

Hernández Ascunce, Leocadio. 1949. «El Corpus de Pamplona en los siglos XVII y XVIII».

Hernández García, Jone Miren. 2014. «Begiek entzuten dutena. Emakume bertsolariak euskal kulturaren begiradapean» in Aizpuru Joaristi, Alaitz & Altonaga Begoña, Bakarne (arg.). *Diskurtsoak, eraikuntzak, gorputzak: gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntzaz*, 135–153. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

———. 2016. «Odolak badu generorik? Edo zergatik gorputz emeak ez diren bertsoetarako bizitoki» in Esteban Galarza, Mari Luz & Hernández García, Jone Miren (arg.). *Etnografia feministak Euskal Herrian. XXI. mendera begira dagoen antropologia*, 27–42. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Hernández García, Jone Miren; Esteban Galarza, Mari Luz & Bullen, Margaret. 2016. «Feminismoa, euskal antropologiaren akuilu eta elikagai: 30 urteko ibilbide oparoa» in Esteban Galarza, Mari Luz & Hernández García, Jone Miren (arg.). *Etnografia feministak Euskal Herrian. XXI. mendera begira dagoen antropologia*, 7–22. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Herrera Gómez, Manuel & Soriano Miras, Rosa María. 2004. «La teoría de la acción social en Erving Goffman». *Papers* (73): 59–79.

Hobsbawm, Eric. 1983a. «Introduction: Inventing Traditions» in Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (arg.). *The Invention of tradition*, 1–14. Past and present

publications. New York: Cambridge University Press.

———. 1983b. «Mass- Producing Traditions : Europe, 1870-1914» in Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (arg.). *The Invention of tradition*, 263–307. Past and present publications. New York: Cambridge University Press.

Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence (arg.). 1983. *The Invention of tradition*. Past and present publications. New York: Cambridge University Press.

Hormaeche, Francisco de. 1846. *Viaje pintoresco por las Provincias Vascongadas: obra destinada a dar a conocer su historia y sus principales vistas, monumentos, y antigüedades, etc.* Delmas, Juan E. & Elejaga, Luis María de (Arg.). Bilbao: Imp. y Lib. de N. Delmas.

Hornilla, Txema. 1990. *El carnaval vasco interpretado*. Colección Realizarse. Biblioteca Vasca. Bilbao: Mensajero.

Hughes-Freeland, Felicia. 2006. «Constructing a Classical Tradition: Javanese Court Dance in Indonesia» in Buckland, Theresa Jill (arg.). *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 52–74. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Humboldt, Wilhelm von. 1925a. «Diario del viaje vasco, 1801» in Aranzadi, Telesforo de (itzul.). *Separata de: Revista Internacional de los Estudios Vascos*, Tomo XIII, 1922, núms. 3 y 4. Tomo XIV, 1923, núms. 2 y 3 y Tomo XV, 1924, núms. 1, 2 y 3:17–111. <http://meta.gipuzkoakultura.net/handle/10690/1519>.

———. 1925b. «Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el país vasco en primavera del 1801» in Aranzadi, Telesforo de (itzul.). *Guillermo de Humboldt y el País Vasco : conferencia / por Arturo Farinelli. «Diario del viaje vasco, 1801» ; «Los vascos» ; «Bocetos de un viaje a través del País Vasco» / [por G. de Humboldt] ; traducciones [para la 1a y 2a obras] Telesforo de Aranzadi y [para la 3a obra y prólogo] Miguel de Unamuno.*, 113–292. 1925. arg. Separata de: *Revista Internacional de los Estudios Vascos*. San Sebastián. Tomo XIII, 1922, núms. 3 y 4. Tomo XIV, 1923, núms. 2 y 3 y Tomo XV, 1924, núms. 1, 2 y 3. San Sebastián: Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa. <http://meta.gipuzkoakultura.net/handle/10690/1519?mode=full&volume=000>.

———. 1935. «Una romería en Albia». *Txistulari* (13 (Año VIII-Epoca 2.<sup>a</sup>)) (ekainak): 3–4.

Ibaildekoa. 1932. «Bizkai'ko Ezpatadantzari Batza». *Txistulari* (26) (ekainak):

15.

Ibargüen, Juan Íñiguez de & Cachopín hijo. 1558a. *Corónica General Española y Sumaria de la Cassa Vizcaína por Juan Íñiguez de Ibargüen y Cachopín hijo. Libro I. Edición de Julen Arriolabengoa Unzueta*. Arriolabengoa Unzueta, Julen (Arg.). 2006. arg. Libk. I. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. doi:<http://hdl.handle.net/10810/12247>.

<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12247/948-6%20Tomol.pdf>.

———. 1558b. *Corónica General Española y Sumaria de la Cassa Vizcaína por Juan Íñiguez de Ibargüen y Cachopín hijo. Libro II. Edición de Julen Arriolabengoa Unzueta*. Arriolabengoa Unzueta, Julen (Arg.). 2006. arg. Libk. II. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. doi:<http://hdl.handle.net/10810/12247>.

<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12247/948-6%20Tomoll.pdf>.

———. 1558c. *Corónica General Española y Sumaria de la Cassa Vizcaína por Juan Íñiguez de Ibargüen y Cachopín hijo. Libro III. Edición de Julen Arriolabengoa Unzueta*. Arriolabengoa Unzueta, Julen (Arg.). 2006. arg. Libk. III. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. doi:<http://hdl.handle.net/10810/12247>.

<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12247/948-6%20Tomolll.pdf>.

Ibarretxe Txakartegi, Gotzon. 1995. «Euskal kantutegiaren erabilerak». *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades* (5): 103–108.

———. 2004. «Fronteras de la música vasca». *Trans - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* (8).

<https://www.sibetrans.com/trans/article/195/fronteras-de-la-musica-vasca>.

[I.G.]. 1819. *Provincia de Guipúzcoa : diario de las ocurrencias del tránsito real de S.M. la Reyna N.S. desde el río Vidasoa hasta el punto de Arlabán, límite entre la Provincia de Guipúzcoa y la de Alava*.

<http://www.kmliburutegia.eus/Record/12884>.

Igartua, Iván & Zabaltza Pérez Nieves, Xabier. 2012. *Euskararen historia laburra =: Breve historia de la lenguavasca = A brief history of the basque language*. Euskal Kultura Saila = Colección Cultura Vasca = Basque Culture Series 1. Donostia-San Sebastián: Etxepare Euskal Institutua.

Irazabal Agirre, Jon. 1991. *1891. Iurretako euskal jaiak (1891. Fiestas euskaras de Iurreta)*. Iurreta: Gerediaga Elkarte.

———. 2002. *Durangerriko banderak = Banderas del Duranguesado*. Mañaria: Mañariko Udala.

Iribarren, Jose Carlos. «Alma bidasotarra: un homenaje de las mujeres de Irún a... Maria Elena de Arizmendi. In memoriam».

[http://www.iribarren.eu/Imagenes/Maria-Elena/alma\\_bidasotarra.htm](http://www.iribarren.eu/Imagenes/Maria-Elena/alma_bidasotarra.htm).

Iribarren, José María. 1946. *De Pascuas a Ramos: galería religioso-popular-pintoresca*. Pamplona: Gómez.

Irigoién Etxebarria, Iñaki. 1972. «Danzas de Vizcaya». *Dantzariak* (3): 27-35.

———. 1978. «Bizkaiko dantzak». *Dantzariak* (Zenbaki berezia (1) Dantzari Eguna-78ri eskeinia / Número extraordinario (1) dedicado al Dantzari Eguna-78): 20-29.

———. 1981. «Notas coreográficas a la obra “Euscal-errietako olgüeta, ta dantzen neurrizco-gatz-ozpinduba”, de Fray Bartolomé de Santa Teresa». *Dantzariak* (18): 21-35.

———. 1991a. «Troqueados en Vizcaya». *Txistulari - Dantzariak* (146 (Extraordinario)): 5-24.

———. 1991b. «La autoridad y la danza en la plaza». *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* (8): 117-132.

<http://www.euskonews.com/0263zbk/artikuluak/08117129.pdf>.

———. 1994. «La soka dantza o auresku en Markina». *Dantzariak* (51): 67-80.

———. 1996. «El auresku en Bilbao». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 1: 335-345.

<http://www.bidebarrieta.com/aldizkaria/1/El-auresku-en-Bilbao>.

———. 2006. «Las Fiestas de Bilbao: danzas y músicas entre los siglos XVI y XIX». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* (17-18 (separata)): 335-538.

———. 2007. «Andrazkoak Durangaldeko jai eta dantzetan». *Astola* 1: 18-33.

———. 2008. «Bizkaiko dantza tradizionalak. Gorulariak» in . *Auñamendi*

*Eusko Entziklopedia*. <http://www.euskomedia.org/aunamendi/150077>.

———. 2010a. «Lekeitio San Pedro eta San Juan Jaiak». *Dantzariak* (56): 96–110.

———. 2010b. «Soka-dantza de Mujeres» in . *Euskomedia*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/soka-dantza-de-mujeres/ar-152200/>.

———. 2010c. «Andrazkoen Soka-dantza» in . *Auñamendi Eusko Entziklopedia [online]*. <http://www.euskomedia.org/aunamendi/152200>.

———. 2010d. «Durangoko Dantzak eta Dantzariak» in Aroma Lejarreta, Juan Antonio. *Durango dantzan, 1776-1960*, 13–22. Durango: Durangoko Arte eta Historia Museoa.

———. 2010e. «Erregelak» in . *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. Euskomedia. <http://www.euskomedia.org/aunamendi/153619>.

———. 2019. *Honela dantzatzen dira Emakumeak Bizcayan = Así bailan las Mujeres en Bizcaya*. Bilbao: Euskal Museoa Bilbao Museo Vasco / Bizkaiko Dantzarien Biltzarra.

Irigoién, Iñaki & Martínez, Uxune. 2013. *Garai: ohiturak, jaiak eta dantzak*. Otea Loran Elkarte (Arg.). Durango, Bizkaia: Otea Loran Elkarte.

Iturbe, Endika. 1932. «El auresku : danzas vascas». *Euzkerea* (8) (abuztuak 15): 162. [http://www.euskalmemoriadigitala.eus/applet/libros/JPG//212288/1932\\_08\\_15/212288\\_1932\\_08\\_15\\_parte\\_01.pdf](http://www.euskalmemoriadigitala.eus/applet/libros/JPG//212288/1932_08_15/212288_1932_08_15_parte_01.pdf).

Iturriza Zabala, Juan Ramón de. 1785. «Historia general de Vizcaya [Manuscrito] / escrita por Juan Ramón de Iturriza y Zabala.» Berriz. <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/1437>.

Itzaina, Xabier. 1996. «Danse, rituels et identité en Pays Basque Nord». *Ethnologie française* 26 (3): 490–503.

———. 2002. «Danse et chant en Pays Basque nord» in Laborde, Denis (arg.). *Kantuketan: l'univers du chant basque*. Donostia: Elkarlanean.

———. 2011. «Aintzin solasa. Luzaideko dantzak eta gu = Prólogo. Las Danzas de Valcarlos y nosotros» in Sagaseta Ariztegui, Miguel Angel. *Luzaideko dantzak = Danzas de Valcarlos*, 19–38. Bi hizkuntzatako argit. = Ed. bilingüe. Bilbo: Herritar Berri-Astero/Baigorri-Gara.

———. 2017. «Les ménétriers dans la société d'ordres en Labourd : quelques hypothèses à partir des données lacunaires d'Ancien Régime» in . *Actes du 1er séminaire annuel en ethnomusicologie de la France*, 1–17. Pau.

<https://dantzan.eus/edukiak/les-menetriers-dans-la-societe-d2019ordres-en-labourd>.

Iza, J. de. 1905. «El aurreku y la corrida». *Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía*, abuztuak 26.

Izarra Retana, Jesús de. 1921. «Crónica de Estíbaliz»: 158.  
<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/3563>.

Izeta, Mariano & Gaiteros de Pamplona. 1978. «Nafarroako dantzak». *Dantzariak* (Zenbaki berezia (1) Dantzari Eguna-78ri eskeinia / Número extraordinario (1) dedicado al Dantzari Eguna-78): 11–19.

Iztueta Echeverría, Juan Ignacio de. 1824. *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien kondaira edo historia beren soñu zar, eta itz neurtu edo versoaquin : baita berac ongui dantzatzeco iracaste edo instruccioac ere ... beraren eguillea Juan Ignacio de Iztueta ..* Donostia: Ignacio Ramón Baroja-ren Moldizteguian.  
<http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/9575>.

———. 1826. *Euscaldun anciña anciñaco ta are lendabicico etorquien dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoaquin*. Donostia: Ignacio Ramon Barojaren Moldizteguian.

———. 1990. *Gipuzkoako dantza gogoangarrien kondaira edo historia*. Ezeizabarrena, M<sup>a</sup> Jose (Arg.). *Klasikoak* 37. Donostia: Euskal Editoreen Elkarte eta Eusko Jaurlaritza.

Jimenez, Joaquin. 1972. «Danzas en Alava». *Dantzariak* (3): 3–12.

———. 1978. «Arabako dantzak». *Dantzariak* (Zenbaki berezia (1) Dantzari Eguna-78ri eskeinia / Número extraordinario (1) dedicado al Dantzari Eguna-78): 4–10.

Jimeno Jurío, Jose María. 1987. «La fiesta del Corpus en Tierra Estella». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*: 197–238.  
<http://www.vianayborgia.es/CUET-0050-0000-0197-0238.html>.

Jordá de Gallastegui, Enrique. 1935. «Notas sobre la Danza Vasca» in . *Arte popular vasco*, 113–132. 2<sup>a</sup> ed (1<sup>a</sup> 1934, El Libro de Oro de la Patria). San

Sebastián: Gurea.

———. 1978a. «La participación femenina en la danza vasca» in . *De canciones, danzas y músicos del país vasco: edición separada del volumen XIII de la Gran Enciclopedia Vasca*, 97-123. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.

———. 1978b. *De canciones, danzas y músicos del país vasco: edición separada del volumen XIII de la Gran Enciclopedia Vasca*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.

———. 1986. «Recordando al Padre Donostia». *Musiker: cuadernos de música* (3): 59-63.

———. 1997. «Musicalia, escritos sobre música vasca». *Musiker. Cuadernos de Música* 9: 71-105.

<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/09/09071105.pdf>.

Jouan, Abel. 1566. *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*. Paris: Jean Bonfons. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1009292>.

Juventud Vasca / Eusko-Gastedija (arg.). 1930. *Gorularijak*. Bilbao: Eusko-Gastedija.

Kaeppler, Adrienne L. 1978. «Dance in Anthropological Perspective». *Annual Review of Anthropology* 7 (1): 31-49.

doi:10.1146/annurev.an.07.100178.000335.

———. 1992. «Dance» in Bauman, Richard (arg.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*, 196-203. New York [etc.]: Oxford University Press.

———. 2006. «Dances and dancing in Tonga anthropological and historical discourses» in Buckland, Theresa Jill (arg.). *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 25-51. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

———. 2012. «Una introducción a la estética de la danza\*» in Citro, Silvia & Aschieri, Patricia (arg.); Lucio, Mayra (itzul.). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, 65-73. Publicado en Yearbook for Traditional Music, libk. 35, 2003, or. 153-162. Traducción: Mayra Lucio. Revisión Silvia Citro. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Kealiinohomoku, Joann. 1980. «An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance» in Cohen, Marshall & Copeland, Roger (arg.). *What Is Dance?*

*Readings in Theory and Criticism*, 33 – 49. Oxford: Oxford University Press.  
[http://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary\\_sources/texts/ecologiesofbeauty/anthro\\_ballet.pdf](http://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary_sources/texts/ecologiesofbeauty/anthro_ballet.pdf).

Kerexeta Erro, Xabier. 2016. «Ondare materiagabeak generorik al du? Irun eta Hondarribiko Alardeak, edo ondare materiagabe biziaren ajeak» in Guilló Arakistain, Miren (arg.). *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada teoriko eta antropologikoak, praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*, 85–98. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Kerexeta Erro, Xabier & Moreno Márquez, Gorka. 2005. *Bidasoako alardeak, herria versus hiria*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Kintana Goiriena, Jurgi. 2002. «R. M. Azkue: nacionalismo cultural y posibilismo político». *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* (8): 91–116.

———. 2008. «R. M. Azkue: euskara hiritartu guran». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* (19): 163–180.

———. 2015. *Azkue, bilbotar ezezaguna*. Lekuko 5. Donostia: Erein.

Knörr, Henrike. 2007. «Voltaire eta euskaldunak». *El Diario Vasco*, otsailak 23.  
<https://dantzan.eus/hemeroteka/voltaire-eta-euskaldunak>.

Kuarrenta. 2017. «Lehenengo Aberri Eguneko aureskua». *dantzan.eus*.  
<https://dantzan.eus/kidea/kuarrenta/lehenengo-aberri-eguneko-aureskua>.

———. 2018. «Jose Zarraga “Eperra”, “giribillak” maite ez zituen aureskularia». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/kuarrenta/jose-zarraga-eperra-aureskua>.

Kurath, Gertrude Prokosch. 1960. «Panorama of Dance Ethnology». *Current Anthropology* 1 (3): 233–254.

Labayru y Goicoechea, Estanislao Jaime de. 1895a. *Historia general del Señorío de Bizcaya*. Libk. 1. Bilbao: Casa Editorial La Propaganda.  
<http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/25007>.

———. 1895b. *Historia general del Señorío de Bizcaya*. Libk. 6. Bilbao: Casa Editorial La Propaganda.  
<http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/25007>.

Lacombe, Georges & Schuchardt, Hugo Ernst Mario. 1908. *Un texte*



*concernant les Basques en 1526.*

L'Ancre, Pierre de. 1612. *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons , où il est amplement traicté des sorciers et de la sorcellerie... par Pierre de Lancre...* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84827t>.

Lande, Lucien Louis. 1878. *Basques et navarrais : souvenirs d'un voyage dans le nord de L'Espagne.* Paris: Librairie Académique Didier et Cie.  
<http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/24498>.

———. 1930. «Los txistularis de Azpeitia y las danzas vascas en 1877 (Traducido del francés para "Txistulari")». *Txistulari* 13: 1-3.

———. 1931. «Tres meses de viaje en el País Vasco: (1877)». Anguiozar, Martín de (Itzul.). *Revista Internacional de los Estudios Vascos (RIEV)* 22: 82-115.  
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/22/22082115.pdf>.

Laqueur, Thomas. 1994. *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.* Portela, Eugenio (Itzul.). *Feminismos* 20. Madrid: Cátedra.

———. 2003. *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud.* 10. print. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Larralde Elizalde, Patxi. 2016. «Las sagar dantzak del Valle de Baztan». *Txistulari* 248-249 (martxoak): 16-48.

Larramendi, Manuel de. 1985. *Corografía de la provincia de Guipúzcoa.* Edición facsimil del año 1950. Echévarri: Amigos del Libro Vasco.

Larramendi, Mikel. 1988. «Cien años de concursos de baile». *Dantzariak* (43): 2-3.

Larrañaga Arregi, Mikel. 2015. «Serorak Euskal Herrian: ikuspegiak, hastapenetatik desagerrarazterarte (Antzinate Berantiarra - XVIII. mendea)». Doktorego tesia, Bergara: Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco.

Larrañaga, Patxi J. & Larrañaga, José M. 2012. «La presencia de los Ballets Russes en San Sebastián (1916-1918) y su reflejo en La Voz de Guipúzcoa» in Nomnick, Yvan & Álvarez Cañibano, Antonio (arg.). *Los ballets russes de Diaghilev y España*, 291-314. 2ª ed. rev. y aum. Granada; Madrid: Archivo Manuel de Falla; Centro de Documentación de Música y Danza INAEM.

Larrañaga, Policarpo de. 1930. *La moral vasca: moralidad y costumbres*

vascas. Bilbao: Escuelas Gráf. de la Santa Casa de Misericordia.

———. 1931. «La Moral vasca». *Txistulari* 19 (Año 5) (apirilak): 6–7.

———. 1978a. *Emakume Abertzale Batza: la mujer en el nacionalismo vasco. Vol. I. Libk. 1.* San Sebastian: Auñamendi.

———. 1978b. *Emakume Abertzale Batza: la mujer en el nacionalismo vasco. Vol. II. Libk. 2.* San Sebastian: Auñamendi.

———. 1978c. *Emakume Abertzale Batza: la mujer en el nacionalismo vasco. Vol. III. Libk. 3.* San Sebastian: Auñamendi.

———. 1978d. *Emakume Abertzale Batza: la mujer en el nacionalismo vasco. Vol. II. Libk. 2.* San Sebastian: Auñamendi.

Larrinaga Zugadi, Josu. 1988. *Asociaciones de mocerías en Euskal Herria.*

———. 2001. «Asociaciones de mocerías en la merindad de Busturia: estudio de antropología social, I». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore* (7): 225–290.

———. 2004. «Mujeres y Soka dantza». *Euskonews & Media* 268 (irailak 17). <http://www.euskonews.com/0268zbk/gaia26804es.html>.

———. 2005. «Asociaciones de mocerías en la Merindad de Busturia. Estudio de Antropología social. II». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore* (8): 207–268.

Larronde, Jean-Claude. 1998. *Manuel de Ynchausti (1900-1961): etorri handiko mezenas bat = un mecenas inspirado.* Villefranque: Bidasoa, Institut d'Histoire Contemporaine.

Lasa Astola, Arantza. 2011. *Historia de las mujeres de Eibar.* Eibar: Ego Ibarra - Eibarko Udala.

Lasa, Xabier. 2005. «Emakumeekin, askoz hobe doa tradizioa». *Hika* (apirilak 5). <https://dantzan.eus/hemeroteka/emakumeekin-askoz-hobe-doa-tradizioa>.

Lauaxeta. 1931. «Emakumiak». *Euzkadi*, urriak 27.

Legarreta, Xabier. 2008. *Bermeo : Herri baten aldiunean = Instantes de un pueblo.* Editorial Iparraguirre S.A.

Levinson, André. 1929. «Une Révélation: Les Danses Basques». *Comoedia*, otsailak 11. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7648667p>.

Lezaun, Juan de. 1692. *Tesoro evangelico para los curas de almas : en que se*

*trata de los siete artículos de la divinidad y de los dos primeros de la santa humanidad de nuestro Señor Jesu Christo*. Adios: Domingo de Berdala.

[http://www.navarra.es/appsext/bnd/GN\\_Ficheros\\_PDF\\_Binadi.aspx?](http://www.navarra.es/appsext/bnd/GN_Ficheros_PDF_Binadi.aspx?)

Fichero=BGN00FAG\_534000000000000000000410.pdf.

Lhande Heguy, Pierre. 1907. *Autour d'un foyer basque : récits et idées*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale.

<http://www.memoriadigitalvasca.eus/handle/10357/4538>.

———. 1921. *Yolanda*. Donostia: Argia.

<http://www.memoriadigitalvasca.eus/handle/10357/288>.

———. 1921. «La ferronnerie D'Ameznabar. V L'auresku». *Gure Herria*.

<https://w390w.gipuzkoa.net/WAS/CORP/DKPAtzokoPrensaWEB/buscar.do?amicus=40344&pc=true&lang=eu&data=1921-07-01&pagina=1>.

Lhande, Pierre & Casenave, Jon. 2007. *Yolanda eta beste euskarazko idazlanak*. Euskaltzainak 3. Bilbao: Euskaltzaindia.

[http://www.euskaltzaindia.net/dok/iker\\_jagon\\_tegiak/69517.pdf](http://www.euskaltzaindia.net/dok/iker_jagon_tegiak/69517.pdf).

Lizartzako ihauteriak 2004. 2004. «Eutsi neskak». *Lizartzako ihauteriak 2004*.

Llona González, Miren. 2000. «Polixene Trabudua, historia de vida de una dirigente del nacionalismo vasco en la Vizcaya de los años treinta». *Historia Contemporánea* 0 (21): 459-484.

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/15904>.

———. 2003. «La realidad de un mito: la aspiración de ascenso social de las “modistillas”, en el Bilbao de los años veinte y treinta». *Asparkia: Investigación feminista* (14): 139-166.

———. 2007. «Los otros cuerpos disciplinados: relaciones de género y estrategias de autocontrol del cuerpo femenino (primer tercio del siglo XX)». *Arenal: Revista de historia de mujeres* 14 (1): 79-108.

Lorente Bilbao, Eneko. 2008. «Cruces de miradas: “La pelota vasca”, con Orson Welles». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore* (11): 269-299.

Lorente Bilbao, Eneko & Díaz Ríos, Bárbara. 2015. «Los suelos de la danza: Autoetnografías escenificadas de Frederick Wiseman». *AusArt* 3 (1) (uztailak 13). <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/14758>.

Lubakikoak Elkarte. 2016. «Un ejército heterogéneo: El Cuerpo de Ejército de

Euzkadi (Parte II)». *Lubakikoak*. <http://lubakikoak.com/un-ejercito-heterogeneo-el-cuerpo-de-ejercito-de-euzkadi-parte-ii/>.

Lucio, Mayra & Montenegro, Marcela. 2012. «Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza» in Citro, Silvia & Aschieri, Patricia (arg.). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, 201–218. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Luengo López, Jordi. 2014. «Arquetipos de género en los márgenes. La bohemia y su génesis conceptual en el viejo Montmartre» in Nash, Mary (arg.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, 104–128. Madrid: Alianza Editorial.

Madariaga Orbea, Juan. 1991. *Historia social de Bergara en su época preindustrial*. Ikerlan Saila 3. Bergara: Ayuntamiento de Bergara.

Maners, Lynn D. 2006. «Utopia, Eutopia, and E.U.-topia : performance and memory in former Yugoslavia» in Buckland, Theresa Jill (arg.). *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 75–96. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Maquieira, Virginia. 1998. «Cultura y derechos humanos de las mujeres» in Pérez Cantó, Pilar (arg.). *Las mujeres del Caribe en el umbral del 2000*, 171–203. Madrid: Dirección General de la Mujer/Consejería de Sanidad y Servicios Sociales/CAM.

Margolles, Arantza. 2014. «1911, el año en que las mujeres llevaron pantalones | · La cantera de Babí ·». Bloga. *La cantera de Babi*. <http://www.amargolles.net/?p=3396>.

Marqués de Lema. 1897. «Cánovas del Castillo. Recuerdos íntimos». *La Época*, abuztuak 22.

Márquez Restrepo, Martha Lucía. 2011. «Perspectivas teóricas para abordar la nación y el nacionalismo». *Papel político* 16 (2): 567–595. <https://biblat.unam.mx/en/revista/papel-politico/articulo/perspectivas-teoricas-para-abordar-la-nacion-y-el-nacionalismo>.

Martí i Perez, Josep. 1996. *El folklorismo : uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

Martínez del Fresno, Beatriz. 2011. «Intercambios culturales entre Francia y

España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX» in . *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, 136–171. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Martínez Hervías, Edurne & Urdangarin Liebaert, Clara. 2015. «La integración de competencias emocionales en el currículo de las enseñanzas regladas de Danza del País Vasco». *AusArt* 3 (1) (uztailak 14).

<http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/article/view/14412>.

Mauss, Marcel. 1979. «Body techniques» in Brewster, Ben (itzul.). *Sociology and Psychology: essays by Marcel Mauss*, 97–123. London: Routledge and Kegan Paul.

Mayo, Julio. 2016. «Bailes gitanos en el Corpus de Sevilla». *ABCE de Sevilla*, maiatzak 31.

Mendi Alde euskal dantza taldea. 1985. «Adunako Azeri-Dantza eta Oilasko-Jokua». *Dantzariak* (29): 25–45.

Mendialde. 2017. «Otxandioko emakumeen aureskua berreskuratzeko gonbidapena». *dantzan.eus*, ekainak 5.

<https://dantzan.eus/kidea/Mendialde/errementarien-soka-dantza>.

Mera, Guadalupe. 2017. «Baile social y género en la España romántica (1833-1868)» in Martínez del Fresno, Beatriz & Díaz Olaya, Ana María (arg.). *Danza, género y sociedad*, 201–226. Málaga: Universidad de Málaga.

Merchán, Cecilia. 2018. *Infancias libres: talleres y actividades para educación en géneros*. Las Juanas Editoras.

Merton, Robert K. 1995. *Teoría y estructura sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.

Michel, Francisque. 1857. *Le Pays Basque : sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique*. Londres: Williams & Norgate.

<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/4151>.

Milikua, Lazaro. 1983. «Danzas de Garai». *Dantzariak* (24): 16–17.

Mínimo. 1897. «Sport vasco». *El Globo*, martxoak 17.

Mogel, Juan Antonio. 1881. *El doctor Peru Abarca, catedrático de la lengua bascongada en la Universidad de basarte ó Diálogos entre un rústico solitario bascongado y un barbero callejero llamado Maisu Juan*. Durango: Imp. y Lib. de

Julián de Eleizalde.

Montaut, Antonin. 1886. «Le premier saut basque ou la création d'Adam et Ève». *Revue des Basses-Pyrénées et des Landes* (III): 371–372.

Moral Ledesma, Beatriz et al. 2014. *Emeki-emeki berdintasunezko danborradarantz*. Donostia: Donostiako Udala.

Moral Ledesma, Beatriz; Bullen, Margaret & Kerexeta Erro, Xabier. 2016. «Donostiako Danborrada, berdintasunerantz. Luze ibilitako eta luze ibili beharreko prozesua» in Guilló Arakistain, Miren (arg.). *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada teoriko eta antropologikoak, praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*, 73–84. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Morel Borotra, Natalie. 2003. *L'opéra basque (1884-1937)*. St-Etienne de Baigorri: Izpegui.

Moser, Hans. 1962. «Vom Folklorismus in unserer Zeit». *Zeitschrift für Volkskunde* (58): 177–209.

Mujica, Gregorio. 1912. «Reseña general de las fiestas». *Euskalerrriaren alde* (41–42): 574–592.

[http://www.memoriadigitalvasca.es/applet/libros/JPG/212270/1912\\_09\\_01/212270\\_1912\\_09\\_01\\_parte\\_02.pdf](http://www.memoriadigitalvasca.es/applet/libros/JPG/212270/1912_09_01/212270_1912_09_01_parte_02.pdf).

———. 1919. «Crónica general del congreso» in . *Primer Congreso de Estudios Vascos : recopilación de los trabajos de dicha asamblea celebrada en la Universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918*, 9–33. Bilbao: Bilbaína de Artes Gráficas. <http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/4669>.

———. 1990. *Monografía histórica de la Villa de Eibar*. Eibar: Ayuntamiento de Eibar.

Murga, Fernando de. 1926. «La decadencia del auresku. El baile de Vasconia». *La Voz*, apirilak 30.

Murua, Angel. 1986. «Fiestas y danzas en Legazpia». *Dantzariak* (29): 17–48.

Muruamendiaraz Aranburu, Nerea. 2007. «Educación musical y danza tradicional. Un estudio descriptivo». Doktore tesia, Barcelona: Universidad de Barcelona. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=454683>.

Narbaiza Azkue, Antxon. 2001. *Policarpo Larrañaga (1883-1956)*. Bidegileak

24. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza = Gobierno Vasco.

[http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/bidegileak/96\\_larranaga.pdf](http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/bidegileak/96_larranaga.pdf).

Nash, Mary (arg.). 2014. *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial.

Nommick, Yvan & Álvarez Cañibano, Antonio. 2012. *Los ballets russes de Diaghilev y España*. 2ª ed. rev. y aum. Granada; Madrid: Archivo Manuel de Falla; Centro de Documentación de Música y Danza INAEM.

Nordera, Marina. 2011. «Ser bailarina en el siglo XVIII: el cuerpo femenino entre la sociedad y la escena» in Martínez del Fresno, Beatriz (arg.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, 116-137. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Novack, Cynthia J. 1995. «The Body's Endeavors as Cultural Practices» in Foster, Susan Leigh (arg.). *Choreographing History*, 177-184. Indiana University Press.

Ochoa de Arin, Joseph. 1713. «Doctrina christianaren explicacioa Villa Franca Guipuzcoaco onetan euscaraz itceguiten dan moduan : erri noble onen instanciaz escritu ceban beraren vicario eta capellau D. Joseph Ochoa de Arinec, pueblo onetaco aurray iracasteco...»  
<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/40052>.

O'Connor, Barbara. 2013. *The Irish dancing: cultural politics and identities, 1900-2000*. Cork: Cork University Press.

Olabarria Smith, Begoña. 2015. «Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España». Doktore tesia, Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/13575?show=full>.

Olaeta, Lide. 1996. *Segundo de Olaeta: cien años para la cultura vasca. Desde los orígenes de Segundo hasta el año 1939*. S.l.: Lide de Olaeta.

Olaeta, Segundo de. 1965. «Folklore del Duranguesado». *Vizcaya : revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Vizcaya*.

———. 1966. «Folklore del Duranguesado. Berriz'ko "erregelak". Garay'ko "dantzari-dantza". El baile perdido: sólo queda su melodía. "Gorulariak" (Las Hilanderas)». *Dantzari*

Olaizola, Imanol. 2007. «Concierto en tres tiempos». *Musiker: cuadernos de*

*música* (15): 201–243. <https://core.ac.uk/download/pdf/11502444.pdf>.

Orbe, José Luis. 1968. «Hilanderak?» *Dantzari* (10): 20.

Ordoñez, Jon. 2009. «Hamabi soineko beltz». *Berria*, maiatzak 3.  
<https://dantzan.eus/hemeroteka/hamabi-soineko-beltz>.

Ormaetxea «Orixe», Nikolas. 1927. «Lo que nos legó el pasado: Las viejas danzas vascas, examen de los danzantes». *Euzkadi*, irailak 13.  
[http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/bfb2/PV-1/1927\\_09\\_13/PV-1\\_1927\\_09\\_13.pdf](http://www.liburuklik.euskadi.eus/applet/libros/JPG/bfb2/PV-1/1927_09_13/PV-1_1927_09_13.pdf).

———. 1931. «La soka dantza». *Txistulari* (23) (abenduak): 1–2.

Ortzadar Folklore Taldea & Zubiria, Amaia. 2018. «Alki-dantza» in .  
*Auñamendi Eusko Entziklopedia*. <http://aunamendi.euskoikaskuntza.eus/eu/alki-dantza/ar-17663/>.

O'Shea, Janet. 2006. «Dancing through History and Ethnography: Indian Classical Dance and the Performance of the Past» in Buckland, Theresa Jill (arg.). *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 123–152. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Otazu, Alfonso de. 1986. *El «igualitarismo» vasco: mito y realidad*. 2a ed. Ipar Haizea 24. San Sebastian: Txertoa.

Ott, Sandra. 1981. *The circle of mountains: a basque shepherding community*. Oxford: Clarendon Press.

Otxandorena Dorregarai, Oihana. 2016. «Tradizioaren gainetik jauzi! Generoa, tradizioa eta aldaketa Baztango mutil-dantzetan». *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (90): 103–136.  
<http://www.culturavarra.es/uploads/files/4-Oihana%20Otxandorena%20Dorregarai.pdf>.

Oyhamburu, Philippe. 1981. «L'Esthétique dans la danse basque» in . *La Danse Basque*, 89–113. Bidart: Lauburu.

———. 1994. *De Biarritz à Tbilissi en passant par Bogota : chronique des années saltimbanques, 1942-1994* /. SAI Biarritz,.

———. 2007. *De Tbilissi à Getaria en passant par New York : suite (1995-2007) des Chroniques saltimbanques (1942-1994)*.



P. L. 1846. «Deustua» in . *Revista pintoresca de las provincias bascongadas : adornada con vistas, paisages y edificios notables / por varios literatos de las mismas.*, 99–100. Bilbao: Adolfo Péan y Compañía.

<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/2326>.

Pascual Bonis, Maite. 1998. «Fiesta, danza y teatralidad en Pamplona durante el siglo XVII». *Sukil: Cuadernos de Cultura Tradicional* (2): 259–281.

Pelinski, Ramón. 1997. «Dicotomías y sus descontentos: Algunas condiciones para el estudio del folclor musical». *Txistulari* (172).

———. 2011. *La danza de Todoella: memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Valencia: Institut Valencià de la Música.

Pereda, Arantxa. 2013. «Emakumea eta Euskal Pilota / Mujer y pelota vasca». Euskal Herria Museoa.

<https://pelotavascaenmadrid.files.wordpress.com/2014/01/exposicic3b3n-raquetistas-en-bilbao.pdf>.

Peyron, Jean François. 1782. *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 & 1778 : dans lequel traite des Moeurs, du Caractere, des Monumens anciens & modernes, du Commerce, du Théâtre, de la Législation des Tribunaux particuliers à ce Royaume, & de l'Inquisition ; avec de nouveaux détails sur son état actuel, & sur une Procédure récente & fameuse*. Libk. II. Londres: chez P. Elmsly.

Plazara Dantzara. 2014. *Baztan: mutil-dantzak eta generoa*. Plazara Dantzara. <https://dantzan.eus/bideoak/baztan-mutil-dantzak-generoa>.

Pontremoli, Alessandro. 2011. «Coreografiar la gloria: danza y allegrezze en las entradas reales de Milán (1598-1599)» in Martínez del Fresno, Beatriz (arg.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, 39–70.

Prada Santamaría, Antonio. 1993. *Historia de la ezpatadantza de Zumárraga*. Zumarraga: Zumarragako Udala.

Pujana, José Lorenzo. 1903. «Desde Villafranca. El auresku». *El Correo de Guipúzcoa. Diario Tradicionalista*, irailak 20.

Quijera Pérez, Jose Antonio. 1998. «Euskal gizartea eta folklorea XX. mendearen bukaeran» in . *Gipuzkoa 50 urte dantzan. Goizaldi 1948-1998*, 124–

138. Donostia: Goizaldi dantza taldea.

———. 1998. «Pautas culturales y dinámica social en el Alto Ebro: La danza tradicional en La Rioja» in Fernández de Larrinoa, Kepa (arg.). *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*, 325–438. Ensayo y Testimonio. Pamplona: Pamiela.

Radcliffe, Caroline. 2001. «The ladies' Clog Dancing Contest of 1898» in Boyes, Georgina (arg.). *Step change: new views on traditional dance*, 86–116. London: F. Boutle.

Ramos, Jesús. 1998. «La danza en las fiestas y ceremoniales de Iruña a través de la historia: Los Sanfermines de Pamplona en la superación de fronteras interiores» in Fernández de Larrinoa, Kepa (arg.). *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*, 439–574. Pamplona: Pamiela.

Ramos, María Dolores. 2014. «La construcción cultural de la feminidad en España. Desde el fin del siglo XIX a los locos y politizados años veinte y treinta» in Nash, Mary (arg.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, 21–45. Madrid: Alianza Editorial.

Reed, Susan A. 1998. «The politics and poetics of dance». *Annual Review of Anthropology* 27: 503–532.

———. 2010. *Dance and the nation: performance, ritual, and politics in Sri Lanka*. Studies in dance history. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

———. 2012. «La política y la poética de la danza\*» in Citro, Silvia & Aschieri, Patricia (arg.); Benza, Silvia (itzul.). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, 75–100. Publicado en *Annual Review of Anthropology*, libk. 27, 1998, or. 503-532. Traducción: Silvia Benza. Revisión: Silvia Citro. Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Remy, Gabriel. 1925. *Un précieux de province au XVIIe siècle. René Le Pays (sa vie, ses oeuvres et son milieu)*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1172082t>.

Rice, Timothy. 2004. «Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía» in Villar Taboada, Carlos & Martín Galán, Jesús (arg.). *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*, 91–126. Centro Buendía.

Ricklefs, Merle C. 1976. «Jogjakarta under Sultan: Mangkubumi 1749-1792 : A

History of the Division of Java». *Archipel* 11 (1): 230-231.

[https://www.persee.fr/doc/arch\\_0044-8613\\_1976\\_num\\_11\\_1\\_1280](https://www.persee.fr/doc/arch_0044-8613_1976_num_11_1_1280).

Rilova Jericó, Carlos. 1998. *El honor de los vascos: el duelo en el País Vasco, fueros, nobleza universal, honor y muerte*. San Sebastian: Hamazazpigarren Zalduna.

———. 2004. «Calado el sombrero, sin cuello clerical, y con voces imperiosas». Del Carnaval de 1595 a la Feria de Santa Lucía de 1740». Jimeno Aranguren, Roldán & Homobono, José Ignacio (Arg.). *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía. Fiestas, rituales e identidades* (26): 547-565.  
<http://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/zainak/26/26547565.pdf>.

Rodríguez López, Carolina. 2014. «Historia de las Emociones» Introducción». *Cuadernos de historia contemporánea* (36): 11-16.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/download/47080/44147>.

Rojo, Fernando. 1999. «Emakumea euskal dantza tradizionalen». *Euskonews & Media* 18 (urtarrilak 23).  
<http://www.euskonews.com/0018zbnk/gaia1804eu.html>.

Royce, Anya Peterson. 1977. *The anthropology of dance*. Bloomington: Indiana University Press.

Rubin, Gayle. 1986. «El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo». *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales* (30) (azaroak): 95-145.

Ruiz Descamps, Nicolás. 2011. «Las organizaciones juveniles del nacionalismo vasco. Política, cultura y ocio (1893-1923)». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco.

———. 2014. «Fiestas nacionalistas en Bilbao a principios del siglo XX: La puesta en escena de la nación vasca». *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao* 25: 118-127.

Sachs, Curt. 1933. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin.

———. 1963. *World History of the Dance*. 1st edition. New York: W. W. Norton & Company.

Sada Anguera, Javier María. 2007. «Las primeras fiestas euskaras. diariovasco.com». *El Diario Vasco*, irailak 2.

Sagardoi Leuza, Iñaki. 2009. «Euskal dantza nazionala eta Mutil-dantzak». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/Sagarpeitx/euskal-dantza-nazionala-eta-mutil-dantzak>.

Sagaseta Ariztegui, Miguel Angel. 1975. «Estudio de los bailes de Valcarlos». *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 7 (20): 119–182. <http://www.vianayborgia.es/bibliotecaPDFs/CUET-0020-0000-0119-0182.pdf>.

———. 2011. *Luzaideko ddantzak = Danzas de Valcarlos*. Bi hizkuntzatako argit. = Ed. bilingüe. Bilbo: Herritar Berri-Astero/Baigorri-Gara.

Salvarredi, Javier. 2013. «Dantzariak Berastegin 1. atala». *Ganbarako kopreko altxorak*. <http://berastegi-eta-inguruak.blogspot.com/2013/08/dantzariak-berastegin.html>.

San Sebastián, Koldo. 2016. «“Potxuak”, mujeres lekeitiarras en el Oeste americano». *Euskonews*. <http://www.euskonews.com/0713zbk/kosmo71301es.html>.

San Sebastián, María. 2008. «Antropología de la danza: el caso de Ataun». *Jentilbaratz: cuadernos de folklore* 11: 81–109.

Sánchez Ekiza, Karlos. 1997. «Oneski Dantzatzen: Ilustración y danza tradicional vasca». *TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review* (1). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/313/oneski-dantzatzen-ilustracion-y-danza-tradicional-vasca>.

———. 1999. *Del danbolin al silbo: txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*. Pamplona: Euskal Herriko Txistulari Elkarte.

———. 2000a. «Ideologías, identidades y tradición en la danza tradicional vasca: el caso del aurreku». *Sukil: Cuadernos de Cultura Tradicional* (3): 341–354.

———. 2000b. «Txuntxuneroak: narrativas, identidades e ideologías en la historia de un instrumento tradicional vasco: el txistu». Doktore tesia, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. <http://rebiun.baratz.es/rebiun/record/Rebiun14684297>.

———. 2005. *Txuntxuneroak: narrativas, identidades e ideologías en la historia de los txistularis*. Tafalla: Altaffaylla.

Sangroniz, Mikel; Otzerinjauregi, Mireia & Astigarraga, Asier. 2001. *Eibar*

*kantuz kantu.*

Santa Teresa, Aita Prai Bartolome. 1816. *Euscal-Errijetaco olgueeta ta dantzeen neurrizco-gatz-ozpinduba*. Iruñea: Joaquin Domingo Nausijaren, eta Gaztiaren Liburuguillaan.

<http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/29513>.

Santazilia, Ekaitz. 2018. «Dantzei buruzko aipu bat Belako zaldunaren bi eskuizkributan». *dantzan.eus*. <https://dantzan.eus/kidea/ekaitz/dantza-belako-zaldunaren-eskuizkribuetan>.

Santiago, Rodrigo A. de. 1959. *La música popular gallega: generalidades: análisis técnico: las melodías codacianas*. La Coruña: s.n.

Santoyo, Julio-César (arg.). 1978. *Viajeros ingleses del s. XIX*. Sillaurren, Rosa María & Santamaría, José Miguel (Itzul.). Biblioteca alavesa «Luis de Ajuria» 23. Vitoria: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria.

<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/3592>.

Sarasua Garate, Jose Inazio et al. 1999. *Elgoibar dantzan*. Elgoibar: Ongarri Kultur Elkarte.

Satrústegui, José María. 1984. «El edicto eclesiástico de 1750 en versión vasca de la cuenca de Pamplona». *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International journal of basque linguistics and philology* 18 (1): 39-52.

Schechner, Richard. 1990. «Wayang Kulit in the Colonial Margin». *TDR (1988-)* 34 (2): 25-61. doi:10.2307/1146026.

Scott, Joan W. 1990. «El género: una categoría útil para el análisis histórico» in *. Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea, 1990, ISBN 8478229930, págs. 23-58, 23-58*. Institució Alfons el Magnánim.

Sharp, Joanne P. 1996. «Gendering nationhood. A feminist engagement with national identity» in Duncan, Nancy (arg.). *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, 97-108. Psychology Press.

Sklar, Deidre. 2006. «Qualities of Memory: Two Dances of the Tortugas Fiesta, New Mexico» in Buckland, Theresa Jill (arg.). *Dancing from past to present: nation, culture, identities*, 97-122. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.

Smith, Anthony D. 2000. *Nacionalismo y modernidad: un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*. Fundamentos 176. Madrid:

Istmo.

s.n. 1828. *Relación de la venida del rey nuestro señor y de su augusta esposa a la ciudad de San Sebastián y diario de su permanencia en ella en junio de 1828*. San Sebastián: Imprenta de Ignacio Ramón Baroja.

———. 1830. *Relación del tránsito y estancia de los reyes nuestros señores Don Fernando Sétimo y Doña María Josefa Amalia en la M.N. y M.L. Provincia de Guipúzcoa, desde el día 2 de junio de 1828 en que entraron desde el Reino de Navarra por el punto limítrofe de Illarazu, hasta el 14 del mismo, en que pasaron al Señorío de Vizcaya por el de Olarreaga*. Tolosa: En la imprenta de D. Juan Manuel de la Lama.

<http://www.memoriadigitalvasca.es/handle/10357/4923>.

Stephens, Edward Bell. 1837. *The Basque provinces : their political state, scenery, and inhabitants ; with adventures amongst the Carlists and Christinos / by Edward Bell Stephens*. Libk. Vol. I. London: Whittaker & Co. Ave Maria Lane.  
<http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/25441>.

Strauss, Gloria B. 1977. «Dance and ideology in China, past and present: a study of ballet in the People's Republic.» *Asian and Pacific dance. (CORD research annual VIII)*: 19-53.

Toledo y Ugarte, Juan-Domingo. 2003. «Wilhelm von Humboldt y su visita al País Vasco en 1801, con mención especial de Bilbao». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 48: 313-328.  
<http://hedatuz.euskomedia.org/3699/1/48313328.pdf>.

Torres Delgado, Gemma. 2014. «Arquetipos masculinos en el discurso colonial español sobre Marruecos» in Nash, Mary (arg.). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, 75-101. Madrid: Alianza Editorial.

Tortajada, Margarita. 2004. «Mujeres-diosas: las bailarinas románticas». *Casa del tiempo* 97 (martxoak): 45-53.  
<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2004/tortajada.html>.

Trabudua de Mandaluniz, Polixene. 1997. *Polixene: crónicas de amama*. Bilbao: Sabino Arana Kultur Elkargoa = Fundación Sabino Arana.

Trebiño, Imanol. 2001. *Administrazio zibileko testu historikoak*. Artetxe, Maijexu & Azurtza, Itziar (Arg.). *Administrazioa Euskaraz*. Vitoria-Gasteiz: Instituto Vasco de Administración Pública = Herri-Arduralaritzaren Euskal

Erakundea.

Trejo O'Reilly, Martha Elena. 2014. «El vestuario y el calzado para bailar, una mirada con perspectiva histórica sobre algunos elementos que definen la danza académica teatral». *Artes, la revista* (20): 207-230.

Trueba, Antonio de. 1884. «Los plateros de Durango, con un recuerdo del rey Fernando VII y la reina Amalia.» *Euskal-Erria : revista bascongada*. 11: 181-182. [http://meta.gipuzkoakultura.net/bitstream/10690/67310/1/AM\\_302209.pdf](http://meta.gipuzkoakultura.net/bitstream/10690/67310/1/AM_302209.pdf).

Truffaut, Thierry. 2005. *Joaldun et kaskarot: des carnivals en Pays Basque*. Donostia: Elkar.

Turino, Thomas. 1999. «Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music». *Ethnomusicology* 43 (2): 221-255. doi:10.2307/852734.

Turner, Victor. 1980. *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.

Txertudi. 1967. «El alarde de aguilera». *Dantzari* (6): 17.

Txistulari. 1928. «Se crea en Donostia la Academia de Txistu y Danzas». *Txistulari* 2 (ekainak): 11.

Udaberri dantza taldea, Tolosako. 1980. «Neskatxen Esku dantza». *Dantzariak* (15): 33-50.

Ugalde Solano, Mercedes. 1993. *Mujeres y nacionalismo vasco: génesis y desarrollo de Emakume Abertzale Batza (1906-1936)*. Leioa: Universidad del País Vasco.

———. 1996. «Notas para una historiografía sobre nación y diferencia sexual». *Arenal: Revista de historia de mujeres* 3 (2): 217-256.

Ugarte, Felix M. 1973. «Los tamborinteros en Oñate, siglos XVII y XVIII». *Txistulari*, martxoak.

Urbeltz Navarro, Juan Antonio. 1967. «La danza, función en la sociedad». *Dantzari* (7): 1.

———. 1978. *Dantzak : notas sobre las danzas tradicionales de los vascos*. Caja Laboral Popular,.

———. 1983. «Reflexiones sobre el folklore coreográfico vasco». *Cuadernos*

de Sección. *Folklore*: 285–292.

<http://hedatuz.euskomedia.org/6914/1/01283292.pdf>.

———. 1990. «Bailarines guipuzcoanos de arcos en traje asiático, Juan Ignacio de Iztueta y la defensa de los fueros =: Arch dancers of Guipúzcoa dressed in Asia costumes, Juan Ignacio de Iztueta and the defence of the “Fueros” (Basque old law)». *Munibe. Antropología-Arkeologia*: 449–456.

<http://www.aranzadi.eus/fileadmin/docs/Munibe/1990449456AA.pdf>.

———. 1994. *Bailar el caos: la danza de la osa y el soldado cojo*. Saio eta testigantza (Pamiela). Iruña-Pamplona: Pamiela - Ikerfolk.

———. 2001. *Danza vasca: aproximación a los símbolos*. Ayerbe Echebarria, Enrique (Arg.). Euskal Herria emblemática. Lasarte-Oria: Ostoa.

———. 2018. *Juan Ignacio de Iztueta y yo : sincronidad, predestinación y vínculos acausales : breve lectura crítica de «Gipuzkoako dantzak»*. Begira (Txertoa) ; Donostia: Txertoa.

Uriarte, Francisco de. 1930. «Los plateros de Durango: aurrekularis célebres». *Txistulari* (17): 5.

Urquijo Ibarra, Julio de. 1923. «Cosas de antaño. Las Sinodales de Calahorra (1602 y 1700)». *Revista Internacional de los Estudios Vascos = Revue Internationale des Etudes Basques* 14 (2): 335–352.

<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/14/14335352.pdf>.

Urquijo, Julio. 1922. «Sobre el tocado corniforme de las mujeres vascas: (siglo XVI)». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 13 (4): 570–581.

<http://hedatuz.euskomedia.org/2335/1/13570581.pdf>.

Vado, Nekane. 2015. «Cesta-punta y raquetistas vascas, pioneras del deporte femenino desde 1917». *El Blog de Nekane Vado*.

<http://nekanevado.blogspot.com/2015/03/cesta-punta-y-raquetistas-vascas.html>.

Valle, Teresa del. 1983. «La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado». *Lurralde: Investigación y espacio* (6): 251–269.

<http://www.ingeba.org/lurralde/lurranet/lur06/06valle/06valle.htm>.

———. 1985. *Mujer vasca: imagen y realidad*. Autores, Textos y Temas. Antropología 7. Barcelona: Anthropos.



———. 1986. «La mujer vasca en el espacio festivo» in Bidart, P. *La production sociale des espaces*, 135–151. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour.

———. 1997. *Andamios para una nueva ciudad: lecturas desde la antropología*. Feminismos 39. Madrid: Cátedra.

Van Zile, Judy. 1998. «For Men or Women: The Case of Chinju Kommu, a Sword Dance from South Korea». *Choreography and Dance* 1 (5): 9–20.

Velasco y Fernández de la Cuesta, Ladislao. 1879. *Los Euskaros en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya : sus orígenes, historia, lengua, leyes, costumbres y tradiciones*. Barcelona: Imprenta de Oliveres a cargo de A. Xumetra.  
<http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/24472>.

Veyrin, Philippe-Maurice-Paul. 1942. *Les basques de Labourd, de Soule et de Basse Navarre, leur histoire et leurs traditions*. Bayonne: Musée Basque.  
<http://www.kmliburutegia.eus/Record/15943>.

Vicente Nicolás, Gregorio. 2017. «Danza en Educación Primaria: ¿una cuestión de género?» in Martínez del Fresno, Beatriz & Díaz Olaya, Ana María (arg.). *Danza, género y sociedad*, 295–318. Málaga: Universidad de Málaga.

Vogel, Florentin. 1927. «Note sur la danse dans la région de Saint-Palais (Pays de Mixe) /». *Bulletin du Musée Basque : revue des études et recherches basques* (4ème année): 37–41.

Voltaire. 1878. *Romans de Voltaire: IV La princesse de Babylone*. Paris: Librairie des bibliophiles.  
<http://ia800503.us.archive.org/26/items/laprincessedebab00volt/laprincessede bab00volt.pdf>.

Weiditz, Christoph. 1530. *Trachtenbuch*.  
<http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/html>.

Williams, Drid. 2004. *Anthropology and the dance: ten lectures*. 2nd ed. Urbana: University of Illinois Press.

Yrigaray, A. & Baroja, Julio Caro. 1995. «Fiestas de “mayas”». *Príncipe de Viana* 56 (206): 647–652.

Yuval-Davis, Nira. 2004. *Género y nación*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Zamacola, Juan Antonio de. 1796. *Elementos de la ciencia contradanzaria para*

*que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c. &c.* Segunda edición. Madrid: en la Imprenta de Fermin Villalpando.

———. 1818. *Historia de las naciones bascas de una y otra parte del Pirineo septentrional y costas del mar Cantabrico, desde sus primeros pobladores hasta nuestros dias, con la descripcion, caracter, fueros, usos, costumbres y leyes de cada uno de los estados bascos que hoy existen.* Libk. III. 3 libk. Auch: Imprenta de la Viuda de Duprat.

<http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/handle/10771/9158>.

Zapiain Intxausti, Aitziber et al. 2016. «Baztango mutil-dantzen analisisa eta prozesu kolektibo feminista: praktikatik teoriarat eta teoriatik praktikarat» in Guilló Arakistain, Miren (arg.). *Festak, genero-harremanak eta feminismoa. Begirada teoriko eta antropologikoak, praktika sortzaileak eta plazeraren kudeaketa kolektiboak*, 99–114. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

Zulaika, Joseba. 1996. *Del Cromañon al Carnaval: los vascos como museo antropológico.* SaioPaperak 2. Donostia: Erein.

## 6.2 Filmeak eta bideoak

- Agerre, K. (d. g.). *Emakume espainola: otzana eta xumea, baita dantzan ere*. <https://dantzan.eus/bideoak/con-la-pata-quebrada-emakume-espainola>
- Areatza: *Aurrekua 1925*. (1925). Areatza. <https://dantzan.eus/bideoak/areatza-aurrekua-1925>
- Arrola, I. (1921a). *Santurtzi 1921 Estropadetako garaipenaren festa*. Santurtzi. <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-arraunlarien-garaipenaren-festa>
- Arrola, I. (1921b). *Santurtzi 1921 Ohorezko aurrekua emakumeen eskutik*. Santurtzi. <https://dantzan.eus/bideoak/santurtzi-1921-emakumeen-aurrekua-soka-dantza>
- Azkona, M., & Azkona, V. (1926). *Bergara 1926 Uztai handi eta aurreku txapelketa*. Bergara. <https://dantzan.eus/bideoak/bergara-1926-02>
- Barnetx, M. (1979). *Les pas des danses basques*. <https://dantzan.eus/bideoak/faustin-bentaberri-omenaldia-1979>
- berriatb. (2017). *Euskara, generoa, jatorria eta klasea gurutzatzen diren lekua (IV)*. <https://www.youtube.com/watch?v=BMfOY3hWn2k>
- Dantzan. (2009). *Oñatiko Korpus dantzak Sección Femeninako neskek emanak*. <https://dantzan.eus/bideoak/onatiko-korpus-dantzak-seccion-femenina>
- Dantzan. (2016). *Ronda Española 1952 Oñatiko neska dantzariak*. <https://dantzan.eus/bideoak/ronda-espanola-1952-onati-neska-dantzariak>
- Dueñas, E. X. (1989). *Andoain: Azeri-dantza 1989*. Andoain. <https://dantzan.eus/bideoak/andoain-azeri-dantza-1989>
- Dueñas, E. X. (1995). *Andoain: Azeri-dantza 1995*. Andoain. <https://dantzan.eus/bideoak/andoain-azeri-dantza-1995>
- Dueñas, E. X. (2017). *Andoain: Axeri-dantza 2017, historiako jendetsuena*. Andoain. <https://dantzan.eus/bideoak/andoain-axeri-dantza-2017>
- Euskal Telebista. (2016). *Gernika: Eusko Jaurlaritza 1936-2016 ezpata-dantza*. ETB. <https://dantzan.eus/bideoak/gernika-eusko-jaurlaritza-1936-2016-ezpata-dantza>
- Helena BG. (2014). *Herritik eta herriarentzat. Denentzat! Plazara Dantzara herri ekimena*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZL2epr419nM>
- Intxausti, M. (1923). *Eusko Ikusgayak 01 Berriz: Dantzari-dantza 1923-1928*. Berriz. <https://dantzan.eus/bideoak/berriz-dantzari-dantza-1923-1928>
- Intxausti, M. de. (1923a). *Eusko Ikusgayak 04 Donostia: Gipuzkoar aurrekulariak 1923* (Libk. 04). Donostia. <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-04-gipuzkoa-aurreku-txapelketa-1923-1928>
- Intxausti, M. de. (1923b). *Eusko Ikusgayak 05 Donostia: Gizon-dantza 1923-1928* (Libk. 5). Donostia: Eusko Ikaskuntza. <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-05-donostia-gizon-dantza-1923-1928>
- Intxausti, M. de. (1923c). *Eusko Ikusgayak 06 Zumarraga: Aurrekua 1923-28* (Libk. 6). <https://dantzan.eus/bideoak/eusko-ikusgayak-06-zumarraga-aurrekua-1923-28>
- Ituren: soka-dantza 1951*. (1951). Ituren. <https://dantzan.eus/bideoak/ituren-soka->

dantza-1951

*Oñati 1925: aurrekua eta Korpus dantzak.* (1925). Oñati.

<https://dantzan.eus/bideoak/onati-1925>

Plazara Dantzara. (2014). *Baztan: mutil-dantzak eta generoa.* Plazara Dantzara.

<https://dantzan.eus/bideoak/baztan-mutil-dantzak-generoa>

rokopep. (2013). *LA TARANTA [Gian Franco Mingozzi, 1962- V.O.S.E.]*.

[https://www.youtube.com/watch?v=dyDXNUeJ5\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=dyDXNUeJ5_s)

San Juan, L. (1951). *Lorenzo San Juan: Aurrekua erromerian 1951.* Bakio.

<https://dantzan.eus/bideoak/lorenzo-san-juan-aurrekua-erromerian-1951>

Vila, E. (2009). *Andoain: Axeri dantza 2009 Txingoa edo Ilentia.* Andoain:

dantzan.eus. <https://dantzan.eus/bideoak/axeri-dantza-2009-andoain-txingoa-ilentia>

Vila, E. (2012). *Hermua: Barteko aurrekua 2012.* Hermua.

<https://dantzan.eus/bideoak/hermua-barteko-aurrekua-2012>

Vila, E. (2014a). *Biarritz: San Martin ezpata-dantza 2014.* Biarritz.

<https://dantzan.eus/bideoak/biarritz-san-martin-ezpata-dantza-2014>

Vila, E. (2014b). *Urdiain: San Juan Kantaita 2014 [Mp4].* Urdiain: dantzan.eus.

<https://dantzan.eus/bideoak/urdiain-san-juan-kantaita-2014>

Vila, E. (2015). *Andoain: Axeri dantza 2015 Paseoa eta Aitarena.* Andoain:

dantzan.eus. <https://dantzan.eus/bideoak/andoain-axeri-dantza-2015-paseoa-eta-aitarena>

Vila, E. (2018). *Urduña: Otxomaioak 2018 entradillak.* Urduña.

<https://dantzan.eus/bideoak/urduna-2018-entradillak>

## 6.3 Artxibo eta Dokumentazio zentroak

- Azkue artxiboa – Euskaltzaindia (Bilbo)
- Baionako Euskal Museoa (Baiona)
- Bizkaiko Foru Liburutegia (Bilbo)
- Dantzan.com, dantza sustatu eta hedatzeko elkarte (Eibar)
- Eibarko Udal Artxiboa – Ego ibarra (Eibar)
- Eresbil, Euskal Musikaren Dokumentazio Zentroa (Errenteria)
- Euskal Filmmategia (Donostia)
- Euskal Herriko Unibertsitatea – Liburutegi nagusia (Leioa)
- Kutxateka (Donostia)
- Koldo Mitxelena Kulturunea (Donostia)
- Sabino Arana Fundazioa – Euskal nazionalismoaren artxiboak
- Sancho el Sabio Dokumentazio Gunea (Vitoria-Gasteiz)

## 6.4 Hemeroteka

- Baserritarra
- Bilbao Gráfico: Revista semanal ilustrada
- Bilbao gráfico. Segunda época de «Garellano»
- Comoedia
- Crónica de Cataluña. Diario político liberal
- El Clamor público
- El Correo militar
- El Día
- El Diario Vasco,
- El Financiero
- El Globo
- El Imparcial
- El Liberal
- El Nervión
- El Noticiero bilbaíno
- El Pueblo Vasco
- Euskalduna
- Euzkadi
- La Correspondencia de España
- La Discusión
- La Época
- La Gaceta del Norte
- La Iberia
- La Justicia. Organo del centro republicano
- La Tarde
- La Voz
- La Voz de Guipúzcoa
- Mercurio. Revista comercial Ibero Americana
- Notas de sociedad
- Novedades
- Patria. Jaun-goikua eta lagi-zaía

## 6.5 Ilustrazioen indizea

Ilustrazioa 1: Ehun gizonezkoen ezpata-dantza. Donostia, 1999-06-14. Argazkia: Marta Ventura.	19
Ilustrazioa 2: Emakumeek Lizartzako inauteri-dantzetan lehen aldiz parte hartu zuteneko argazkia. Lizartza, 2004-02-15. Argazkia: Oier Araolaza.....	24
Ilustrazioa 3: Neska eta mutilek osatutako ezpata-dantzari taldea dantzari-dantzako txankarrankoa dantzatzen Garaiko plazan San Inazio egunez. Garai, 2015-07-31. Argazkia: Unzueta-Arregi familia, Uxune Martinezen bidez eskuratua.....	26
Ilustrazioa 4: Dantzarien jarduna ikusteko plaza herritarrez beteta emakumeek lehen aldiz bordondantza dantzatu zuten egunean. Bera, 2014-08-03. Argazkia: Oier Araolaza.....	31
Ilustrazioa 5: Dantzarien jarduna ikusteko plaza herritarrez beteta emakumeek lehen aldiz ezpata-dantza dantzatu zuten egunean. Bera, 2014-08-03. Argazkia: Oier Araolaza.....	34
Ilustrazioa 6: Herritarren ikusmina eta emozioa emakumeek lehen aldiz Antion ezpata-dantza dantzatu zuten egunean. Zumarraga, 2015-07-02. Argazkia: Oier Araolaza.....	34
Ilustrazioa 7: "Allso Dantzen sy auff die manier in Bistaye", Trachtenbuch, 293. orr, Christoph Weiditz, 1528-1529 inguruan.....	156
Ilustrazioa 8: Ohorezko aurrekua Zarauzko Euskal Jaietan, 1912ko abuztuaren 15ean. Atzean, zuriz jantzita, ezpata-dantzarietako batzuk ikusi daitezke, mikelete artean, ondoren egin zuten aurrekurako zain. Argazkia: Euskalerrriaren Alde.....	245
Ilustrazioa 9: Aurrekua Arraten, XX. mende hasieran. Aurrekua eta atzeskua bigarren desafioa, emakumeak sokan daudela egiten dena dantzatzen ari dira. Argazkia: Castrillo-Ortuoste fondoa, Eibarko Udala.....	246
Ilustrazioa 10: Desafioa, Bergarako San Martzial erromerian XX. mende hasieran. Argazkia: Bergarako Udala.....	248
Ilustrazioa 11: Hiru dantzariaren erakustaldia esku-dantzaren aurrean 1923ko Debako festetan dantzatutako aurrekuan. Argazkia: Egun zaharretako Deba. Debako Udala, 1977.....	249
Ilustrazioa 12: Manuel Txapartegi "Amuña" aurrekua dantzatzen Eibarren 1922an jokaturako txapelketan. Argazkia: Indalezio Ojanguren.....	251
Ilustrazioa 13: dineko gizon eta emakumeen aurrekua, Areatzan, 1925. urtean. Fotograma (Areatza, 1925).....	271
Ilustrazioa 14: Ohorezko aurrekua dantzatu zuten Hernaniko emakumeak. Novedades, 1909-09-26.....	272
Ilustrazioa 15: Emakumea aurrekua dantzatzen Bermeon, 1915. urtean.....	273
Ilustrazioa 16: Galdakao, 1916ko San Inazio egunez leherkari lantegian dantzatutako aurrekua. Argazkia: La Gaceta del Norte, 1916-08-01.....	274
Ilustrazioa 17: Aurrekua lehen Aberri egunean. Begoña, 1932-03-27. Argazkia: Aranzadi familiaren artxiboa.....	290
Ilustrazioa 18: Andreen aurrekua Lekeition, 1936ko ekainaren 24an. Argazkia: Arana Martija, J. A. (1981). "Folklore de Vizcaya". In Enciclopedia histórico-geográfica de Vizcaya (or. 303-342). San Sebastián: Haranburu.....	317

Ilustrazioa 19: Lekeitioko Potxuak aureskua dantzatzen Idaho Statesman egunkarian 1938ko abenduan argitaratutako argazkian.....	319
Ilustrazioa 20: Emakumeen aureskua Bermeoko plazan, 1922ko jaietan.....	321
Ilustrazioa 21: Emakumeen aureskua Berrizen, San Pedro txiki ermitan, 1934. urtean. Argazkia: Indalezio Ojanguren.....	323
Ilustrazioa 22: Berrizen, San Pedro Txiki ermitan 1934an aureskua dantzatu zuten emakumeak, gizonak, txistulariak eta aguazila argazkirako jarrita. Argazkia: Indalezio Ojanguren.....	324
Ilustrazioa 23: Desafioa Orioko emakumeen aureskuan, 1942ko Kontxako estropaden garaipenaren festan. Argazkia: Vicente Martin - Kutxateka.....	325
Ilustrazioa 24: Aureskularia agurra dantzatzen Orioko emakumeen aureskuan, 1942ko Kontxako estropaden garaipenaren festan. Argazkia: Vicente Martin - Kutxateka.....	326
Ilustrazioa 25: Aureskua dantzatu zuten emakumeak, dantza irakasle izan zitekeenarekin. Orioko emakumeen aureskua 1942ko Kontxako estropaden garaipenaren festan. Argazkia: Vicente Martin - Kutxateka.....	327
Ilustrazioa 26: 1944an Añorgako festetan aureskua dantzatu zuten emakumeak Jose Lorenzo Pujana dantza-maisuarekin. (Basurto et al., 2001, or. 60).....	329
Ilustrazioa 27: Gizonezko dantzari talde bat zinta-dantza egiten Bergaran, 1905ean. Argazkia: Bergarako Udala.....	366
Ilustrazioa 28: Berrizko ezpata-dantzariak Donibane Lohizuneko Tradizioaren Festetetan, 1897an. (Bernadou, 1899, or. 31).....	370
Ilustrazioa 29: Sabino Aranari omenaldia Sukarrietan, 1922ko ekainaren 25ean. Lehen lerroetan ezpata-dantzariak, ikurrinak eskuan. Argazkia: Llopis.....	374
Ilustrazioa 30: Ezpata-dantzarien alardea Bilbon, San Mames futbol zelaian, 1933ko San Inazio egunean. Argazkia: Gil del Espinar.....	377
Ilustrazioa 31: Ezpata-dantzarien alardea Donostian, Atotxako futbol zelaian, 1933. urtean. Argazkia: Kutxa Fototeka.....	377
Ilustrazioa 32: Euzkadi egunkariaren azala 1933ko abuztuaren 1ean, San Inazio biharamunean. ....	378
Ilustrazioa 33: 1886ko Durangoko Euskal Jaietan gorularien konpartsa osatu zuten neska-mutil dantzarien taldea. Argazkia: J. M. Uriarten bilduma.....	387
Ilustrazioa 34: Poxpolinak, Donostia, 1934. Argazkia: Ricardo Martin - Kutxa Fototeka.....	393
Ilustrazioa 35: Poxpolina taldea arku-dantzarako prest, 1932 urtean. Argazkia: Pascual Marin - Kutxa Fototeka.....	396
Ilustrazioa 36: Policarpo Larrañaga poxpolinen dantza zuzentzen Eibarko zezen-plazan 1922an. Argazkia: Indalezio Ojanguren.....	398
Ilustrazioa 37: Lehen Aberri Egunaren kartela, Nicolas Martinez Ortiz, 1932.....	400
Ilustrazioa 38: Aita Donostia eta Ramon Laborda ezpata-dantzari eta poxpolina talde batekin 1934. urtean. Argazkia: Ricardo Martin - Kutxa Fototeka.....	401
Ilustrazioa 39: Poxpolinen dantza ekitaldia Donostiako zezen-plazan 1934an. Argazkia: Ricardo Martin - Kutxa Fototeka.....	402



Ilustrazioa 40: Poxpolinak dantzan ezpata-dantzarien ondoan, Donostian, Atotxan, 1932ko San Inazio egunean. Argazkia: Pascual Marin - Kutxateka.....	403
Ilustrazioa 41: 1930eko Saski Naski jaialdian sagar-dantza eskaini zuten bost dantzariak. Argazkia: Gerardo Zarageta.....	409
Ilustrazioa 42: Poxpolinak sagar-dantza dantzatzan. Argazkia: Auñamendi Eusko Entziklopedia	412
Ilustrazioa 43: Emakume pilotari profesionalak Bartzelonan, 1897an.....	424
Ilustrazioa 44: Erraketistak, txapelakin eta atorra eta gona zuriekin 1920ko hamarkadan.....	426
Ilustrazioa 45: Debako dantzariak, 1910. urtean. Argazkia: Felipe Berasaluzen artxibokoa.....	429
Ilustrazioa 46: Aurrekua Elgoibarren, 1919. urtean. Argazkia: Elgoibarko Liburutegia.....	431
Ilustrazioa 47: Mutriku, 1929ko Madalena egunean aurrekua dantzatu zuten dantzariak.....	432
Ilustrazioa 48: Poxpolinak, gona zuria eta txapelakin. Argazkia: Kutxa Fototeka.....	433
Ilustrazioa 49: Poxpolinak, gona gorria eta txapelakin 1920ko hamarkadan. Argazkia: Kutxa Fototeka.....	433
Ilustrazioa 50: Deba, 1923an aurrekua dantzatu zuten emakumeak. Argazkia: Indalezio Ojanguren.....	434
Ilustrazioa 51: Neska dantzariak zuri jantzita XX. mende hasieran. Argazkia: Novedades aldizkaria. (Albisu 2018).....	434
Ilustrazioa 52: Amparito Medina, kupletista eta dantzaria. Madril, 1913. Eco artístico, 1913-12-15. ....	436
Ilustrazioa 53: Emakume ezpata-dantzariak, Bilbo, 1931. Argazkia: Espiga.....	441
Ilustrazioa 54: Emakume ezpata-dantzariak txistulariarekin, Bilbon, 1931 n. Argazkia: Txistulari, 23, 9. orr.....	444