DANTZARIAK 47

TARJETAS DE LA PROVINCIAL

ESTAS TARJETAS SE LLEVAN MUY BIEN

Forman un excelente equipo
en cualquier circunstancia.

La tarjeta Telecaja, la más próxima,
es la más efectiva para ir de compras
o tener dinero a mano.

La Visa de la Caja Provincial, la más viajera,
es la tarjeta que tiene más mundo.

Con las tarjetas de la Caja Provincial,
el dinero ya no se lleva.

Caja Provincial de Alava
Arabako Kutxa

"Tu entidad financiera de Alava"

Sumario

3 Berriak-Noticias

Gaizka Barandiaran. Entrevista **4**

11 Fiestas y danzas de Santesteban

Lekeitio. Gansos por San Antolín **27**

31 Sorgiñ-dantza

49 Euskal dantza herrikoiaren soinua

47 DANTZARIAK

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

Organo de: Euskal Dantzarien Biltzarra
Director: Mikel Larramendi Garbisu
Redacción: Plaza Virgen del la O, 5, bajo. 31001. IRUÑA
Administración: Particular de Euskalduna, 2, bajo. 48008. BILBO
Imprime: Gráficas Castuera, S.A. C/ San Blas, 4. BURLADA (NAVARRA)
Portada: Lekeitio. Antzarrak. (Foto: I. Irigoien)
Depósito legal: BI-1.762-1978
Colabora: Gobierno Vasco

EUSKO JAURLARITZA
KULTURA ETA TURISMO SAILA

GOBIERNO VASCO
DPTO. DE CULTURA Y TURISMO

Aldizkari honi lagunduz, harpidedun eginez, zeure kulturari laguntzen diozu: euskal kulturari.

Bere historia osoan JAKIN beti ahalegindu da, eta gaur are gehiago ahalegintzen da, tresna bizia izaten euskal kulturari bultz egiteko eta azterketak bizkortzeko. Arintasuna eta sendotasuna bilatuz, egunekotasuna eta seriotasuna elkartuz, edozein arazotan sakontasuna lortu nahi du JAKINek.

Hori dena aski arrazoi da, gure ustez, zure laguntza itxaroteko, eta harpidetza txartela bete dezazula eskatzeko.

Gure hitza ematen dizugu: harpidedunen ugaritzeak ekar lezan irabazi oro aldizkaria hobetzeko izango da oso-osorik.

HARPIDETZA TXARTELA

JAKIN aldizkariaren harpidedun egin nahi dut

Izena ____ Herria ____

Kalea ____ Tel. ____

Gurutze (+) baten bidez adierazten dudan eran egingo dut urteko ordainketa (1.200 pta.)

☐ txeke bidez ☐ renboltsoz ☐ nire Banku kontuaren bidez (bete beheko zati hau)

Banco o Caja de Ahorros ____ Banku edo Aurrezki Kutxa

N.º de cuenta / Kontuaren zenbakia ____

Sucursal / Sukurtsala ____

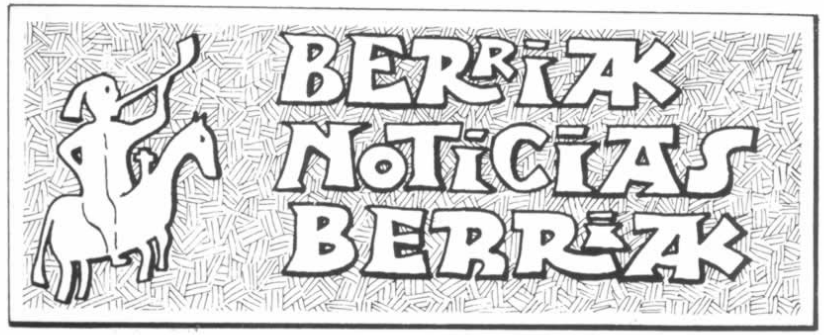
Titular de la cuenta / Kontuaren jabea ____

Entitate horretako nire kontuan zorpetu itzazue, mesedez, JAKINek nire izenean aurkez diezazkizuen errezibоak. Agur.

Sírvanse adeudar en mi cuenta con esa entidad los recibos que a mi nombre les sean presentados por JAKIN. Atentamente

Firmado / Zinatzailea ____

Domicilio / Helbidea ____



CURSILLOS EN NAVARRA

Durante el año 1989 se han venido desarrollando en más de veinte localidades navarras cursillos trimestrales de danzas populares patrocinados por el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de cada localidad.

Estos cursillos empezaron a organizarse ya en el año 1988 atendiendo las numerosas solicitudes que en este sentido llegaban a estos organismos oficiales.

Euskal Dantzarien Biltzarra se encarga en cada caso de enviar los monitores que habitualmente pertenecen al grupo de dantzas más cercano a cada localidad y coordinar los programas a desarrollar en cada caso. La política que se sigue es la de impartir sesiones de danzas de carácter eminentemente popular que no exijan una coreografía determinada y sean accesibles a todos los interesados, como es el caso de zortziko, jota, ariñ-ariñ, fandango y baile de la Era de Estella. En localidades con danzas autóctonas, éstas se enseñan a los interesados.

CARTAS

Puntualización a una cita

Al respecto del artículo del Sr. Pablo A. Martín Bosch, publicado en el nr. 44, y enconcreto a la referencia que hace de un ensayo mío, quisiera puntualizar dos aspectos:

1. Mi análisis del zamalzain y de las zintadantzak son de corte histórico-artístico, en concreto iconográficos, señalando la posibilidad de ir más allá iconológicamente. No son por lo tanto ni intuiciones ni métodos estéticos. Esperemos que el Sr. Martín Bosch no haya leído a los demás autores que cita con igual profundidad.

2. Sobre un método de interpretación de danzas: ya que Vd. mismo se pregunga qué es ciencia, y parece haber leído a Kant, no le vendría mal un repaso de este autor. Sobre el sentido y los métodos histórico-artísticos le aconsejo asimismo dos autores: Aby M. Warburg y Erwin Panofsky.

Permítame finalmente una agurra: habla Vd. de catafísica vasca (tomándolo de Ortiz Osés; diferencia radical entre éste y sus discípulos: que lee a los autores que cita en su idioma original) para su punto de vista a la hora de estudiar las danzas; más exactamente parece convenirle el de patafísica. Atentamente.

Dr. Kosme M. de Barañano Letamendia

Demoras

Escribo esta carta para animar el trabajo que hacen todos los miembros de Euskal Dantzarien Biltzarra, y en particular la edición de la revista DANTZARIAK, que es magnífica como método de conservación y difusión de la cultura vasca. Sin embargo hay un aspecto que conviene corregir. Cuando los trabajos de investigación o análisis son muy extensos, la decisión de dividirlos en varias partes puede ser correcta, teniendo en cuenta, máxime, que en una revista se busca la variedad, y lo idóneo es que todos los lectores puedan encontrar algo de su interés. Lo que no es correcto es demorar su publicación en exceso. Por ejemplo, el trabajo sobre Asociaciones de Mocerías tardó dos años en completarse en su publicación (primera parte en el número 41, de 1987, y segunda en el 45, de 1989). Asimismo, un artículo de investigación sobre Xemein, aparecido en 1987 (número 37) y del que se anunció su continuación, aún no ha sido completado.

La perfecta comprensión de los trabajos de investigación sólo es posible cuando estos se conocen al completo. Atentamente.

Pablo Goñi Valimaña

GAIZKA BARANDIARAN

Y LA DANZA FOLKLORICA

Gaizka Barandiaran. (Foto: Luis Fernando González).

Emilio Xabier Dueñas

Quizá la gran mayoría de los jóvenes que hoy en día se dedican a la danza, no conozcan a este popular investigador de folklore vasco, que ha escrito cuatro libros e infinidad de artículos sobre las danzas de Euskal Herria. Gaizka Barandiarán nació en 1916 en Oñati (Guipuzkoa). Pero ya desde la primera infancia se trasladó con su familia a Arrasate, y se considera ante todo un «euskaldun» por naturaleza y por voluntad. El nacimiento accidental, dice, en un sitio u otro le parece éso, accidental. Se siente orgulloso de la Villa que se asienta bajo el Aloñamendi como de la Villa que se cobija bajo el Udalaitz.

entrevista

DANTZARIAK: Dice que es vasco por naturaleza...:

G. BARANDIARAN: «Ser vasco es lo primero «Lenengo ta bein». Ahora hay quienes echándose de intelectuales, tienen el prurito de afirmar que no se es por naturaleza, pero sólo afirman, falsamente. Lo primero es la naturaleza, biológica y cultural, que van a una, a no ser que algún agresor la destruya. Esto sería el único racismo existente. La voluntad es facultad que elige pero no crea valores, pues estos ya existen de antes, y luego que el entendimiento los conoce, la voluntad los «elige o no los elige». Esta voluntad no crea valores. Entre nosotros, según creo advertir, hay quienes desearían ser «Unamunos», y parece que se empeñan en expresar contradicciones, pero no llegan a lo que querían ser, porque no tienen el talento de Unamuno. La voluntad que no elige lo que se es por naturaleza se llama alienación. Un ejemplo sería, aunque parezca una paradoja, Karl Marx, quién al teorizar largo y tendido sobre la alienación, cae en ella. Habla contra su pueblo y nación natural israelí, pero no sólo contra, lo cual se puede compaginar, sino aceptando por la voluntad el ser israelita. Se aliena de su pueblo y nación por el desprecio que siente y lo expresa en sus cartas; era extranjero a su familia, intentaba borrar su naturaleza judía en sus actos, ni mencionaba su origen hebreo, quería más bien vaciar al judío de su sustancia propia y del sueño de su nacionalidad... Qué distinto de Bergson, el cual viendo la persecución que sobrevenía a su pueblo por parte del nacismo, permaneció fiel a su gente. Las doctrinas de Marx han colaborado también a «alienar» a las nacionalidades y pueblos de su raíz natural inalienable, confundiendo la finalidad de las mismas, ésta es su Personalidad, para luego aprovecharse, como ha ocurrido recientemente en el Oriente y Occidente, de la fuerza innata y natural del nacionalismo para terminar engañosamente en la dictadura opresora marxista».

D.: ¿Cómo aparece su apellido, siendo originario de Atun, en Oñati, Arrasate...?

G.B.: «Un bisabuelo, procedente de Lazkao, como bien has apuntado, se estableció en Eskoriatza, y así se propagó el linaje por el valle de Leitnitz».

D.: Gaizka, es Vd. uno de los pocos sacerdotes que han escrito extensamente sobre la Danza Folklórica Vasca. ¿Cómo fueron sus comienzos en esta tarea?

G.B.: «Las primeras incursiones se remontan a mi infancia. Recuerdo que una vez, siendo niño todavía, un hombre de la villa apellidado San Miguel, bailó en el kiosko de la plaza de Arrasate un «Aurresku». Me parece que el «Aurresku» tenía más aspecto de ser estilo vizcaíno que el descrito por Iztueta. Poco después, hacia el año 1929 se celebró en Arrasate una «Euskal Jaia». D. Joseba de Markiegi, luego fusilado por la Cruzada franquista, nos eligió a un grupo de niños para intervenir en esa fiesta. Unos aprendimos a leer en euskera con el conocido libro «Xabiertxo», otros aprendieron el catecismo, también en euskera, así como cantamos canciones infantiles de Euskal Herria. En esta fiesta, asimismo, me eligieron para vender libros en nuestro idioma, y nos vistieron a dos monagos «ezpatadantzari's. Recuerdo que el libro más vendido fue «Pernando Amezketarra», y como anécdota después de mi lectura, aquella de «Atozte onontz, atozte artzayak...», un grupo de jóvenes me auparon en hombros. Naturalmente entonces no era como hoy, y yo no entendía su significado. Pero sí querría aconsejar a nuestros niños y jóvenes, que «los momentos difíciles son los comienzos de toda obra», y si se ha llegado a este avance de nuestra nacionalidad, ha sido después de muchos sacrificios y muertes de nuestros padres».

D.: ¿Fue en esos primeros años cuando se sintió ya atraído para dedicarse a la danza vasca?

G.B.: «No. Me sentí atraído a la lectura del semanario «Argia», a la que nos suscribieron a varios de aquellos niños. Pero a los doce años fui al Colegio de Durango, donde estudié los primeros cuatro años de Bachillerato. Allí me encontré con un compañero de clase, Jesús Aldekoa, de Iurreta, el cual bajo la dirección de un Padre –creo que era de Bergara– formó un grupo de dantzaris. Fui escogido con la alegría que es de suponer para un chaval el intervenir ante el público durante las fiestas. Hice de «Buruzagi» del grupo; en la danza «Agintariena» ondeaba la bandera sobre los «dantzaris inclinados y comenzaba el «Banako», «Binako»... Bailábamos también el «Txotxongillo», que coronaba la «Dantzari Dantza». Allí aprendí también el «Aurresku».

D.: ¿El «Aurresku» primero que ha mencionado antes, es el mismo que aprendió en Durango? ¿Bailaba el «Aurresku» por entonces el grupo del Colegio en Durango?

G.B.: «Yo, al menos, lo aprendí en Durango, aunque no era «Aurresku» de la misma villa de Durango o de la Anteiglesia de Iurreta... Vino un joven de Elgoibar, que además de jugar muy bien al fútbol (más tarde sería jugador de la Real Sociedad de San Sebastián, aunque por poco tiempo), llamado Antonio Azpiazu, bailaba muy bien el «Aurresku» de donde él procedía. Nos hicimos amigos inmediatamente tanto por el fútbol como por las danzas. Cierto día este chaval bailó el «Aurresku» ante una concurrencia reducida, en la cual se encontraba el «txistulari» de Durango, a quien llamábamos «Kukutxu», El «txistulari» desgranó el conocido Contrapas, y fue tan brillante la ejecución del «dantzari», que el músico, emocionado y con la cabeza descubierta, lanzó al aire: «Gora Euskadi Azkatuta!». Es a este muchacho de Elgoibar al único que he visto hacer de modo maravilloso la «Grabilletia». Este «Aurresku» no lo olvidé después. Alguna vez que otra con ocasión de cierta fiesta bailaba ante unos pocos, pero siempre con el temor de excitar las iras y los rayos de Júpiter. Aquel «Aurresku» lo bailé, porque me salía mejor, ante 80 folkloristas reunidos en Stuttgart. La «carrera» horizontal de esta danza, si se realiza como verdadera «carrera», llama poderosamente la atención, como pude ver en los rostros de aquellos especialistas de música popular. Después de esta reunión, según creo, la Asociación Internacional Folk Music Council agregó la «dance» popular, y me pusieron en una Comisión junto con un alemán de Regensburg. Pero por la dedicación a las clases del Colegio (pues no tuve la suerte de liberado como otros, sino atado y bien atado) y por no poder llegar a todo, tuve también que abandonar ese interesante quehacer».

D.: Vd. debió formar también algún grupo de dantzaris, ¿cuándo y dónde formó el grupo?

G.B.: «Durante los años de Noviciado, estando en Tournai de las Galias, en la Walonia belga, unos estudiantes de Humanidades Clásicas bailaron en las Navidades la «Sagar Dantza». La impresión de la concurrencia vasca fue profunda. Algunos navarros era la primera vez que se acercaban a la cultura de su pueblo, quedándose atónitos. Pero... ya no se bailó más en adelante; ni «Sagar Dantza», ni ninguna otra. Hacía... daño, pero ¿a quién?

Cuando llegué al Colegio del Castillo de Xabier, había que preparar algo para las fiestas colegiales. Y más entonces y en aquel Colegio, en el cual estaban encerrados los alumnos casi todo el año. Entonces es cuando formé un grupo, que aprendió unas siete danzas. Aprendí deprisa y corriendo las piezas de danza con un «txistulari» viejo que allí había quedado, no sabemos desde cuando. El Rector, Ignacio Odriozola, se presentó una vez con un tamboril nuevo para acompañar al citado «txistu». Las fiestas se celebraron con gran regocijo de los alumnos. Además de las danzas, preparé una gimnasia sobre el «Momento Musical» de Schubert, y otras evoluciones para las fiestas misionales de Yesa».

D.: ¿Tuvo Vd. contacto con el Grupo de Danzas «Oberena», que recorría por aquellos años la geografía navarra?

B.G.: «Pues sí. En Xabier hubo ocasiones importantes referentes al Folklore Vasco. Por aquellos años '42-'43 era muy conocido el Grupo «Oberena» de Acción Católica de Iruinea, a cuyo frente estaba un joven pletórico de simpatía y entusiasmo, llamado Maxi Aramburu. Durante la novena de S. Fco. de Xabier bailaron las danzas de Otsagi con las caras encendidas por el cierzo de marzo. En una excursión de los seminaristas de Iruinea conocí a Legaz, «dantzari», a quién fui tomando el «Ingurutxo» de Leitza, luego ampliado por Perurena, «Aitzindari» que fue desde los 18 abriles de esa «Sokadantza». Todavía recuerdo ahora, sin poder concretar el día y su motivo, una concentración de varios grupos de danza, en una fiesta folklórica que dieron en el patio del Colegio. Hubo prohibición expresa para chicos y grandes de que no se asistiera al acto. Pero me subí a la enfermería y junto con D. Joaquín Goiburu pudimos contemplar desde una ventana las actuaciones de los grupos. Goiburu de origen «gipuzkoarra», hermano del famoso

Barandiaran opina que Larramendi fue «un procurador del Renacimiento vasco, político y cultural». (Foto: Luis Fernando González).

futbolista y del conocido palista, quedó prendado de las danzas vascas y en su admiración al contemplarlo me dijo: «si esto es vasco, yo soy vasco».

D.: ¿Ha tenido durante sus años de investigaciones folklóricas, intervenciones en las Conferencias organizadas por Asociaciaciones internacionales?

G.B.: «He tenido algunas que otras. Fui propuesto hacia el año 53 como Capellán de los grupos internacionales de danza en las Conferencias de la IFMC de Iruinea-Miarritze por el Ayuntamiento de la ciudad. «Hubo dificultades y pequeñas zancadillas para impedir que metiera el gol». La intolerancia y la miopía imperiales no admitían mi colaboración en una Asociación, cuya finalidad era el promover la amistad y la cooperación entre pueblos mediante el Folklore. Solamente pensar el traspasar la frontera de aquella cárcel decían que era «de mal espíritu». Por entonces reaccionaban también contra el «Oberena», porque los dantzaris «se comían con los ojos». En Iruinea se alojaron los grupos en el Seminario, donde yo pasaba todo el día para atender y dar avisos a éstos y al teléfono; con lo que dejaba libres a los Concejales para acudir a los actos de las fiestas. En Miarritze, nada más llegar, todo lo tenía previsto por la tarde en Sta. Eugenia. Fue una misa rezada y los más fieles en acudir fueron los franceses de Auberne con su Monitor al frente.

En Miarritze entre los conferenciantes intervino Philippe Oihanburu y, para confirmar las diferencias que hubiere entre la danza vizcaína y la guipuzcoana, intervine después de él a una pregunta de los asistentes. Entonces, es cuando al oirme Miss Maud Karpeles, una de las personalidades del IFMC, me invitó a entrar en la Asociación y colaborar en el Folklore.

¡Ah!, se me olvidaba decir que allí conocí al P. Donostia, a quien acompañaban Andoni y Jokin Intxausti, e intervino muy brevemente también en la conferencia. Era muy estimado por Miss Maud Karpeles y el IFMC, y me tocó dar la noticia de su muerte unos años más tarde a esta señora, cuando me preguntó por el eminente capuchino».

D.: Entonces ¿su pertenencia a la Asociación de IFMC influyó para que acudiera a la Conferencia de Stuttagart?

G.B.: «Creo que sí. En el año 1956 las

Conferencias del IFMS fueron entre Trossingen y Stuttgart, y fui invitado a leer un «paper». No pude acudir a Trossingen, uno de los focos de la indumentaria tradicional de Alemania. Perdí esa ocasión por falta de «txintxin», pues las rebañaduras que logré eran justas para acudir a Stuttgart. Aquel año se inauguró el nuevo y moderno teatro de la ciudad, donde se estrenaron los famosos «Carmina Buruna», pero se hacía muy tarde y no pude asistir más que al concierto de la Cámara dirigido por Munchinger.

En Stuttgart hablé de «Gizon Dantza» y gustó mi ejecución del «Aurresku». Visitamos la casa natal de Friedrich Silcher, el folklorista más importante de Alemania, aunque me dijeron que no era auténtico el Folklore de Alemania. Estuve también a punto de tener una entrevista en Radio Neckar, pero se frustró el acto. Observé que había enfrentamiento entre protestantes y católicos sobre el «Neu-catholisch», una pieza musical. Un jesuita sudete me preguntó si era posible leer mi trabajo traducido del francés al alemán, puesto que los católicos no se dedicaban al Folklore como los protestantes, pero era tarde y tampoco pudo ser».

D.: A todo esto ¿Cuándo comenzó a escribir sobre Iztueta y las danzas vascas?

G.B.: «El propósito ya lo tenía en ciernes desde hacía tiempo, lo mismo que cuando comencé la traducción de la Iliada. En la época de la Dictadura Franco-Falangista, tanto en el comienzo de la Cruzada como en la Post-Cruzada todos veíamos la saña de la persecución que nos iba hacer mucho daño, de ahí que no había más remedio que salvar los restos de Israel, aunque nunca creí que el franquismo llegara a desbaratarnos del todo. Por entonces había copiado las Mutil Dantzas del Baztán, recogidas por Bernardo de Zaldua, el cual me las prestó por medio de su hijo Imanol. Otro compañero me entregó las Melodías de Iztueta, un cuaderno que se libró del incendio que la inquisición antivasca había realizado contra los libros euskaldunes. Y así, con el texto y la música creí suficiente el bagaje para interpretar a Iztueta. Creo yo, que, y es mi opinión de entonces, de nuestras danzas se hablaba superficialmente y sin llegar al meollo real del Folklore. Y, como por otra parte, estando en Tutera de Muskaria, tenía esa posibilidad y no otra, me dediqué al Folklore con el fin de conservar ese bien tradicional de nuestra «Nación Baska».

D.: ¿Puede Vd. mencionar algunos nombres de folkloristas, conocidos en los encuentros de la Asociación o en otras conferencias?

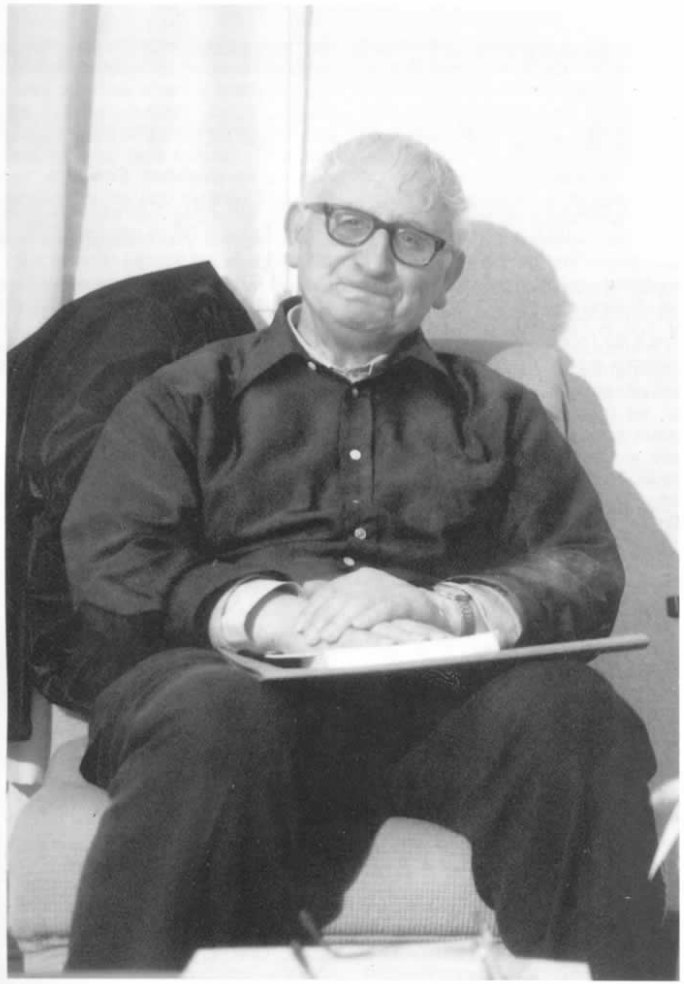
G.B.: «En Iruinea conocí a Bruno Nettle, estadounidense, que escribe aún por lo que veo en «Ethnomusicology». También conocí a Kurt Reinhardt, Director del Phonograph Archiv de Berlin, y a Zganec de Croatia, quien me dedicó en latín dos trabajos propios; con él hablaba en este antiguo idioma. Karl Horak me invitaba a sus actos folklóricos en Innsbruck, y luego le llamé para las Jornadas Internacionales de Folklore, bailando con su mujer y con gran agrado de los asistentes las danzas tirolesas que él mismo había recogido. Además entablé conversación con walones, israelíes, etc.»

D.: ¿Por aquéllos años cincuenta alguien mas se dedicaba a coleccionar o investigar nuestro Folklore?

G.B.: «Ya he mencionado al padre Donostia, que ha recogido música y danza popular. Tal como me había imaginado, el P. Donostia fue el que pasó por Kortes (Nafarroa) antes que yo y recogió las piezas de aquellas danzas. La sospecha se hizo cierta cuando apareció un trabajo de Mikel Aramburu en «Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra», el cual publicaba las piezas que había hallado en Lekarotz. Pronto saldrá, según espero, un trabajo sobre el Vals y la Jota de Kortes, que debía haber salido hace treinta años, y hago varias aclaraciones en su introducción. Posteriormente ha habido una afloración de colecciones y estudios de danzas de Bizkaia, de Araba, de Nafarroa, de Luzaide/Valcarlos. Creo que ahora renace una esperanza nueva de estudiosos e inquietos que visitan e indagan en las posibles zonas de nuestro Folklore».

D.: Ha citado la revista «Ethnomusicology». ¿Cuáles han sido sus relaciones con esa revista y con otras, si las ha habido?

G.B.: «De la Universidad de Bloomington (Connecticut) he ido recibiendo los programas de las Conferencias Anuales que se tienen en distintas ciudades de EE.UU. Ganas no faltaban pero sí los medios necesarios. He votado varias veces en esa SEM (Sociedad de «Ethnomusicology») para elegir al Presidente y Vicepresidente. Tuve también invitación para hablar en English



Gaizka Barandiarán es autor de una extensa bibliografía, folklórica y en otros campos.

Folk Music de Londres, y con Lucile Armstrong pasé una semana en esta gran ciudad. Tenía interés por el estudio de la Mitología sobre los Arboles Sagrados, tema que la atraía mucho. Me pidió el trabajo, pero como lo tengo en euskera no se lo pude dejar. Me pidieron colaboración en la revista de SEM desde Irlanda del Norte, donde había destacado un representante. Pero como ves por todo lo dicho, no había posibilidad ni capacidad para colaborar con esas revistas».

D.: ¿Cómo enjuicia la labor de Larramendi, el defensor de los Fueros de Guipuzkoa?

G.B.: «Larramendi fue un precursor del Renacimiento vasco, político y cultural. Cayó en la cuenta del ataque insidioso que iba avanzando peligrosamente contra el Fuero o Ley Vieja. Defendió éste con éxito y valentía contra las corrientes agresoras que finalizaron en las fechas fatídicas, tanto

para vascos como para españoles, de 1839 y 1876. Destruye las tesis fundadas en principios marxistas, puramente materialistas y económicos, de algunos autores postreros y fracasados estrepitosamente después de 70 años de tiranía del nuevo Edén Oriental. Es el representante de los vascos que se aprestaron a defender el Fuero Vasco como patrimonio de los guipuzcoanos, y a la vez extiende su defensa a los demás eskualdes vascos; Nafarroa, incluidos los vascos de Ultrapuertos. Defendía no sólo el «huevo» (no para quedarse en la cazuela) sino el Fuero Viejo, nuestra Ley Vieja y Constitución muy anterior a la de Cádiz y las demás que siguieron después. Por supuesto aunque algunos no quieran entender, es mucho anterior a la última Constitución española, que creo debemos defenderla y aceptarla para España y su Democracia. Pero nuestro Fuero Viejo se pierde en el tiempo, no procede de ningún modo de la Constitución; ni política, ni jurídica, ni históricamente. Es inmemorial, aunque transcrita en el tiempo, lo cual no atañe a la realidad antiquísima de nuestra nacionalidad. El Padre Larramendi se distancia de las «Catholicas Magestades» y de los «Christianissimos Reyes y Serenissimos Principes», siendo ésto el primer paso para la consciencia de la nacionalidad. Su consciencia, como la de muchos carlistas, de la Nación Baska fue «imperfecta o incompleta». Es Sabin de Arana Goiri el que toma consciencia «perfecta» de la nacionalidad vasca. De la «finalidad» del Pueblo Vasco no volvió atrás, aunque variara en los medios más aptos para llegar a esa finalidad. Pero podemos estar seguros de que si no hubiera habido o surgido Arana Goiri, hubiera surgido Goiri Arana o cualquier otro, como si no hubiera surgido Marx en su época, y sí «Merx o Murx». Dijo Larramendi: «que nuestros Fueros estaban desechados, mordidos y rotos», porque... «nace del ningún amor a la *patria* y a su bien común». Arana Goiri dijo: «que aunque se tuviera todo, lengua, costumbres, leyes, etc., sin Patriotismo todo estaba en trance de perderse. Y con el Patriotismo, aunque todo estuviera perdido, todo estaba en trance de salvarse». Este principio es evidente. No lo ha querido aceptar el «sectarismo», que bajo los auspicios de la Dictadura pasada nació y se desarrolló, aunque ahora ha quedado derrotado. Sus errores siguen por el Bien de Paz de los mejores vascos. Si esta consciencia de Nacionalidad y Patria (aunque esta última noción, como -Heimat-Country-, tenía vigencia) hubiera surgido en tiempos de Larramendi, hubiera sido un gran bien para nuestra nacionalidad. Con todo, vamos a recordar también que en el siguiente siglo acaeció el Pacto del Altar y del Trono, cuyos efectos y consecuencias han sido fatales para la «Nación Baska».

D.: Además de dedicarse al Folklore, ¿ha investigado en otros campos distintos?

G.B.: «Si me preguntas por mis escritos, son éstos: mi primer libro fue la traducción de la Iliada de Homero (ILIASena) con la Parodia «La lucha de las ranas y ratones». Esta traducción tiene su pequeña odisea por culpa de aquella situación del '56 y por parte de algún hipocondriaco de aquellos años. De esto no voy a hablar. Pero sí te voy a indicar que «Orixe», el primer poeta épico vasco y el más clásico de nuestros escritores, me dijo que mi traducción iba bien y aprobaba el que no eligiera el camino del «erdalpatua» de aquellos años. Un profesor griego me pidió un ejemplar para la Biblioteca de Atenas. Otro profesor, Papaderos, escribió un artículo, que me envió, sobre la traducción, y se extiende también sobre «Orixe» y sobre nuestro Pueblo. Me carteé con él en griego (naturalmente imperfecto), pero sintió gran satisfacción por ello. Una obra filosófica sobre el Existencialismo y la Existencia de Dios como tema principal titulado «Gauzaki, Izaki, Gizaki» ésta, según me dicen, a punto de salir. Otro trabajo sobre las Proposiciones de la Lógica de Aristóteles con un anexo de Lógica Moderna está asimismo preparado. También tengo prácticamente acabados: el «Simbolismo de los Arboles Sagrados» de Israel, Grecia, Egipto; el «Ciclo de RA», sobre su Interpretación. Este último nace al lado de otro más principal y extenso sobre «La estructura mental de Israel» fundándose en la Mano Derecha y Lado Derecho y la Mano Izquierda y Lado Izquierdo. Tendría mucho interés en hacer una investigación sobre los Carnavales, pues tienen muchas implicaciones con los vegetales, animales, todo implicado en un mundo grandioso mitológico. Se me olvida el artículo titulado «Folklore ta Gizartea». Un resumen del mismo en castellano está incluido en el IV tomo de «Danzas de Euskalerri».

BAILES TIPICOS Y COSTUMBRES TRADICIONALES DE SANTESTEBAN

El presente texto, debido al ya fallecido Francisco Eraso Alduncin, está fechado el 30 de octubre de 1979, y en su publicación se ha respetado la redacción original del autor. Del mismo modo, las partituras que acompañan al texto fueron recopiladas por el propio Eraso, maestro de Santesteban y gran conocedor y amante de las fiestas y costumbres de esta localidad navarra. Hace ya varios años, y gracias al impulso de Francisco Eraso, algunos grupos de dantzas foráneos pudieron aprender el popular Trapatán, baile típico de esta villa de la comarca del Ezcurra.

La villa de Santesteban (Navarra) así como la mayoría de las villas, pueblos y ciudades de Navarra, dentro del variado y rico folklore de este antiguo Reyno, tiene sus bailes propios y costumbres que, desgraciadamente, ya apenas se mantienen y corren el riesgo de que desaparezcan y olviden, incluso hasta el modo y fechas en que se ejecutaban, asfixiados por los modernos y trepidantes ritmos que arrastran a la juventud, y por la apatía, desinterés, o comodidad de la gente del pueblo.

Por otra parte, dado el interés o afán manifestado por distintos grupos de dantzaris (particularmente de Guipúzcoa y Vizcaya) de recoger estos bailes e interpretarlos un tanto a su manera, no suficientemente practicados y aprendidos, hacen temer que sean adulterados o mixtificados por la aparente similitud entre los diferentes pueblos de una misma zona: tales como la «Mutil danza», «Soka dantza» y aún el mismo «Fandango». Se salva, en parte, de este peligro el «TRAPATAN», por ser baile que únicamente se baila en esta villa y no se parece a ningún otro.

Lo mismo podemos decir en cuanto a la música, puesto que hemos visto publicada en una revista musical (creo que en «El Txistulari»), nada menos que por el P. José Antonio de Donostia, la partitura del Baile de la Bandera de esta villa, (melodía antiquísima cuyo origen se desconoce), y tiene esta publicación unos cuantos compases distintos que la cambian notablemente. (Tengo en mi poder la partitura del Baile de la Bandera, escrita de puño y letra de Don Anastasio Ostiz Elizari, tal como él la tocaba y como sigue tocándola, a pesar de su avanzada edad, su aventajado discípulo Don Francisco Tellechea Micheltorena).

No hay constancia (como antes digo) del origen de esta antiquísima música que, como otras de nuestro folklore, se vienen transmitiendo de generación en generación. Sin embargo, en cierta ocasión oí decir, que esta melodía se supone que fue tomada de alguna otra de la zona. Esta suposición es totalmente improbable (por no decir imposible), puesto que, repito, se desconoce el origen de la melodía, y todo lo que sobre esto se diga o escriba, no pasará de ser pura hipótesis, o deseos de adjudicarse la paternidad de la misma.

Todo cuanto antecede y el deseo de que quede constancia de cómo y cuándo tenían lugar nuestras antiquísimas y bellas costumbres, me han movido a escribir estas líneas, para intentar describir, con toda la pureza posible, el modo y fechas en que elas se realizaban.

Desde mi juventud, (hoy tengo setenta y un años) llevado de mi afición a la música y a las costumbres y deportes típicos nuestros, he intervenido, primero como dantzari y luego de tamborrero o atabalero, hasta el presente, con los chistularis hermanos Francisco y Julián Tellechea Micheltorena, discípulos de Don Anastasio Ostiz Elizari. Asimismo, en cuanto a nuestros deportes de más raigambre, como organizador de partidos de pelota, pruebas y campeonatos

de aizkolaris, peleas de carneros, etc. etc., como aficionado y como miembro de la Comisión Navarra de Deportes Rurales, dependiente de la Delegación Provincial de Educación Física y Deportes. Por eso, por haber practicado e intervenido en nuestras danzas, deportes y costumbres, he podido llegar a conocerlos y quiero aportar mi granito de arena para conservarlos. Pero es de justicia y quiero hacer constar, que los datos principales los he tomado del archivo del que fue gran músico y chistulari Don Anastasio Ostiz Elizari, proporcionados por su hija Doña Carmen Ostiz Iribarren, y ampliados por el autor de estas líneas, con los recogidos de los más ancianos nacidos y residentes en esta villa.

Expuestos los motivos que me han impulsado a ello, voy a describir lo más detenidamente posible, el modo y fechas en que se celebraban las costumbres y bailes típicos tradicionales de esta villa.

Primeramente, voy a ocuparme del acto que, por la solemnidad y respeto de las circunstancias que lo rodean en los momentos en que se ejecuta, merece la primicia de este relato. Me refiero al Baile de la Bandera. De la Bandera que nos representa a todos los donezteberras. De la magnífica y querida Bandera de nuestra Villa.

Baile de la Bandera

Es costumbre tradicional, antiquísima (que, a Dios gracias, todavía se mantiene), que el día de Corpus Christi asistan las Autoridades (civiles, eclesiásticas y militares) a los solemnes actos religiosos de la mañana en la Parroquia y a la procesión del Santísimo, partiendo de la casa Consistorial precedidos de los chistularis y encabezando la comitiva la Bandera de la villa, portada por el concejal abanderado.

Al finalizar la solemne Misa y demás actos de la Parroquia, sale la procesión del Santísimo, precediendo al palio la Bandera, y se dirige a la Plaza Nueva (hoy Frontón Bear-zana) donde, previamente, se instala un altar junto al rebote. Llegada la procesión a la Plaza y el Santísimo al altar, el sacerdote que lo porta reza una estación en su homenaje y da la bendición con El al pueblo acompañante.

Terminada la bendición, comienza el chistu a tocar la melodía del Baile de la Bandera. Mientras suena la introducción, el abanderado sale al centro de la plaza portando la Bandera y hace tres genuflexiones ante el Santísimo, la primera en donde se ha situado al salir, la segunda avanzando unos pasos hacia el altar y la tercera retrocediendo para al término de la introducción, desplegar la Bandera y bailarla al son del chistu. Al finalizar la melodía propia del baile, el chistu repite la introducción y el abanderado pliega la Bandera, repite el ceremonial de las genuflexiones y después de haberla rendido ante el Santísimo al hacer la tercera genuflexión, permanece en el mismo sitio en tanto que se reanuda la procesión y se incorpora al lugar que le corresponde. La procesión discurre por el pueblo hasta la Parroquia, dando fin a los actos de la mañana.

La Bandera queda en la Parroquia hasta el día del Sagrado Corazón de Jesús. Este día, tradicionalmente, asiste el Ayuntamiento en corporación a la función religiosa y procesión que se celebra por la tarde, a la que acompaña la Bandera. Al término de la procesión, en la Plaza Vieja, en el pórtico de la iglesia, ante el Sagrado Corazón y en su honor, se baila nuevamente la Bandera, con idéntico ceremonial al del día del Corpus Christi.

A continuación, finalizados los actos religiosos, se reintegra la Bandera a la Casa Consistorial, precedida de los chistularis y acompañada por las Autoridades.

El día de San Pedro (29 de Junio) Patrón de la villa, acuden las Autoridades a la Iglesia Parroquial, al igual que el día de Corpus Christi, precedidas por chistularis y Bandera, y a la salida de la Misa solemne, desde el año 1972 ó 73, se baila la Bandera ante las Autoridades en el pórtico de la iglesia.

De nuestros bailes típicos y tradicionales

Nuestros bailes típicos y tradicionales, tenían alguna fecha o algún motivo extraordinario en que los organizaba, oficialmente el Ayuntamiento. Una de estas fechas, la más significada y fija, era la del día del Corpus Christi. Y, puesto que la forma de hacerlo cuando los organizaba el Ayuntamiento era siempre igual, vamos a describirla de este día:

Unos días antes al del Corpus Christi nombraba el Ayuntamiento dos miembros del mismo, uno de ellos generalmente el Sr. Alcalde, para sacar el baile por la tarde de dicho día, y juntamente con ellos a sus respectivas mujeres, si eran casados. A los

Festividad del Corpus. 1988; Ondeo de la bandera. (Foto: J. Urdániz).

Niños de las escuelas de Santesteban preparados para bailar makil-dantzas de Vera. De pie, el txistulari veratarra Antonio Goya, junto con Francisco Eraso, autor del presente texto. La fotografía fue tomada hacia 1935.

nombrados se les denominaba mayordomos o «danbolin nausik» y éstos, a su vez, elegían a sus compañeros, puesto que para el desarrollo del baile es preciso que vayan emparejados. Los mayordomos ocupaban la cabeza y cola de la fila durante el baile. Asimismo, las mujeres elegían cada cual su compañera.

Las mujeres invitaban a sus amigas y vecinas, y el día de Corpus, después de la función religiosa de la tarde, se reunían en las casas de las que sacaban el baile, ya que eran dos las que lo sacaban y, por tanto, dos las casas donde se reunían las mujeres con sus respectivas compañeras e invitadas.

Entre tanto, en la Plaza de la Iglesia, llamada Plaza Vieja, se colocaban las Autoridades, eclesiásticas y civiles, a la derecha según se sale de la iglesia, en las sillas que junto con una mesa se traían del Ayuntamiento, para desde allí presidir la fiesta. Esta comenzaba con el «Edate», que era un convite de pan y vino a todos los asistentes y se desarrollaba del modo siguiente:

El rematante de la Alhóndiga Municipal y demás arbitrios (llamados «sisas»), tenía la obligación de suministrar, por su cuenta, un pellejo (zagi o zaragi) de vino y el Ayuntamiento proporcionaba el pan, que luego se distribuía a los concurrentes. A las autoridades les servía el alguacil pastas y licores por cuenta del Ayuntamiento.

Colocadas las Autoridades en la presidencia y llegado el pan a la plaza, salía de la Alhóndiga el pellejo de vino conducido en una carretilla, escoltada por los mozos que iban a participar en el baile y precedido de los chistularis que ejecutaban, siempre, por tradición, el «Edate soñua». Al llegar a la plaza, se repartía el vino y el pan entre el público, realizándose el «Edate». Mientras, los chistularis paseaban por la plaza, amenizando la fiesta ejecutando diversas piezas de su repertorio.

Terminado el «Edate», comenzaba el baile con el «Mutil-dantza» en primer lugar, tomando parte en él las Autoridades civiles y ocupando el primer lugar el Sr. Alcalde, desarrollándose en la forma que a continuación se describe.

Forma o modo en que el baile se desarrollaba

Al sonar los compases de la introduc-

— — — →

Corpus en Santesteban. 1988; (Foto J. Urdániz).

Baile de la bandera por fiestas. (Foto: F. Garaikoetxea).

ción, se inicia el «mutil-dantza», formando en fila los participantes detrás del mayordomo o «danbolin-nausi» y cerrándola el designado para este puesto. Mientras el chistu toca la introducción, los dantzaris recorren la plaza descubiertos, con la boina en la mano, saludando al público. Al terminar la introducción y dar comienzo la música bailable propia del «mutil-dantza», el mayordomo se vuelve hacia su compañero saludándole con la frase tradicional: «aunitz urtez» (por muchos años) y, a su vez, el compañero pasa el saludo al siguiente y así hasta llegar al último, cubriéndose con la boina conforme van saludando, haciéndolo sin atropellos pero lo más rápido posible. Hecho esto, el mayordomo inicia el baile bailando él sólo los primeros compases, debiendo estar atentos los actuantes para, sin más aviso, entrar en la repetición, bailando todos hasta el final.

Acabado el «mutil-dantza», los actuantes quedan agrupados a un lado de la plaza y se destacan los dos compañeros de los que sacan el baile, dirigiéndose a las casas donde están esperando las mujeres, uno a cada casa. Forman allí cada uno una «soka-dantza» (esto es: una cuerda enlazándose los componentes entre sí con pañuelos) que la conducen a la plaza, procurando llegar los dos al mismo tiempo, esperándose mutuamente al llegar a las cercanías y uniéndose ambas al llegar a la plaza, de modo que en cabeza quede siempre el compañero del que saca el baile en cabeza, seguido por la compañera de éste y su propia compañera o pareja; y en la cola, lo mismo, o sea: el compañero del de cola, precedido de la que saca el baile en ese lugar y su compañera.

Se advierte que, los que forman la cuerda o «soka-dantza», no se enlazan nunca con las manos, sino siempre por medio de un pañuelo, que conviene que sea bastante grande.

Formada la «soka-dantza» (cuerda de baile), da sin bailar y saludando, una vuelta a la plaza al son de las melodías que corresponden al número 4 de la partitura; que también se tocan alternando con redobles de tambor y repitiéndolas cuantas veces sea preciso, durante el espacio de tiempo que media desde que terminó la «mutil-dantza» hasta que llegan las mujeres a la plaza.

Después de este saludo y mientras redo-

Santesteban. Mutildantza del Trapatán a principios de siglo.

bla el tambor, los mayordomos que sacan el baile (el día de Corpus, antiguamente, miembros del Ayuntamiento), se acercan a la cuerda y sus respectivos compañeros les hacen entrega del baile, con mucha ceremonia, descubriéndose y saludando con la antes indicada frase: «aunitz urtez» (por muchos años). Entre tanto, los demás mozos entran en la cuerda hasta completar las parejas. Los compañeros, una vez que entregan el baile, se colocan entre las que lo sacan y sus compañeras, que es el lugar que les corresponde y bailan con éstas. Las demás mozas del pueblo que quieran bailar, pueden entrar también en la cuerda, pero siempre con su compañero, pues las parejas tienen que estar completas.

Formada ya la cuerda, continúa sin bailar dando vueltas a la plaza al son de las indicadas melodías. Durante estas vueltas se hace dos veces «puente», de la forma siguiente:

Cuando la cuerda ha dado por lo menos una vuelta a la plaza, calla el chistu y redobla el tambor, deteniéndose un momento la cuerda mientras la pareja de cabeza forma arco levantando los brazos y el pañuelo, bajo el que pasa todo el resto de la cuerda, ligeros pero sin atropellos, de forma que los que estaban primeros quedan los últimos y viceversa. Se hace dos veces (con un corto espacio de tiempo entre uno y otro) con el fin de que el mayordomo o «danbolin nausi» vuelva a su puesto que lo perdió en el primero.

En tiempos ya lejanos (que por supuesto, no los hemos conocido), el objeto del «puente» era para cercionarse si en la cuerda se había introducido alguien que no tuviera, (o se le negaba) derecho a participar en estos bailes. Los excluidos eran los judíos, agotes y gitanos. Tampoco se veía con agrado a la moza que hubiera tenido familia, y para que se le admitiera, tenía que presentarse con el pelo recogido en moño como las casadas. Las solteras llevaban el pelo trenzado y colgando sobre la espalda.

Terminado el segundo «puente», comienza el chistu a tocar los zortzikos (n.º 5 y siguientes de la partitura) y el mayordomo saluda a su compañera y se transmite, nuevamente, el saludo por la cuerda. Seguidamente se inicia el baile de la «soka dantza» o «zortziko», bailando sólo el mayordomo la primera vuelta a la plaza y a continuación toda la cuerda hasta el final, sin interrupción, pasando del «zortziko» al

tiempo de «mutil dantza» y de este al «TRAPATAN».

Terminado el «Trapatán», se disuelve la cuerda y se baila, como final, un «fandango» y «ariñ ariñ» (jota y porrusalda).

Antiguamente, los chistularis tocaban paseándose de lado a lado de la plaza durante el baile; sólo se retiraban un poco a un lado para los compases del «Trapatán» en que hace falta más sitio.

Y, como remate del baile y de la fiesta, se bailaba el «zagi dantza» antes de devolver el pellejo, ya vacío de vino e inflado de aire, a la alhóndiga. Por supuesto: el «zagi dantza» se bailaba los días que se hacía o se sacaba el «edate». Este baile se ejecutaba de la siguiente forma:

El pellejo (zagi) en el que se trae el vino para el «edate», inflado de aire, lo toma sobre sus espaldas uno de los mozos, sujetándolo con las manos y atándoselo con una cuerda. A los lados de éste se colocan los demás mozos en dos filas, portando a cada palo que lo llevan sobre el hombro. Van al compás del chistu, que, naturalmente, toca la composición propia de esta danza. En la segunda parte de la melodía, chocan los palos en las notas que van acentuadas, cruzándolos sobre el portador del pellejo y golpeando en este en las notas que en la partitura están marcadas con una cruz. De esta forma dan una vuelta a la plaza y se dirigen a la alhóndiga, donde termina la fiesta con la entrega del pellejo.

Estos bailes que el Ayuntamiento organizaba el día de Corpus Christi, cualquier día festivo del resto del año los organizaban los mozos en la misma plaza, sin más formalidades. Sólo en las grandes solemnidades o fiestas más destacadas se organizaban en toda regla por los jóvenes de la localidad, sin intervención del Ayuntamiento. Uno de estos días solía ser el día de carnaval, para el que, previamente, se elegían los mayordomos.

Para la elección de mayordomos o «danbolin nausik» que tenían que sacar el baile el día de carnaval, se reunían los jóvenes que querían participar, en el soportal del Ayuntamiento, el domingo anterior a carnaval y mediante sorteo eran elegidos.

El sorteo se hacía tomando un número de barajas o naipes igual al de mozos que tomaban parte, entre cuyos naipes había dos ases de oros, y después de barajarlos, uno de los mozos (generalmente el de más edad) los repartía y al que le tocaba el primero de los ases era, propiamente, el mayordomo o «danbolin nausi» que sacaba el baile en cabeza, y al que le tocaba el segundo as, iba en la cola. Estos, los elegidos, a su vez elegían sus compañeros y compañeras, en la forma que antes se ha descrito.

El día de carnaval, a la salida de la Misa Mayor, se reunían los mozos en la Plaza Vieja, en el pórtico de la Iglesia, y ante el público que se congregaba, bailaban el «mutil dantza», dando comienzo a los carnavales que duraban tres días: Domingo de quincuagésima y lunes y martes siguientes. A continuación del «mutil dantza», los mozos, acompañados de los chistularis, recorrían todo el pueblo y barrios, destacándose algunos a los caseríos, recogiendo «puskas» o dinero que les servía para alivio de los gastos de las fiestas. Las «puskas» solían ser trozos (puskas) de tocino, jamón, longaniza, huevos, etc. Al finalizar el recorrido se reunían todos en una buena comida, que generalmente se pagaba con el dinero recogido, y las «puskas» se consumían, principalmente, en una merienda con que los mozos obsequiaban a las mozas, chistularis y músicos, servida en la misma plaza.

Antes de la merienda, se sacaba el baile en la misma forma que se relata para el día de Corpus Christi, iniciándolo con el «mutil dantza», siguiendo con la «soka dantza» en la forma descrita y terminando con el «Trapatán» y los consabidos «fandango» y «ariñ ariñ».

También quiero recordar, para que quede constancia, otras simpáticas y bellas costumbres que, hasta hace pocos años, las hemos mantenido entre los chistularis hermanos Tellechea y el autor de estos relatos, y que circunstancias no deseadas pero inevitables, como edad, estado físico, etc., nos forzaron a retirarnos, sin que, hasta el presente hayamos sido sustituidos. Y de ellas, me voy a referir primeramente, a la alborada conocida como «Ezkongai-ena» (de los novios) que consistía en lo siguiente:

El día de la amonestación o proclama que anunciaba una próxima boda, después de la Misa Mayor (en la que generalmente se anunciaba), iban los chistularis a la puerta de las casas de los novios y tocaban en su honor, siempre, la alborada «Ezkongai-ena» y a continuación alguna jota y porrusalda, zortziko u otra composición alegre. Mientras tanto, los novios se asomaban a la puerta donde recibían la enhora-

Santesteban: baile de la bandera. (Foto: F. Garaikoetxea).

Corpus en Santesteban. 1988; (Foto: J. Urdániz).

buena de los chistularis a los que invitaban a tomar el «amaiketako» o aperitivo, que consistía, generalmente, en profusión de fiambres, pastas y vinos.

En segundo lugar, me refiero al pequeño homenaje que a las Autoridades eclesiásticas y civiles, se les rendía en determinados días del año. Estos eran los siguientes días: Año Nuevo, Pascua de Resurrección y de Pentecostés, Corpus Christi y San Pedro. Consistía en una alborada que por la mañana de estos días tocaban los chistularis en la puerta del Sr. Párroco y en la del Sr. Alcalde. Los días de Año Nuevo y San Pedro, se tocaba también a los demás sacerdotes de la Parroquia y concejales componentes del Ayuntamiento.

Y, finalmente, la costumbre de amenizar el pueblo los sábados y vísperas de festivos, recorriendo los chistularis las calles de la villa, a la caída de la tarde, con sus alegres pasacalles y zortzikos, con gran regocijo y alegría de la chiquillería y juventud y complacencia de mayores, desde la víspera de Pentecostés hasta la víspera de San Pedro; además de alegrar y entretener la tarde de los domingos y festivos, con la consabida sesión de baile público, al suelto, que daba lugar, con frecuencia, a la improvisación y ejecución de nuestros bailes típicos.

Es muy de desear que, los bailes y costumbres que aún se practican, se mantengan; y los que han caído en desuso, puesto que todavía no se han olvidado, resurjan de nuevo con entusiasmo, como desde tiempo inmemorial han sido practicados por y para el pueblo, sin discriminación de clases sociales ni mezcla alguna de política. Para ello, es imprescindible que exista en la localidad una banda de chistularis municipales, debidamente retribuidos, a disposición del Ayuntamiento, que debe velar por la conservación y transmisión en toda su pureza, de tan antiguas, interesantes y bellas facetas de nuestro folklore.

Francisco Eraso Alduncin

ACERCA DE LAS MELODIAS DE DANZAS DE SANTESTEBAN

Al leer el artículo de Francisco Eraso sobre las danzas de Santesteban, me ha llamado la atención la referencia que hace acerca de la partitura del Baile de la Bandera, publicada, según sus noticias, en la revista «Txistulari».

Llevado por la curiosidad por saber a qué se podría referir cuando indica que «tiene unos cuantos compases distintos que lo cambian notablemente», me he puesto a indagar en la música publicada en esta revista, sin encontar la aludida del Baile de la Bandera.

Sin embargo, sí que he encontrado la partitura del «Zagi dantza» de Santesteban, recogida por el P. José Antonio de Donostia (citado por Francisco Eraso como el autor de la transcripción del Baile de la Bandera publicado en «Txistulari»), medio escondida tras la denominación de «Dos danzas vascas».

Esta obra, «Dos danzas vascas», consta de dos partes, la primera de las cuales es la «Zagi dantza» de Santesteban. Junto con la música, el P. Donostia hace la siguiente descripción del baile.

> «Es Zagi-dantza (danza del pellejo) un baile que se ejecutaba en Santesteban la tercera noche de Carnaval. Una ronda de muchachos en dos hileras, con unos palos al hombro, van al compás del tun-tun, llevando en medio de sus filas a un mozo, que con unas cuerdas, tiene atado sobre sus espaldas un pellejo inflado.
>
> En la primera parte de la melodía (has-

ta la A) marchan rítmicamente los danzantes con sus palos al hombro.
En la segunda parte (B), chocan los palos cruzados sobre el portador del zagi golpeando el pellejo sonoramente en el compás marcado con cruz (†).
Doneztebe (Santesteban) Navarra.
Copiado a Anastasio Oiz».

Como dato curioso indicaremos que esta pieza, «Dos danzas vascas», se encuentra en la pág. 1 de la revista n.° 1, correspondiente a los meses de Marzo-Abril de 1929, y fue, por tanto, la primera obra publicada en esta revista editada por la «Asociación de Txistularis del País Vasco».

Posteriormente, en 1936, la revista «Txistulari» interrumpió su publicación, y, después de casi veinte años en blanco, se reemprendieron las actividades de la Asociación, así como la publicación de la revista «Txistulari», en el año 1955.

En esta nueva etapa de la revista, muchas de las partituras aparecidas en la primera época se han vuelto a publicar, y así, encontramos de nuevo la citada obra «Dos danzas vascas», en la revista n.° 57, correspondiente a los meses de Enero-Marzo de 1969.

En la obra publicada en 1928 nos encontramos, además, una nota que, inexplicablemente, ha desaparecido al publicar la obra en 1969, y que dice lo siguiente:

«Estas danzas nos ha enviado el P. Donosti para sólo un txistu, pero nos ha parecido conveniente publicar arregladas para tres».

Esta nota nos indica que la armonización de estas músicas fue realizada para la publicación de las mismas en la revista, por la persona o el equipo que en aquel tiempo estaba a cargo de la sección musical.

Analizando la partitura aparecida en «Txistulari» frente a la que se encuentra en el trabajo de Francisco Eraso, he visto, con gran perplejidad, que son idénticas hasta el más mínimo detalle.

Ambas están armonizadas para dos txistus y silbote, al que denominan «txistu 3.°» (en la partitura de «Txistulari» de 1969 aparece «txistu 2.°» por error tipográfico), y las tres voces coinciden hasta la última nota).

Las dos partituras incorporan unos compases con el ritmo del tambor, idéntico en ambas, e incluso las letras y símbolos (A, B, †), que corresponden a la descripción de la danza que se da en la revista «Txistulari» y que se ha descrito anteriormente, son iguales en ambas, si bien en el trabajo de Francisco Eraso únicamente se hace alusión al «compás marcado con una cruz».

Estos datos indican claramente que, después de recoger el P. Donostia la música del Zagi dantza de Santesteban, a una sola voz, como se venía tocando entonces en la localidad, y después de haber sido armonizada para su publicación en la revista «Txistulari» como «Dos danzas vascas» en el año 1928, esta partitura ha vuelto al pueblo de origen enriquecida con una armonización reciente.

La hipótesis, altamente improbable desde un principio, de que el P. Donostia recogiera, hacia 1928, la partitura de un baile popular como la «Zagi dantza» de Santesteban, ya armonizada para dos txistus y silbote, queda totalmente descartada si consideramos la nota parecida en la revista de 1928, y que ya ha sido citada anteriormente.

Otro detalle es que al final de la descripción de la revista «Txistulari», indica «Copiado a Anastasio Oiz», que presumiblemente es el mismo Anastasio Ostiz que cita Francisco Eraso en su artículo como txistulari que había en la localidad.

Animado por estos datos que había encontrado, pero un poco defraudado al no haber sido capaz de encontrar el Baile de la Bandera, y con la sensación de que «esa música la he oído yo antes», me he puesto a indagar en otras colecciones musicales, dando por fin con lo que estaba buscando, en el «Cancionero Popular Vasco», de D. Resurrección M.ª de Azkue.

En esta obra, una de las colecciones de música popular más completa de que disponemos, se encuentran, en la sección IV - Danzas sin palabras, varias melodías de Santesteban:

N.° 365 - BAILE DE LA BANDERA
N.° 366 - EDATE (MINUETO)
N.° 367 - TRAPATAN

así como una melodía recogida en Goizueta:

N.° 321 - ZARAGI-DANTZA (danza del pellejo)

que corresponde al Zagi-dantza de Santesteban en su línea melódica general, si bien tiene ciertos giros diferentes, datos que indican que este baile era conocido y ejecutado no sólo en Santesteban, sino también en otros pueblos cercanos, y siempre en fechas de Carnaval, a juzgar por las notas

Santesteban celebra con solemnidad la festividad del Corpus. (Foto: J. Urdániz).

que acompañan a la partitura.

Las tres primeras melodías de Santesteban han sido recogidas por Azkue al mismo Anastasio Ostiz del que proceden las partituras de Francisco Eraso.

En cuanto al Baile de la Bandera, puede ser ésta la versión de la que Francisco Eraso dice que «tiene unos cuantos compases distintos que lo cambian notablemente», ya que al comparar las dos versiones, vemos que, en el 10° compás del 3/4, en la partitura de Azkue hay un silencio de negra más que en la otra, resultando así que, si bien de aquí en adelante los valores de las diferentes notas son los mismos, el acento de estre trozo de melodía cambia completamente, encontrándonos compases de carácter femenino, donde la nota de larga duración se ataca en parte débil del compás.

Aparte de ello, le es preciso introducir un compás de compasillo antes de terminar este trozo para restablecer el carácter masculino de la terminación.

El resto de la melodía es muy similar en ambas versiones: la primera parte (el Preludio), salvo diferencias de compás, (en el trabajo aparece en 2/4, mientras que en el Cancionero Popular Vasco está escrita en 4/4) es idéntica, y asimismo los 9 primeros compases del 3/4, salvo pequeñas variaciones sin importancia, y la última parte de la partitura de Azkue corresponde a la repetición del primer trozo, y coincide con la otra partitura.

Particularmente, creo que la partitura que se encuentra en el trabajo de Francisco Eraso puede considerarse como la correcta, siendo achacable esta diferencia encontrada a un error deslizado en el proceso de recogida de la melodía, transcripción, o edición por parte de Azkue, o bien a la introducción real, por parte del intérprete, de un silencio en este punto, por necesidades de respiración, o exigencias de la danza o por la forma de tocar de Anastasio Ostiz, que ha sido recogido por Azkue, pero que debiera haberse pasado a un compás de compasillo en este mismo punto, para no afectar al carácter de los compases siguientes.

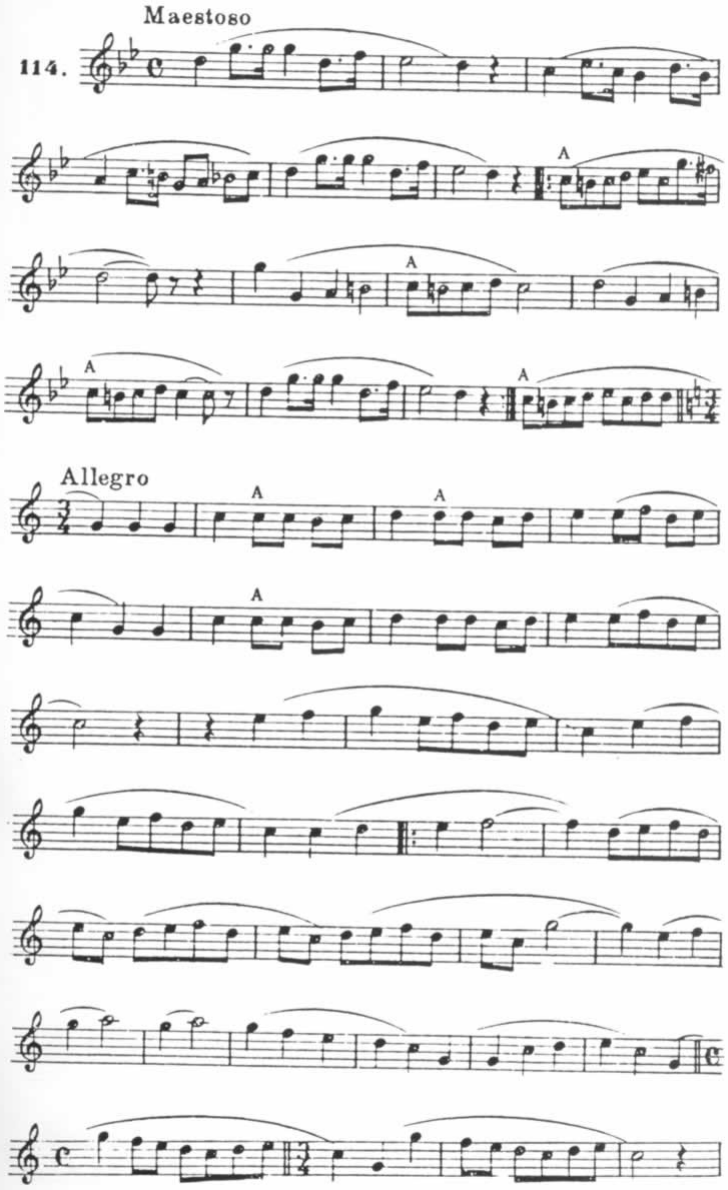
En cuanto a las otras dos melodías, el Edate y el Trapatan, corresponden bien a las recogidas por Francisco Eraso en su trabajo.

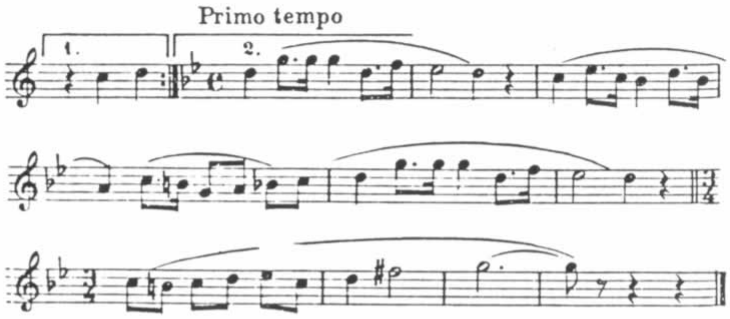
Hay que hacer constar, de todos modos, que las notas que Azkue indica como trinadas, y que achaca a «producto de su temperamento», en la partitura de Francisco Eraso se encuentran recogidas como notas reales a ejecutar.

Para terminar, en la colección «Euskel eres-sorta» de canciones populares del P. José Antonio de Donostia, encontramos, en el N.° 384, y con la denominación de «Zortzikoren ateratzea», una música que corresponde a la parte indicada con la letra B del número 4 de las músicas correspondientes al trabajo de Francisco Eraso, y que sirve, según indica la descripción del baile, para salir los mozos a completar la soka, función que coincide con el nombre dado por el P. Donostia a esta pieza.

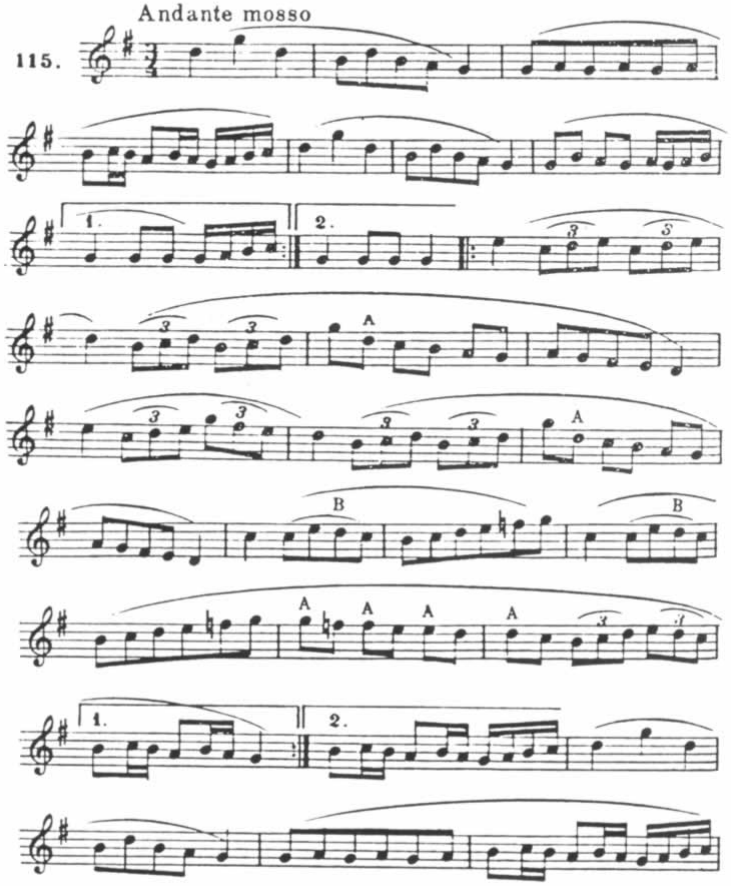
Javier Santamaría

BAILE DE LA BANDERA

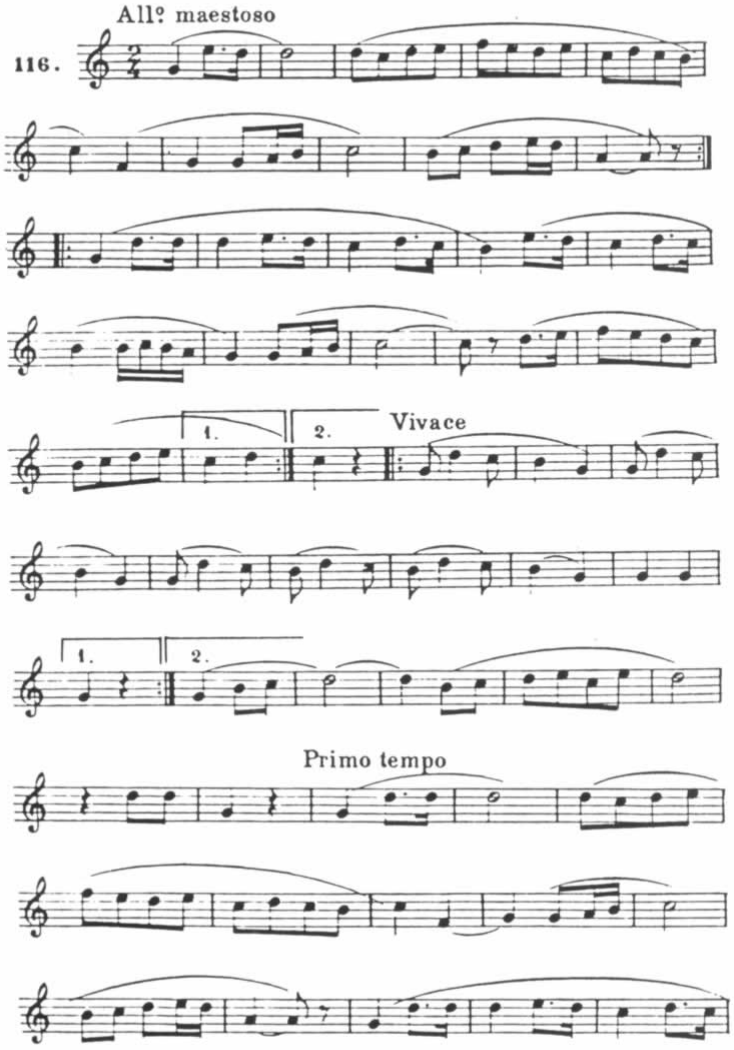




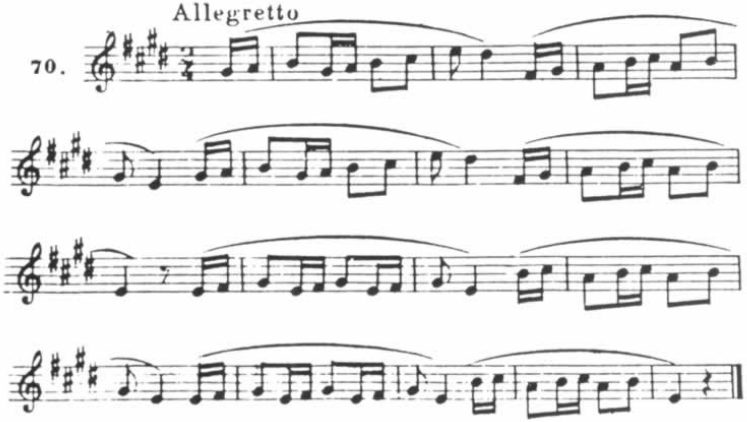
EDATE (MINUETO)



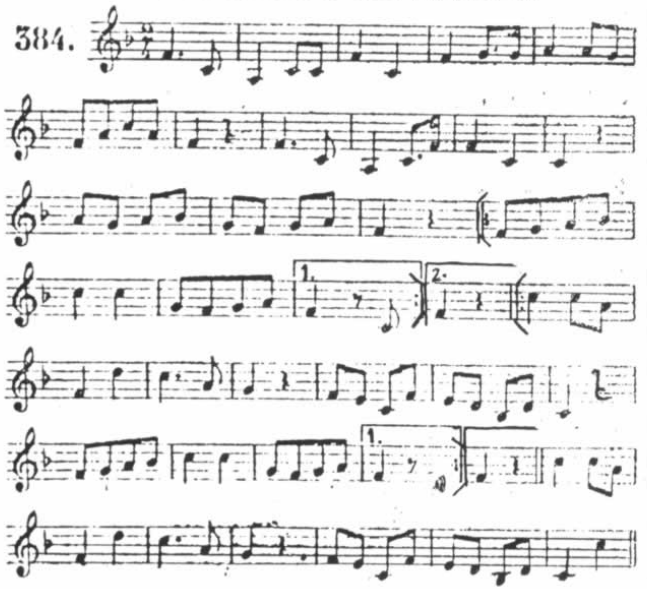
TRAPATAN



ZARAGI-DANTZA



ZORTZIKOREN ATERATZEA



LAS PARTITURAS APORTADAS POR FRANCISCO ERASO SE REPRODUCEN EN LA SECCION «EUSKAL DANTZA HERRIKOIAREN SOINUA»

LEKEITIO

FIESTAS DE SAN ANTOLIN

–LOS GANSOS–
(Continuación)

En el artículo publicado en la revista número 44 sobre fiestas de San Antolín y el correr de los gansos que dentro de ellas se realiza, nos quedaba la duda de si éstos se corrían sobre el mar, en la forma actualmente conocida, o en la plaza pública, como es tradicional en otros lugares. Indicábamos la necesidad de revisar el archivo municipal antes de dar por definitivo cualquiera de las alternativas, puesto que era probable que en éste se hallase más información que la existente en los libros de fábrica de la Iglesia. Después de varios años en que el archivo de la Villa ha estado guardado y sellado mientras se realizaban las obras de remodelación del edificio municipal, finalmente, durante la primavera de 1989, acabadas dichas obras, ha sido trasladado y colocado en su nuevo lugar dicho archivo. Gracias a ello, durante el verano, he tenido acceso al mismo, y, aunque queda mucho trabajo en su revisión, se pueden aportar algunos datos que aclaran el tema.

Según los datos existentes de las cuentas de la Iglesia, veíamos que los gansos se corrían durante el siglo XVII al menos, y por los pagos se deduce que eran marineros los que corrían éstos. Es cierto que la fiesta no correspondía con la de San Antolín sino con la de Nuestra Señora de Agosto.

La opinión de algunos lequeitianos de que los gansos se correrían en tierra, con anterioridad a hacerlo en el puerto estaba basada en que el señor Francisco de Ocamica, autor de un ensayo histórico sobre la Villa de Lekeitio (1), indica en su obra, que el primer dato que encuentra sobre los gansos es de 1818 y en él se recoge el pago de lo gastado *«en las diversiones de los gansos, que se celebró en la plaza de la Villa»*. Esto le lleva a indicar que por aquél entonces estos festejos se celebraban en la plaza pública aunque continúa que *«nueve años más tarde, se manifiesta ya su carácter marítimo»*. Para ello aporta datos en que se manifiesta que los *«señores del Ayuntamiento fueron en lancha la tarde del día San Antolín, en la función de los gansos»*, así como el pago de un pellejo de vino *«que se dio a los hombres que corrieron los gansos en lanchas»*. Todo ello nos muestra ya que los gansos se corrían en el agua con anterioridad a la construcción del nuevo puerto a finales del siglo pasado.

Antes de seguir adelante con datos sobre esta fiesta en Lekeitio, vamos a referirnos a lo que nos dice Manuel de Larramendi en su Corografía de Guipúzkoa (2), cuando trata de las fiestas y juegos mostrándonos como se corrían los gansos durante el siglo XVIII en Guipúzcoa: *«Otras fiestas hay en que se corren gansos y sortija con gamella o dornajo lleno de agua, que siendo lerdos los* ***jinetes,*** *les cae encima con risa de los mirones. Cuando hablemos del Pasaje diremos la destreza con que* ***se corren gansos en su canal sobre el mar****»*.

Parece claro que en Pasajes (Guipuzkoa) se corrían los gansos sobre el agua con anterioridad a 1754, en que está escrito el libro del Padre Larramendi.

Pasando a los datos del archivo municipal de Lekeitio, hemos de iniciar su mención, precisando el dato de 1818 presentado por el Sr. Ocamica y que, según indica, es el más antiguo encontrado por él. En el libro de cuentas (3), al margen del mismo, figura: *«Febrero 12 - Función de Carnabal»*. Esto indica que era por Carnaval cuando se corrieron los gansos en tierra, al igual que en otros pueblos. No parece que esta fecha, 12 de febrero, era propicia para andar en el agua del puerto.

Respecto a otros datos, hemos de indicar que no son muy numerosos los existentes, puesto que no se detallan los diversos actos de las fiestas en el libro de cuentas, siendo el concepto usado muy general. Ello hace que el dato más antiguo, en que se mencionan los gansos, hallado hasta el momento, es el que figura entre los pagos del año de 1722, referentes a la visita del Señor Obispo (4). Se realizaron disparos de artillería tanto a la entrada como a la salida del mismo a la Villa. También sonaron los cañonazos, puesto que con ellos ellos se hacían las salvas, *«el día de la corrida de gansos»*. Para este día se pagó *«32 Rs. de quatro gansos que hubo corrida de ellos al tiempo que dicho Señor Obispo se hallava en esta Villa»*. Los pagos siguientes muestran claramente donde se corrieron los mismos. Uno se refiere *«a las tres chalupas que corrieron dichos gansos»*, y el otro al *«gasto que hizieron los hombres que asistieron en el barco maior de Miguel de Aguirre a componer y tirar las maromas para dicha corrida de gansos»*. Sin mucho temor a equivocarnos, podemos decir que los gansos se corrían tal y como los vemos hoy en día.

El siguiente dato es del año de 1773 (5). Este no se encuentra en el libro de cuentas, sino entre recibos de gastos. Se trata de la relación de suplidos *«en las fiestas de San Antolín Patrono de la Villa»*. Aquí, entre pagos por toros, tres de ellos de Arratia y otro de Motrico, *«ocupación de cortijo y cuidado de tenerlos»*, el ajuste con los tres toreros, que lo fueron en la Villa de Bilbao, *«banderillas de garrocha»* y *«garrochas mayores»*, encontramos el referente al del *«tamborilero de Azpeitia»*, cuyo nombre según anotaciones posteriores era Vicente Ibarguren, así como todo lo concerniente a la fiesta de los gansos.

Según las cuentas, se pagó *«a las dos chalupas que corrieron ganzos»*, al igual que *«a la del Mayordomo Xabier de Iturraxpe y hombres que se ocuparon de mantener la soga en el extremo de la mar»*. Al parecer se tomaron precauciones con la gente que asistía, puesto que se pagó a los que *«estubieron al cuidado de salbar por si alguno caia al agua»*. Gasto extraordinario debió ser el pagado a Francisco de Barainca por lo *«que se estimo un maste suio roto en la corrida de ganzos»*. Se observa con claridad, viendo estos pagos, que el festejo estaba ya plenamente vinculado a la fiesta de San Antolín para dicha fecha. Durante el siglo XIX es habitual encontrarnos con referencias parecidas a éstas sobre el juego de los gansos.

Sobre el patronato de San Antolín en la Villa de Lekeitio, está extendida la siguiente versión que recoge el Señor Ocamica (6): *«al querer dar patronazgo los lequeitianos a la Villa, no sabían decidirse si por San Roque o San Antolín, dada la devoción que por los dos sentían, pero puesta a suertes, decidió ésta en favor del segundo»*. Es decir, se jugaron a cara o cruz el patronazgo.

Por lo que se puede entender de los datos históricos, la advocación de la Iglesia parroquial es la Asunción de Nuestra Señora, cuya fecha de celebración es el 15 de Agosto. Durante el siglo XVI y XVII aparecen claramente los gastos que la fábrica de la Iglesia pagaba por los festejos de este día. Como se vio en el artículo anterior era importantes los pagos. San Roque, día siguiente al de Nuestra Señora, también se celebraba con solemnidad y correspondían ser pagados los gastos de este día de las cuentas de la Villa. Esto motiva que ésta considere como patrón a San Roque, aunque no encontramos que se le nombre expresamente como tal.

En una *«Instrucción para el govierno de los Señores del nuevo Regimiento»* de la Villa (7), en la que se lee la fecha de 1719 y recoge las obligaciones de los miembros del Regimiento en las distintas fechas, al referirse a la fiesta de San Roque nos indica que se saca misa solemne en su Altar y después de dicha misa se hace procesión general a la *«que deben acudir en forma todos los del govierno, y a la fiesta de este dia, de toros de bueies y las luminarias de la noche son del cuidado del Señor Sindico como también el dar de comer a los dançantes si los hubiere»*. En esta relación no figura la fiesta de San Antolín, fiesta en la que según los gastos de esta época, y desde muy pocos años antes, ya se denomina a San Antolín como patrón. Esto nos hace suponer que las instrucciones están redactadas antes de 1719.

Años más tarde, en 1822, estas instrucciones son retocadas e impresas, y aquí ya encontramos a San Antolín como patrón de la Villa. En esta segunda versión, en la referencia del día de San Roque no aparece gran cosa, solamente al margen encontramos la siguiente nota: *«Era San Roque patron de Lequeitio en un tiempo y entonces solia haber fiestas de toros, troqueadores, iluminaciones de noches y todo gasto que era del cuidado del Sindico»*. Es evidente que los más de cien años transcurridos habían visto el cambio de fechas y santos en las fiestas principales.

No sabemos si hubo sorteo que decidiese el patronzago de la Villa, como recoge la versión popular. Lo que sí creemos es que el cambio se pudo dar a partir de 1704, poco más o menos. Hasta esta fecha no figuran grandes pagos por las fiestas de San Antolín. Anteriormente, según un acuerdo realizado el 25 de Julio de 1598, al año siguiente de haber sufrido la gran peste de 1597, *«sobre lo prometido y boto que la dicha Villa hizo de las fiestas de los señores Santo Domingo y San Francisco y San Antolín»*, se decide pedir y suplicar *«en nombre de la Villa al Sr. Obispo deste obispado de Calahorra y Calçaca mande guardar las dichas fiestas»* presentando el voto de ellas. Aquí encontramos una primera aproximación al patronazgo final, ya que se comienza por pedir que se guarde su fiesta entre las de otros santos.

Como indicábamos, hasta 1704 poco aparece la fiesta de San Antolín entre los pagos. En esta fecha, en reunión del Concejo de 16 de Marzo (8), se da cuenta de que Pedro Bernardo Billarreal regala *«el busto de San Antolín traido a su costa desde Valladolid»*, acordándose *«que para colocarle en la Yglesia parrochrial desta dicha Villa combendria hazer un nicho sobre el colateral del altar de Sancta Maria Magdalena»*. Los pagos de este año recogen gastos *«en las fiestas del glorioso San Antolín que fue cuando se coloco»*. Al parecer y mientras se realizaba el acondicionamiento en la Iglesia parroquial estaba *«el glorioso patron San Antolín en el combento de monjas»*, como se indica en pagos del año siguiente en que,el que refleja las cuentas en el libro pone, en principio, Sr. San Roque, escribiendo posteriormente sobre Roque Antolín. Como se puede apreciar no estaba muy seguro aún el que escribió sobre el Santo principal, a no ser que fuera algún partidario de San Roque que no quería darse por vencido.

Pocos años más tarde, en 1712, los que revisan las cuentas, dado el gasto que supone el mantener las dos fiestas, piden que se reduzcan *«ambas a una»* o bien moderarlas pues la Villa, aún cuando tuvo más recursos gastaba menos en fiestas.

A partir de estas fechas se emplea con profusión la frase de «Nuestro Patrón San Antolín», por lo que creemos que es durante estos años cuando da comienzo el patronazgo del mismo sobre la Villa.

Después de estos datos parece claro que los gansos se han corrido en el puerto de Lekeitio, sobre el mar, desde hace muchos años. Principalmente en las fiestas patronales, tanto cuando eran importantes las de Nuestra Señora de Agosto, o cuando, más tarde, pasan a la festividad de San Antolín. También, apreciamos que se han sacrificado en la época e Carnaval, como la mencionada de 1818. Esta vez en la plaza pública, como parece normal en la fecha invernal en que se desarrollan los mismos.

Antes de finalizar queremos mencionar otros datos referentes a las fiestas de San Antolín. Uno de ellos se relaciona con este tipo de sacrificios de animales. Se refiere a correr gallos. En las cuentas del siglo pasado, desde mediados de él al menos, encontramos entre lo suplido para las funciones de San Antolín, además de sacos, sartenes, tinacos y otros elementos empleados en juegos que creemos serían de la gente menuda, la compra de gallos. Teniendo en cuenta que la gente de Lekeitio aún recuerda el armazón metálico, en el cual sobresalía una cabeza de gallo y al que había que tocar con un palo teniendo los ojos vendados, es fácil deducir que en la Villa, los gallos que fueron comprados, servían para ser corridos a la manera clásica.

También es de interés el mencionar otro juego: la cucaña. Aquí diríamos que se han empleado dos formas al menos, *«cucañas marítimas y terrestres»*, como nos indica el Sr. Ocamica en su libro (9). Por los datos recogidos, podríamos añadir que se daban dos variantes de cucañas terrestres. La que menciona el Sr. Ocamica, realizada *«ascendiendo los muchachos por un poste vertical en cuyo extremo esperaba el premio»*, añadiendo que en 1879 se cayó uno de los participantes el día de San Antolín, teniendo que ser hospitalizado. La otra, la que se deduce de alguno de los pagos al

Gansos en Lekeitio. 1985. (Foto I. Irigoien).

denominarla *«cucaña de rueda»*. Este tipo de cucaña se emplea aún por Carnaval en la Villa de Guernica. Consiste en una larga rueda de madera, sobre cojinetes que la hacen girar con facilidad y que hay que cruzar evitando al caerse de la misma. La cucaña marítima sigue siendo popular dentro de las fiestas de San Antolín en Lekeitio. Son numerosos los pagos del siglo pasado que se refieren a estos juegos, como por ejemplo: *«a los que arreglaron el tinglado de la cucaña»*, *«la bolsa que contenia el premio»*, *«importe del sebo para la que cojieron los gansos y los que se ocuparon en la colocación de la cucaña»*, *«cucaña con pañuelo»*. Todo ello nos muestra la variedad y riqueza de juegos y tradiciones que ha desarrollado nuestro pueblo. Hemos de indicar que si ahondamos en la historia de muchas otras localidades encontraremos referencias parecidas a éstas, salvo los gansos en el mar, puesto que para ello hay que contar con puerto, y son contadas las que lo poseen.

Iñaki Irigoien

NOTAS

(1) Francisco de Ocamica. «La Villa de Lequeitio-Ensayo histórico» - Publicac. Exc. Diputación de Vizcaya. 1966. Pág. 225.

(2) Manuel de Larramendi. «Corografía de Guipúzcoa». Descripción escrita en 1754 - Editor. Ekin, S.R.L. - B.A. 1950. Pág. 236.

(3) Archivo Municipal de Lekeitio-Libro cuentas 1818-1851. Cuentas del año 1818.

(4) Archivo Municipal de Lekeitio-Libro cuentas 1721-1751. Cuentas del año 1722. Registro 60 - Folio 10.

(5) Archivo Municipal de Lekeitio-Recibos desde 1614 a 1773. Registro 69-Folio 271.

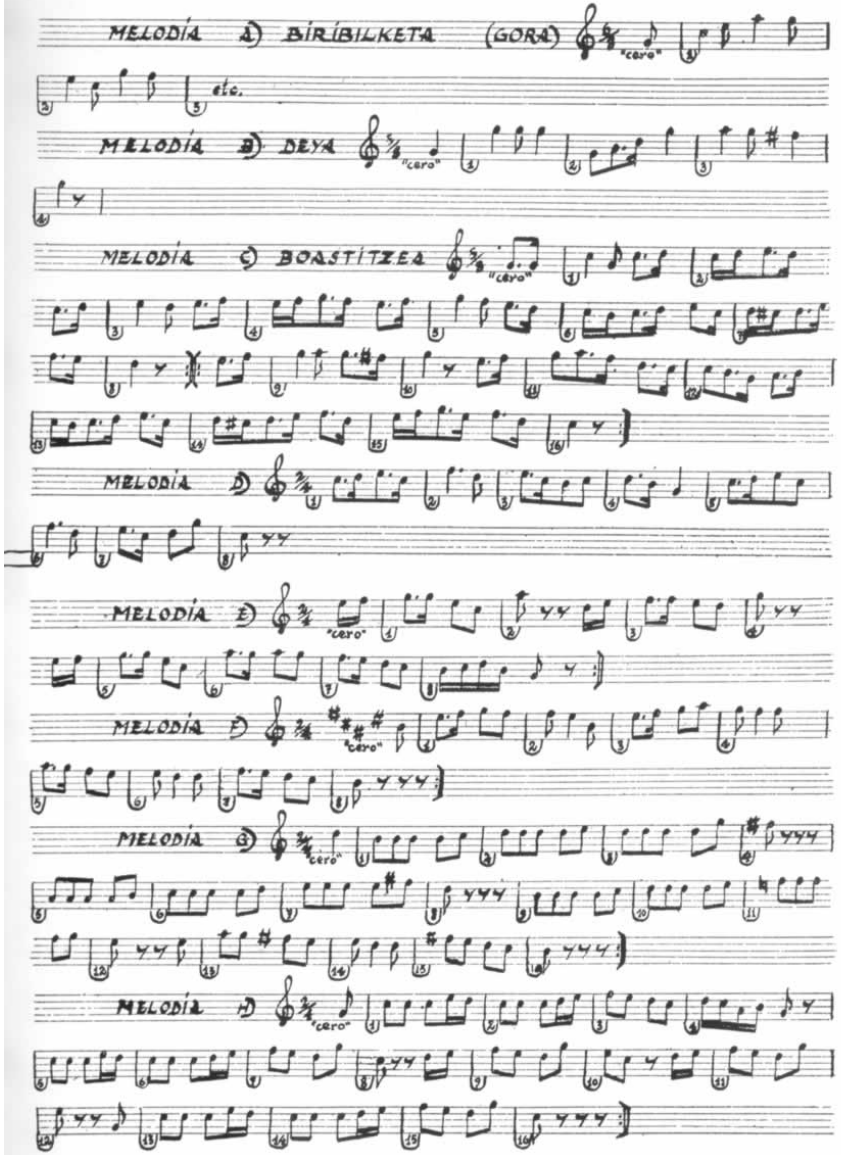
(6) Obra citada. Pág. 220.

(7) Archivo Municipal de Lekeitio-Registro 40.

(8) Archivo Municipal de Lekeitio-Libro de acuerdos 1684-1744 - Registro 49-Folio 161-vuelto.

(9) Obra citada. Pág. 224.

SORGIÑ - DANTZA



Sorgiñ-dantza de Oria. (Foto: E. X. Dueñas).

SORGIÑ-DANTZA

Aprovechando la publicación de la entrevista con Gaizka Barandiarán, hemos recuperado el interesante trabajo que vio la luz en DANTZARIAK el año 1974, cuando la revista tenía un formato diferente, por encontrarse este número totalmente agotado y ser de difícil adquisición para muchos dantzaris y aficionados. Se incluye la fotografía antigua que acompañó a su primera publicación, debida al archivo de Mikel Lizarza, y se añaden otras modernas. La redacción del texto está tal y como vio la luz en aquel año.

Gaizka Barandiarán

Sorgiñ-dantza de Oria. (Foto: Archivo de Mikel Lizarza).

A Sorgiñ-Dantza se le incluiría y con razón entre las Dantzas 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 «deias» 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 remedo del akelarre 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.

Orígenes

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 fue 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 dantza 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 estos 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 Govarán, 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 ruego 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 dantzas-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 segunda 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 buruzagi. 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 buruzagi.

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 deias o llamadas son cinco. Sirven para anunciar a los danzantes el cambio de melodía, y consecuentemente, de evoluciones.

La deia 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 deia 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 un danza guipuzcoana más de Iztuera. Sino que se hace notar solamente esa anomalía, tomando como norma la regla del meritísimo coreógrafo vasco.

En la danza guipuzcoana de Iztueta la deia 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 deia 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 deia. Y una vez que todos sus compases reglamentarios se han ejecutado, viene la ejecución de la melodía de los cuatro compases de la deia, como frase musical distinta e independiente, con su coreografía también propia y siempre idéntica de sus cinco ejecuciones. Incluso el buruzagi baila las deias, 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 deia.

En la dantza guipuzcoana de Iztueta, el buruzagi, una vez bailando el Boastitzea o Paseo, y la deia 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. Una vez colocados ante el público, ejecutan todos, buruzagi y huestes, como introducción, el Boastitzea 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 Boastitzea 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 principio, desaparecen las hileras de los danzantes con el adiós de las borlas prendido en lo alto de sus cucuruchos y en los lazos de las coletas de esparto.

Interpretación

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 orgía. 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 iniciación, 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 «dionisíaco» 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 «dionisíaco», que definen generalmente a toda danza, son fáciles de observar por pares en las cuatro melodías primeras.

La oposición Apolo-Dionisios 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.

Idéntica 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 regocijo 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 esta 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 dionisíaco» 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 dionisíaca. 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 quatient 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 bidendum, 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 unísoro, 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 tesón la mística de Dionisos. 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 contersión de cuerpos que denote la ebriedad mística del trance. Pero se ha operado un cambio en los danzantes. 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 SORGIÑ-DANTZA

I) COREOGRAFIA DE LA MELODIA A) «BIRIBILKETA»

Advertencias: 1) Los dantzaris pueden ser 12, 16, etc., colocados en dos filas, y el buruzagi 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.

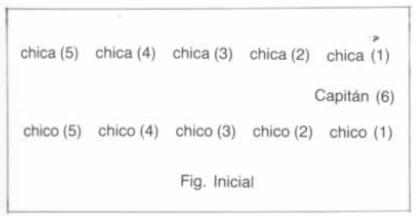


Fig. Inicial

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 buruzagi 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.

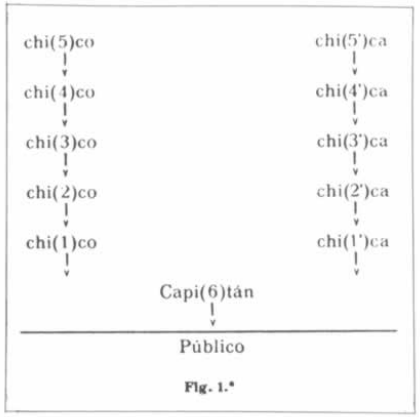


Fig. 1.ª

Cuando los txistularis van a terminar la biribilketa, el buruzagi, una vez llegado a su puesto de la Fig. 1.ª, hace señas con la bandera, agitándola 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), «DEIA», PRIMERA VEZ

Advertencias: 1) Esta DEIA, como todas las cuatro siguientes, las ejecutarán todos, incluso el buruzagi, 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 buruzagi, quietos en sus puestos de la Fig. 1.ª.

Compás (1): Esperan todos, danzantes y buruzagi, quietos en sus puestos de la Fig. 1.ª: durante las dos primeras notas «sol, si» (corchea, corchea con puntillo) se preparan todos danzantes y buruzagi, haciendo muelle 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 (entrechat) 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).

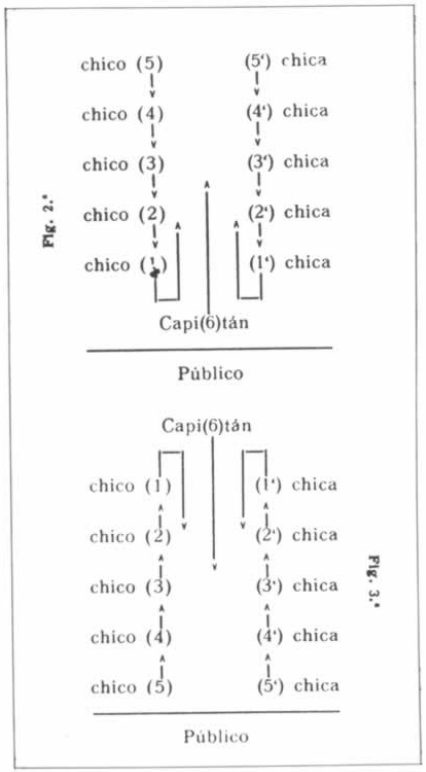
Caen todos sobre las puntas de los pies: en la tercera nota «fa» (negra), de espaldas al público.

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 buruzagi y dantzantes realizarán una ida y vuelta, siguiendo el itinerario señalado por las flechas en las figuras 2.ª, 3.ª y 4.ª. El buruzagi 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 está 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).

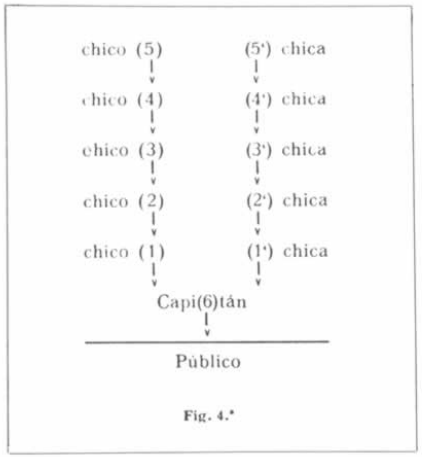


Fig. 4.ª

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 el 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 Boastitzea.

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 modo 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 Boastitzea.

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 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, buruzagi 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 buruzagi y danzantes llegan a los puestos señalados en la Fig. 4.ª, el buruzagi hace señas con la bandera, agitándola a izquierda y derecha, para anunciar el final de Boastitzea. Pero todos siguen marcando el paso descrito, propio de Boastitzea, hasta que termina esta melodía C). Y todas cesarán de marcarlo a la vez.

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

Inmediatamente ejecutan la «DEIA» de modo idéntico al descrito ya en I) Coreografía de la Melodía B) «Deia» 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 Dantza. 3) Se describirá el PASO y a la vez las evoluciones concomitantes. 4) Todos, menos el buruzagi ejecutan esta melodía D). El buruzagi, 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 deia, Segunda Vez: Todos los danzantes (menos el buruzagi) 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 buruzagi 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).

Dan un botecito sobre el *pie izquierdo*

hacia atrás a medio palmo de distancia, mientras adelantan el pie derecho paralelo al suelo, como preparación para 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.

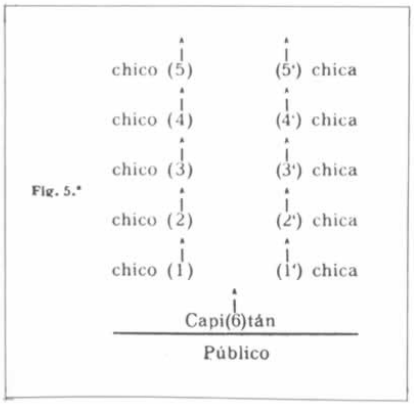
Compases (4) (6): Exactamente iguales al Compás (2) ya descrito con idénticas evoluciones e idéntica repartición del valor de las notas.

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 buruzagi, 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».

Fig. 5.ª



VI) COREOGRAFIA DE LA MELODIA D) SEGUNDA VEZ

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

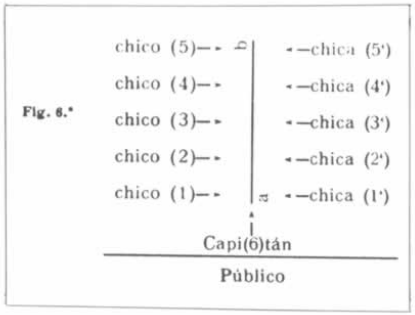
La ejecutan los danzantes en la dirección que señalan las flechas de la Fig. 5.ª, es decir, de espaldas al público.

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).

Fig. 6.ª



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 la 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 las 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 notas «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 VI) 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 yerguen 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 más 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 más 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 más 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) más 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 la 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 «silenciosos» de corchea más la segunda y tercera notas «mi, fa» (ambas semi-corcheas).

Compás (5): Permanecen todos, chicos y chicas, tal como ha quedado descrito en el Compás (4) inmediatamente anterior: durante las primera, segunda y tercera notas «sol, sol, mi» (corchea con puntillo, semicorchea, 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 debe hacer notar, que en esta Melodía, Novena Vez, es cuando el buruzagi hace señas con la bandera, agitándola a izquierda y derecha, a los danzantes, para anunciarles la DEIA 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 buruzagi, cada cual por su lado derecho vuelan rápidamente y quedan erectos, mirando hacia el público: en la nota «do» (corchea), como preparación para la DEIA.

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

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

Todos absolutamente deben terminar la DEIA 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.ª 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 buruzagi 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 señalada por las flechas en la Fig. 7.ª 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 responderá 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 el 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.ª 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 señalada por las flechas de la Figura 8.ª

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 mano izquierda, sin exagerar el gesto, como contraponiéndola 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 contraponiéndola 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.ª durante la ejecución de toda esta Melodía F) con las manos a la cintura.

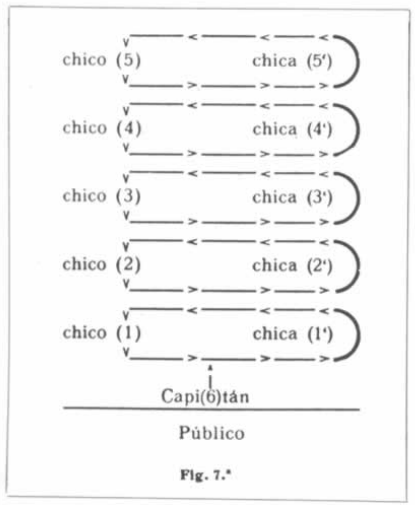


Fig. 7.ª

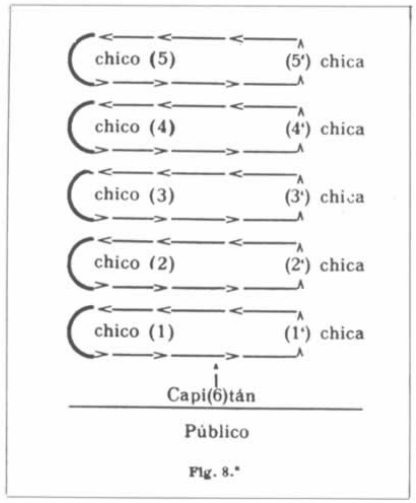


Fig. 8.ª

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.ª 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 adelantan un paso el pie izquierdo hacia la recta *a b* de la Fig. 6.ª; 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.ª, 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 quina 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, 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, 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 iniciales 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 esco-

peta): 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 silencio 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) «DEIA» 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 buruzagi 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 buruzagi 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 al aire hacia adelante con el índice *derecho* a la vez que avanzan con el pie *derecho* por la órbita señalada por las

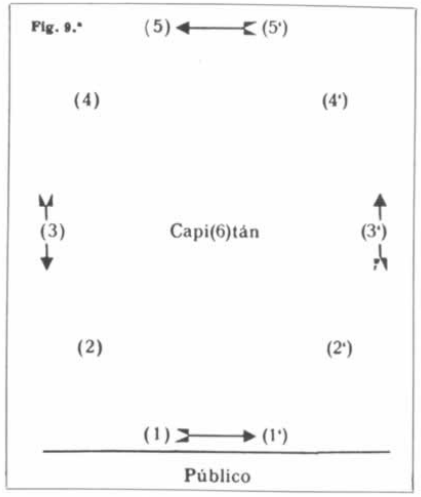


Fig. 9.ª

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 buruzagi 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.

Compás (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 buruzagi, 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

Sorgiñ-dantza de Oria. (Foto: E. X. Dueñas).

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 buruzagi cuanto más se vayan acercando a sus puestos iniciales, irán deshaciendo el círcul, 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 ejecutándo las evoluciones, como en la ronda, pero sin avanzar, hasta que termine la melodía en el compás (16), en la única nota «do» (corchea).

Buruzagi 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) «DEIA» QUINTA VEZ

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

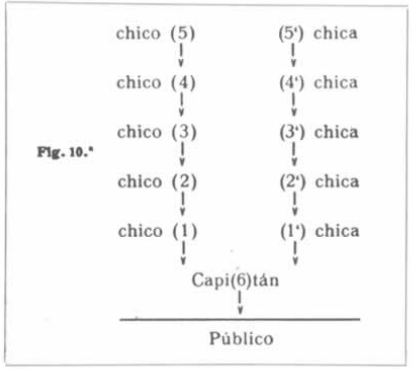


Fig. 10.ª

XXIX) COREOGRAFIA DE FANDANGO, EQUIS VECES

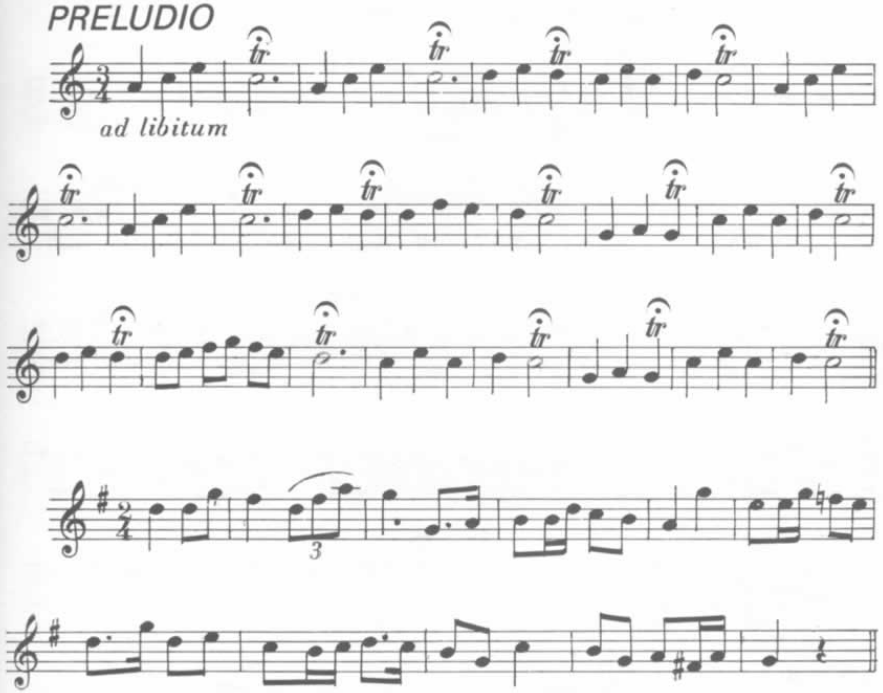
Ambas filas de chicos y chicas bailan en sus puestos propios, Fig. 10.ª, dos a dos. El buruzagi, vuelto hacia los danzantes, los contemplará desde su propio puesto, Fig. 10.ª, sin bailar.

XXX) COREOGRAFIA DE BIRIBILKETA

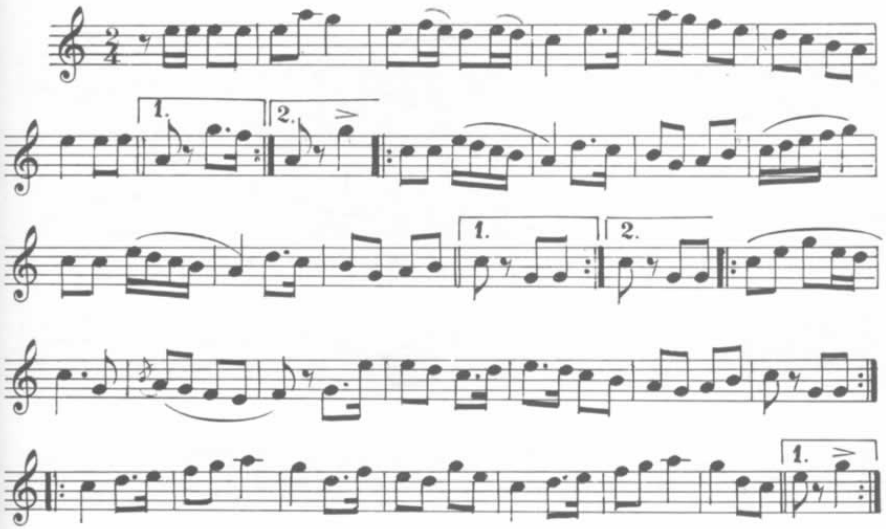
Al son de una biribilketa, de la misma forma que vinieron, se retiran todos.

Baile Típico de Santesteban (Navarra)

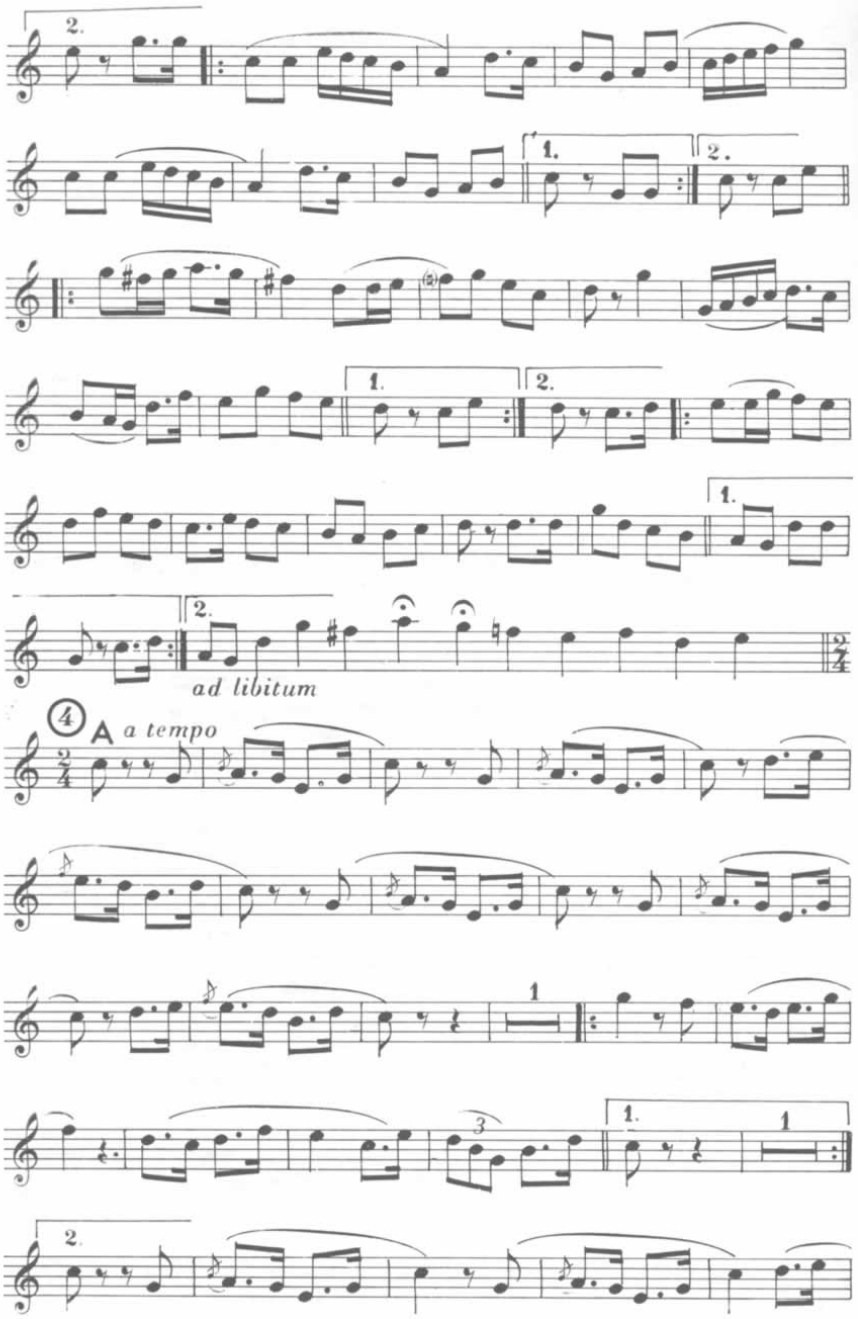
PRELUDIO



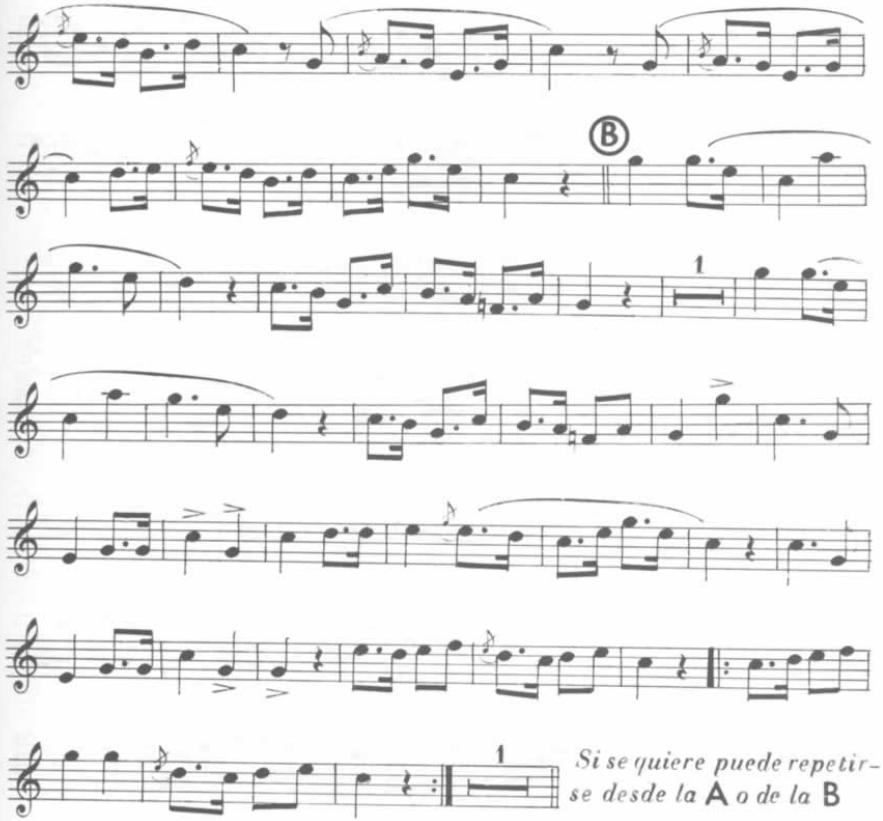
MUTIL DANTZA



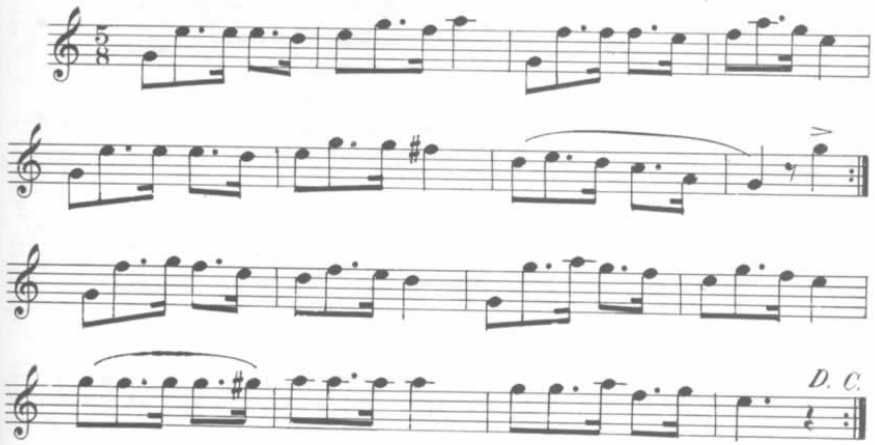
DANTZARIAK

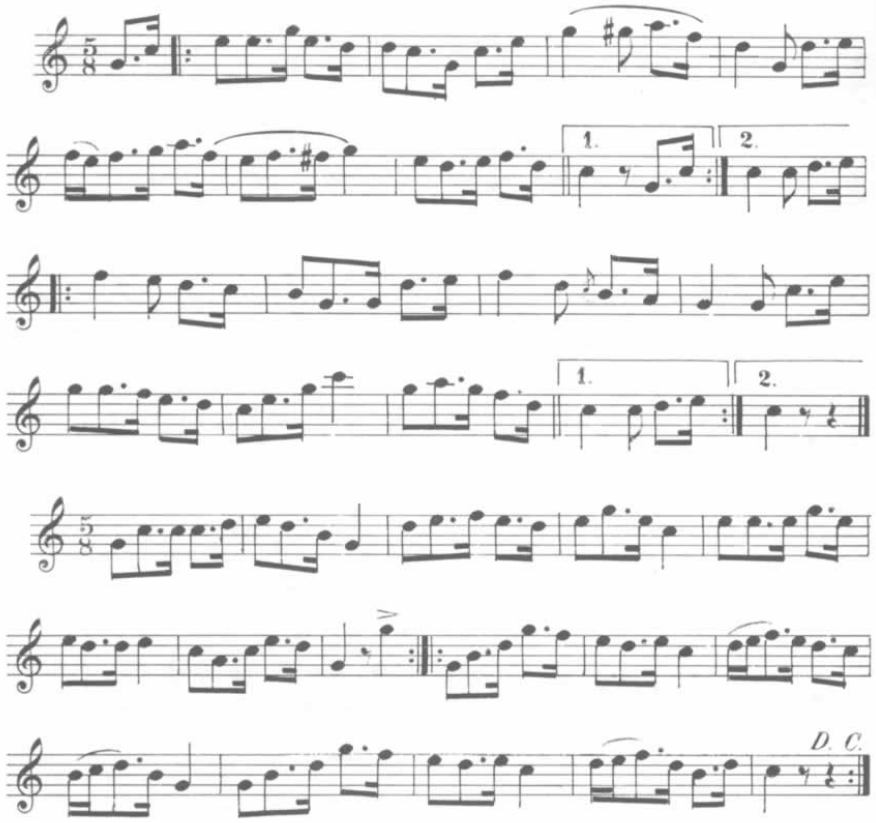


DANTZARIAK

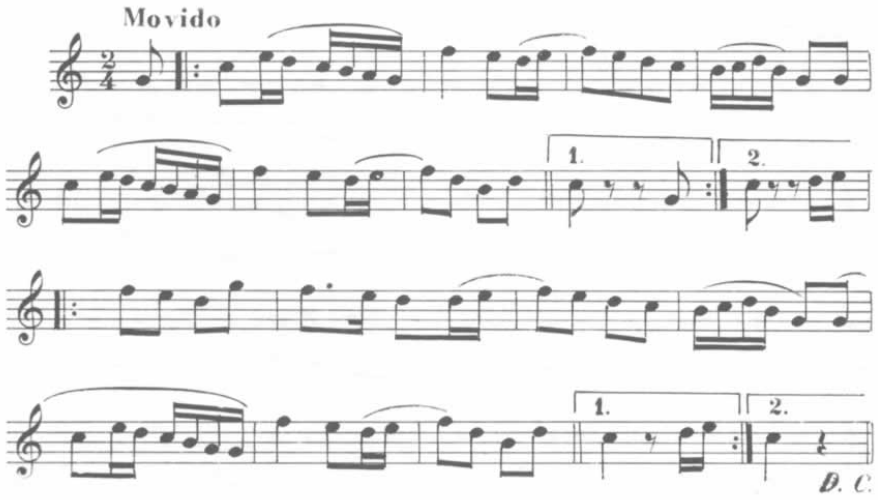


ZORTZIKOS

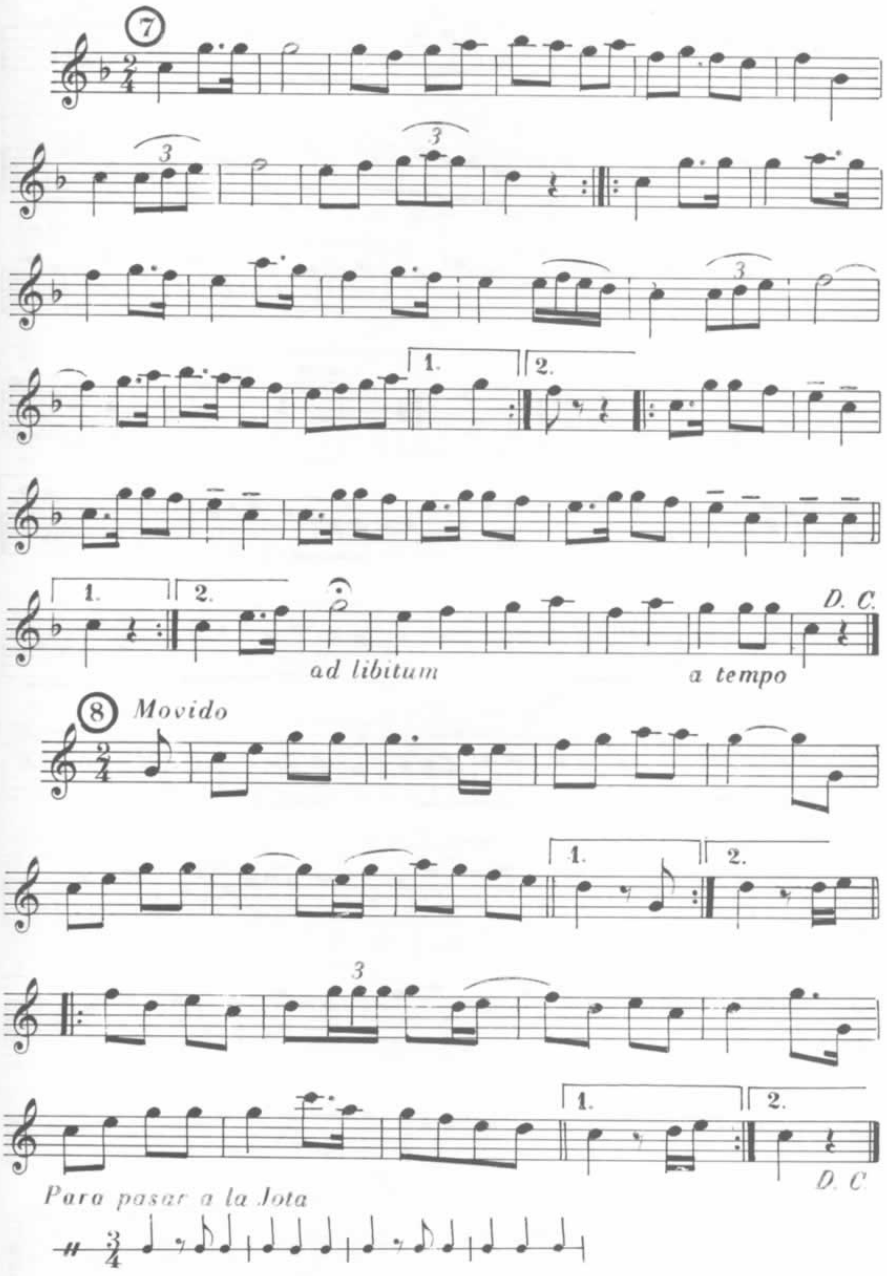




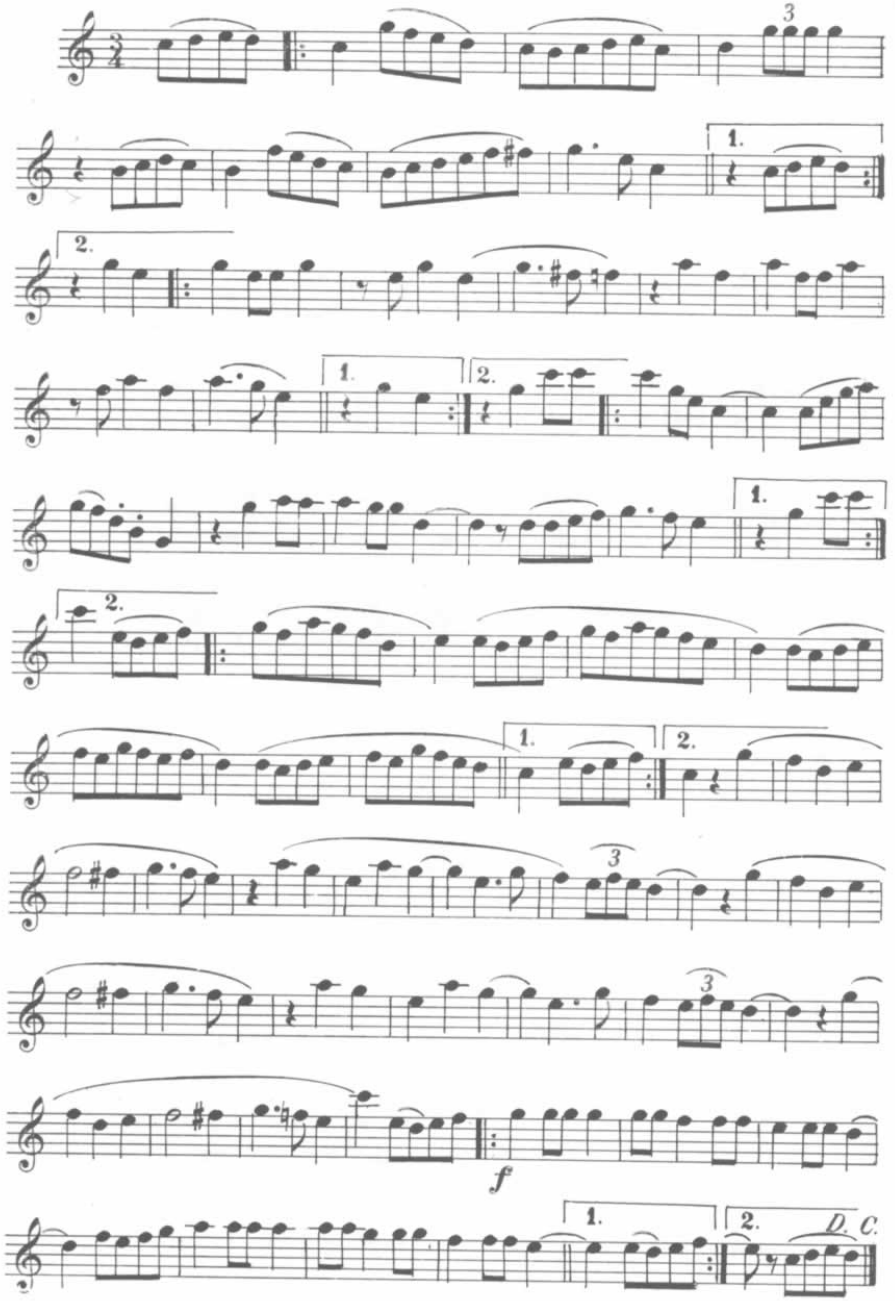
Movido



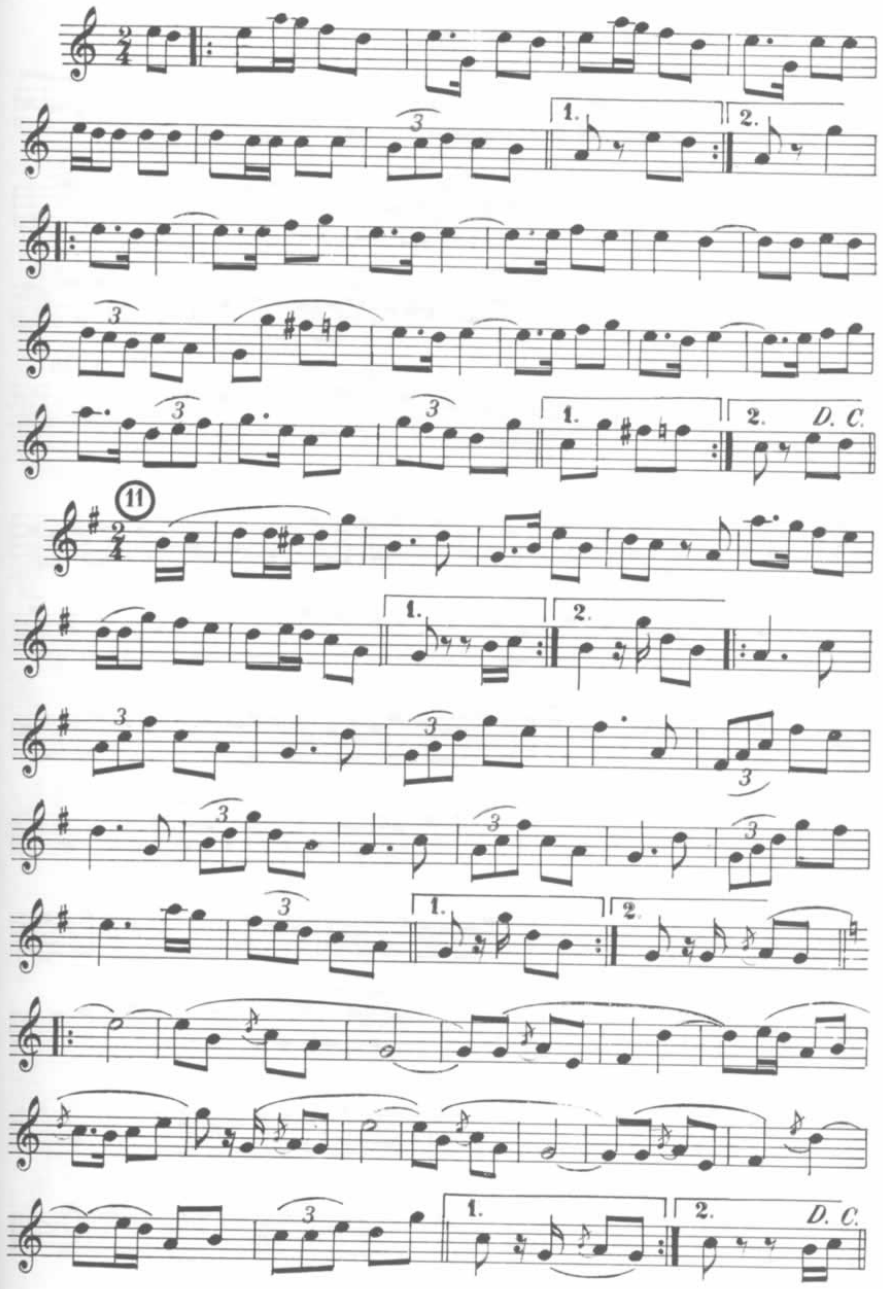
TRAPATAN



JOTA

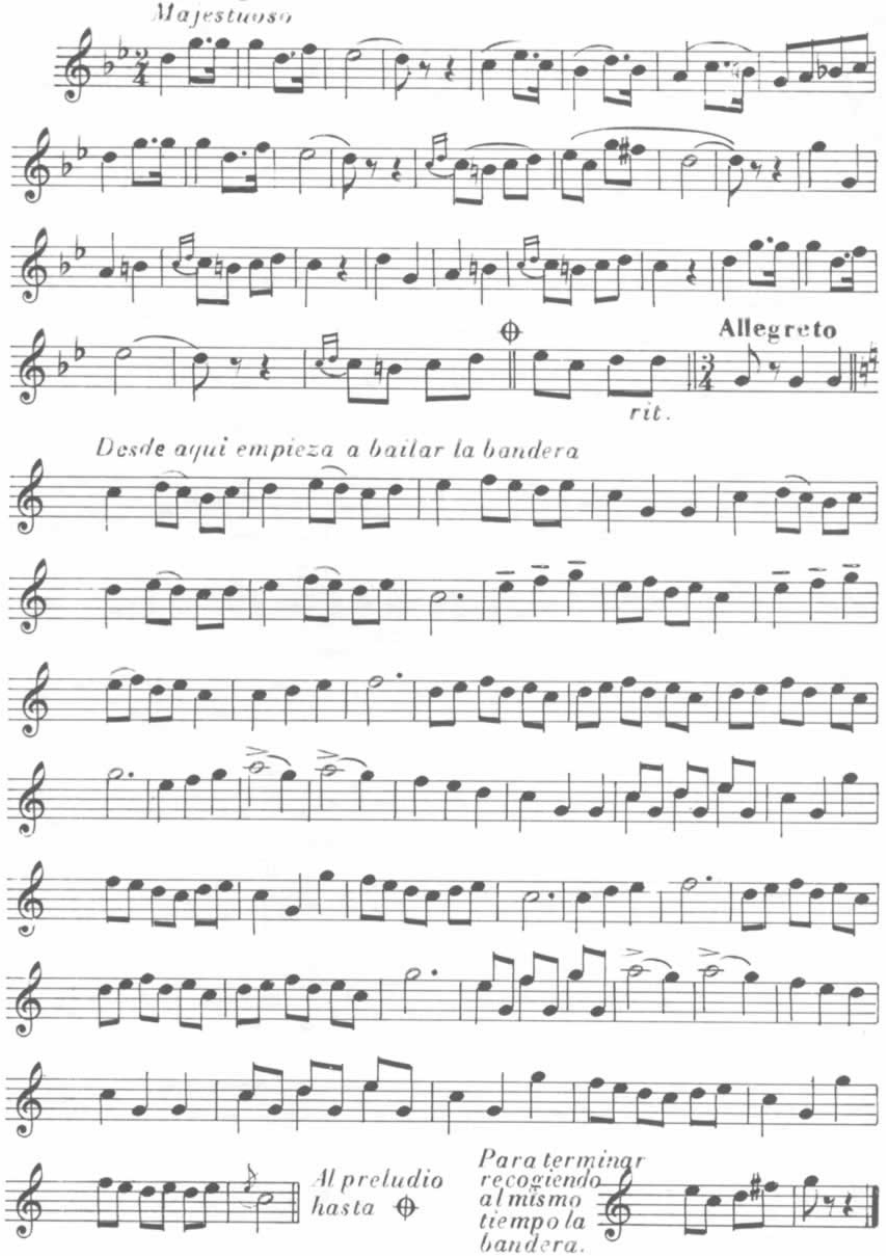


CONTRADANZAS

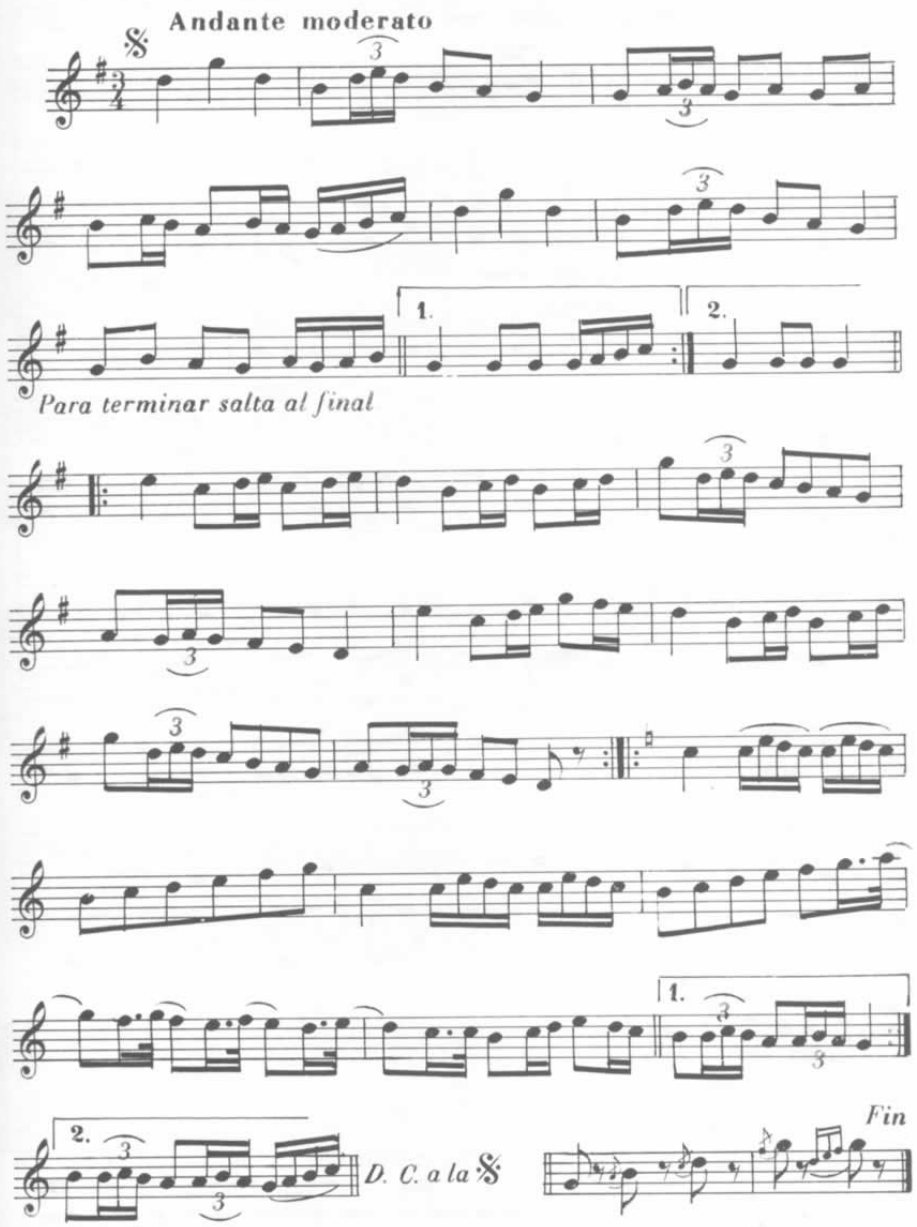


PARA EL BAILE DE LA BANDERA

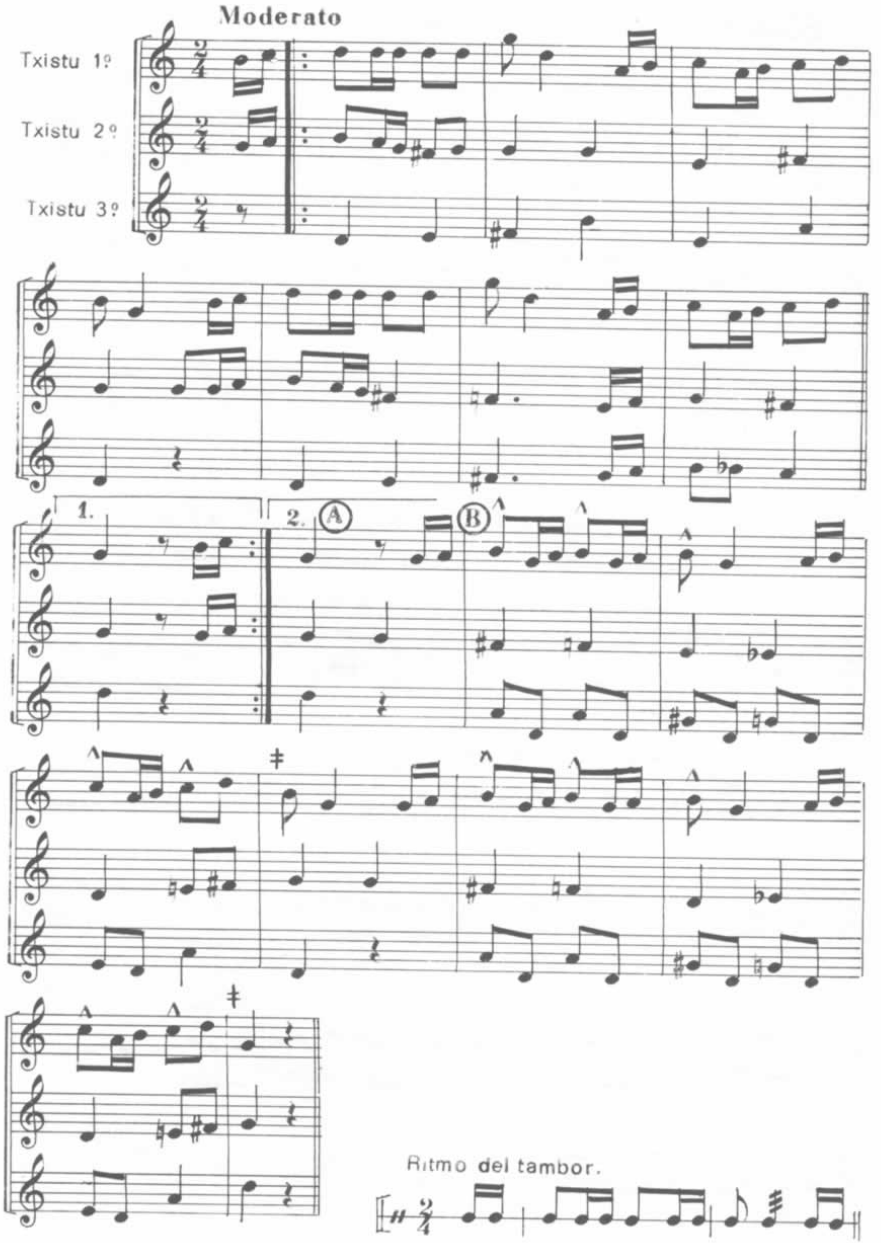
PRELUDIO



EDATE SOÑUA (en Santesteban)

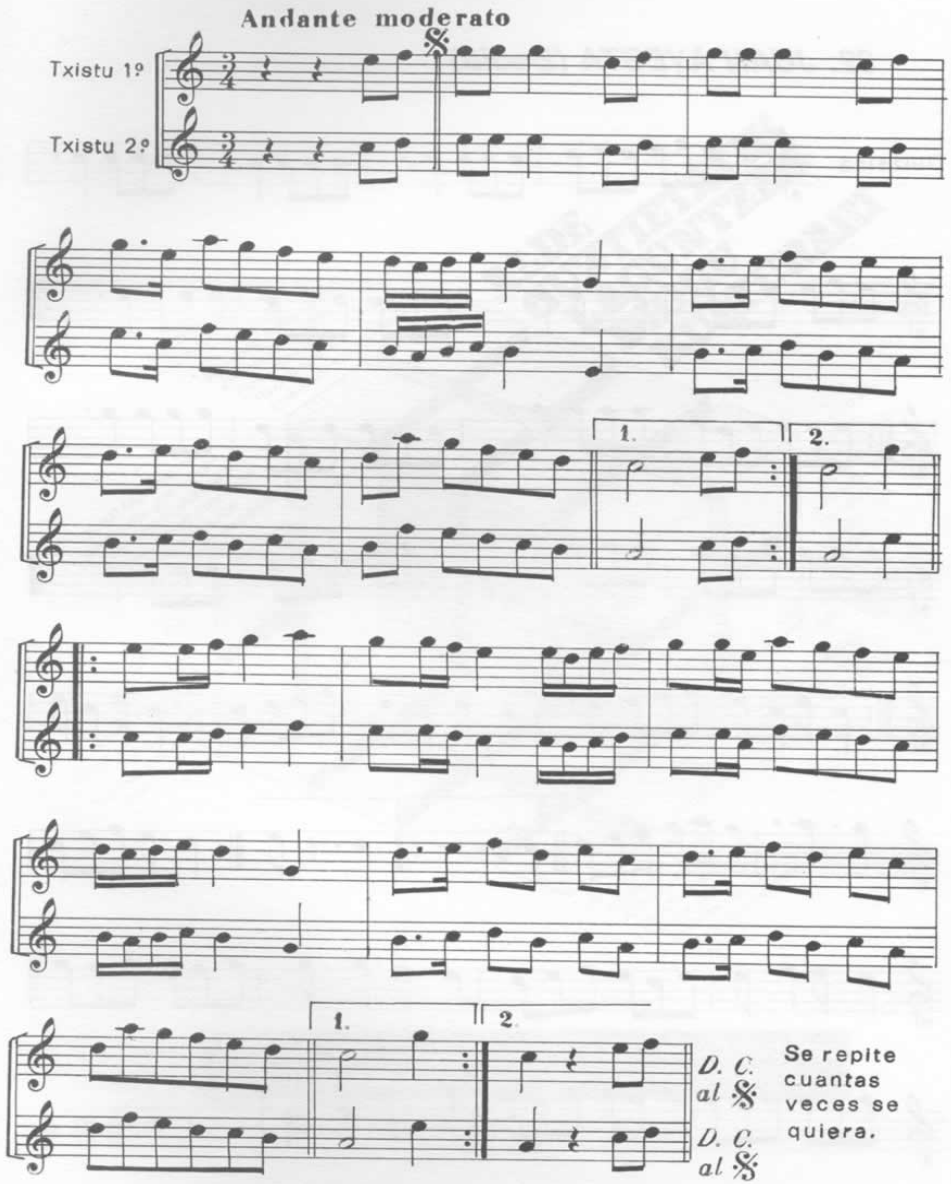


ZAGI DANTZA (Santesteban-Navarra) (*)



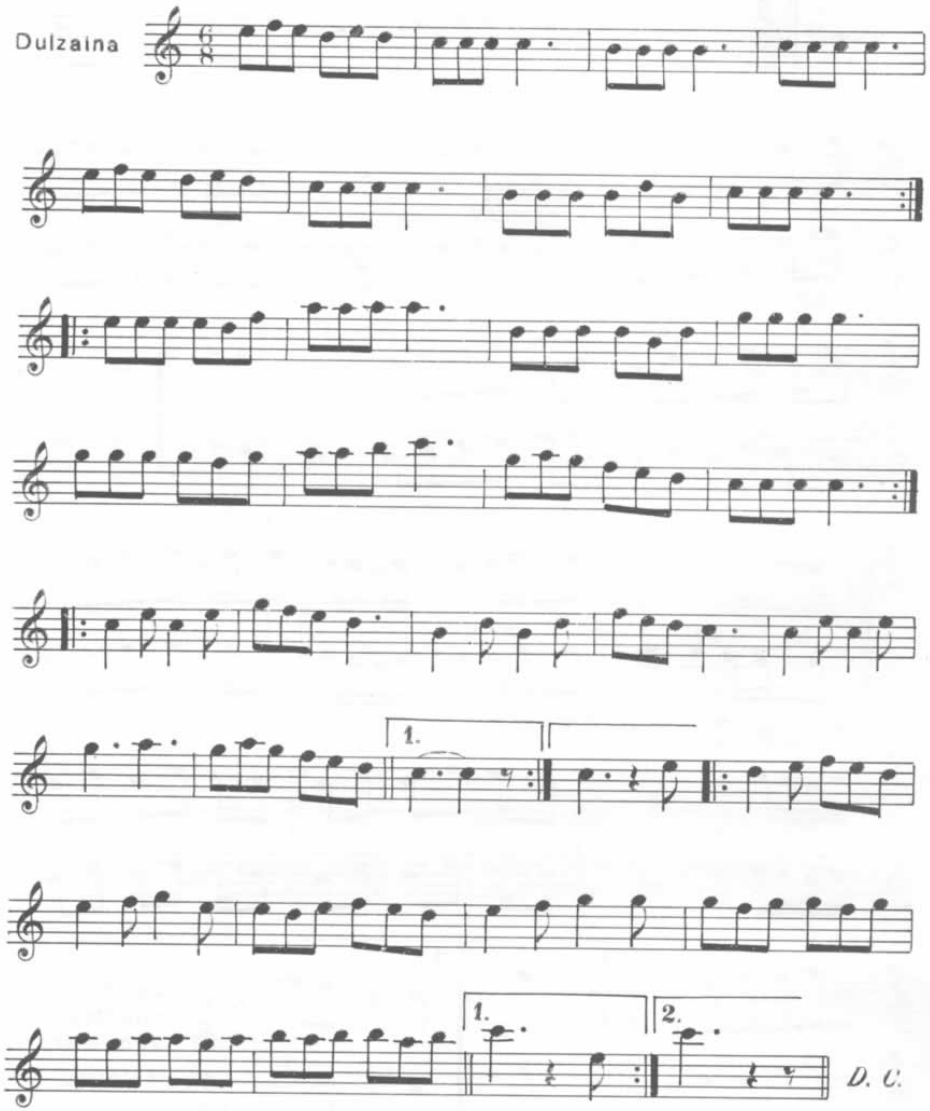
(*) Se bailaba la tercera noche de Carnaval y cuantas veces se celebraba el "Edate".

EZKONGAIENA(*)

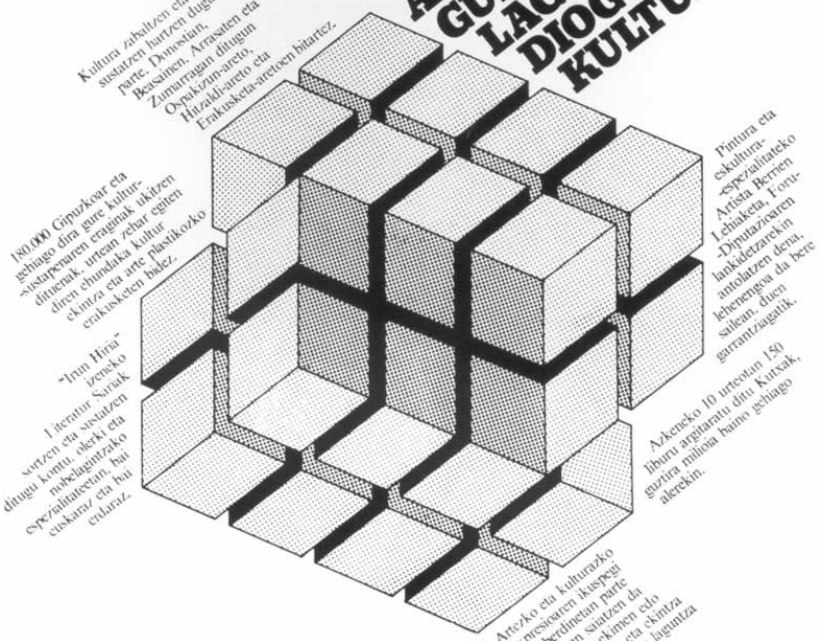


(*) Alborada que se tocaba a los novios el día de las proclamas en Santesteban (Navarra).

32. JUAN AYESTA (Bedia)



ALDE GUZTIETATIK LAGUNTZEN DIOGU KULTURARI



CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA
GIPUZKOAKO AURREZKI KUTXA PROBINTZIALA

Bizkaia beti

Gure herriaren aurrerapenagatik.
Mileurteko eta gaurkoa dan gure kulturagatik.
Gure herritarren ametsengatik, bizkaitarrentzat onena dan guztiagatik.
Gaur, atzo eta gero Bizkaia.
Bizkaia beti.

Siempre Vizcaya

Por el progreso de nuestro pueblo.
Por nuestra cultura, milenaria y actual.
Por las ilusiones de nuestra gente, por todo lo mejor para los vizcainos.
Hoy, ayer y en el futuro, Vizcaya.
Siempre Vizcaya.

BIZKAIKO AURREZKI KUTXA
CAJA DE AHORROS VIZCAINA