



XEMEIN'GO DANTZA
Foto: MIKEL LIZARZA

DANTZARIAK

BOLETIN DE EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

ASOCIACION DE DANTZARIS Y FEDERACION DE GRUPOS DE DANZAS VASCAS
DE LA
REAL SOCIEDAD VASCONGADA DE AMIGOS DEL PAIS

HISTORIAL DE GOIZALDI.....	5
ACTOS CONMEMORATIVOS DEL 25 ANIVERSARIO DE GOIZALDI.....	14
IRI - DANTZAK.....	15
SORGIN - DANTZA.....	19

N.º 6
1974



DIRECTOR: Manuel María Olaizola

REDACCION Y ADMINISTRACION
Ferrerías, n.º 1, acc. 10
SAN SEBASTIAN

Depósito Legal: S. S. - 509 - 70

Impreso en Lit. H. de Miguel Alvarez Iraola S. S. - 197 5



Don José Lorenzo Pujana y Bidegain, primer Director-Profesor de la Escuela Municipal de Danzas Populares Vascas. Falleció en 1947, a la edad de 79 años.



(1948 - 1973)

HISTORIAL DE GOIZALDI

Constituyendo el poso humano más antiguo del Occidente europeo, perdiéndose en la Prehistoria de los tiempos, Euskalerrri (el país de los vascos), asentado en ambas vertientes del estribo oeste del Pirineo, entre el Adur y el Mar Cantábrico al N. y el río Ebro al S., posee la colección de danzas más extraordinaria quizás del mundo; repartido en sus seis regiones político-administrativas actuales: Alava, Guipúzcoa, Lapurdi, Navarra, Vizcaya y Zuberoa, difícil será que ninguna otra comunidad humana guarde en tan pequeño territorio (20.699 kms. cuadrados) semejante acervo de bailes diferentes, enriquecidos por la diversidad de sus trajes, con una tal variedad de temas melódicos y entremezclados con motivos rituales o históricos, que los dejaron indeleblemente fijados en el tiempo y en los usos.

Las danzas de los vascos, gimnásticas e inflexibles, con gran movilidad de pies y de piernas, pero ninguna de cintura arriba, responden netamente a las del tipo septentrional europeo, y son exponentes de un pueblo que admira la fuerza como diversión de raza primitiva, apegada al pasado y que en general no ha alcanzado todavía en su totalidad, un intenso dominio del pensamiento conceptual moderno. Los instrumentos a cuyos sonidos se baila son igualmente elementales y en muchos de los atributos y vestidos que en ellas utiliza pueden observarse sorprendentes paralelismos con otros reflejados en pinturas rupestres conservadas en cavernas paleolíticas y abrigos neolíticos, así como en monumentos, vasijas y joyas datadas miles de años atrás; las cintas en los brazos, los cence-

rrros rodeando cinturas, las bandas cruzadas sobre el pecho, al estilo ibérico, etc., son en buena parte reminiscencias de prácticas coreográficas, originadas en humanidades remotas perdidas en el tiempo y olvidadas a causa de haber desaparecido las civilizaciones que las originaron.

En medio de Euskalerrri, se encuentra la región de Guipúzcoa, con una comarca muy definida, el Goyerri (o zona alta), poseedora de unas danzas populares muy definidas también, originalísimas de un sabor y acervo extraordinario.

1767. En dicha comarca y en el pueblo de Zaldibia, nace Juan Ignacio de Iztueta y Echeberría, quien desde muy joven organiza grupos de danzas que practicaban los tradicionales bailes populares del Goyerri.

1824. Iztueta, escribe un libro, en vasco: «Gipuzkoa'ko Dantzak», recopilación lisa y llana de las danzas populares del Goyerri, siendo este el primer escrito coreológico de danza popular, que se conoce en el mundo. Con todo ello montan un gran Espectáculo, presentando tal y como se baila en su primitiva ingenuidad y pureza, y se canta en su sabor y tipismo en las seis regiones naturales que componen Euskalerrri. GOIZALDI ha actuado en todo el País. En España: Madrid, Zaragoza, Oviedo etc. En Francia, en todos los departamentos del sudoeste de este país: Pirineos Atlánticos, Landes, Lot et Garonne, etc.

1845.—Muere Iztueta y le sucede su alumno predilecto, José Antonio Olano de Zaldibia, quien continúa con verdadero entusiasmo la labor de su predecesor y maestro.

1882. Fallece Olano y le sucede, su alumno predilecto, José Lorenzo Pujana y Bidegain, de Villafranca de Ordizia, quien desde muy niño demostró unas cualidades excepcionales para el baile, formando numerosos grupos de danzas por todo Guipúzcoa, y siendo durante más de 70 años el mantenedor único de la tradición oral de los mismos, recibida de sus antecesores.

1927. Pujana se traslada a San Sebastián, por haber sido nombrado, por su Ayuntamiento, Director y Maestro de su Escuela Municipal de Danzas Populares Vascas.

1929. En Londres, las danzas del Goyerri guipuzcoano obtienen un gran éxito con el Grupo del Maestro Pujana, en el Albert Hall y en el Lyceum.

1930. El éxito se repite, lo mismo en el Teatro de los Campos Eliseos de París.

1947. Fallece Pujana y le sucede su hijo Cándido, tan prodigioso bailarín como su padre.

1948. En febrero, don Cándido Pujana, inicia los ensayos con un grupo de jóvenes, quienes asimilando perfectamente la tradición oral de los bailes de Iztueta forman GOIZALDI.

1951. En abril, la Agrupación GOIZALDI, de San Sebastián, que en vasco significa «amanecer». Así la línea: Iztueta-Olano-Pujana-Pujana hijo-GOIZALDI, establece la filiación directa de las danzas que se conocían en Goyerri, a principios del XVIII, hasta nuestros días. Las exigencias artísticas de esta Agrupación, le apremia, una vez asimiladas perfectamente las danzas de Goyerri, a recorrer todo lo largo y ancho del país, región por región, comarca por comarca, e incluso valle por valle, consultando, investigando y recopilando, durante una labor paciente de años, todo el rico legado de los antepasados, en danzas, música, canciones y costumbres populares, verdadero acervo cultural y patrimonio de siglos pasados del pueblo vasco, formando un gran archivo de danzas y costumbres filmadas en películas, canciones y melodías ancestrales grabadas en cintas magnetofónicas, partituras antiguas, datos originales, referencias, etcétera.

1952. En Madrid, en la película «Pluma al viento».

1955. En enero, el Ayuntamiento de San Sebastián le concede el honor de regentar la Escuela Municipal de Danzas Populares Vascas. Además obtiene el III Premio de Danzas Populares del IX INTERNACIONAL MUSICAL EISTEDDFOD (País de Gales) LLANGOLLEN, Gran Bretaña.



1948: GOIZALDI, interpreta por primera vez el tradicional GIZON-DANTZA, en la ceremonia de la Bendición del Arbol, en la víspera de San Juan. En primer término, de espaldas, Don Cándido Pujana



GOIZALDI, en el Gran Festival Folklórico Internacional de la Plaza de Toros de San Sebastián, en 1950.

1956. Vuelve a participar en el X INTERNATIONAL MUSICAL EISTEDDFOD DE LLANGOLLEN (País de Gales) Gran Bretaña, obteniendo el I Premio de Danzas Populares, entre 25 grupos de 17 países.
1957. Actúa en numerosas localidades del sur de Francia.
1958. En Francia acude al XXIII^{er}me. FESTIVAL NATIONAL ET INTERNATIONAL DU FOLKLORE de NICE, y en Italia, en el FESTIVALE INTERNAZIONALE DEI COSTUME Y FOLKLORISTICO DE IMPERIA (Liguria). Este mismo año, participa en el rodaje de la película «Diez fusiles esperan», rodada en Lecumberri (Navarra).

1959. En Bretaña (Francia), en la GRAND FETE DE LA CORNOUAILLE DE QUIMPER y en el FESTIVALE INTERNAZIONALE DEI COSTUME Y FOLKLORISTICO DE MESSINA (Sicilia) Italia. Ese mismo año actúa en la película «Danzas de España», en Madrid.
1960. Gana el Primer Premio de Inspiración Folklórica del III FESTIVAL DE FOLKLORE HISPANOAMERICANO DE CACERES (España).
1961. En Francia, gana el Primer Premio de Danzas Folklóricas del I FESTIVAL INTERNATIONAL MUSICAL ET FOLKLORIQUE DE Gisors (Normandía), entre 16 grupos de 12 países, y participa en el XXVI FESTIVAL NATIONAL ET INTERNATIONAL DU FOLKLORE DE NICE.



GOIZALDI, estrena los trajes de las danzas de Guipúzcoa, diseñados por Manso de Zuñiga, en un Festival, en la Pl. de la Constitución, el 14 de Mayo de 1951.

1962. Italia, en el I FESTIVALE INTERNAZIONALE DE FOLKLORE DE BORGOSIESA (Vercelli). Actúa en otra película «La Reina del Chanteclair» rodada en Oyarzun y San Sebastián.
1963. En Alemania, en la Universidad de BONN y en la IV SEMANA INTERNACIONAL DEL FOLKLORE Y TRAJE TIPICO DE ERBACH-ODENWALD (Hessen). En Francia en la GRAND FETE DE NUIT DE LYON.

1964. En Checoslovaquia, en el GRAN FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE STRAZNICE (Moravia del sur), y se efectúa una gira artística por las principales ciudades de este país eslavo: PRAHA, LIBEREC, KOSICE, BRATISLAVA, etc.
1965. En Grecia, en el IV FESTIVAL INTERNATIONAL DE FOLKLORE de la isla LEUCADE. En Vitoria, en sus Festivales de España.



Don Cándido Pujana (X), quien enseñó a GOIZALDI, con 44 años, interpretando la Ezpata-Dantza de Guipúzcoa, a la cabeza del Grupo, en un Festival Folklórico Vasco, en el Campo de Atocha el 16 de abril de 1949.



GOIZALDI, llega a Irun, después de obtener el primer premio en Llangollen, Julio 1956.

En el Museo de San Telmo, durante el XV Aniversario de GOIZALDI, en 1963.



1966. En Inglaterra, obtiene el II Premio de Danzas Populares del I FESTIVAL INTER-TIE. DE FOLKLORE INTERNATIONAL DE MIDDLESBROUGH (Yorkshire).

1967. Otra vez en Inglaterra, en el FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE FOLKSTONE (Kent). En Francia en las FIESTAS DEL V CENTENARIO DE EL HAVRE. En España, en el X FESTIVAL DE FOLKLORE HISPANO-AMERICANO DE CACERES (España).

memorativa en su casa natal «Iztueta-Enea», asimismo promueve a que el Ayuntamiento de San Sebastián, inaugure un monumento en su honor, obra del escultor Néstor Basterrechea y de una estela funeraria vasca, dedicada por GOIZALDI, situada ambos en los jardines de la Plaza del 13 de Septiembre de la ciudad de San Sebastián.

1968. En Dinamarca, en el I FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE HERNING (Jutlandia).



Lápida conmemorativa, dedicada a Iztueta por GOIZALDI, en su casa natal de Zaldibia, en 1967.

Este año, GOIZALDI, celebró su tradicional Fiesta Anual, con motivo del II CENTENARIO DEL NACIMIENTO de su predecesor y Maestro don Juan Ignacio de Iztueta, rindiéndole un solemne homenaje, entre otros con el descubrimiento de una lápida com-

Asimismo este año organiza un Homenaje en el I CENTENARIO de su nacimiento, a su notable antecesor artístico, don José Lorenzo Pujana, dedicándole entre otros actos, una lápida conmemorativa en su casa natal de Villafranca de Ordizia.



Estela vasca dedicada a Iztueta por GOIZALDI, en la Pl. del 13 de Septiembre de San Sebastián.



- 1969. En Austria, participa en el GRAN FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE KREMS (Baja-Austria), junto al Danubio.
- 1970. En Francia, actúa en el XXXIV FESTIVAL NATIONAL ET INTERNATIONAL DU FOLKLORE DE NICE.
- 1971. En Holanda, interviene en el GRAN FESTIVAL INTERNACIONAL DE HOORN.
- 1972. Efectúa una gira artística por Suecia, actuando en Malmö, en el Paraninfo de la Universidad de Lund y en el GRAN FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE LOS PAISES NORDICOS DE ASELE en la Laponia.
- 1973. Celebra con todo esplendor el XXV Aniversario de su Fundación, montando numerosos Actos Culturales y Artísticos, durante el transcurso de todo el año.



francisco muguerza

PASEO DE COLÓN, 16, y
PLAZA DE LOS LUISSES, 2
TELÉFONOS: 423131 y 410489
SAN SEBASTIÁN

Todo tipo de instalaciones normalizadas, en plano inclinado,
tensión variable (Ward-Leonard) hasta 3,50 m./seg.
Montacargas industriales y, particularmente, el

«MEI»

NUEVO ASCENSOR

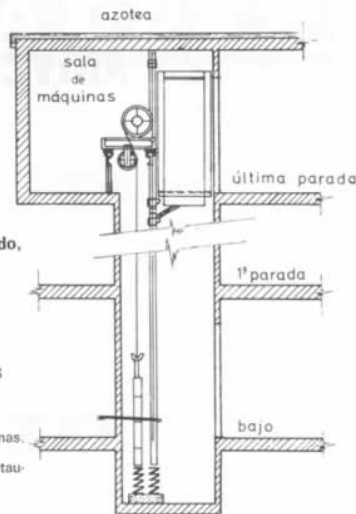
Creación «JARRE», caracterizado
por su original instalación y diseño.

- Sin casetón.
- Sin cuartos elevados ni subterráneos.
- Su maquinaria se instala en la última planta servida por el ascensor.

INSUSTITUIBLE EN EDIFICIOS

- De alturas limitadas.
- Cubiertas enrasadas o piscinas.
- Internos entre plantas (restaurantes, almacenes, etc.).
- Huecos reducidos.

(Patente n.º 251377)



ERAMAN EKARRIRAKO AGENCIA

SAN SEBASTIÁN

Salidas:
Usandizaga, 20, y Paseo de
Colón, 23.
Teléfonos: 418592 - 427376

Llegadas:
Barrio Ibaeta (Infierno)
Tel. 213600 (tres líneas).

BARCELONA

Salidas y Oficinas:
Alava, 70 al 82.
Teléfono: * 3096300.

Llegadas:
Pujadas, 77-79
Teis. * 3096300 y 3001284.

MADRID (Getafe)

Llegadas y Oficinas:
Carr. Toledo, Km. 10,700
Teléfono: 6956050.

Salidas:
Batalla de Brunete, 28
Teléfonos: 2396473 - 4680002.

VALENCIA

Músico Barbieri, 7
Teléfono: 773115.

ZARAGOZA

D. de Villa Hermosa, 15
Teléfonos: 253025 - 252943.

Actos conmemorativos del 25 ANIVERSARIO GOIZALDI

El pasado año 1973, GOIZALDI, Euskal Dantza-ri Taldea de San Sebastián, celebró con todo esplendor el XXV Aniversario de su Fundación, destacando entre los Actos principales, seis Conferencias, pronunciadas durante el transcurso del año (1) a cargo de notables estudiosos en el campo de la danza popular y etnología vasca, e ilustradas por grupos autóctonos provenientes de todas las regiones del País Vasco. El jueves 22 de febrero pronunció su Conferencia el Padre Gaizka de Barandiarán S. J., quien disertó sobre «Estructura de la danza de Iztueta», ilustrada por el Grupo GOIZALDI. El jueves 15 de marzo, la Conferencia correspondiente fue a cargo de don Francisco Arrarás Soto, quien disertó sobre «El Folklore Baztanés» e ilustrada por el Grupo de Dantzaris de Arizkun, valle de Baztán, Navarra. El jueves 12 de abril, lo hizo don Iñaki Urtizberea sobre «Las Mascaradas en Xubero» ilustrándola el Grupo de Tardets, acompañado por el famoso bardo suletino y xirulari Etchahoun. El viernes 23 de mayo pronunció su Conferencia don Iñaki Irigoyen ilustrada magistralmente por el Grupo Autóctono de Danzas de Yurreta-Durango (Vizcaya), sobre el tema de «Danzas del Duranguesado». El viernes 18 de octubre, don Joaquín Jiménez, disertó sobre «Las danzas y manifestaciones folklóricas en Alava», ilustrada por el Grupo de Danzas de la Excma. Diputación Foral de Alava. Finalizó el ciclo de Conferencias don Mikel Lizarza, con la suya sobre «Indumentaria vasca», ilustrada por numerosas diapositivas.

También tuvo lugar un concurso literario bilingüe, sobre Danza popular vasca con trofeos conmemorativos y premios en metálico, el ganador de este concurso fue don Francisco Arrarás Soto, de Pamplona, con su trabajo «Bodas de antaño». El domingo 16 de diciembre, tuvo lugar un Festival

en el Teatro Astoria actuando conjuntamente GOIZALDI y el laureado Coro Easo de San Sebastián.

Quedan por efectuarse en un Acto cultural (2) la proclamación del bianual «Memorial GOIZALDI» consistente el premio en un hermoso trofeo y un gran premio en metálico, para el mejor trabajo investigativo sobre Danza popular vasca y todo lo que gira alrededor del mismo, como vestuario, costumbres, etc. patrocinado por la Excma. Diputación de Guipúzcoa y en otro Acto cultural, la presentación del libro «25 años de GOIZALDI», patrocinada su edición por la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián (3).

GOIZALDI se fundó en 1948, hoy al cabo de los 26 años de su quehacer en la danza vasca, continúan en la Agrupación tres de las personas que fueron partícipes de su fundación: Juan Manuel Oronoz Goicoechea, Ignacio Gordejuela Manterola y José Ignacio Montes Astigarraga.

El inolvidable Maestro don José Lorenzo Pujana y Bidegain, fallecido en 1947, enseñó nuestras queridas danzas, a varios componentes que más tarde fundarían GOIZALDI, entre éstos Juan José Aranguren Tellería. Continuó a la muerte de Pujana, en la dirección de la Escuela Municipal de Danzas Populares Vascas, su hijo don Cándido, quien enseñó a GOIZALDI, las danzas populares del Goyerrri guipuzcoano. En 1953, Pujana hijo, se retiró de la enseñanza dejando a aquel plantel de jóvenes animosos, la continuación y conservación de la hermosa tradición oral de las danzas de Guipúzcoa. Efectivamente, GOIZALDI es el conservador y trasmisor oral de las 19 danzas y 4 evoluciones populares del Goyerrri de Guipúzcoa. En 1955, el Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián, le concedió el honor de regentar la Escuela Municipal de Danzas Populares Vascas.



IRI - DANTZAK

Notas para una breve presentación de Danzas-Juegos
en la Filarmónica de Bilbao el 23 de Abril de 1933

A. JABIER DE CORTAZAR

Señores:

La Federación de Ezpatadantza me invita a decir unas breves palabras de presentación de las danzas-juegos que váis a presenciar. Acepto gustoso la invitación, entre otras razones por daros a conocer algo que permanece oculto, no sólo a los turistas extranjeros, sino aún a los mismos vascos que no viven en pueblos pequeños.

Conocemos ciertos bailes magníficos, espectaculares, como el Ezpatadantza bizkaíno o el Makildantza gipuzkoano. Conocéis los que habéis visitado el valle de Baztán ese baile tan noble, el Mutildantza. Os es familiar el Aurreku de Gipuzkoa. Va dándose a conocer, como lo merece, el Ingurutxo de Leiza... y así de otros. Todos estos bailes y otros que no nombro, pertenecen, por decirlo así, a la categoría de Danzas de primer orden.

Pero el repertorio popular contiene otras manifestaciones coreográficas, que son también muy interesantes porque retratan al vivo el espíritu del baserritar vasco. Dicen los educadores o pedagogos que se conoce al niño en sus juegos. Es cierto. Algo parecido podría decirse, tal vez, del casero euskaldun.

Para darnos cuenta exacta de estas diversiones o danzas pequeñas de los pueblos, es preciso ponernos, situarnos en el estado de alma del euskaldun de la aldea enclavada en la montaña, la cual, antes más que ahora, ha tenido poco roce con la ciudad. El hombre necesita de diversión, la cual, para que dé su resultado legítimo de descanso, no puede pasar de ser un episodio de la vida. En la del vasco, la danza es esto: un episodio. Pero cuando nuestro euskaldun se divierte, se divierte a fondo; es decir, se entrega a la distracción enteramente.

El pueblecillo, el barrio vasco, no conoce, no conocía el cine u otros entretenimientos dominigueros, como el teatro. Lo único que podía distraerle en sus fiestas familiares, bodas, bautizos, fiestas del pueblo, etc... era la danza. ¿Qué hacer, por ejemplo, un día de esos grises, invernales, en que los parientes del festejado celebran una fiesta familiar, reunidos en torno de una mesa, si no muy refinada, si bien servida y muy abundante? El entusiasmo comienza a destaparse, primero con alguna canción, luego con las coplas que improvisa un bersolari... más tarde con el txistulari que al asado, al *errekie*, viene a tocar un aire de una vieja leyenda, la del palacio de Ursua.

Crece la animación... y el euskaldun —que algunos poetas o novelistas quieren pintar demasiado romántico, demasiado taciturno (el contrabandista de la montaña sólo es taciturno cuando está delante de unos carabineros... entonces, no entiende el castellano)— este euskaldun tan expansivo, tan jovial, que llena de alegría y música las encañadas de las montañas, siente necesidad de redondear, de completar el optimismo que brota de una mesa bien servida...

Y... nace el baile... «De la panza sale la danza». Es muy verdadero este aforismo popular. Nace el deseo de bailar, de divertirse a la concurrencia. Y el bordari de buen humor no se pone entonces a bailar un banako o un biñako. Para esto hace falta más aire, más espacio. En el corredor amplio de nuestros caseríos, en la sala holgada, ocupada por una gran mesa, hay poco espacio. Los movimientos no pueden ser muy complicados. Coge, por ejemplo, un almud y, poniéndolo en tierra, baila sobre él, haciendo gala de su equilibrio... Pero entre los concurrentes hay jóvenes y adultos... El bordari, que ya ha doblado los 50 y algún día fue también de los mozos de buen humor, siente deseos de probar su resistencia, de ver si sus pies son todavía suficientemente vigorosos como antaño y danza también sobre el almud... Y ahí tenéis a unos cuantos comensales que acuden a ese torneo equilibrista provocando la alegría de los concurrentes.

Porque eso es lo que se pretende: hacer pasar un rato agradable a los convidados. Y así, un txistulari, que es un arsenal de canciones, me decía hace poco, que esas danzas eran *iri-dantzak*, danzas para hacer reír.

Ese es el fin de estas manifestaciones coreográficas. ¿Qué mayor diversión, por ejemplo, que ver en escena dos o tres de estos bordaris, uno o dos jóvenes y otro que dejó de serlo, y hacer que éste imite los movimientos de los primeros tocan-

do el suelo con el dedo, con el codo, con la rodilla, con el hombro, con otras partes más voluminosas y, por fin, con la cabeza?

Es preciso que os situéis en ese ambiente familiar en que el bailarín no pretende hacer gala de sus habilidades, sino simplemente hacer pasar un rato agradable a la concurrencia. No os imaginéis, pues, encontraros con primores coreográficos complicados, como los de los Ballets Rusos o Suecos. Las manos rudas, callosas de estos labradores, cuyos hombros saben soportar grandes fajos de hierba sujetos en *kakolas*, no os describirán curvas tan elegantes como las de un Nijinsky.

Tal vez sea ese precisamente un encanto para nosotros. La danza, estas danzas-diversiones, en los cuerpos de estos habitantes de la montaña, adquieren formas y perfiles completamente alejados de los que vemos y admiramos en los danzarines de profesión. Unos y otros son bellos: como lo son una canción popular, una canción vasca de cuna, por ejemplo, y la *Berceuse* de El Pájaro de Fuego de Strawinsky.

Pero en medio de su simplicidad algunas de estas manifestaciones coreográficas requieren gran habilidad y resistencia. Tratad, por ejemplo, de reproducir el *Almutedantza* o el *Jean Petit qui danse*, y comprobaréis lo que os digo.

El ver danzar a los caseros de nuestras montañas os causará una sensación parecida a la que os produce oírles cantar, impresión distinta de todo punto de la que recibís oyendo a un cantor de nuestras ciudades. Hay en nuestro bordari algo tan característico, tan racial en el modo de silbar, de tararear una canción popular, que constituye, a mi modo de ver, uno de los matices más acusados de nuestra fisonomía popular en música.

Algo parecido observaréis luego, por ejemplo, en el Sagardantza. Este maravilloso baile, que se diría resto de una danza religiosa antigua, de una serenidad y elegancia griegas, adquiere en los baztanenses unas formas plásticas que nos interesan, precisamente, porque difieren de las sabias, de las que vemos en los artistas de profesión. Las actitudes de nuestros danzarines populares no son de las «hechas en serie». Nos interesan mucho estas actitudes porque creemos que, en la restauración de algunos de nuestros bailes populares en nuestras ciudades, no se las debe perder de vista. Como en la restauración de nuestra música popular es menester copiar cierto modo de cantar, que os decía hace un momento, es inconfundible... o como en la restauración de nuestra lengua es menester ir a tocar siempre ese fondo popular, a ba-

ñarse en esa fuente de Juvencio que remoja el espíritu.

No me detendré a comentar los bailes que váis a ver, porque huelgan las explicaciones cuando la vista se da cuenta de todo.

Ni tampoco os puedo dar noticias históricas acerca de ellos. No he tenido la fortuna de dar con citas que nos los describan siquiera sea de pasada. ¿Que alguno de ellos, por su nombre, parece venido de fuera como el *Jean Petit qui danse?* (Me han dicho que en un tiempo, también se bailaba en Orduña). ¿Que en otras partes se dan bailes análogos (v. gr. en Cataluña) al Baile del Barbero, del tipo de *Bizardantza*? ¿Que en Inglaterra hay bailes cuya música es muy parecida, casi igual a la del *Mutildantza*? ¿Que la música del *Ipurdiantza* es la de la gallegada? Estos detalles no tienen importancia, no pueden tenerla cuando se trata de hacer una sencilla presentación de ejemplos coreográficos como los de esta noche.

Lo que nos interesa en estos momentos de restauración integral de nuestra alma vasca es que sepamos *progresar conservando*. Una melodía popular, un baile popular se pueden utilizar desde dos puntos de vista. Como obra artística, perfecta, dentro de su género, o cómo punto de partida para, inspirados en ellos, crear algo nuevo.

En nuestro movimiento de restauración, tal como ahora se va desarrollando, la canción y el baile populares van adquiriendo un puesto de estima muy aceptable, considerados como obras artísticas. No se ha llegado al ideal, es cierto, pero algo se ha hecho. Son notables los esfuerzos realizados, por ejemplo, para convertir el *Ezpatadantza* bizkaíno en nuestro baile nacional. Idea de resultados magníficos, como lo sabéis mejor que yo. Desde este punto de vista corresponden ahora a nuestras sociedades renacentistas populares divulgar entre sus socios los bailes-juegos del País, por ejemplo, los que veréis esta noche. Les 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 catalana, el baile de que decía Maragall, el gran poeta catalán aludiendo pre-

La Sardana és la dansa més bella
de totes les danses que es fan i es desfan...

cisamente a la libertad de entrar o salirse de la cuerda cuando bien le parezca a uno.

Tal vez alguno me diga que ya tenemos los Inuruxos, los Sokadantzas, las vueltas alrededor de la plaza en que muchachos y muchachas, asidos por pañuelos, se divierten los domingos... o los Fandangos que han adquirido un matiz peculiar entre los euskaldunes.

No me refiero a estos bailes: me parece que son algo rudimentarios y menos representativos nuestros.

¿Habremos de crear, por consiguiente, este baile colectivo en todas sus piezas? Creo que no; creo que existe; es el *Mutildantza* del que veréis dos o tres números esta noche.

El *Mutildantza* baztanés, llamado así porque lo bailan solo hombres o jóvenes, responde exactamente a esta idea de 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.

Existe ya, como tal baile colectivo, en el valle de Baztán. El *Mutildantza* se baila en aquel hermoso valle todos los domingos y días de fiesta al atardecer, excepción hecha del tiempo de Adviento y Cuaresma. Hace unos días, precisamente con ocasión de ver los ensayos de los danzaris de esta noche, estaba en Arizkun. Terminados aquéllos, hacia las cinco y media en la posada del pueblo, el mismo txistulari que hoy veréis, bajó a la plaza. Y, después de una corta biribilketa como para encender alegría en el ambiente, hizo sonar un *Mutildantza*... Un mozo rubio, miró a uno y a otro lado y salió al medio, algo tímido. Vino después otro y otro; los tres formaron la cuerda y así comenzaron saludando al público con sus boinas, como es de rigor en el *Aunitz Urtez*. Y solos ellos tres marcaron los pasos de una *Muxiko*, de un *Añarxume*. Pero a los pocos momentos se les unió uno... y otro... un estudiante de Medicina, hijo del pueblo y de vacaciones en aquellos días... La hilera de danzarines fue aumentando... Y lo que hacía un momento, un cuarto de hora, no era sino una cadena móvil de tres anillos, se componía después de diez, doce, veinte eslabones.

De cuarenta, sesenta, ochenta, cien personas llega a componerse el *Mutildantza* de honor en las fiestas del pueblo, cuando se baila, como es de ley, después de la Misa mayor. Y en esta danza entran lo mismo un muchachito de diez o doce años como un joven de veinte, un hombre maduro

de cuarenta o cincuenta, o bien una persona más respetable de sesenta o setenta años, según he tenido ocasión de presenciar alguna vez.

He aquí vivo, funcionando, el baile colectivo. Hagamos que lo que se vive en Baztán sea una realidad de los pueblos, porque el *Mutildantza* no es difícil aprender en algunas de sus variantes.

Me dirá alguno que no es vistoso como el *Ezpatadantza*... Ciertamente. Pero pensemos que es de un género distinto. Diversidad no es contradicción ni inferioridad. De lo que se trata es de que no desaparezca la más mínima expresión de nuestra vida popular. Y de que, a ser posible, todo el patrimonio vasco sea de todos los vascos. Si así hubiese sucedido no se hubieran perdido tantas cosas de nuestro acervo popular artístico, por ejemplo, el modo de bailar el *Burudantza*, danza que existió en Labayen y del que no he podido recoger sino el detalle de que se bailaba con la cabeza en el suelo.

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.

Hablando del baile popular hay un punto sumamente interesante en el cual conviene poner nuestra atención: es el de las posibilidades a que puede dar lugar para la creación de un repertorio artístico, no popular.

En los movimientos de restauración integral de lo que caracteriza a un pueblo, se dan siempre los dos movimientos paralelos: el de sacar a flote lo que perdura en la entraña del pueblo y la creación original que, basado en ese substratum racial, lleva a cabo el elemento artista, intelectual.

Algo se ha hecho ya en ese sentido por las entidades *Oldargi* y *Saski-Naski*. Y mucho podemos esperar de los *Poxpoliñas* (dentro de un género más modesto) si con orientación bien dirigida perseveran en la labor comenzada, tan digna de alabanza.

El *ballet* vasco ha de ser uno de los fines perseguidos por nuestro renacentismo moderno. Ballet que, en determinados momentos, será una copia exacta, casi literal, de los argumentos populares, pero que en otros pudiera ser de pura fantasía,

aunque tenga sus raíces ocultas en el elemento popular.

Hay ocasiones en que, sólo cambiado o perfeccionado algún detalle, puede transplantarse a la escena el motivo popular. Así sucede en el *Bizardantza*, (escena laburdina en que un barbero afeita, degüella y resucita a su cliente) que me recuerda un ballet moderno de Octavio Ferroud, cuyos personajes son un dentista y un sacristán; o como puede crearse poniendo sencillamente en escena algunos de nuestros cuentos populares, v. gr. uno recogido en Sara: «El Zorro y el Barquero», «*Axeria eta Gabaraxaina*».

Los cuentos populares pueden ser una mina inagotable para la creación del ballet moderno vasco. Y si, al crearlo, pudiéramos disponer de las múltiples soluciones que el cine nos ofrece para combinarlas con la representación, llegaríamos, no hay duda, a realidades artísticas muy interesantes y nuevas.

Es preciso que el repertorio popular, tan abundante, de nuestros bailes y juegos no quede relegado a ser copiado tal cual lo vemos en el pueblo. Es preciso estilizarlo, aprovechándolo en otras formas. El campo de esta utilización es el ballet vasco.

De la contemplación de nuestros bailes-juegos de esta noche podría sacarse, pues, esta consecuencia: la necesidad de utilizar las formas populares para crear otras nuevas o la de vulgarizar estas diversiones sencillas en nuestras Escuelas Vascas.

Termino, pues no quiero retardar más la ejecución del programa que tenéis en las manos. Los danzaris, que veréis, os traen una alegría de montaña, una bocanada de aire fresco. Estos bailes no son de argumento: son de fuerza, de agilidad, de destreza, en una palabra, gimnásticos. Dicen muy bien los cuerpos de estos montañeses, cuyos apellidos veis en los programas y que son hijos de casa, cuyos nombres suenan tan eufónicamente en nuestros oídos: Larraide, Iturraide, Saxternea, Ostata, Bazabalea y Maíanea.

He dicho.

P. DONOSTIA.

Ondarreta-Getxo, 22 abril, 1933.

SORGIÑ - DANTZA

Por S. BARANDIARAN, S. I.

A Sorgiñ-Dantza se le incluiría y con razón entre las Danzas Burlescas. Por su mímica, por su gesticulación, por su atuendo, por sus «brujas» (que no lo son), pronto se echa de ver su significado. Un tinte de ironía acompaña a todo el juego peculiar de la danza en medio de la seriedad de su «performance». Estas y otras características la delatan como Danza Mímica. Siendo como es por su naturaleza una danza de hombres, la mitad de sus ejecutantes se visten de mujeres (brujas) con el atuendo que se catalogará luego.

No existen en ella los saltos verticales, siempre solemnes, que ambientan el rito cívico de las Danzas de Iztueta. Siempre son saltos bajos y rápidos. Tampoco asoma la actitud erecta y «oficial» de la danza guipuzcoana. Los «sorgiñes» se doblan por la cintura, gesticulan con las manos, y dialogan entre sí y con el espectador con gestos de la cabeza, manos y todo el cuerpo.

Si las «Deyas» o Llamadas de Iztueta se ejecutan de un salto imponente, al mismo tiempo que gira el danzante una vuelta completa sobre sí mismo, en Sorgiñ Dantza lo realizará de dos saltitos, apoyándose en el suelo mientras gira.

Los gestos son irónicos y propenden a imitar a veces lo picaresco que se cree es peculiar a la ronda de Zugarramurdi. Actualmente Sorgiñ Dantza no se baila completo. Se ha cercenado algún gesto menos decente, que el sentido moral del pueblo ha censurado. No se sabe si en sus orígenes este remedio del aquelarre tuviera o no censura. En esta Coreografía no se reseña lo censurado. Solamente lo que han testimoniado los maestros de Oria queda registrado de Sorgiñ Dantza.

ORIGENES

Unos obreros trasladados de Vergara a Oria han sido los orígenes modernos de la Danza. Sorgiñ Dantza no es originaria de Oria, aunque actualmente perviva como naturalizada en esta barriada de Lasarte. Desde hace unos cuarenta años no se baila en Zarauz. Por entonces, también fué introducida y enseñada en aquella villa por los obreros vergareses. Bien merecen éstos que sus nombres se inscriban en las páginas que pretenden perpetuar esta danza burlesca. Los obreros fueron: Lorenzo de Zabaleta (Lontxo Bergara), Martín José de Labaka, José Luis de Berregui, y Francisco de Arocena. Gracias a los espíritus hábiles de éstos obreros vergareses, el Folklore Vasco puede citar una danza popular más. Pero no sólo ellos fueron los mantenedores de Sorgiñ Dantza. Desde el primer momento se prestaron tres familias de Oria dispuestas a colaborar con entusiasmo en la redacción de su herencia común. Fue el primero Alberto de Orotegui, dantzari entusiasta, cuya familia guarda con celo la indumentaria propia de la Danza. Después se asociaron el txistulari Joaquín de Idígoras, cuyo apellido va asociado de padres a hijos a la fábrica de la barriada durante más de un siglo. También debo a él y a su familia la música específica de Sorgiñ Dantza. Finalmente, es de justicia citar a Manuel de Goyarán, capitán de la ronda que bailó con ocasión del Centenario de la Fábrica de Hilaturas. A todos ellos debe nuestro Folklore el más rendido agradecimiento. Tanto mayor es su mérito, cuanto que en otros países el industrialismo se ha mostrado como el más peligroso enemigo del Folklore. En Oria no ha sido así. Junto

a la alta chimenea del progreso moderno, pervive, debido al espíritu despierto de sus trabajadores, un recuerdo de la vieja creencia de nuestros antepasados.

INDUMENTARIA

1) CAPITAN: Viste boina roja, chaqueta blanca, y pantalón de ezpatadantzari, abarcas con cintas negras cruzadas, faja roja y una banda roja cruzada del hombro derecho. En la mano derecha lleva una bandera de tamaño regular con mango corto.

2) FILA DE CHICOS: Llevan en la cabeza un cucurucho de cartón azul, y en su extremidad una borla blanca colgante. Camisa blanca y pantalón blanco, faja roja y abarcas con cintas negras cruzadas.

3) FILA DE «CHICAS»: Llevan en la cabeza pañuelo rojo salpicado de puntos blancos y una coleta larga de esparto. Otro pañuelo grande, blanco, que rodeando el cuello, llega hasta la cintura. Chaquetilla negra con fruncido en la parte inferior.

Saya roja con un lazo negro abajo, a medio palmo del ruedo inferior. Un delantal oscuro que se sujeta en la cintura y cae por delante. Es más corto que la saya roja. Medias blancas de lana hasta las rodillas, y abarcas con cintas negras cruzadas.

ESTRUCTURAS

Presenta dos partes bien definidas. La primera es el Paseo o «Boastitzea». La segunda es el Juego. El Juego es la parte específica y propia de la Danza. Es el que caracteriza y da nombre a Sorgiñ Dantza. Según esto, no se distingue por su estructura general de las danzas-juego guipuzcoanas. (Brokel-Dantza, Uztai-Dantza, etc.).

La Melodía C) del Paseo o Boastitzea (Primera Parte de la Danza) es la misma en Sorgiñ Dantza que en las demás danzas guipuzcoanas citadas.

Las Melodías del Juego (que pertenece a la Segunda Parte) de la Danza corresponden a los tres grupos distintos de evoluciones que se observan en él. Las melodías D) y E) responden al primer grupo de gesticulaciones. Las melodías F) y G) corresponden al segundo. Y, por último, la melodía H) al tercer grupo.

De estas cinco melodías D) E) F) G) H) del Juego (Segunda Parte de la Danza), la primera D) y la tercera F) se repiten antes y después de la se-

gunda E) y de la cuarta H). Aquellas dos hacen de estribillos del Juego.

En la quinta melodía H), en cambio, no hay propiamente estribillo, como en las anteriores. Es una única melodía de la ronda final, cuyas repeticiones se dejan al arbitrio del Capitán. No es fijo el número de sus repeticiones, como en las precedentes. La diferencia proviene de que las primeras melodías D) y F) están fijadas por la naturaleza de la Danza, mientras que la última melodía H) queda sujeta al arbitrio del Capitán.

En esta melodía H) se observan cuatro compases que rompen la continuidad de la pieza. Son los (9), (10), (11), (12) compases. Sin embargo, no son suficientes como para hacer creer, que los doce restantes de la melodía se consideren como estribillo. La razón es que dichos cuatro compases de excepción no se ejecutan con gesticulaciones distintas a las realizadas en los doce restantes. Hay continuidad de ronda y de gesticulación. Esta es idéntica, no se interrumpe. Por esta razón se han incluido los diez y seis compases en una Unidad melódica H), y no se han distribuido en dos hemistiquios de ocho.

Las Deyas o Llamadas son cinco. Sirven para anunciar a los danzantes el cambio de Melodía, y consecuentemente, de evoluciones.

La Deya siempre se ejecuta en el mismo compás de 5/8. En esto existe una anomalía en relación a la danza guipuzcoana de Iztueta. Conforme a la regla de Iztueta, la Deya debiera acomodarse al compás de la melodía que finaliza. En el Juego de Sorgiñ Dantza no hay tal acomodación. No se ejecuta en 2/4, como debiera suceder en el supuesto de Iztueta. Con esto no se quiere presuponer, que Sorgiñ Dantza deba ser necesariamente una danza guipuzcoana más de Iztueta. Sino que se hace notar solamente esa anomalía, tomando como norma la regla del meritisimo coreógrafo vasco.

En la danza guipuzcoana de Iztueta la Deya va adosada a la melodía que va a terminar en sus cuatro últimos compases. Estos compases se acomodan al ritmo y medida de la melodía en acción, de modo que el tambor no cambia de ritmo, sino que persiste en el mismo, facilitando con ello al dantzari en sus postreras evoluciones para que las finalice a tiempo.

En el juego (Segunda Parte) de Sorgiñ Dantza, la Deya no se adosa a la melodía en la última vez de su ejecución, ni adapta su compás y ritmo. Cada melodía del Juego es completa en sí, independientemente de la Deya. Y una vez que todos sus compases reglamentarios se han ejecutado, viene la ejecución de la melodía de los cuatro compases de la Deya, como frase musical distinta e independien-

te, con su coreografía también propia y siempre idéntica de sus cinco ejecuciones. Incluso el Capitán baila las Deyas, girando antes media vuelta y poniéndose de cara al público. Pero no interviene en las gesticulaciones del Juego. Contempla a sus huestes, y les anuncia con un movimiento de la bandera el final de cada melodía y la ejecución consiguiente de la Deya.

En la danza guipuzcoana de Iztueta, el Capitán, una vez bailado el Boastitza o Paseo, y la Deya que sigue al Paseo, se retira a un lado, sin que intervenga en el Juego de palos, arcos, etc.

Sorgiñ Dantza es, pues, por su estructura externa y general, tal como hoy pervive en Oria, una danza del grupo de las guipuzcoanas de Iztueta. Como éstas, la ronda de los «sorgiñes» hace su aparición ante el Público al son de una Biribilketa.



SORGIN-DANTZA

(ARCHIVO MIKEL UZARZA)

Una vez colocados ante el Público, ejecutan todos, Capitán y huestes, como introducción, el Boastitza o Paseo, consistentes en unas evoluciones de ida y vuelta a las posiciones iniciales propias de los ejecutantes. Es clásica esta introducción en las danzas vascas, en las que hay Juego de espadas, azadas, palos, arcos, etc. Al Boastitza sigue el Juego propio y peculiar del Sorgiñ Dantza, cuyas evoluciones se agrupan en tres series, interrumpidas por las Llamadas. Un Fandango bailado por las parejas da fin a la Danza. Finalmente, al ritmo de otra Biribilketa, del mismo modo que entraron al princi-

pio, desaparecen las hileras de los danzantes con el adiós de las borlas prendido en lo alto de sus curuchos y en los lazos de las coletas de esparto.

INTERPRETACION

Las melodías peculiares del Juego son variadas. De entre las cinco las más auténticas parecen ser las D) F) y H). Aparece dudosa la autenticidad de la E). No tanto la de la G), en cuyos compases finales (13) y (15), las primeras notas «la» y «fa» pudieran ir afectadas de un puntillo. Pero es preferible dejar estos compases como están en la partitura de Oria. En cambio, por razones de sistematización de las evoluciones se han retocado los últimos compases de las melodías, cambiando las únicas notas «negras» en «corcheas». Es probable que

así deban ser, porque el valor de cada una de las evoluciones por regla es de una «corchea».

La melodía que más finura presenta es la F). El cambio de tonalidad le comunica una característica de atención y de dignidad. Nada hay en ella que denote invitación a la orgia. Nada al bullicio o al desorden. Nada hay descompasado u orgiástico. Pero es insinuante. Hay más lirismo que en la melodía D) y más emoción, más canto y más diálogo.

La primera de las melodías, la D), como inicia-

ción que es del Juego burlesco, es la que aparece más moderada y discreta. Es una narración contenida y mesurada.

De las primeras cuatro melodías D) E) F) G), la primera D) y la tercera F) son estribillos respectivamente de la segunda E) y de la cuarta G). Esto desde el punto de vista coreográfico, no musical.

Musicalmente las repeticiones de las cuatro melodías citadas son idénticas. No varían. Pero no sucede así coreográficamente. Mientras la primera D) tampoco varía coreográficamente en las diez ejecuciones reglamentarias, la segunda E) varía en cada una de las cuatro ejecuciones. Mientras la tercera F) tampoco varía coreográficamente en las cuatro ejecuciones reglamentarias, la cuarta G) varía en los cuatro hemistiquios de sus diez y seis compases.

La quinta melodía H) expresa a lo largo de sus diez y seis compases, divididos en dos hemistiquios de ocho, la resolución del concepto «dionisiaco» de la Danza. Pero para comprender mejor el alcance de esta última melodía, convendrá interpretarla como formando un todo con las precedentes. Este aspecto resulta enfocando todo el Juego, que es lo mismo que toda la Danza, desde el punto de vista psicológico humano.

Sorgiñ Dantza tiene una interpretación, como la tiene toda danza. La interpretación del Sorgiñ Dantza nace de su finalidad. Esta consiste en la imitación, o parodia, de una ronda del aquelarre. Las dos formas de lo «apolíneo» y de lo «dionisiaco», que definen generalmente a toda danza, son fáciles de observar por pares en las cuatro Melodías primeras.

La oposición Apolo-Diónisos se refleja débilmente en el primer par de las melodías D) y E). La primera es más grave. La segunda de más movimiento. Esta observación no sólo se refleja musicalmente, sino mucho más coreográficamente. El movimiento rítmico de la primera es más controlado. El de la melodía E) no está sometido a control rítmico, sino que en ella hay simplemente gesticulación imitatoria.

Identica oposición se refleja, pero más profundamente, en el segundo par de las melodías F) y G). La primera de ellas exhibe un ritmo insinuante, incluso delicado, y, coreográficamente, el paso está asimismo sistematizado y regulado. La melodía G), en cambio, musicalmente más aún que coreográficamente, demuestra una celeridad de expresión, que iniciada mecánicamente en los tresillos insistentes de los tiempos fuertes de cada compás viene a resolverse en un crescendo cada vez más expresivo y espiritual hasta lograr el desbordamiento final con un grito incontrolado de regoci-

jo y despreocupación en los cuatro últimos compases.

No poco incitan a ello, ya el movimiento ascendente de las notas en la escala en los dos hemistiquios finales de cuatro compases, ya el matiz puesto de relieve en gracioso contraste entre el fa natural del tercer cuarteto y el fa sostenido del cuarto cuarteto de compases.

La mímica de ésta melodía, en cambio, es reposada, pero irónica. Sólo hay actitudes, que no corresponden al ritmo febril de sus corcheas triplicadas.

La quinta y última melodía H) es la más acabada expresión musicalmente y coreográficamente, de «lo dionisiaco» del Juego de esta Danza.

Musicalmente la «celeritas» ha desbordado totalmente a la «gravitas» en los cuatro últimos compases, y la nueva melodía no puede comenzar en una más franca mística dionisiaca. El Akelarre todo él, puesto en círculo, con el director en el centro, bate la era, alternando los pies, tres veces consecutivas en las tres primeras corcheas de cada compás, elevándose ligeramente en leve silencio durante las dos semi-corcheas siguientes. Baten tres veces el suelo, como los Salios del Monte Albano, como atestigua el verso asclepiadeo de Horacio Flacco: «In morem Salium ter quatit humum». No anuncian ni la muerte de Cleopatra, ni la conquista de Egipto, ni el retorno a la paz civil, ni el cambio de nombre Sestilis por Augustus en el apogeo del triunfo del Emperador, como ocurre en la Oda 37 (Lib. I) del poeta epicúreo, refocilado en la cava de Falerno:

*Nunc est bibendum, nunc pede libero
Pulsanda tellus, nunc Saliaribus
Ornare pulvinar deorum
Tempus erat dapibus, sodales.*

No son sacerdotes de Marte, instituidos por Numa Pompilio, los que se suceden en vórtice de la ronda. Son sacerdotistas de los chivos de Zugarramurdi. En todos los diez y seis compases el canon persiste empujando a la ronda a batir los pies al unísono, a excepción del breve intervalo de cuatro compases, del noveno al duodécimo, que ofrecen corto descanso psicológico, no corporal, a los ejecutantes, para renovar con igual tésón la mística de Diónisos. Un resbalón de cuatro semi-corcheas en el cuarto compás pone una vez en la melodía una mayor agitación. La moral de la «gravitas» que se imponía a intervalos en las melodías D) y F), ha sido ahora totalmente relegada por la explosión resuelta del impulso místico iniciado en la melodía E) y proseguida en la G). No hay contorsión de cuerpos que denote la ebriedad mística del trance. Pero se ha operado un cambio en los dan-

SORGIN DANTZA



zantes. Pues no sólo baten el suelo con los pies, sino que con las manos recogiendo la energía de los dedos vueltos hacia adentro, aguzan los índices que punzan el aire al mismo tiempo. Estamos en la auténtica ronda. La melodía no tiene un número fijo de ejecuciones. «*Neu moren in Salium sit requies pedum*». No cesarán los pies de batir, al modo de los Salios, ni los índices de las manos de punzar el aire. Se alargará hasta tanto que los espíritus, llevados por los cuerpos cansados al son de tres invariables y monótonas corcheas por el tercer espacio del pentagrama, se aflojen, se relajen, se distiendan.

COREOGRAFIA DE SORGIN-DANTZA

I) COREOGRAFIA DE LA MELODIA

A) «BIRIBILKETA»

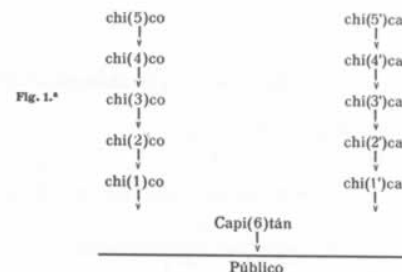
Advertencias: 1) Los dantzaris pueden ser 12, 16, etc., colocados en dos filas, y el Capitán que va delante. Un grupo nutrido tiene más probabilidad de éxito que otro exiguo. 2) Los dantzaris se colocan comenzando de mayor a menor en escala descendente, de modo que el más alto sea jefe de fila, y el menor ocupe el último lugar. 3) A los más torpes para la Danza se les pone en la fila de las «brujas», y a los mejores y habilidosos en la de los «brujos».

Biribilketa.—Al son de una pieza de éstas, que elegirá el txistulari a su arbitrio, avanzan ambas filas de danzantes, marcando con soltura el Paso propio de la marcha, tal como indica la Fig. inicial. A las chicas (brujas) se les representará por los números (1'), (2'), (3'), etc. A los chicos (brujos) se les representará por los números (1), (2), (3), etcétera.

chica (5) chica (4) chica (3) chica (2) chica (1)
Capitán (6)
chico (5) chico (4) chico (3) chico (2) chico (1)

Fig. Inicial

Al entrar la ronda en la plaza ambas filas, una vez que han llegado a sus puestos iniciales (véase Fig. 1.^a) ante el público, permanecen en sus puestos correspondientes, marchando sin cesar al Paso de Biribilketa. Sólo el Capitán recorrerá el itinerario señalado por las flechas de la Fig. 1.^a, marcando el paso, con la mano izquierda apoyada en la cintura, y con la bandera enhiesta en la mano derecha.



Cuando los txistularis van a terminar la Biribilketa, el Capitán, una vez llegado a su puesto de la Fig. 1.^a, hace señas con la bandera, agitando a izquierda y derecha. Y cesan todos a la vez de marcar el Paso, lanzando el pie izquierdo en tijereta.

Nota.—No se describe el Paso de Biribilketa, por no ser necesario. Se marca natural y espontáneamente al oír esta clase de marchas.

II) COREOGRAFIA DE LA MELODIA B), «DEYA», PRIMERA VEZ

Advertencias: 1) Esta DEYA, como todas las cuatro siguientes, las ejecutarán todos, incluso el Capitán, y se ejecutarán siempre en los mismos puestos, en los puestos de la Fig. 1.^a, y de frente al público, como señalan las flechas de la Fig. 1.^a

Compás «cero»: Esperan todos, danzantes y Capitán, quietos en sus puestos de la Fig. 1.^a.

Compás (1): Esperan todos, danzantes y Capitán, quietos en sus puestos de la Fig. 1.^a.

Compás (2): Esperan todos, danzantes y Capitán, quietos en sus puestos de la Fig. 1.: durante las dos primeras notas «sol, si» (corchea, corchea con puntillo) se preparan todos, danzantes y Capitán, haciendo muellé sobre las puntas de los pies: en el «puntillo» de la segunda nota «si» (corchea con puntillo) más la tercera nota «re» (semi-corchea) para saltar.

Saltan verticalmente cruzando las piernas (entrecht) en el aire; en la cuarta nota «sol» (negra).

Compás (3): Caen todos sobre las puntas de los pies en los mismos puestos: en la primera nota «la» (negra), de frente al público.

Saltan de nuevo, girando media vuelta completa por el lado derecho: durante la segunda nota «sol» (corchea).

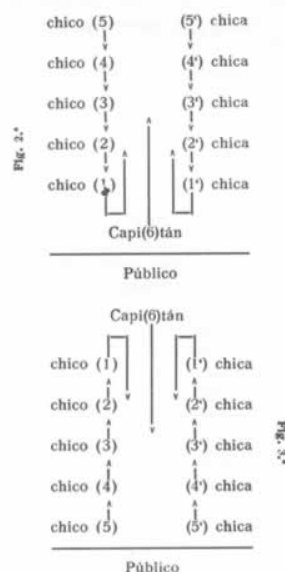
Caen todos sobre las puntas de los pies: en la tercera nota «fa» (negra), de espaldas al público.

Saltan de nuevo, girando otra media vuelta completa por el lado derecho: durante el tiempo correspondiente de «una corchea» de la misma tercera nota «fa» (negra) (sostenido)

Compás (4): Caen todos sobre las puntas de los pies: en la primera nota «sol» (corchea), de frente al público, tal como en la figura 1.^a

III) COREOGRAFIA DE LA MELODIA C), «BOASTITZEA» (PASEO)

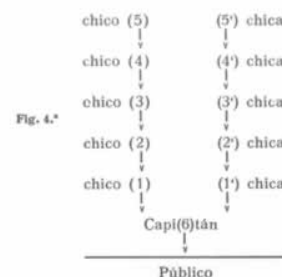
Advertencias: 1) Con el Paso que se describirá a continuación Capitán y danzantes realizarán una ida y vuelta, siguiendo el itinerario señalado por las flechas en las figuras 2.^a, 3.^a y 4.^a El Capitán encabezará la evolución, permaneciendo siempre destacado de los danzantes números (1) y (1'). Ambas filas saldrán por dentro y volverán asimismo a sus puestos iniciales por dentro de la calle que forman las filas, no por fuera de ellas. 2) Esta Melodía no se ejecuta un número fijo de veces. El número de ejecuciones depende del número de participantes. Si los danzantes son muchos, se ejecuta más veces. Si son pocos, menos veces. Se debe ejecutar hasta que los danzantes hayan vuelto a ocupar las posiciones de la Fig. 4.^a



DESCRIPCION DEL PASO: a) Descripción de la fila de los CHICOS.

Compás «cero»: Estando de frente al público, despegan el pie izquierdo. Y al mismo tiempo que giran sobre el pie derecho un cuarto de vuelta completa hacia el lado derecho describen por delante un círculo con el pie izquierdo estirado: en las primeras y segunda notas «sol, sol» (corchea con puntillo, semi-corchea).

Compás (1): Y lo coloca en el suelo, cruzado por delante del pie derecho y cerca de él, de modo que el tacón izquierdo caiga junto a la punta derecha; y los danzantes, habiendo girado como es-



tá dicho en el Compás «cero», quedan mirando hacia el lado derecho: en la primera nota «do» (negra). Dura esa posición el tiempo de «una corchea» de la primera nota «do» (negra)

Dan un saltito hacia atrás, horizontalmente hacia el lado derecho: en el tiempo de «otra corchea» de la primera nota «do» (negra).

Se apoyan sobre la punta del pie derecho: en la segunda nota «sol» (corchea). Al mismo tiempo cruza el pie izquierdo por delante de la pierna derecha, haciendo resaltar un golpecito con el mismo pie izquierdo al cruzarlo sobre la pierna derecha: en la segunda nota «sol» (corchea).

Coloca el pie izquierdo sobre el suelo de frente al público, a la distancia de un paso largo: en la tercera nota «do» (corchea con puntillo). En este momento avanzan siempre los danzantes durante el Paseo o Boastitza.

Despegan el pie derecho y al mismo tiempo que giran sobre el pie izquierdo hacia el lado izquierdo media vuelta completa, describen por delante un círculo con el pie derecho estirado: en las tercera y cuarta notas «do, re» (corchea con puntillo, semi-corchea).

Compás (2): Y lo coloca en el suelo cruzándolo por delante del pie izquierdo y cerca de él, de mo-

do que el tacón derecho caiga junto a la punta del pie izquierdo; y los danzantes, girando media vuelta completa, como queda dicho en el Compás (1) inmediatamente anterior queden mirando hacia el lado izquierdo: en la primera nota «do» (semi-corchea). Dura esa posición las dos primeras notas «do, re» (ambas semi-corcheas).

Da un saltito hacia atrás, horizontalmente hacia el lado izquierdo: en el tiempo de «una corchea» de la tercera nota «mi» (corchea con puntillo).

Se apoyan sobre la punta del pie izquierdo: en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la tercera nota «mi» (corchea con puntillo) mas la cuarta nota «re» (semi-corchea). Al mismo tiempo cruzan el pie derecho por delante de la pierna izquierda, haciendo resaltar un golpecito con el mismo pie derecho al cruzarlo sobre la pierna izquierda: en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la tercera nota «mi» (corchea con puntillo) más la cuarta nota «re» (semi-corchea). Al mismo tiempo cruzan el pie derecho por delante de la pierna izquierda, haciendo resaltar un golpecito con el mismo pie derecho al cruzarlo sobre la pierna izquierda: en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la tercera nota «mi» (corchea con puntillo) más la cuarta nota «re» (semi-corchea).

Coloca el pie derecho sobre el suelo, de frente hacia el público, a la distancia de un paso largo: en la quinta nota «do» (corchea con puntillo). En este momento avanzan siempre los danzantes durante el Paseo o Boastitza.

Despegan el pie derecho, y al mismo tiempo que giran el pie derecho hacia el lado derecho media vuelta completa, describen por delante un círculo con el pie izquierdo estirado: en las quinta y sexta notas «do, re» (corchea con puntillo, semi-corchea).

Compases (3) (5) (7) (9) (11) (13) (15): Exactamente iguales al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compases (4) (6) (8) (10) (12) (14) (16): Exactamente iguales al ya descrito Compás (2) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

b) Descripción de las filas de las CHICAS.

El Paso de las Chicas es idéntico al ya descrito más arriba en:

a) Descripción de la fila de los CHICOS.

Pero NOTESE: que las presuntas CHICAS inician el Paso con el pie derecho. Por consiguiente, comienzan girando un cuarto de vuelta completa

hacia su lado izquierdo, mientras los CHICOS lo ejecutan hacia su lado derecho. De forma, que ambas filas por parejas comienzan dándose la espalda, luego se enfrentan por parejas también, se dan la espalda de nuevo, luego se enfrentan otra vez, y así sucesivamente. Según esto, la distribución de los diez y seis compases para ELLAS será la siguiente:

Compases (1) (3) (5) (7) (9) (11) (13) (15): Exactamente iguales al ya descrito Compás (2) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compases (2) (4) (6) (8) (10) (12) (14) (16): Exactamente iguales al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Todos, Capitán y danzantes, avanzarán conjuntamente en el tercer tiempo de cada compás, en el momento señalado en la descripción de los Compases (1) y (2).

Cuando el Capitán y Danzantes llegan a los puestos señalados en la Fig. 4.^a, el Capitán hace señas con la bandera, agitándola a izquierda y derecha, para anunciar el final de Boastitza. Pero todos siguen marcando el Paso descrito, propio de Boastitza, hasta que termina esta Melodía C). Y todos cesarán de marcarlo a la vez.

IV COREOGRAFIA DE LA MELODIA B), «DEYA» SEGUNDA VEZ

Inmediatamente ejecutan la «DEYA» de modo idéntico al descrito ya en I) Coreografía de la Melodía B) «Deya» Primera vez.

V) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) PRIMERA VEZ

Advertencias: 1) Las notas que se citan de los compases en la descripción del PASO y Evoluciones serán las del txistu 1.^o 2) Con esta melodía D) comienza lo propio y característico de Sorgiñ Dan-tza. 3) Se describirá el PASO y a la vez las Evoluciones concomitantes. 4) Todos, menos el Capitán, ejecutan esta melodía D). El Capitán, apenas comienza a ejecutarse esta melodía D), dará media vuelta completa por su lado izquierdo en el sitio que ocupa en la Fig. 4.^a, y quedará mirando a los danzantes, teniendo la mano izquierda apoyada en la cintura y con la derecha sosteniendo la bandera.

Descripción del PASO de la melodía D), Primera Vez.

Compás (4) de la Deya, Segunda Vez: Todos los danzantes (menos el Capitán) despegan el *pie derecho* y lo adelantan un poquitín en el aire, paralelamente al suelo: en el «silencio» de corchea.

Compás (1): Todos los danzantes, menos el Capitán, se ponen en jarras, inclinan hacia adelante sus cabezas, de manera, que los cucuruchos queden completamente horizontales, dirigidos al público. Al mismo tiempo que ejecutan esta evolución retrasan el *pie derecho* y lo apoyan a medio palmo de distancia delante de la punta izquierda y despegan el *pie izquierdo* hacia atrás. Todo ello se realiza de una vez: en el tiempo correspondiente a «una corchea» de la primera nota «do» (corchea con puntillo).

Todos adelantan el *pie izquierdo* y lo apoyan cerca del tacón derecho al mismo tiempo que despegan el *pie derecho* y lo adelantan un poquitín, paralelamente al suelo. Todo ello en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la primera nota «do» (corchea con puntillo) mas la segunda nota «re» (semi-corchea).

Todos retrasan el *pie derecho* y lo apoyan a medio palmo de distancia delante de la punta izquierda y despegan el *pie izquierdo*. Todo ello se realiza de una vez en el tiempo correspondiente a «una corchea» de la tercera nota «mi» (corchea con puntillo).

Todos dan un botecito sobre el *pie derecho* hacia atrás a medio palmo de distancia, mientras adelantan el *pie izquierdo*, paralelamente al suelo, como preparación para iniciar el Compás (2). Todo ello en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la tercera nota «mi» (corchea con puntillo) mas la cuarta nota «do» (semi-corchea).

Compás (2): Todos retrasan el *pie izquierdo* y lo apoyan a medio palmo de distancia de la punta derecha, y despegan el *pie derecho* hacia atrás. Todo ello en el tiempo correspondiente a «una corchea» de la primera nota «fa» (negra con puntillo).

Adelantan el *pie derecho* y lo apoyan cerca del tacón izquierdo, al mismo tiempo que despegan el *pie izquierdo* y lo adelantan un poquitín, paralelamente al suelo. Todo ello en el tiempo correspondiente a «otra corchea» de la primera nota «fa» (negra con puntillo).

Retrasan el *pie izquierdo* y lo apoyan a medio palmo de distancia delante de la punta derecha, y despegan el *pie derecho*. Todo ello se ejecuta de una vez en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la primera nota «fa» (negra con puntillo).

Da un botecito sobre el *pie izquierdo* hacia atrás a medio palmo de distancia, mientras adelantan el *pie derecho* paralelo al suelo, como preparación pa-

ra iniciar el Compás (3). Todo ello en el tiempo correspondiente a la segunda nota «re» (corchea).

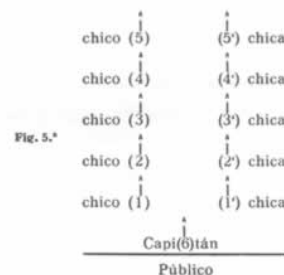
Compases (3) (5) (7): Exactamente iguales al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compases (4) (6): Exactamente iguales al Compás (2) ya descrito con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (8): Se retrasa el *pie izquierdo* y se apoya al lado del *pie derecho* en la primera nota «do» (corchea).

Todos los danzantes, menos el Capitán, que lo está ya, giran por su lado izquierdo media vuelta entera y se colocan ambas filas de espaldas al público, en la dirección señalada por las flechas de la Fig. 5.ª: en el último «silencio de corchea». Permanecen encorvados y con las manos en jarras.

Mientras giran, respegan el *pie derecho* y lo adelantan un poquitín paralelamente al suelo, como preparación para la ejecución del siguiente compás: en el último «silencio de corchea».



VI) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) SEGUNDA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez.

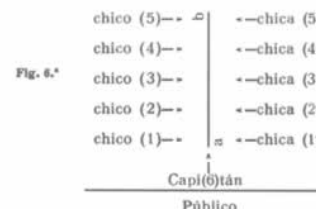
La ejecutan los danzantes en la dirección que señalan las flechas de la Fig. 5.ª, es decir, de espaldas al público.

VII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA E) PRIMERA VEZ

Compás «cero»: Todos los danzantes se yerguen a la vez que giran un cuarto de vuelta completa, los chicos hacia su lado derecho y las chicas hacia

su lado izquierdo: durante las notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas). Todos permanecen en jarras.

Compás (1): Quedan enfrentados, dos a dos, chicos y chicas, tal como señalan las flechas en la Figura 6.ª: en la primera nota «sol» (corchea con puntillo) y permanecen así: durante la primera y segunda notas «sol, sol» (corchea con puntillo, semi-corchea).



La fila de los chicos da un salto a pie juntillas hacia adelante hasta la recta *ab*, situada a mitad de distancia entre ambas filas: en las tercera y cuarta notas «mi, do» (ambas corcheas). La fila de chicas permanece quieta en sus puestos.

Compás (2): La fila de chicos cae sobre la recta *a b*: en la primera nota «la» (corchea).

Permanecen quietos, adelantados en la recta *a b*: durante el «silencio» y las tercera y cuarta notas «re, mi» (ambas semi-corcheas). La fila de chicas permanece quieta en sus puestos.

Compás (3): Permanecen todos, chicos y chicas, en los puestos ocupados en el Compás (2): durante la primera y segunda notas «fa, fa» (corchea con puntillo, semi-corchea).

Saltan a pie juntillas a la vez: los chicos desde la recta *a b* hacia atrás a sus puestos iniciales; y las chicas hacia adelante, hasta la recta *a b* desde sus puestos iniciales: durante las tercera y cuarta notas «mi, re» (ambas corcheas).

Compás (4): Caen a la vez a pie juntillas ambas filas: la de los chicos a sus puestos iniciales; la de las chicas sobre la recta *a b*: en la primera nota «sol» (corchea).

Permanecen ambas filas de chicos y chicas quietos en sus puestos de la precedente evolución: durante el «silencio» y las segunda y tercera notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (5): Permanecen todos, chicos y chicas, en los puestos ocupados en el Compás (4): durante

las primera y segunda notas «sol, sol» (corchea con puntillo, semi-corchea).

Saltan a pie juntillas a la vez: los chicos desde sus puestos iniciales hacia adelante hasta la recta *a b*; y las chicas desde la recta *a b* hacia atrás hasta sus puestos iniciales: durante las tercera y cuarta notas «mi, do» (ambas corcheas).

Compás (6): Caen a la vez a pie juntillas ambas filas: la de los chicos desde la recta *a b* hasta sus puestos iniciales; la de las chicas desde sus puestos iniciales hasta la recta *a b*: en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la primera nota «la» (corchea con puntillo) más la segunda nota «sol» (semi-corchea).

Caen a la vez a pie juntillas ambas filas: la de los chicos en sus puestos iniciales; la de las chicas sobre la recta *a b*: en la tercera nota «la» (corchea).

Saltan a pie juntillas a la vez ambas filas: la de los chicos desde sus puestos iniciales hasta la recta *a b*; y la de las chicas desde la recta *a b* hasta sus puestos iniciales: en la cuarta nota «sol» (corchea).

Compás (7): Exactamente igual al ya descrito Compás (6) inmediatamente anterior con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (8): Exactamente igual al ya descrito Compás (6) precedente con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

VIII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) TERCERA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en V) Coreografía de la Melodía D), Primera vez. (La ejecutan mirando al público).

IX) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) CUARTA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en V) Coreografía de la Melodía D), Segunda Vez. (La ejecutan de espaldas al público).

X) COREOGRAFIA DE LA MELODIA E) SEGUNDA VEZ

Compás «cero»: Todos los danzantes se erigen a la vez que giran un cuarto de vuelta completa, los chicos hacia el lado derecho y las chicas hacia el lado izquierdo: durante las notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (1): Quedan enfrentados, dos a dos, chicos y chicas, tal como señalan las flechas en la Fig. 6.ª: en la primera nota «sol» (corchea con puntillo) y permanecen así: durante todo el Compás (1).

Compás (2): La fila de los chicos se encorva, doblándose por la cintura, hacia adelante, de manera que los cucuruchos queden dirigidos perpendicularmente a las chicas de enfrente: en la primera nota «la» (negra). La fila de chicas permanece erecta ante el saludo.

Permanecen en la posición dicha: durante el «silencio» de corchea y las segunda y terceras notas «re, mi» (semi-corcheas ambas). Conviene calcular en este movimiento una distancia conveniente para que los cucuruchos no choquen con la fila de enfrente.

Compás (3): Permanecen todos, chicos y chicas, tal como han quedado en el Compás (2) inmediatamente anterior: durante todo este Compás (3), es decir, ejecutándose el primer saludo por parte de los chicos.

Compás (4): La fila de las chicas se encorva, doblándose por la cintura hacia adelante, a la vez que la de los chicos se erige: en la primera nota «sol» (corchea).

Permanecen todos, chicos y chicas, en la posición dicha: durante el «silencio» de corchea mas la segunda y tercera notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (5): Permanecen todos, chicos y chicas, tal como han quedado en el Compás (4) inmediatamente anterior: durante todo este Compás (5), es decir, ejecutándose el segundo saludo por parte de las chicas.

Compás (6): La fila de los chicos se encorvan, doblándose hasta la cintura, hacia adelante, de manera que los cucuruchos queden dirigidos perpendicularmente a las chicas de enfrente, a la vez que la de las chicas se yergue: en la primera nota «la» (corchea con puntillo).

Todos, chicos y chicas, permanecen en esa posición: durante las primera y segunda notas «la, sol» (corchea con puntillo, semi-corchea).

La fila de las chicas se encorvan doblándose por la cintura, hacia adelante, a la vez que la de las chicas se yergue: en la tercera nota «la» (corchea).

Permanecen todos, chicos y chicas, en esa posición: durante las tercera y cuarta notas «la, sol» (corcheas ambas).

Compás (7): Es exactamente igual al ya descrito Compás (6) inmediatamente anterior con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas en cada evolución.

Compás (8): Exactamente igual al ya descrito Compás precedente con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas en cada evolución.

XI) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D)

QUINTA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez. (La ejecutan mirando al público).

XII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D)

SEXTA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en VI) Coreografía de la Melodía D) Segunda Vez. (La ejecutan mirando al público).

XIII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA E)

TERCERA VEZ

Compás «cero»: Todos los danzantes se yerguen a la vez que giran un cuarto de vuelta, los chicos hacia su lado derecho y las chicas hacia su lado izquierdo: durante las notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (1): Quedan enfrentados, dos a dos, chicos y chicas, tal como señalan las flechas de la Fig. 6.ª: en la primera nota «sol» (corchea con puntillo). Y permanecen así durante todo este Compás (1).

Compás (2): Todos, chicos y chicas, adelantan un paso el pie derecho hasta la línea recta a b de la Fig. 6.ª.

Permanecen en esta posición: durante el «silencio» de corchea mas la segunda y tercera notas «re, mi» (ambas semi-corcheas).

Compás (3): Permanecen todos, chicos y chicas, en la posición dicha en el Compás (2) inmediatamente anterior: durante todo este Compás (3).

Compás (4): Todos, chicos y chicas, adelantan otro paso el pie izquierdo y con ambas manos se agarran por la cintura, dos a dos: en la primera nota «sol» (corchea).

Permanecen todos, chicos y chicas, en esa posición: durante los dos «silencios» de corchea mas la segunda y tercera notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (5): Permanecen todos, chicos y chicas, en la posición dicha en el Compás (4) inmediatamente anterior: durante todo este Compás (4).

Compás (6): Ambas filas, dos a dos, se abrazan encarándose las mejillas izquierdas: en el tiempo correspondiente a «una corchea» de la primera nota «la» (corchea con puntillo).

Retiran las cabezas, pero permaneciendo agarrados por la cintura: en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la primera nota «la» (corchea con puntillo) mas la segunda nota «sol» (semi-corchea).

De nuevo se abrazan ambas filas, dos a dos, encarando las mejillas derechas: en la tercera nota «la» (corchea).

Retiran las cabezas, pero permaneciendo agarrados por la cintura: en la cuarta nota «sol» (corchea).

Compás (7): Es exactamente igual al ya descrito Compás (6) inmediatamente anterior con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (8): Es exactamente igual al ya descrito Compás (6) precedente con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Se retiran del brazo y se sueltan: en la quinta nota «sol» (corchea).

XIV) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D)

SEPTIMA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez.

XV) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D)

OCTAVA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en VI) Coreografía de la Melodía D) Segunda Vez.

XVI) COREOGRAFIA DE LA MELODIA E)

CUARTA VEZ

Compás «cero»: Todos los danzantes se erigen a la vez que giran un cuarto de vuelta completa, los chicos hacia su lado derecho y las chicas hacia su lado izquierdo: durante las notas «mi, fa» (semi-corcheas ambas).

Compás (1): Quedan enfrentados, dos a dos, chicos y chicas, tal como señalan las flechas en la Fig. 6.ª: en la primera nota «sol» (corchea con

puntillo) y permanecen así durante todo este Compás (1).

Compás (2): Ambas filas de chicos y chicas, dos a dos, adelantan el pie derecho un paso hacia la recta a b: en la primera nota «la» (negra).

Permanecen en esa posición: durante el «silencio» de corchea más las segunda y tercera notas «re, mi» (semi-corcheas ambas).

Compás (3): Permanecen todos, chicos y chicas, tal como han quedado en el Compás (2) inmediatamente anterior: durante todo este Compás (3).

Compás (4): Ambas filas de chicos y chicas, dos a dos, adelantan un paso el pie izquierdo, al mismo tiempo que se agarran con ambas manos por la cintura: en la primera nota «sol» (corchea).

Permanecen ambas filas de chicos y chicas, dos a dos, en esa posición: durante los dos «silencios» de corchea más la segunda y tercera notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (5): Permanecen todos, chicos y chicas, tal como han quedado descrito en el Compás (4) inmediatamente anterior: durante las primera, segunda y tercera notas «sol, sol, mi» (corchea con puntillo, semi-corchea, corchea).

Dan un saltito todos, chicos y chicas, dos a dos, por su lado derecho: en la cuarta nota «do» (corchea).

Compás (6): Caen sobre las puntas de los pies todas las parejas: en la primera nota «la» (corchea con puntillo).

Dan otro saltito todas las parejas por su lado derecho: en el tiempo correspondiente al «puntillo» de la primera nota «la» (corchea con puntillo) más la segunda nota «sol» (semi-corchea).

Caen sobre las puntas de los pies todas las parejas: en la tercera nota «la» (corchea).

Dan otro botecito todas las parejas por su lado derecho: en la cuarta nota «sol» (corchea).

Compás (7): Es exactamente igual al ya descrito Compás (6) inmediatamente anterior con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas en cada evolución.

Compás (8): Es exactamente igual al ya descrito Compás (6) precedente con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas en cada evolución.

Se separan del brazo y se sueltan: en el tiempo correspondiente a la segunda «corchea» de la quinta nota «sol» (corchea).

XVII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) NOVENA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en V) Coreografía de la Melodía D, Primera Vez.

Se deb  hacer notar, que en esta Melodía, Novena Vez, es cuando el Capitán hace señas con la bandera, agitándola a izquierda y derecha, a los danzantes, para anunciarles la DEYA con el consiguiente cambio de la serie de evoluciones.

XVIII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) DECIMA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en VI) Coreografía de la Melodía D) Segunda Vez, menos el

Compás (8): Todos los danzantes, chicos y chicas, incluso el Capitán, cada cual por su lado derecho vuelan rápidamente y quedan erectos, mirando hacia el público: en la nota «do» (corchea), como preparación para la DEYA.

XIX) COREOGRAFIA DE LA MELODIA B) «DEYA» TERCERA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en II) Coreografía de la Melodía B) «Deya» Primera Vez.

Todos absolutamente deben terminar la DEYA en la primera nota «sol» (negra) del Compás (4), de frente al público.

XX) COREOGRAFIA DE LA MELODIA F) PRIMERA VEZ

Compás «cero».—Estando todos los danzantes en los puestos de la Fig. 1.  giran un cuarto de vuelta completa, los chicos hacia el lado izquierdo y las chicas hacia el lado derecho, de modo que quedan enfrentados, dos a dos, ambas filas: en la única nota «si» (corchea). Despegan el pie derecho como preparación para comenzar el PASO.

Asimismo el Capitán gira media vuelta completa por su lado izquierdo, de modo que quede mirando a ambas filas: en la misma y única nota «si» (corchea).

DESCRIPCION del PASO de esta Melodía F)

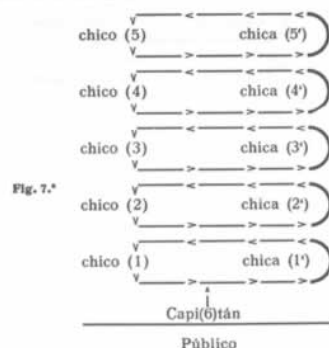
Es exactamente igual para todos, chicos y chicas, al ya descrito en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez, DESCRIPCION del PASO de la Melodía D) Primera Vez.

DESCRIPCION de las EVOLUCIONES de esta Melodía F)

Compases (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8): Durante los OCHO compases de esta Melodía F), los chicos, marcando el PASO referido, rodean a las chicas, comenzando por su ala derecha y volviendo a sus puestos iniciales por su ala izquierda, recorriendo la órbita sealada por las flechas en la Fig. 7.  Todos los chicos ejecutan esta evolución con las manos adheridas a la cintura y comenzando el PASO con el pie derecho. Al avanzar con el pie derecho o el izquierdo en la primera nota de cada compás, se responder  con un gesto ligero de la mano contraria, apoyada en la cintura, como contraponiendo el pie y mano contrarios con el fin de crear un balanceo gracioso del cuerpo.

Deben todos evolucionar al unísono sin que ninguno se adelante a los demás. Deben calcular los compases de la Melodía F) para volver a sus puestos iniciales en el Compás 8) de dicha Melodía F).

Las chicas permanecen quietas en sus puestos de la Fig. 7.  durante toda la Melodía F) con las manos a la cintura.



XXI) COREOGRAFIA DE LA MELODIA F) SEGUNDA VEZ

Durante los OCHO compases de esta Melodía F), las chicas, marcando el PASO referido, comenzado por su ala derecha y volviendo a sus puestos iniciales por su ala izquierda, rodean a los chicos, recorriendo la órbita sealada por las flechas de la Figura 8. 

Compás «cero»: Las chicas despegan el pie derecho: en la única nota «si» (corchea), como preparación para comenzar el PASO propio de esta melodía. Recogen el delantal con ambas manos y por ambos lados.

Compás (1): Todas las chicas, al apoyar el pie derecho para avanzar, adelantan la saya de la ma-

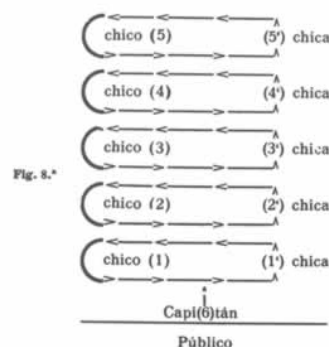
no izquierda, sin exagerar el gesto, como contraponi ndola a la evolución del pie derecho: en la primera nota «mi» (corchea con puntillo). Y se ejecutará este Compás (1) conforme a lo ya descrito en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez, DESCRIPCION del PASO.

Compás (2): Todas las chicas, al apoyar el pie izquierdo para avanzar, adelantan la saya de la mano derecha, sin exagerar el gesto, como contraponi ndola a la evolución del pie izquierdo en la primera nota «fa» (corchea). Y se ejecutará este Compás (2) conforme al PASO descrito en V) Coreografía de la Melodía D) Primera Vez, DESCRIPCION del PASO.

Compases (3) (5) (7): Exactamente iguales al ya descrito Compás (1) precedente.

Compases (4) (6) (8): Exactamente iguales al ya descrito Compás (2) precedente.

Todos los chicos permanecen quietos en sus puestos de la Figura 8.  durante la ejecución de toda esta Melodía F) con las manos a la cintura.



XXII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA G) PRIMERA VEZ

Compás «cero»: Ambas filas de chicos y chicas despegan el pie derecho del suelo: en la única nota «re» (negra).

Compás (1): Ambas filas de chicos y chicas adelantan un paso el pie derecho hacia la recta a b de la Fig. 6.  apoyándolo en el suelo: en la primera nota «si» (corchea).

Y permanecen ambas filas en esa posición: en las segunda, tercera y cuarta notas «si, si, si» (todas corcheas).

Despegan todos, chicos y chicas, el pie izquierdo del suelo: en la quinta nota «do» (corchea).

Compás (2): Ambas filas de chicos y chicas ade-

lantan un paso el pie izquierdo hacia la recta a b de la Fig. 6. ; lo apoyan en el suelo al mismo tiempo que se abrazan, agarrándose por la cintura: en la primera nota «re» (corchea).

Permanecen ambas filas en esa posición: durante las segunda, tercera y cuarta notas «re, re, re» (todas corcheas).

Despegan el pie izquierdo del suelo: en la quinta nota «mi» (corchea).

Compás (3): Ambas filas de chicos y chicas retrasan un paso el pie izquierdo hacia sus puestos iniciales de la Fig. 6. , separándose del abrazo y apoyan el pie en el suelo: en la primera nota «re» (corchea).

Permanecen ambas filas de chicos y chicas en esa posición: durante las segunda, tercera y cuarta notas «re, re, re» (corcheas todas).

Despegan el pie derecho del suelo: en la quinta nota «sol» (corchea).

Compás (4): Ambas filas de chicos y chicas apoyan en el suelo el pie derecho en sus puestos iniciales de la Fig. 6. , a la vez que poniéndose en jarras, vuelven la cabeza, cada cual hacia su lado derecho: en la primera nota «fa» (corchea).

Compás (5): Es exactamente igual al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas en cada evolución.

Compás (6): Es exactamente igual al ya descrito Compás (2) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (7): Es exactamente igual al ya descrito Compás (3) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (8): Ambas filas de chicos y chicas apoyan en el suelo el pie derecho en sus puestos iniciales de la Fig. 6. , a la vez que poniéndose de brazos cruzados, vuelven la cabeza, cada cual hacia su lado izquierdo: en la primera nota «re» (corchea).

Compás (9): Es exactamente igual al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (10): Es exactamente igual al ya descrito Compás (2) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (11): Es exactamente igual al ya descrito Compás (3) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (12): Ambas filas de chicos y chicas apoyan en el suelo el pie derecho en sus puestos ini-

ciales de la Fig. 6.ª, a la vez que poniendo la mano izquierda en la cintura, con la derecha, teniendo las yemas de los dedos recogidas, los besan y extienden el brazo y dedos, cada cual hacia su lado derecho: en la primera nota «mi» (corchea), remendando el envío de un beso.

Compás (13): Es exactamente igual al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (14): Es exactamente igual al ya descrito Compás (2) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (15): Es exactamente igual al ya descrito Compás (3) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compás (16): Ambas filas de chicos y chicas apoyan en el suelo el pie derecho en sus puestos iniciales de la Fig. 6.ª, a la vez que extienden el brazo izquierdo, cuan largo es, con los dedos recogidos, menos el índice que queda apuntando hacia el lado izquierdo; y la mano derecha tocando al mentón, con los dedos recogidos, menos el índice que apunta también en la misma dirección que el brazo izquierdo; (es decir, se ponen en actitud de disparar una escopeta): todo ello en la única nota «si» (corchea).

NOTA.—En los Compases (4) (8) (12) y (16) SOLAMENTE se ejecuta la evolución descrita. En el RESTO de dichos Compases, (sean silencios de corchea, sean silencios y alguna corchea, lo que si a la descrita evolución), se CESA de ejecutar la evolución única en los susodichos silencios para pasar a realizar el Compás siguiente.

XXIII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA F) TERCERA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en XX) Coreografía de la Melodía F), Primera Vez.

XXIV) COREOGRAFIA DE LA MELODIA F) CUARTA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en XXI) Coreografía de la Melodía F), Segunda Vez.

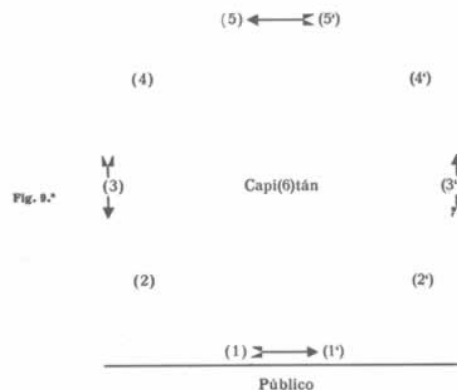
XXV) COREOGRAFIA DE LA MELODIA B) «DEYA» CUARTA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en II) Coreografía de la Melodía B) Primera Vez.

XXVI) COREOGRAFIA DE LA MELODIA H) EQUIS VECES

Compás «cero»: De un salto el Capitán se planta hacia el centro de ambas filas, girando por su lado izquierdo; y queda mirando adonde quiera: en la única nota «sol» (corchea). Véase Fig. 9.ª

Ambas filas se ordenan en la dirección señalada por las flechas de la Fig. 9.ª, para lo cual chicos y chicas girarán por su lado izquierdo tanto cuanto fuere conveniente para colocarse en círculo, y en la dirección señalada por las flechas en la Fig. 9.ª: en la misma y única nota «sol» (corchea).



Compás (1): Todos los danzantes, chicos y chicas, menos el Capitán que permanece quieto en el centro de la ronda, marcan el PASO descrito ya en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez.

Todos los danzantes, chicos y chicas, llevan las manos a la altura de los hombros, y teniendo los dedos recogidos, menos los índices, golpean el aire hacia adelante con el índice derecho a la vez que avanzan con el pie derecho por la órbita señalada por las flechas de la Fig. 9.ª: en las tres primeras notas «do, do, do» (todas corcheas).

Compás (2): Todos los danzantes, chicos y chicas, menos el Capitán que permanece quieto en el centro de la ronda, marcan el PASO descrito ya en V) Coreografía de la Melodía D), Primera Vez, DESCRIPCION del PASO.

Todos los danzantes, chicos y chicas, llevan las manos a la altura de los hombros, y teniendo los dedos recogidos, menos el índice, punzan el aire hacia adelante con el índice izquierdo a la vez que

avanzan con el pie izquierdo por la órbita señalada por las flechas de la Fig. 9.ª: en las primera, segunda y tercera notas «do, do, do» (las tres corcheas).

Compases (3) (5) (7) (9) (11) (13) (15): Exactamente iguales al ya descrito Compás (1) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

Compases (4) (6) (8) (10) (12) (14) (16): Exactamente iguales al ya descrito Compás (2) con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

XXVII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA H) ULTIMA VEZ

El Capitán, como se ha dicho más arriba, permanece quieto en el centro de la ronda, con la mano izquierda en la cintura y con la derecha teniendo enhiesta la bandera.

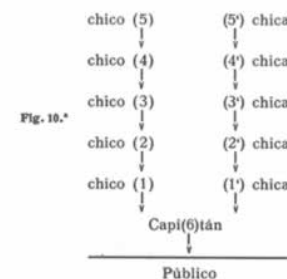
Si quiere, puede asociarse a la ronda en sus dos o tres últimas vueltas. Para lo cual se pondrá al lado de la pareja números (1) y (1'), y marcará el mismo PASO al unísono de los demás danzantes.

Cuando juzgue que la vuelta que se va a ejecutar es la ULTIMA, hará señas con la bandera, moviéndola a un lado y al otro, a los danzantes. Conviene que anuncie el final, cuando los danzantes números (1) (1') pasen por delante del público en la Fig. 9.ª Una vez que los danzantes entiendan el aviso del Capitán cuanto más se vayan acercando a sus puestos iniciales, irán deshaciendo el círculo, y procurarán ocupar sus propios puestos iniciales.

Si al llegar los danzantes a sus puestos iniciales, la Melodía en acción no ha terminado aún, seguirán marcando el PASO y ejecutando las evoluciones, como en la ronda, pero sin avanzar, hasta

que termine la Melodía en el Compás (16), en la única nota «do» (corchea).

Capitán y danzantes ocuparán todos los puestos y en la dirección señalada por las flechas en la Fig. 10.ª



XXVIII) COREOGRAFIA DE LA MELODIA B) «DEYA» QUINTA VEZ

Es exactamente igual a la ya descrita en II) Coreografía de la Melodía B), Primera Vez.

XXIX) COREOGRAFIA DE FANDANGO, EQUIS VECES

Ambas filas de chicos y chicas bailan en sus puestos propios, Fig. 10.ª, dos a dos. El Capitán, vuelto hacia los danzantes, los contemplará desde su propio puesto, Fig. 10.ª, sin bailar.

XXX) COREOGRAFIA DE BIRIBILKETA

Al son de una Biribilketa, de la misma forma que vinieron, se retiran todos.



CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE VITORIA

ASI APLICA
SUS BENEFICIOS LA

- Labor educativa
- Labor social
- Labor cultural
- Labor agropecuaria
- Labor deportiva
- Labor sanitaria

Cuarenta y dos millones de pesetas
Distribuidos en 1972

AHORRE en la
CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE VITORIA

Gure lankide izatea aski duzu



**DIRU LAGUNTZA
INOREN
IZENPENIK GABE**

100.000 Pezetaraino!

Bai, orain DIRU LAGUNTZA ESKURATZEKO, EZ DUZU INOREN BABESAREN BEARRIK. 100.000 pezetako prestamena lortu zenezake, zure gogozko eginbidetarako, eta bost urtetan itzultzeko epearekin gainera. Baldintzak? Gure lankide izatea, zure libreta-

txoa CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA aurrezki kutxan zabalduz izatea bakarrik eskatzen zaizu.

Ez duzu ezeren babesaren bearririk. Gure lankide zerala jakitea naikoa dugu DIRU LAGUNTZA ESKURA DEZAZUN. Era onetako DIRU LAGUNTZA oso erraza eta atsegina duzu.

**CAJA DE AHORROS PROVINCIAL
DE GUIPUZCOA**

