

EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

DANZA
VASCA
APROXIMACIÓN A LOS SÍMBOLOS



ETOR - OSTOA



DANZA VASCA

por Juan Antonio Urbeltz

EN EL ORIGEN

INTRODUCCIÓN

Ritmo y gesto: entre el salto y el giro	6
Del paleolítico superior al Neolítico	8
Elementos significativos en la danza	11
Marco cultural de la danza: fiesta y fertilidad	13
Un nuevo paradigma: Caos, memoria y danza	13

EL NEOLÍTICO

La humanidad en expansión	14
---------------------------------	----

INSECTOS: CIVILIZACIÓN Y CULTURA

Construcciones palafíticas, desecación, deforestación ..	20
Consecuencias en la civilización y la cultura	21
Colonización y ritual	24
Nuevo paradigma interpretativo para la danza	24

CRISTIANISMO E ISLAM

Marco epidémico	28
El cristianismo, ascenso y consolidación	28
La polémica entre cristianos y paganos	28
La llegada del Islam	31

CIÉNAGAS Y CAOS:

UN ESPACIO ECOLÓGICO Y SUS SÍMBOLOS	
Una periferia ambigua. La ciénaga y el páramo como espacios de protección y muerte	32
Los mitos del Caos en los imperios hidráulicos, la Creación a partir de lo impuro	34
Lo que la etnografía dice: monstruos del Caos	37
El combate mítico entre hombres e insectos, imagen arquetípica de los combates de moros y cristianos	40

EL CARNAVAL

EL CARNAVAL. REVISIÓN DE LA IDEA DE CARNAVAL

Lo que hasta ahora se ha dicho	48
El Carnaval como tiempo de la poda	48
Disfraz e insecto	49
El aguinaldo o diezmo conjuratorio	51
Máscaras amenazantes por impago del aguinaldo	51
Cuadro resumen y nota final	55
Máscaras de la plaga y la enfermedad.	
Las plagas de langosta y su metáfora	55
El caballito, metáfora de la langosta	55
El caballito como paradigma del Carnaval	60
La langosta y otras máscaras de animales de Carnaval	60
Otras significaciones de la máscara: la enfermedad	63
Las maskaradas suletinas.	
Un simbolismo radicalmente negativo	66
Conjuros contra las plagas y el hambre	71
La Tamborrada del día de San Sebastián	71
El Carnaval de Lantz	71
El drama de Lantz, parodia sacrificial y conjuratorio	73

EL CARNAVAL SULETINO

Simbólica general de la Maskarada: «gorriak» y beltzak»	74
--	----

Resumiendo esta introducción general	77
Topología de la acción dramática: su significación	77

FIESTAS SOLSTICIALES

DE CARNAVAL A SAN JUAN. SÍNTESIS DE SIGNIFICACIONES

Los insectos y su imagen ambivalente: fecundidad y muerte	86
Humo y fuego contra los insectos	86
Insectos y «moros» en la noche de San Juan	88
La hoguera de Zaldibia y la metáfora «moro-mosquito»	88

FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS

Los moros en el folclore: historia y metáfora	94
El cronicón y la leyenda como historia	95
Los moros como imagen del desorden y la locura	96
Entre la guerra y la fiesta, los moros vistos como plagas de insectos	96

FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL PAÍS VASCO

Soportes metafóricos del moro	100
La cabeza del moro y la ballena: imágenes fundantes	101
Cristianismo y espiritualidad neolítica	108
Documentos folclóricos de raíz neolítica. Memoria del primer combate y ceremonia fundacional	109

CORPUS CHRISTI. FIESTA DEL SOL INVICTO

Síntesis de una vieja tradición ceremonial. El microcosmos social desfila sobre la ribera colonizada	120
--	-----

BAILES DE ESPADAS

Primer grupo: danzas de empuñadura y punta	128
Segundo grupo: danzas pírricas o de combate	128
La espada como alegoría del agujijón	132

DANZA Y SOCIEDAD

DANZA Y SOCIEDAD . INICIACIÓN A LA VIDA SOCIAL

Introducción	142
Soñu zaharrak	142

BROKEL-DANTZA.

UN MODELO INICIÁTICO Y CONJURATORIO	
Estructura de la brokel dantza: los bailes	154
Significación del «capitán» o buruzagi	154
La «brokel-dantza» y su evolución funcional	154
La peste y los bailes de escudos	159
Recapitulación	163
Ritos conjuratorios y lectura del destino	164
La danza de cintas y su significado	165
La ciénaga y el destino: a modo de conclusión	168

DANZAS EN CADENA. INTEGRACIÓN EN EL CUERPO SOCIAL

Dantza-soka, la cuerda como metáfora	170
Los bailes en cadena	170
De la dantza-soka al aurreku	176

MÚSICA E INSTRUMENTOS

MÚSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES

Introducción	186
Instrumentos musicales	194
Familias de instrumentos: Criterios de clasificación ...	194

ARGIA COMO MEMORIA

ARGIA COMO MEMORIA

Introducción. Gipuzkoa y su tradición de danza	222
Argia como memoria. Los antecedentes.	
Oteiza y la Escuela Vasca de Arte contemporáneo	225
Argia, como aventura. El ambiente de los inicios	228

NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	238
--	-----

PRESENTACIÓN

Dos palabras para presentar este libro singular; dos palabras necesarias para perfilar esa singularidad, valorarla y contextualizarla en el horizonte de los estudios antropológicos.

La danza quizá sea entre todas las expresiones culturales la que tiene sus formas más ritualizadas con el peligro de hacer que se olvide su sentido y significaciones simbólicas, mientras se conservan con gran cuidado elementos formales; y lo que fueron gestos que tenían un sentido pueden quedar reducidos a movimientos mecánicos que han olvidado su significación, aunque hayan ganado estilización y hayan adquirido un amaneramiento estético actualizado. Las manifestaciones folclóricas que devienen espectáculo, como suele ocurrir especialmente con las danzas, pueden convertirse en fósiles culturales que nada dicen más allá de su pura materialidad, quedando reducidas a formas sin contenido conocido, a significantes sin significación sabida, a textos descontextualizados. En algunos casos esa palabra gestual de la danza se ha llenado de contenidos significativos nuevos, diferentes de los que le dieron origen.

Juan Antonio Urbeltz es un folclorista en el sentido más técnico y noble del término. Posee un ingente bagaje etnográfico que ha acumulado en un minucioso recorrido del país, realizando un concienzudo trabajo de campo. Este soporte de cientifismo, que supone el riguroso conocimiento y respeto a los datos, le legitima para los desarrollos etnológicos que aquí, en este libro, realiza.

Su profundo conocimiento de las danzas en sus formas, funciones y significaciones actuales en nuestro País, le han permitido tener una inmejorable perspectiva para observar, indagar y compararlas con las manifestaciones folclóricas de otros países. Y este libro es el resultado de muchas de sus observaciones sobre las danzas vascas y los posibles parentescos y similitudes, tanto de formas como de simbolismos.

Por otra parte Urbeltz supone que han ocurrido desplazamientos de significación en algunas danzas y en otras manifestaciones festivas o coreográficas, y que en otros casos se ha olvidado su significación primera. Por ello nuestro autor propone la repristinación del ritual folclórico, descubriendo el sentido que tuvieron y el imaginario que subyacía al constructo representativo recuperando el simbolismo de origen.

En este libro se hace arqueología cultural investigando en el yacimiento de la danza, haciendo discernimiento de los gestos e indagando en la memoria de la cultura yendo a la búsqueda del relato perdido que es el que daba sentido y hacía dramáticas las expresiones corporales y las secuencias gestuales, el movimiento y el ritmo.

Esta investigación tiene varias vías y una es la icónica, entendiendo que la semejanza de las formas en las diferentes culturas puede comportar significaciones también semejantes. Y en este libro la aportación iconográfica que descubre semejanzas y avala hipótesis es muy importante.

Las semejanzas y coincidencias detectadas se enmarcan en un espacio tan amplio y se retrotraen tanto en el tiempo que

hacen pensar que a través de la danza se alcanzan estadios de civilización primigenios en los que se estarían tocando arquetipos de los que participan culturas diversas. Así se sitúan las danzas vascas en un contexto espacial cuando menos europeo y en una trayectoria y perspectiva temporal que viene desde el neolítico.

La convergencia de indicios le permite establecer hipótesis atrevidas sobre la significación de las diversas danzas, planteando interrogantes altamente sugestivos que desafían a la búsqueda de respuestas satisfactorias. Sería deseable que esto provocara la dinamización de la etnología vasca en este tema.

Y si en algún caso estas novedosas tesis e hipótesis no resultaran plausibles, esas mismas hipótesis deben utilizarse como propuestas poéticas para construir nuevos relatos y reinventar la gestualidad de las danzas, llenando así los vacíos de significación.

Después de haberse enfrentado con estos planteamientos la situación del lector ante la danza folclórica vasca queda comprometida pues no es éste un libro aséptico de información etnográfica; de aquí en adelante, como espectadores, quedaremos interpelados y obligados a definirnos; estaremos obligados a posicionarnos sobre la propuesta interpretativa, y a analizar los datos que se aportan; obligados a revisar nuestro imaginario y a remodelarlo.

La danza ya no queda reducida a la estética formal del gesto, del ritmo, y de la acción grupal. Aquí se vuelve a poner en evidencia que la coreografía, por el efecto de la narración, se hace drama; y que ese drama relata episodios de la historia cultural: de fases de civilización, de formas de socialización, de creencias y mitos.

La danza es una poética del gesto; y la danza folclórica es una poética gestual de la memoria de la cultura. Y este libro lo que hace es devolver a la danza folclórica ese estatuto. Pero no como un dato arqueológico, mudo e inerte en su materialidad y formalidad, sino como elemento de una tradición parlante que informa, poetiza, sugiere y sugestiona.

El sonido carnalero de los *txuntxurros* nos habla del carácter conjuratorio del sonido; en la procesión del Corpus el grupo social celebra su fundación sobre un espacio segregado de la naturaleza; las espadas son mimesis de los aguijones del insecto; las manos que se agarran en las danzas de corro crean y simbolizan cohesión social; la danza de cintas poetiza el mito de las parcas que manejan los hilos de la vida etc. Éstas y otras muchas perspectivas simbólicas constituyen un gran arsenal simbólico y poético que se nos ofrece en este libro para una activa contemplación de nuestras danzas vascas, y, diría, de cualquier otra danza folclórica.

Incluso como espectadores, miramos y contemplamos la danza como una performatización de la memoria que se acumula en el gesto. El espectador se implica en la acción dramática que mira y la hace parte de su relato autobiográfico en el contexto de la tradición.

Enrique Ayerbe Echebarria



EN EL "ORIGEN"



INTRODUCCIÓN



A la izquierda danza guerrera de Nueva Guinea (Maria-Gabriele Wossien). Encima de estas líneas «danza de arqueros», escena de arte «levantino» del abrigo central del Mortero, (Alacón, Teruel) según Ortego (José Camón Aznar).

RITMO, GESTO, SALTO, GIRO. Una antropología de la música y la danza tradicionales debería tener como función primera indagar en el ritmo y su capacidad codificadora para, desde ahí, llevar a cabo una minuciosa tarea que deconstruya la danza hasta llegar al gesto. Se puede decir que el salto en el aire y el giro sobre el propio cuerpo, constituyen los movimientos básicos que vemos aparecer en todo tipo de danzas, cualquiera que sea su género o estilo.

■ RITMO Y GESTO: ENTRE EL SALTO Y EL GIRO

Una antropología de la música y la danza tradicionales debería tener como función primera indagar en el ritmo y su capacidad codificadora para, desde ahí, llevar a cabo una minuciosa tarea que deconstruya la danza hasta llegar al gesto. Una complicada y casi imposible tarea, que nos hace dudar (el) que alguna vez se pueda llevar a cabo. A pesar de que la voz 'danza' no parece que dice mucho de sí misma (ni por tanto de aquello que nombra), algunas locuciones, como la latina *salire* y la vasca *jauzi* o la francesa *sauter* y la española arcaica *sotar*, apuntan al salto como su cognición o fundamento primero. Y esto no es poco, pues un principio tan salvaje, como universal y distante, permite allegar al infinito las posibilidades especulativas sobre el origen de este singular arte que basa su estrategia en el movimiento acompasado y la gestualidad ritual.

Sin embargo, y a pesar de que en un sentido amplio el salto sea el denominador de la danza, el giro también forma parte de ella. Hay que indicar, por la reveladora afinidad con que se presentan en todo el mundo y en todos los tiempos, incluido el presente, aquellas danzas sagradas por medio de las cuales los ejecutantes buscan situarse en un estado a partir del cual pueden mantener una comunicación directa con los espíritus situados en el más allá. A esa trascendente comunicación se llega mediante continuados giros que terminan por alterar la conciencia del bailarín: chamanes yakutos, tunguses o samoyedos, lamas tibetanos y derviches de Konia, exorcistas musulmanes o brujos africanos, todos giran sobre sí mismos en esos ejercicios religiosos que entre cantos y salmodias, los conducen a un estado de trance provocado por la danza.

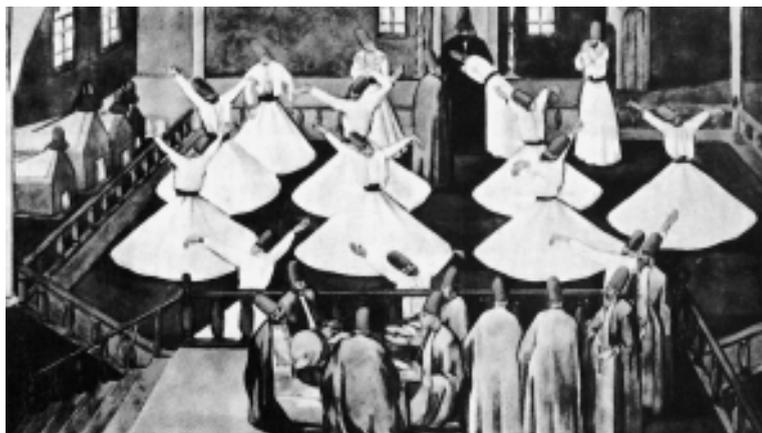
De ese modo se puede decir que el salto en el aire y el giro sobre el propio cuerpo, constituyen los movimientos básicos que vemos aparecer en todo tipo de danzas, cualquiera que sea su género o estilo. En cuanto al salto, Curt Sachs al escribir en su *Historia Universal de la Danza* sobre las

danzas de "expansión" o "abiertas", dice que el "salto" es la culminación de este tipo de danzas. «Culminación de la danza abierta, escribe, es la danza de saltos, en la que el rompimiento de los lazos de la fuerza de gravedad se logra forzosamente. En Europa no es común la práctica de esta danza. Sólo la conservan los pueblos pastoriles en los distritos montañoses: los vascos con el *aurrescu* (sic), los bávaros con el *Schuhplattler*; los morlaks con el *kolo*; los escoceses con el *fling*, y los noruegos. Los antiguos griegos la bailaban consumadamente.» Un poco más adelante, y continuando con este mismo asunto, Sachs dice que «Africa es el continente de la danza saltada.»¹

La danza, como expresión cultural de naturaleza muy arcaica, es muy importante dentro del bagaje de conocimiento desplegado por el chamanismo de todas las culturas. Bailes con máscaras, reintegradores de fuerzas espirituales que es necesario controlar, danzas propiciatorias para conjurar la sequía y traer la lluvia, erradicar el mal o encontrar el alma arrebatada a un paciente, han sido quehaceres habituales de estos guías espirituales. El poder y capacidad de sujeción de los chamanes sobre las personas que están bajo su influjo se ve bien en la mirada de este enfermo. Chaman tlingit con máscara en pose de curación. Foto de 1899.

Archivo del American Museum of Natural History. (Arte del Pueblo Tlingit, Cultures del Món, Castell del Bellver, Palma de Mallorca 1996).





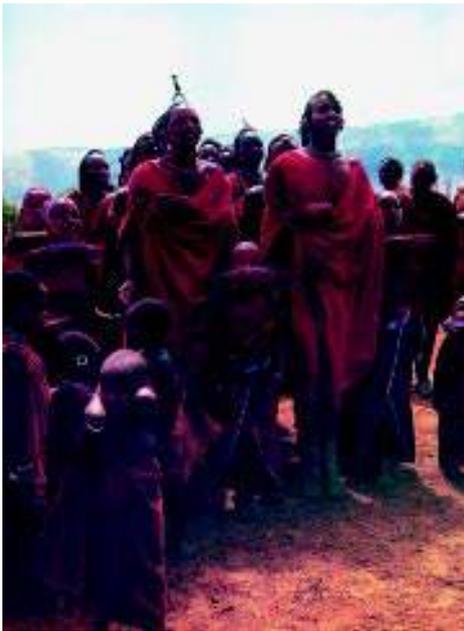
Danza ritual de los derviches de la orden turca Mevlevi.



Baile de derviches, miniatura del Kamsab, de Amir Khusran, Persia, 1485.

Danza lamaista de Año Nuevo en Sikkim (Marie-Gabrielle Wosien).





A la izquierda danza de saltos de los pastores masai conocida como ilmoran o danza de los jóvenes guerreros (Fot. Michel Huet). A la derecha, inicio del movimiento de salto en la danza llamada zortzinango de Iurreta (Bizkaia).



Algunas composiciones del arte «levantino» han sido entendidas como agrupamientos de danzarines en funciones ceremoniales o rituales, tal y como es frecuente encontrar en la etnografía histórica africana.



Arqueros del abrigo de Voro (Quesa, Valencia).



Cingle de la Mola Remigia (Castellón).



Baile de mujeres nuba fotografiado en 1927 (A. Beltrán Martínez).

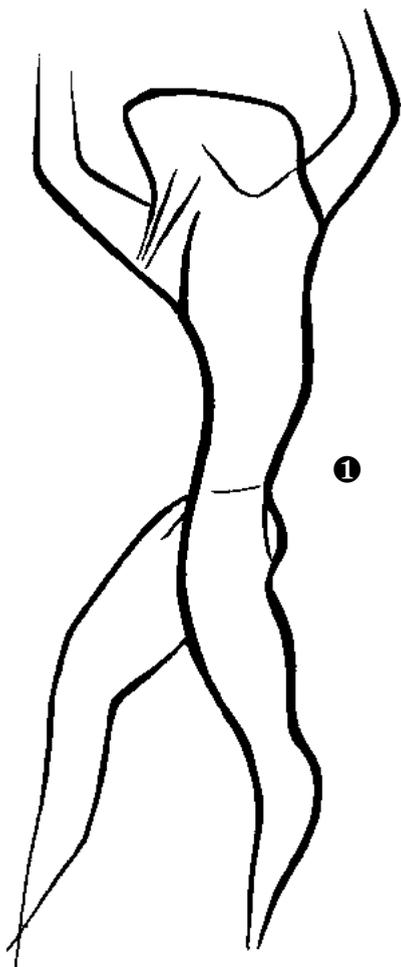
■ DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR AL NEOLÍTICO. Los más antiguos documentos figurativos de la danza

Pero por más que la danza se presente como un fenómeno consubstancial a la naturaleza humana, y a pesar del amplio espacio de tiempo que la Paleontología concede a la vida de las sociedades humanas sobre la tierra, apenas existen documentos que nos sugieran su práctica en épocas ciertamente antiguas. Sobre la optimista cifra de treinta y cinco documentos probatorios relativos a la danza en la Prehistoria, enumerados por el profesor Schmidt de la Universidad de Tübingen, Paul Bourcier los reduce a cuatro en su *Historia de la Danza en Occidente*: una figura en la gruta de Gabailou (cerca de Mussidan, en Dordoña), otra grabada y pintada en Trois-Frères (Departamento de Ariège), un semiredondel de hueso encontrado en la gruta de Mas-d'Azil y un conjunto de nueve personajes grabado en la gruta número 2 de Addaura, cerca de Palermo. La más célebre es la figura universalmente conocida, que los especialistas han acordado en llamar el «brujo» de Trois-Frères. La figura se presenta de perfil con la cara vuelta hacia el espectador, con sus brazos a medio extender, estando el derecho en un plano ligeramente superior al brazo izquierdo. Las piernas están ligeramente flexionadas por las rodillas, con el pie izquierdo apoyado en el suelo mientras que el derecho, en el aire, se prepara a caer sobre el suelo. En cuanto al vestido, los especialistas lo describen diciendo que la cabeza está cubierta por una máscara de reno o ciervo (incluidas las astas y la barba), el tronco va vestido con una piel (de bisonte o de caballo), mientras que en la grupa lleva adherida una cola de caballo, siendo el sexo masculino de

rinoceronte según Leroi-Gourhan. Otros documentos, como las pinturas de la cueva de Cogull (Lérida), muestran una escena de danza en grupo, en la que mujeres de senos colgantes y faldas acampanadas realizan una especie de ronda coral sobre la que es imposible apreciar movimiento alguno. Aunque perteneciente al periodo Neolítico, otro documento importante es el grabado parietal del abrigo de Naquane en Valcamonica (Italia). Sobre un entorno de habitaciones palafíticas, dos muñequitos armados con espadas y vestidos con una especie de abrigo fabricado con jirones de piel o tela se enfrentan en duelo. A un lado se contempla el trazado de un laberinto, mientras que al fondo, detrás de los muñecos, lo que se ha considerado como una figura diabólica, armada con un tridente, contempla la escena. Aunque no es fácil sostener hipótesis para vincular algunas danzas folclóricas con pinturas dejadas en cuevas y abrigos rocosos por parte de sociedades de edades prehistóricas, estas figuritas valcamonicas han sido consideradas como las figuraciones más antiguas de los bailes de espadas que se conservan en algunos valles del Piamonte italiano, debido a que allí se encuentran las estaciones arqueológicas que las recogen. Pero en nuestra opinión, tanto como eso, se podría decir también de esas figuritas como las representaciones más arcaicas de tantos personajes carnalescos y dramáticos que vestidos con ropas hechas de jirones de tela de diferentes colores, aparecen en prácticamente toda Europa. La instantánea que traemos como ejemplo, es la parodia que los *paper boys* o 'muchachos de papel' con sus abrigos y espadas realizan en las calles de la ciudad inglesa de Marshfield durante el Carnaval. En nuestra opinión estos trajes consiguen una asombrosa proximidad con las figuritas de Valcamonica.



Vaso griego con danzantes en acción saltatoria (Museo de Berlín, Curt Sach, Historia Universal de la Danza).



1



2



3

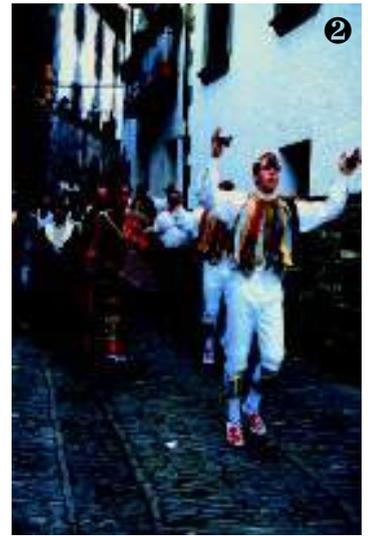


4

- 1 Hombre danzante con una máscara de pico de ave, de la gruta numero 2 de Addaura,
- 2 El célebre brujo de Trois Frères según H. Breuil.
- 3 Arte «levantino». Mujeres danzantes del abrigo de Cogull. 4 Tres hombres, al parecer danzando, de la cueva de la Saldadora. Barranco de la Valltorta (Castellón) según Obermaier (José Camón Aznar).



Conjunto de figuras del abrigo de Naquane en Valcamonica (Italia), cuyos danzantes de espadas son reclamados por los estudiosos del folclore de la región de Piedemonte como los antecesores legítimos de los actuales spadonari. Del grabado de Valcamonica destacaremos el peculiar abrigo con el que se cubren las dos primeras figuras. Estos vestidos hechos con jirones de tela o papel los encontramos en muchos personajes del folclore europeo.



Abrigos y adornos y collares de papel y cintas. ❶ Los Paper boys de la localidad inglesa de Marshfield. ❷ Danzantes de Otxagabia (Navarra). ❸ Personajes del carnaval de la localidad cántabra de Silió (Municipio de Molledo), (Fot. Fiestas de España). ❹ Instrumentista del grupo The Gloucestershire morris men (fot. The Gloucestershire morris men).



❸

❹



❺ Diablo de Valcamonica armado de una lanza.
 ❻ Diablo ¿danzante? con cuernos llevando una hoz en cada mano. Este último de la cueva de Los Letreros (Vélez-Blanco, Málaga) según H. Breuil (José Camón Aznar). Una danza de este tipo, bailada también con dos hoces existe actualmente en el folclore griego de Chipre. En la danza el bailarín demuestra su habilidad pasándolas a gran velocidad por distintas partes del cuerpo.



❻

■ ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS EN LA DANZA

CARÁCTER CEREMONIAL E INDUMENTARIA

Por lo documentos que se conocen, aportados por la Paleontología, pero asimismo por la Historia y la Etnografía, parece que la danza va siempre unida a un acto ceremonial que coloca a los ejecutantes en un estado distinto del habitual. Si, por sí misma, la máscara absorbe toda transformación, no por eso debe desestimarse la que por su propio contenido y

disposición excepcional proporciona el traje ritual de cualquier bailarín ceremonial. Enlazados con los vestigios literarios e iconográficos que aportan las distintas culturas mediterráneas, más de una de las escenas de danza pintadas en la cerámica ibérica del siglo V a. de C., parece que conectan con más de un elemento de indumentaria que las distintas culturas que conviven en la península Ibérica han conservado hasta hoy. Así y sobre todo, las bandas o pañuelos de seda cruzados sobre el pecho y los faldellines comunes a ambas tradiciones.

No ha sido ninguna casualidad que durante los últimos cien años, la erudición inglesa (al estudiar los fundamentos de sus bailes «moriscos») haya reparado en el motivo básico de algunos aspectos de indumentaria (como cascabeles en las pantorrillas y bandas de seda cruzando el pecho, sobre todo, enormemente extendidos por todo el continente), para evocar la unicidad del modelo ceremonial o ritual europeo. Empero la dimensión europea a la que estamos obligados por exigencia de conocimiento, la misma no impide que podamos ilustrar lo que decimos con algunos ejemplos tomados de danzantes rituales del neolítico africano.



Bailarines ibéricos con bandas cruzando el pecho y faldellín. Motivos ornamentales representados en la cerámica del cerro de san Miguel de Liria (Valencia) (según Luis Pericot).



En el año 1934 el profesor Luis Pericot descubrió en el cerro de San Miguel de Liria (Valencia) un vaso con una escena de danza que tituló 'Vaso de la sardana'. Se trata de una danza coral que abren dos músicos con flauta y flauta doble respectivamente. A los que siguen, en actitud de salto, siete personajes, de los cuales los tres primeros son varones y los cuatro siguientes hembras. Los tres varones no llevan arma alguna, pero se puede ver como, cruzando el pecho, se adornan con bandas además de llevar el faldellín. Las damas están dispuestas en orden decreciente a su rango social.

1



2



3



Las bandas cruzadas o pañuelos cruzados sobre el pecho, las faldillas y los cascabeles constituyen elementos muy extendidos por toda Europa. Pero los cascabeles, bien sean metálicos o bien vegetales contruidos con semillas o frutos de corteza dura los utilizan bailarines rituales de muchas partes del mundo. 1 Muchachas danzantes de la etnia banda (República Centroafricana, región de Bangui) con abrazaderas de cascabeles vegetales y collares cruzando el pecho, bailando su danza de iniciación (Fot. Michel Huet). 2 Cascabeles sobre el pantalón y bandas cruzadas de un dantzari de Lesaka (Navarra). 3 Indumentaria con bandas cruzando pecho y cascabeles de los bailarines morris de Abingdon (Fot. E.F.D.S.S.). 4 Ronda coral de hombres con indumentaria de faldellín y pañuelos cruzados en el pecho, de Gevgelija (Macedonia) (Fot. Folk Costumes and Dances of Yugoslavia). 5 Faldillas y bandas cruzando el pecho de los dantzaris de Oñati (Gipuzkoa). 6 Baile en arcos de los Coconut dancers de Bacup en Lancashire (Inglaterra), con sus caras tiznadas de negro, bandas cruzando el pecho y faldillas (Fot. E.F.D.S.S.).

4



5



6



Dos jóvenes de la región de Yaka (República Democrática del Congo), con gruesos cascabeles sujetos a sus tobillos, muestran sus máscaras rituales en su ceremonia de iniciación (African Masks, Barbier-Mueller Collection, Ginebra).



Sobre estas líneas diferentes tipos de guerreros, todos armados con arcos y flechas. Dibujos rupestres en el barranco de la Valltorta, Castellón (J. Camón Aznar).



Danzantes africanos de la etnia tutsi (Rwanda). Conocidos como los intore (los elegidos), estos célebres danzantes utilizan lanzas, arcos y abrazaderas de cascabeles vegetales. (Fot. Michel Huet). Las distintas posturas de danza que pueden recoger las instantáneas fotográficas, permiten a la imaginación especular con la gestualidad de las representaciones esquemáticas de cazadores del arte «levantino».



■ MARCO CULTURAL DE LA DANZA: FIESTA Y FERTILIDAD

En la caleidoscópica configuración de nuestras culturas populares, las distintas ramas de las ciencias histórico-sociales han ido avanzando en la conformación de aquellas estructuras y procesos evolutivos que marcan su devenir. En esas configuraciones, la danza ha tenido un papel valioso como expresión de las múltiples variables culturales que conviven en el continente, y sobre las que habrá que seguir estudiando con objeto de poder reconstruir lo que fueron sus fundamentos.

Las danzas campesinas (denostadas ya en el siglo II por Luciano en su libro *Sobre la Danza*, en favor de una danza más expresiva en sus contenidos y portadora de valores estéticos poco menos que burgueses) han sido prácticamente deshechas, cuando en época recentísima la ciudad ha acabado de manera definitiva con el campo. Sin embargo, esto no ha arreglado nada, pues la danza nacida de la quiebra total del mundo campesino: tanto las danzas recreativas para el intercambio social en los salones burgueses, como el ballet o danza dramatizada para el teatro, se sigue debatiendo entre la dificultad y la insatisfacción.

A lo largo de la Historia, la danza ha sido estudiada más como una curiosidad que como una producción conscientemente construida, por lo que, sin miedo a equivocarnos, podemos decir que el valor de todo lo publicado descansa más en su rareza y escasez que en su abundancia. Solo en época reciente, a partir de la Ilustración sobre todo, se han dado versiones desde las ciencias socio-antropológicas, que la han unido, tanto a una continuada búsqueda de la fertilidad como a lo que en ella pueda haber de lúdico o festivo. Va hacer ochenta años que la teoría de la fertilidad (tal y como fue aplicada por la mayoría de los folcloristas europeos a partir de los escritos de Frazer y Mannhardt) fue sometida a crítica (para el Carnaval) por Arnold van Gennep. Además de por van Gennep, Frazer también ha sido negado por Marie-Louise von Franz. Para la analista junguiana es incorrecto desde el punto de vista psicológico ligar a los dioses de la vegetación, tales que Osiris, Attis, Tammuz, etc., con la idea de que significan la muerte y el renacimiento a la vida de la vegetación. Para las culturas agrarias, escribe Marie-Louise von Franz, la vegetación en su aspecto concreto no era ningún secreto, antes por el contrario, era tan familiar que perdía divinidad.²

■ PISTAS PARA UN NUEVO PARADIGMA: CAOS, MEMORIA Y DANZA

CONJURAR EL CAOS E INTEGRAR EL CUERPO SOCIAL

Pero estos puntos de vista (que se han mantenido vigentes durante los últimos cien años), se muestran radicalmente enfrentados con las propuestas presentadas unas líneas más arriba. De ahí que desde estas páginas nos propongamos demostrar la falsedad de este criterio, exponiendo un nuevo marco conceptual para la danza vasca que, en rigor, creemos que es aplicable al resto de las danzas europeas.

No obstante, y más allá de cualesquiera otras consideraciones de tipo estético o recreativo, debemos decir que en nuestra opinión, la danza ceremonial europea ha estado absorbida por dos grandes preocupaciones que, cuando menos, se debe suponer que arrancan del Neolítico.

Por un lado la vemos unida a una preocupación constante por impartir orden y tranquilidad, conjurando el Caos (que bajo expresiones tan absolutas como pueden ser una plaga de langosta, una sequía, una riada o una epidemia de malaria) amenaza la continuidad de la vida; y, por otro, parece que su destino es el de combatir las tendencias a la desvertebración y pérdida de cohesión e identidad colectiva, buscando la integración del cuerpo social mediante expresiones coreográficas adecuadas. Creemos que esta doble perspectiva recoge lo sustancial de lo que aquí nos puede interesar.

Por situarnos en un mundo próximo al nuestro, tanto desde el punto de vista temporal como cultural, la danza en la cosmovisión del griego Hesíodo está encarnada en la musa Terpsícore, que aparece como hija de la Memoria y nieta del Caos, una circunstancia que es inherente a la naturaleza efímera de este arte que, a diferencia de la pintura y la escultura, se hace y deshace en cada representación, sin otro soporte de permanencia que la Memoria. Esta primera relación entre Caos, Memoria y Danza la veremos fluir (bien que débilmente en los

datos que poseemos) en muchas celebraciones carnavalescas, procesiones conmemorativas con motivo de las fiestas patronales, además de desteñidas danzas que en el pasado han conformado un folclore del Caos destinado a la iniciación de jóvenes a la sociedad de adultos.

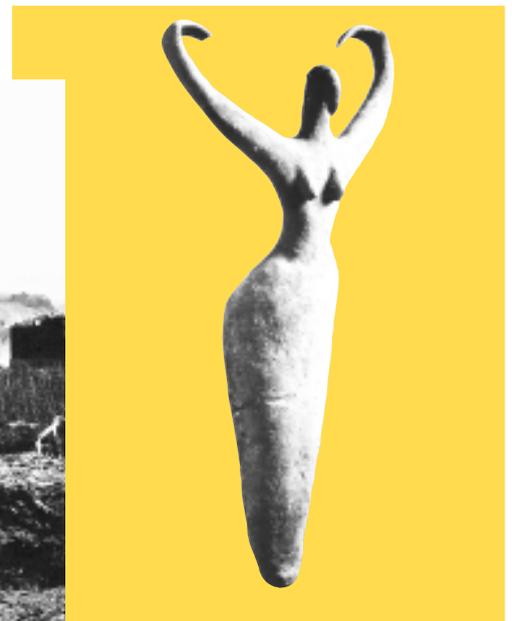
Dejamos marcado aquí nuestro objetivo. En las páginas que vienen a continuación nos ocuparemos de las danzas vascas dentro de una visión panorámica europea, que debe tomar al Neolítico como acostumbrado marco de referencia temporal, y eso, aún a pesar de la suma de problemas e incógnitas que esto viene a representar, al tratar de establecer el marco de economía, técnica y cultura, en el que las danzas evolucionan diacrónicamente en cada presente, que siempre es único y lleno de sentido. Ello obliga a desarrollar una lectura interpretativa de su relación con los bordes acuáticos y cenagosos (hábitats de los insectos), y de la lucha conjuratoria que las mismas libran contra los parásitos, las plagas y las enfermedades pestíferas.



Cacería de cabras monteses y de jabalí. Cueva del Charco del del Agua Amarga (Teruel) según Juan Cabré. 2) Cazadores, escenas del jaral y mujeres bailando. Abrigo I del Barranco de las Letras (Dos, aguas, Valencia), según Jordá y Alcacer (José Camón Aznar).



EL NEOLÍTICO



EL NEOLÍTICO. Uno de los máximos exponentes culturales y arquitectónicos del modo de producción asiático, como gran obra suntuaria de los imperios hidráulicos, las pirámides de Egipto vistas desde la llanura de Gizeh. De izquierda a derecha Keops, Kefrén y Mikerinos. (Seton Lloyd et alrii). Sobre estas líneas estatuilla votiva egipcia (en actitud de danza?, hacia 4000 a. de C. (Maria-Gabriele Wosien).

■ LA HUMANIDAD EN EXPANSIÓN

Cuando la incipiente humanidad formada por el *Homo sapiens sapiens* se desplazó de su hogar africano para ocupar el resto del planeta, un complejísimo juego de adaptaciones biológicas se puso en movimiento. Al desertar de los medios tropicales en busca de nuevos espacios, esas bandas de cazadores también estaban escapando inconscientemente del acoso de muchos parásitos y organismos causantes de enfermedades a los que se habían acostumbrado sus predecesores y contemporáneos tropicales.

El clima templado les permitía enfrentarse a una situación biológica más sencilla, lo que hizo mejorar su salud y fuerza. La distribución de los humanos por distintas zonas climáticas produjo lo que McNeill denomina un «declive parasitario». Esto permitió que las poblaciones de climas cálidos pudieran pasar a climas más templados y secos con un escaso riesgo de infección o infestación, mientras que, a la inversa, las tierras cálidas y húmedas del sur no dejaban de ser un peligro constante para los intrusos venidos del norte más frío o del desierto más seco. Pero en su condición intrusa, los cazadores, demostraron también que los equilibrios ecológicos de esas zonas templadas eran más fácilmente alterables por la acción humana.

EL SISTEMA ECONÓMICO DE CAZA Y RECOLECCIÓN: SU DECLIVE

Mientras duró su expansión por las zonas templadas y subárticas del casquete boreal ese tiempo constituyó un período de éxitos sin precedentes para la humanidad. Abandonado el canibalismo, que situaba a los humanos a la altura de los grandes depredadores como leones y lobos, su formidable habilidad para la caza consiguió llevarlos al pináculo de la cadena alimentaria, eliminando el riesgo de ser comidos sistemáticamente por otros depredadores más potentes. De ese modo se puede estimar que los cazadores y recolectores paleolíticos de las zonas templadas fueron



Ciervos a la carrera perseguidos por un arquero. Figuras rojas, Mas d'en Josep (Valltorta), según Benítez Mellado (A. Beltrán Martínez).



Arqueros y cazador con flechas y animal sujeto por un lazo. Cueva del Polvorín. Puebla de Benifazá (Castellón), según Salvador Vilaseca (José Camón Aznar).

gentes sanas, a pesar de tener comparativamente unas breves expectativas de vida, con riesgos microparasitarios no graves en comparación con los que debieron sufrir en el trópico. En la medida en que entre ellos una infección se propagaba lentamente (sin incapacitar a su huésped humano de forma muy grave), tales parasitismos podían viajar, y seguramente viajaron con las comunidades de cazadores.

Pero aunque desde el punto de vista de la infestación las cosas no iban mal, llegó un momento en el que todos los territorios de caza disponibles fueron ocupados (los territorios más antiguos ya habían sido diezmados de los animales más codiciados, la caza mayor), y entonces la disminución de recursos cinérgicos (con la extinción del mamut, rinoceronte lanudo y los grandes osos) provocó una crisis de supervivencia en muchas partes del mundo. Los problemas coincidieron con los cambios climáticos que hicieron retroceder las capas de hielo en el año 20.000 a.C., y lo que habían sido grandes zonas de caza en regiones subtropicales de África y Asia entraron en un proceso de desertización (hasta formar lo que hoy es el Sahara, por ejemplo) que ponía en crisis la economía recolectora.

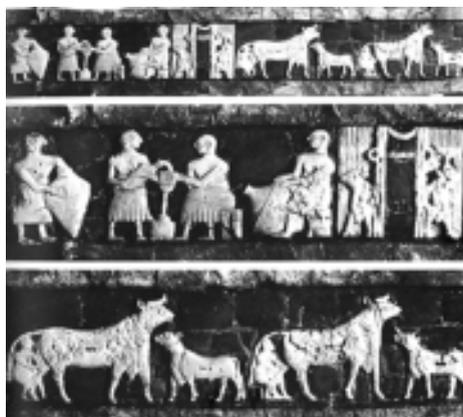
PASTOREO Y AGRICULTURA, VESTIGIOS Y ORIGEN

Todos los especialistas coinciden en considerar que cuando 10.000 años a. de C., la comida en las regiones templadas comenzaba a escasear para una economía de caza y recolección, la necesidad de encontrar alimento intensificó la búsqueda de recursos. Esa búsqueda obligó a experimentar sobre nuevas cosas que se pudieran comer, lo que hizo inevitable que la recolección de semillas llevara al descubrimiento de técnicas para su purificación y conservación; del mismo modo que la paulatina extinción de la caza se supone que llevó directamente a la domesticación de animales.

Como consecuencia de esa nueva situación, las incipientes comunidades de pastores y agricultores, se vieron obligadas a controlar y eliminar vegetales y animales, que competían por el mismo espacio vital, con las especies que estaban siendo sometidas al control



Distintas escenas de arte levantino con recolección de frutos, miel y representación de incipientes labores agrícolas en la cueva del Mortero (Alacón, Teruel), Cueva de la Araña y el Pajarero (A. Beltrán Martínez).



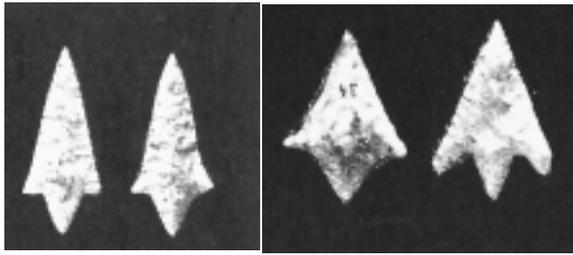
Friso de los ordeñadores. Decoración del templo de Al Ubaid, Museo de Irak, Bagdad (Seton Lloyd et alrii).

Pastores tranhumantes con su rebaño en la Bardena de Navarra.

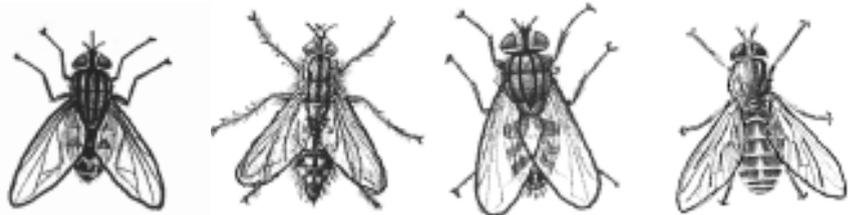


humano. El resultado produjo una enorme concentración de atención activa en unas cuantas especies vegetales y animales, y la necesidad de preservarlas alteró el equilibrio ecológico reduciendo notablemente la cadena alimentaria en comparación con la que tenían los cazadores-recolectores. El *Homo sapiens sapiens* había aprendido a acaparar bienes para su consumo en detrimento de las otras especies.

La simple práctica agrícola, con el cultivo de cereales, frutas, hortalizas y domesticación de animales hizo inevitable que los humanos llegaran al control y explotación de sus ciclos reproductores, con lo que la producción de alimentos tuvo un rápido incremento. Todas las especies animales de las que se dispone de pruebas arqueológicas relativas a su domesticación, indican que fueron adaptadas para el consumo humano entre el 8.000 y el 2.500 a. de C. El proceso comenzó con la oveja, la cabra y el cerdo, y terminó con los camélidos. Desde hace 2.500 no se ha incorporado a esta lista ninguna especie significativa. En cuanto a los árboles frutales (muy importantes por la incidencia que van a tener en la visión que se extrae del Carnaval), el primero que se aclimata hace 4.000 años, es el olivo; mientras que el manzano será adaptado con técnicas de injerto en el período griego clásico.



1



a) Scatophaga

b) Sarcophaga

c) Musca

d) Tabanoidea.

2

En nuestra opinión, la flecha es una de las más arcaicas apropiaciones que los humanos hacen de aquellos modelos que ofrece la naturaleza. Algunas puntas del período gravetiense tienen una morfología semejante al cuerpo de una mosca.

1 Para llevar a cabo una aproximación comparativa hemos seleccionado algunas puntas de flecha de la Cova de la Pastora. Alcoy (Alicante). (José Camón Aznar) y cuatro moscas:

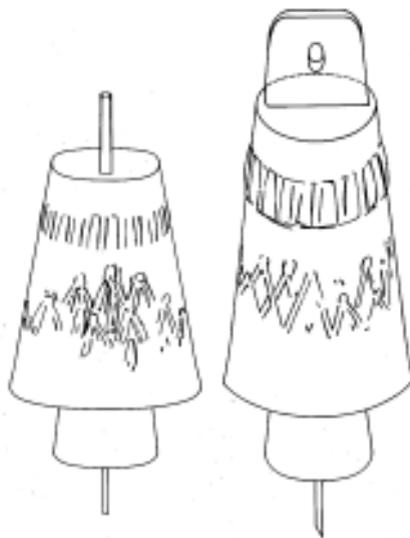
2 a) Scatophaga, b) Sarcophaga, c) Musca y d) Tabanoidea. El hecho nada tiene de extraño por cuanto que algunas lenguas europeas han conservado el recuerdo de aquella primera asimilación que hacía de las puntas de sílex moscas «arrojadizas». Así, la voz española flecha, la francesa flèche o la italiana freccia proceden de las voces inglesa y alemana para 'mosca' fly y Fliege. Estas dos palabras se remontan a una raíz germánica *fliēk con el sentido de «volar» o de «huir». De ahí la flecha, lo que «vuela». (Louis-Jean Calvet, Historias de Palabras). Otro tanto sucede con las puntas de lanza. La lanza, conocida también como bordón, es una referencia clara al insecto, que en francés se conoce precisamente como bourdon. Creemos que sin un conocimiento efectivo de esta relación semántica y metafórica

entre la flecha y la mosca (pero con una intuición asombrosa como vamos a ver) Herbert Read dejó escrita la siguiente aproximación. Al comentar en su libro Imagen e Idea, algunas escenas de caza y destacar la proximidad estilística que se produce entre las pinturas realizadas por los bosquimanos de Sudáfrica y las halladas en las zonas levantinas de la península Ibérica, hizo dos importantes observaciones. Comentando la estilización de las figuras humanas, dijo que «si están en movimiento, los brazos y las piernas son alargados y están en tensión, dando un efecto general de revoloteo de insectos»; para continuar con otro comentario, más importante aún, en el que relaciona directamente mosquitos y flechas. Escribiendo sobre una composición conocida como «batalla de arqueros» hallada en Morella dice que «en estas hacinadas composiciones, las diminutas figuras humanas estilizadas lanzan sus flechas alrededor de las bestias como verdaderos mosquitos». 3 Como ilustración para este comentario tenemos la propia fotografía utilizada por Herbert Read, a la que deseamos sumar tres representaciones de animales interpretadas por Leroi-Gourhan en su libro Las religiones de la Prehistoria.

4 Dos de estas figuras corresponden a hallazgos de Isturitz, una plaqueta con trazos de diferentes animales entre los que destaca un bisonte «atacado» por una nube de pequeños signos que se supone son flechas; asimismo un caballo y la cabeza de otro animal sobre los que «vuela» el mismo tipo de signos. Por último un documento que nos parece ciertamente importante, un bisonte hallado en Niaux marcado con signos que Leroi-Gourhan define como «heridas» (quizá porque interpreta el dibujo como si sobre el lomo del animal hubiera una pequeña perforación de la que sale un chorro de sangre) pero que en nuestra opinión son esquemáticos signos de «moscas-flecha». 5 Compárense estos últimos trazos, con las marcas que los fundidores griegos emplean como elemento decorativo de sus cencerros, y que nosotros hemos interpretado como estilizaciones de moscas, tábanos o avispas (las figuras que tienen el cuerpo rayado). Ver el libro de Fivos Anoyanakis, Greek Popular Musical Instruments. En ambos casos la forma redonda de la cabeza aparece nitidamente representada.



4

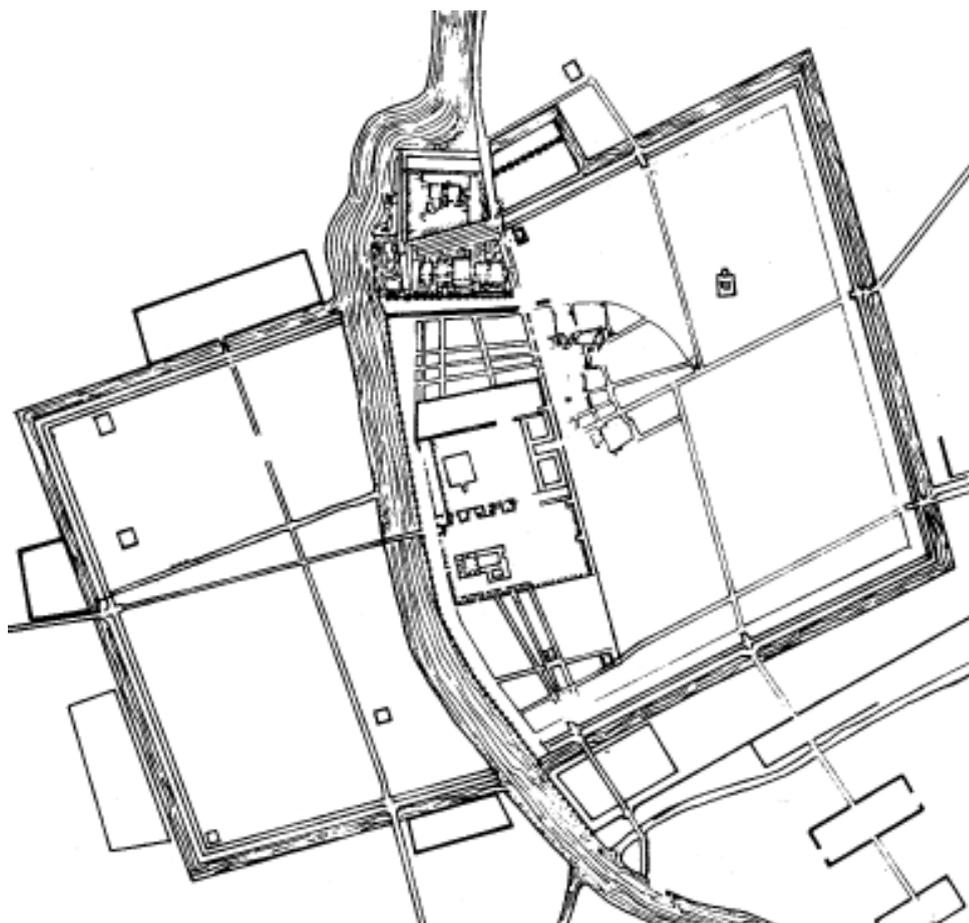


5



3

Plano de la ciudad de Babilonia en el periodo babilónico tardío. 1. Eufrates; 2. Puerta de Lagulgirra; 3. Templo de Belit Nina; 4. Templo de Adad; 5. Jardines; 6. Puerta de Adad; 7. Ciudad nueva; 8. Casa de los muertos; 9. Templo de Samash; 11. Templo de Urash; 12. Templo de Gula; 13. Templo de Marduk; 14. E-sagila; 15. Puerta de Istar; 16. Templo de Ninmash; 17. Camino procesional; 18. Templo de Istar; 19. Puerta sacra; 20. Templo de Ninurta; 21. Puerta de Ninurta; 22. Puerta de Sin; 23. Templo de la fiesta del Año Nuevo. (Seton Lloyd et alrii).



ACUMULACIÓN AGROALIMENTARIA Y PROGRESO CIENTÍFICO-TÉCNICO. Esa abundancia alimentaria propició un espectacular aumento de población que, al concentrarse, fue determinante para el nacimiento de las grandes ciudades y civilizaciones del Viejo Mundo. Se considera como definitivo, que por la circunstancia del medio físico en el que históricamente se produjo, la agricultura intensiva era el tipo de agricultura que podía promover el crecimiento de las ciudades y de todo aquello que es inherente a lo que se entiende por civilización: fuertes incrementos poblacionales capaces de dar potencial militar a las formaciones imperiales que emergían en aquel contexto, invención de la escritura, sistemas legislativos y contables, redes viarias con fines militares y comerciales, astronomía y control sobre los ciclos estacionales y fluviales, etc. Todo un cuerpo de conocimiento científico que dio lugar a sociedades tan altamente evolucionadas como las encontradas en Mesopotamia, Egipto e India.

CONCENTRACIÓN HUMANA, Y PRIMEROS ECOSISTEMAS COLONIZADOS. La producción agrícola, concentrada como no lo había estado hasta ese momento, era una llamada lo suficientemente poderosa como para que sobre ella no pusiesen su codiciosa mirada, animales depredadores de todo tipo.

Ese progreso expansivo (llevado a cabo a lo largo de costas y cursos fluviales, zonas pantanosas y humedales) permitió a las concentraciones de población, vivir y desarrollarse mientras se creaban las condiciones para que nacieran nuevos focos de desequilibrio ecológico, a partir del cultivo intensivo de algunos cereales y hortalizas. La lista cada vez más numerosa de hallazgos arqueológicos (que va dando a la luz emplazamientos en Oriente medio, Anatolia y los Balcanes) permite que el recorrido marcado por el proceso expansivo de la agricultura en Europa occidental se vaya fijando cada día con mayor exactitud. Ese proceso expansivo tuvo como rasgo difusor que las aldeas neolíticas se establecieron a lo largo de costas y cursos fluviales, los cuales permitían a las concentraciones de humanos (con sus plantas cultivables y animales

domesticados) vivir y desarrollarse (a la vez que implantaban las condiciones necesarias para que nacieran nuevos focos de desequilibrio ecológico).

LAS CULTURAS HIDRÁULICAS DEL PRÓXIMO ORIENTE Y EL FACTOR ENTOMOLÓGICO

En el proceso formativo de esas culturas, el nacimiento de panteones divinos y observancias rituales tuvo lugar en medio de un rápido proceso evolutivo (comparado con lo que habían sido todas las evoluciones anteriores de la humanidad) en el que la domesticación de animales y cultivo de plantas (iniciado entre el 9.000 y el 6.750 a.C.), dio paso a una agricultura de regadío (antes del 3.000 a.C.) que posteriormente se complementó con el nacimiento de Estados y la fundación de ciudades (hacia el 2.000 a.C.) en tierras regadas por la lluvia. Un ancho espacio de tierras civilizadas surgió en las bandas oriental y occidental de

Mesopotamia, cuya paulatina ampliación iba cubriendo el límite máximo o linde natural de suelo y clima, hasta donde las circunstancias medioambientales de cada momento restringían la agricultura campesina.

El crecimiento poblacional condujo a una explotación cada vez más intensiva de la tierra, el agua, los cereales y los animales domésticos, lo que dio lugar a que los grandes imperios acadios, babilonios, casitas, mitanis, hititas, egipcios, asirios, caldeos y persas se sucedieran unos a otros entre guerras bárbaras y tumultuosas, hasta la llegada de los árabes, quienes con sus victorias militares, políticas y religiosas se convirtieron, entre los siglos VII y XVI d.C., en dueños del imperio cultural más extenso en la historia del mundo arcaico.

CONDICIONAMIENTOS SANITARIOS. Una parte de la historia de sus fluctuaciones, por causas tanto microparasitarias como macroparasitarias ha sido estudiada por McNeill. Mientras en Europa el proceso de expansión agrícola hacia occidente seguía su curso, el Creciente Fértil había llegado a su límite con el establecimiento del imperio persa en el siglo



Ziggurat del dios de la Luna en Ur. Fachada nordeste con la escalera reconstruida en parte. (Seton Lloyd et alrii).

VI a.C. Hacia el año 500 a.C. las fronteras de ese imperio limitaban en las todas direcciones con estepas y tierras desérticas, salvo una lengua de tierra que daba al Egeo y que ofrecía una perspectiva expansionista hacia un suelo lo suficientemente fértil como para estimular la apetencia imperial.

Pero cuando en los años 480-479 a.C. el intento expansionista de Jerjes se llevó a cabo, éste fue frenado por una epidemia de disentería según cuenta Herodoto. La disuasión entomológica y, por tanto, epidémica, será una amenazadora constante en la expansión de los modos de vida neolíticos.

La consecuencia más palmaria de todos estos cambios económicos, tecnológicos y sociales fue la alteración de los paisajes naturales. Buscando hacerlos agrícola y aptos, se impedía la regeneración de los propios ecosistemas, con lo que se abría de par en par la puerta a una hiperinfestación de plantas, animales y humanos. Los grandes ríos sobre los que se asentaba ese desarrollo económico (Eufrates y Tigris en la cuenca del golfo Pérsico, el Nilo en el Mediterráneo y el Indo en Bengala) obligaban a un constante trabajo de control sobre sus crecidas, realización de obras de canalización, drenajes, etc., con lo que las poblaciones (muy expuestas al acoso microparasitario) quedaban debilitadas bajo el riesgo permanente de epidemias y fiebres.

ENFERMEDAD Y PODER. La situación endémica de las poblaciones de los grandes imperios, quizá fue la base creativa de las jerarquías sociales que dominaron en las primeras civilizaciones de los valles fluviales. Como escribe Mc Neill,

Parece razonable sospechar que los gobiernos despóticos característicos de las sociedades que dependían de una agricultura de regadío, tal vez debieran algo a las enfermedades debilitantes que afligían a aquellos trabajadores, que mantenían húmedos sus pies durante buena parte del tiempo, así como a las exigencias técnicas del manejo y control del agua que hasta ahora han sido utilizadas para explicar el fenómeno. En otras palabras, las plagas de Egipto, tal vez estuvieran relacionadas con el poder del faraón, de una forma en la que nunca

pensaron los hebreos y que los historiadores modernos nunca han considerado.³

Según nuestra opinión McNeill se excede aquí en sus apreciaciones. En primer lugar, en esa regresión al Caos, Yahveh se manifiesta como un dios de la tormenta con rasgos similares a otras divinidades mesopotámicas; en segundo lugar, no parece que históricamente haya sido posible, para las diferentes dinastías egipcias o mesopotámicas, dominar el control de los brotes epidémicos que se producían en sus dominios.

MEDIACIÓN SAGRADA. SÚPLICA Y REMEDIO A LA PESTE Y LA PLAGA

El máximo papel que las monarquías podían jugar era el de hacer de intermediarias entre las divinidades y el pueblo mediante la estricta observancia del ritual. La ausencia de ese poder sanador obligaba a los monarcas a buscar el favor divino por otros medios, y estos eran una riquísima colección de cultos y ceremonias repartidas a lo largo del año con objeto de controlar el caos que el peligro de brotes infecciosos, plagas e invasiones armadas venía a representar.



Danza circular con músico en el centro (Terracota beocia, siglo V a. de C., Kestner-Museum, Hannover). (Maria-Gabriele Wosien).

Danza circular abierta con tocador de lira (Cerámica pintada. Palaikastro, Creta, final del III período minoico, 1400-1100 a. de C. Museo de Heraklion), (Maria-Gabriele Wosien).

Tenemos de este modo que los documentos históricos sobre la utilización de ritos y plegarias para contener los brotes epidémicos, tanto en Egipto como en los diferentes imperios del Creciente Fértil, Anatolia e Israel (y posteriormente en Grecia y Roma), prueban la existencia de unos mecanismos litúrgicos, dirigidos a suplicar a los dioses que contengan las calamidades de la peste y la plaga. No eran solamente los rituales de Año Nuevo (que cada sistema religioso tenía establecido) sino que en cada momento, el sufrimiento procuraba ser paliado con la oración y la súplica reales. Por ser especialmente emotiva, traemos esta plegaria del rey hitita Mursil II, quien se dirige en estos términos al dios de la tormenta, Hatti :

"...¿Qué hemos hecho pues (para que) hayáis soltado esta epidemia sobre el país? El país hitita se ve cruelmente afligido por esta epidemia. Pronto hará veinte años, desde los tiempos de mi padre, de mi hermano, y de mí mismo desde que soy sacerdote de los dioses, que la humanidad sufre de mala muerte... En cuanto a mí, no puedo ya dominar la pena de mi corazón... la agonía de mi alma (...) En lo concerniente a esta epidemia, he dirigido mis plegarias a todos los dioses... (diciéndoles): 'Escuchadme, oh dioses señores míos, expulsad esta epidemia del país hitita. Que un presagio desvele la razón por la cual las gentes mueren en el país hitita, o que un sueño me la revele o que un profeta la anuncie'. Pero los dioses no me han escuchado y la epidemia no se ha apaciguado. La pocas gentes que quedaban para llevar a los dioses los panes de los sacrificios y las libaciones murieron a su vez...".⁴

Mursil II reconoce sus faltas, que no son otras que la interrupción de las ofrendas al río Mala (el Eufrates), y la tergiversación por parte de los hititas de un acuerdo concluido con los egipcios (que parece fue la causa de que unos prisioneros egipcios atacados por una epidemia la llevaran a territorio hitita). El arrepentido y atormentado monarca concluye dramáticamente su plegaria con las siguientes palabras:

"...A ti, dios de la tormenta de Hatti, dirijo mi plegaria. Salva mi vida...".⁵

La información que contiene la plegaria de Mursil II aporta datos sobre su



Relieve en terracota de Pazarli (Frigia) con figuras de guerreros. Museo de Ankara. (Seton Lloyd et alrii).

Relieves en bronce de las puertas de Balawat: guerreros asirios; matanza de prisioneros. British Museum, Londres. (Seton Lloyd et alrii).

Relieves en bronce de las puertas de Balawat: guerreros asirios; prisioneros procedentes de Sugunia. British Museum, Londres. (Seton Lloyd et alrii).



duración y virulencia, además de que la intermediación pedida por el monarca (para que un profeta revele las razones del castigo) apunta ya, directamente, a experiencias religiosas bíblicas.

LA TRANSFERENCIA METAFÓRICA Y FOLKLÓRICA DEL INSECTO Y LA PLAGA. EL PARÁSITO HUMANO, RITUALES DE GUERRA Y CONQUISTA

Pero a pesar de los brotes epidémicos que esporádicamente se pudieran producir, el desarrollo de estas formaciones imperiales iba creando la siguiente nueva situación enormemente conflictiva, pues si por un lado la extraordinaria concentración humana en las grandes ciudades hacía posible un incremento de la actividad microparasitaria, por otro lado el excedente económico y la riqueza productiva elaborada por un artesanado capaz de llegar a resultados cada vez más sofisticados, tentaba a la aventura macroparasitaria de guerra y conquista.

No es preciso perderse ahora en detalles sobre los antecedentes técnicos de una difusión que durante 4.000 años se ha ido desplazando desde sus puntos de origen en la península de

Anatolia, hasta llegar a los confines de Iberia y Jutlandia. Sobre la misma, en ningún caso pretendemos decir que haya sido obra de una única cultura indoeuropea de signo unitario, pero si parece cierto que ese entramado cultural por su propia naturaleza, es heredero de la cultura neolítica) se presenta con una innegable homogeneidad. A su favor tenemos los datos comunes que aporta el conjunto del folclore europeo: creencias, cuentos, leyendas, ritos y ceremonias como el Carnaval y sobre todo algunos tipos de danza. Por lo demás, sí cabe decir que la aventura neolítica, enormemente fortalecida por el inmenso adelanto que supusieron los trabajos de fusión y forja de los metales, permitió que el grupo de lenguas pertenecientes a la familia indoeuropea, iniciara también su implantación en Europa occidental.

La progresión indoeuropea hacia Occidente, cargada ya con los ritos de combate y el principio de dualidad ha sido apreciada por Dumézil, Eliade, Grimal y otros que han visto en los conflictos entre dos pueblos de dioses escandinavos, los Ases y los Vanes, una sorprendente simetría con el enfrentamiento entre sabinos y romanos y, por extensión, el

reflejo de una realidad histórica, el proceso de fusión entre los aborígenes europeos y los nuevos colonizadores indoeuropeos. Pero nuestros intereses no van, de momento, en esa dirección. No nos reprimiremos a lo hora de explicar y entender la incipiente metáfora de guerra aplicada al combate bailado contra las plagas de insectos.

Por lo que se ve, las figuraciones de combate entre grupos enfrentados tan propios de los rituales agrarios del Neolítico (hallados en Egipto, Babilonia, Grecia, Etruria o Roma), son combates que, posiblemente, tenían como lugar de práctica la orilla fluvial. Se trata de simulacros militares muy antiguos, quizá previos al propio ejercicio de la guerra y, desde luego, sin ninguna relación con ella. El enemigo en esta parodia militar no era otro que la amenazadora «gente» pobladora del borde acuático (la fauna entomológica para entendernos), alrededor de la cual el folclore ha conservado múltiples creencias bajo la forma de numenes, hadas y otros espíritus de la noche.

INSECTOS



CIVILIZACIÓN Y CULTURA

Reconstrucción de cabañas palafíticas en un lago suizo. Las casas del muelle de Donostia construidas sobre pilotes (resto de viejas tradiciones constructivas palafíticas según Frankowski).

EL FACTOR ENTOMOLÓGICO EN LA CIVILIZACIÓN Y LA CULTURA ASENTAMIENTOS EN EL ECOSISTEMA DEL INSECTO. PROBLEMAS Y REMEDIOS DEFENSIVOS. El panorama medioambiental pantanoso tuvo una larga continuidad, hasta que el crecimiento urbano hizo necesarias técnicas de desecación de bordes fangosos y charcas que aislaran a los humanos del acoso de los parásitos. La riqueza agrícola había despertado la codicia de poderosos competidores, por lo que a partir de ahí, los agricultores tuvieron que habérselas con las plagas. La función de muchos ceremoniales coreográficos, habrían tenido como objeto preservar a personas y cultivos de las amenazas procedentes de las tierras pantanosas

■ CONSTRUCCIONES PALAFÍTICAS, DESECACIÓN, DEFORESTACIÓN

Como venimos diciendo, los asentamientos más importantes (situados casi siempre en bordes fluviales, lacustres o marinos) se enfrentaban a paisajes inhóspitos que tenían graves consecuencias para la salud de aquellos primeros colonos. Al quedar arriscadamente expuestos a los ataques de los mosquitos, transmisores de la malaria y el paludismo, los agricultores neolíticos hicieron de esas enfermedades un endémico problema de salud que está lejos de haber concluido.

Por otra parte, en los peligros de riadas y fiebres, se hallan las motivaciones más importantes para explicar la ideación de soluciones constructivas como el palafito, en las que la altura de los pilotes y la ayuda del humo (incorporado luego según técnica aplicada a las labores de la poda) son las armas con las que las comunidades se enfrentaban (y se enfrentan todavía hoy en muchos lugares del mundo) a los mosquitos. Restos de estas construcciones palafíticas fueron

estudiadas por Frankowski en distintos puntos de la península Ibérica, dando como un ejemplo (entre otros) las habitaciones sobre pilotes construidas en el muelle de Donostia (también hay algún ejemplo interesante en Pasajes).

Este panorama medioambiental tuvo una larga continuidad, hasta tanto el crecimiento urbano hizo exigible técnicas de desecación de bordes fangosos y charcas que aislaran a los humanos del acoso de los parásitos. Pero estos no eran los únicos espacios desde los que los mosquitos podían perpetrar sus ataques. La actividad humana también jugaba su papel. Así pues, y mientras avanzaba el proceso de colonización, la deforestación de extensiones de bosque llevada a cabo por los agricultores alteraba las relaciones medioambientales, y con el encharcamiento de grandes extensiones de terreno, proporcionaba a los mosquitos nuevos hábitat para su asentamiento y reproducción.

Y si en el día de hoy un paseo por la orilla del Ebro en un atardecer veraniego puede ser interrumpido bruscamente por la masiva presencia de mosquitos; detengámonos un

momento y pensemos lo que era aquella Europa auroral habida cuenta la experiencia que sobre estos dípteros poseen todos los que en primavera han visitado las tierras salvajes del hemisferio boreal en sus áreas septentrionales.

ALGUNOS DATOS ILUSTRATIVOS

Comprobaciones científicas llevadas a cabo para detectar la rapidez e intensidad de los ataques de estos dípteros han anotado en Dinamarca más de 10.000 mosquitos por cabeza de ganado, lo que es difícilmente soportable para una naturaleza humana que no disponga de la protección adecuada, mientras que en Finlandia, y en menos de un minuto, alrededor de 3.000 se pueden apoyar en un brazo desnudo.

Por otra parte, en la gran emigración veraniega de renos hacia las costas finlandesas del océano Artico, estos animales sufren un acoso tan espantoso por parte de los mosquitos que, cada uno de ellos, pierde por término medio alrededor de litro y medio de sangre. Si tenemos en cuenta que en cada picadura un mosquito absorbe entre 5 y 8 microlitros



Construcciones palafíticas en Papua Nueva Guinea.



Aglomeración o plaga de mariquitas, *Coccinella septempunctata*, dispuesta a invadir nuevos horizontes, (Fot. John Cancalosi).

(cinco a ocho millonésimas de litro), podemos calcular aproximadamente, no el número de mosquitos que visita a cada reno, pero sí al menos las picaduras que recibe durante su viaje. El resultado es que las partes más blandas y desprotegidas de estos animales se resienten de dolorosos hematomas. De modo que una vez que han llegado al final de su periplo, miles de bestias se concentran entre el borde del mar y una estrecha faja de pastizal a la que, por su baja temperatura, no pueden acceder los mosquitos. Los renos quedan libres de su acoso pero al precio de llegar a pasar hambre, ya que la alta concentración de cabezas de ganado en tan apretado espacio agota los escasos pastos disponibles.

■ CONSECUENCIAS EN LA CIVILIZACIÓN Y LA CULTURA

COMPETENCIA ENTRE EL HOMBRE Y EL INSECTO, SU PROXIMIDAD Y LEJANÍA

Todos estos factores suscitaron una alteración de las relaciones de los humanos con sus sistemas ecológicos, cuyas consecuencias, en términos epidemiológicos, no se hicieron esperar. La nueva riqueza agrícola había despertado la codicia de poderosos competidores, por lo que a partir de ahí, los agricultores tuvieron que habérselas con las plagas. Se produjo así un aterrador panorama



De las diferentes familias de mosquitos cuya actividad incide negativamente sobre los humanos, solo las hembras son peligrosas al tener necesidad de picar y extraer sangre para fecundar sus huevos. Culicoides, Aedes, Culex, Anopheles pueden llegar a formar grandes concentraciones con la secuela de crear grandes problemas a animales y humanos.

Una nube de langosta, en una zona de reproducción, en Mali, en Africa Occidental. La reproducción de estos insectos en el Africa sub-sahariana provocó durante 1988-89 una plaga calamitosa que se extendió desde las islas Cabo Verde hasta Irán, (Fot. George Popov). Las nubes de langosta son tristemente célebres por sus acciones devastadoras que, en algunos casos, puede elevarse a 20.000 toneladas de plantas al día. La nube más grande jamás conocida cubría 1.000 m² y contenía 40.000 millones de individuos. Debido a sus vivos colores, esta langosta advierte al entorno depredador de su peligrosidad (Fot. KG Preston-Mafham).



Ataque de insectos aphidien a un campo de remolacha azucarera, provocando el endurecimiento de las hojas. (Fot. Minis try of Agriculture, Fisheries and Foods/Crow Copyright).



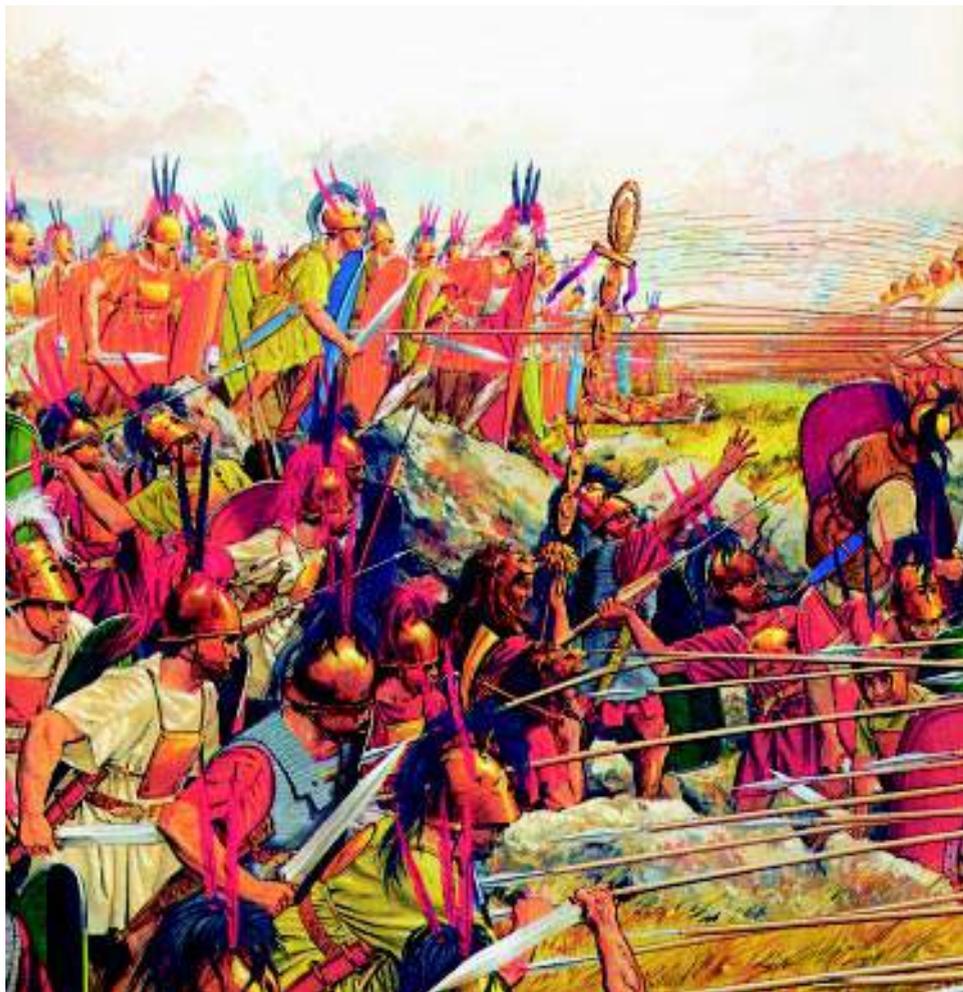


Ilustración que reconstruye una batalla planteada por las legiones de Roma.

de contornos absolutamente caóticos, que la ciencia contemporánea ha tratado de fijar en sus leyes bioevolutivas, pero que las teologías del Creciente Fértil ya habían abordado al hacer de esas catástrofes naturales la columna vertebral de sus prácticas religiosas.

Las nuevas condiciones de concentración urbana, creadas por el desarrollo de las aldeas y ciudades como causa que precede de modo inmediato a la emergencia de imperios y civilizaciones, ofrecieron a los organismos causantes de enfermedades una riquísima fuente de alimento.

En definitiva, el Neolítico, con sus sufrimientos epidémicos y sus rituales rogatorios contra el mal y la enfermedad, había comenzado.

Pero, de cualquier manera, tan espectacular concentración de riqueza llevó a las sociedades del Creciente Fértil a un desarrollo gradual que concluyó con la necesidad de controlar el agua, de donde nacieron los diversos modelos de sociedades hidráulicas, cuyos imperios fundamentaron su subsistencia en acciones macroparasitarias de destrucción y conquista. Estos nuevos planteamientos militares (cada

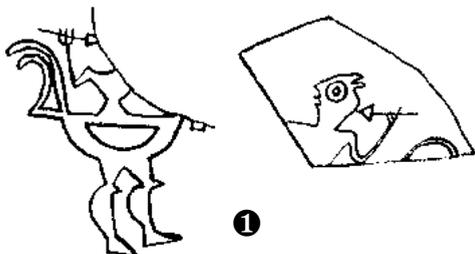


Danza griega de jinetes, vaso conservado en el Museo de Berlín (Curt Sachs, Historia Universal de la Danza).

vez más sofisticados, bien que con un invariable destino final: la invasión armada), propiciaron que las acciones guerreras de esta naturaleza fueran asimiladas a todo tipo de calamidades y plagas, principalmente las de langosta.

Ese esquema propicia el paralelismo entre el parasitismo del insecto y el del hombre que parasita encuadrado en los grandes ejércitos que organiza el despotismo hidráulico, provocando que su imagen devastadora se asimile a la plaga. El ejemplo se puede tomar del Libro de Joel (2, 3-10) donde en el pasaje "La invasión de langosta" el problema es expuesto con claridad. Aquí la langosta es mostrada con todo su poderío y comparada con un ejército disciplinado e invencible,

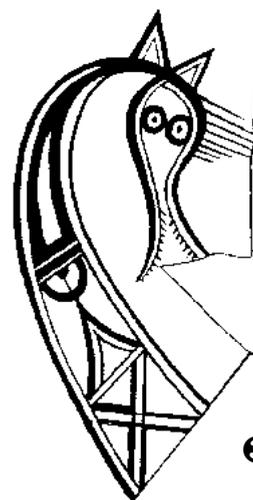
"Delante de él devora el fuego, detrás de él la llama abrasa. / Como un jardín de Edén era delante de él la tierra, detrás de él un desierto desolado. / ¡No hay escape ante él! / Aspecto de corceles es su aspecto, como jinetes así corren. / Como estrépito de carros, por las cimas de los montes saltan, como el crepitar de la llama de fuego que devora bojarasca; como un pueblo poderoso en orden de batalla! / Ante él se estremecen los pueblos, todos los rostros mudan de color. / Corren como bravos, como guerreros escalan las murallas; cada uno va por su camino, y no intercambian su ruta. / Nadie tropieza con su vecino, van cada cual por su calzada; a través de los dardos arremeten sin romper la formación. / Sobre la ciudad se precipitan, corren por la muralla, hasta las casa suben, a través de las ventanas entran como ladrones".⁴



1



2



3

Las máscaras del caballito rebasan ampliamente el marco de la cultura neolítica europea; aunque sea este ámbito el que nos resulta más conocido. La antigüedad de la máscara del caballito y del propio caballito con faldas queda atestiguado por documentos hallados en la cultura ibérica. 1 Fragmento de cerámica ibérica de lo que se ha considerado el armazón de un caballito con faldas. 2 Enmascarado con cabeza y armazón de caballo. 3 Detalle de cabeza de caballo.

Cerámica Ibérica. Museo Numantino, Soria (José Camón Aznar).



Máscara de caballito y enmascarado con espada y caballito de la sociedad iniciática Koré Dugaw de la etnia bamana de Mali. Unidos a ritos de iniciación que incluyen parodias simbólicas de muerte y resurrección, los enmascarados Koré están sujetos a durísimas pruebas entre las que se incluyen la ingestión de excrementos.

*"Bastón de bandido" con forma de cabeza de caballo, yo dommolo, de los dogon.
Los "bandoleros rituales" de los clanes los exhiben en los funerales de sus miembros. Shanga, Mali. (Fot. Michel Huet).*



Por tanto, y a la vista de este texto, podemos decir frente a la tesis de Hugo Schuchardt planteada en un interesante artículo publicado en 1907 (donde dice que el nombre de "caballito" dado a la langosta quizá se debía al parecido entre sus cabezas) esta otra que a través de la langosta lo asimila a la plaga, lo que nos parece mucho más plausible.

Este mismo patrón calamitoso que nos ha sido dado explicar, con claras muestras en los comportamientos militares que dieron origen a las formaciones imperiales de Egipto y el Creciente Fértil, es el que la Cristiandad occidental aplicó al invasor islámico, y con el que reelaboró la prehistórica imagen del Otro, haciendo que el moro o sarraceno histórico ocupara el lugar del «hombre salvaje». Pero de eso ya hablaremos más adelante.

■ COLONIZACIÓN Y RITUAL

De manera que equipados con una amplia capacidad de evolución social y tecnologías sometidas a una depuración permanente, más por contra, amparándose en liturgias de escasa posibilidad evolutiva, los primeros campesinos comenzaron a extenderse por Europa hace unos ocho o diez mil años cuando menos.

En su avance colonizador, aquellas primeras bandas de agricultores no hicieron sino renovar la amplia experiencia que sus ancestros cazadores-recolectores del Paleolítico y Epipaleolítico, habían adquirido en su largo vagar por los bordes de ríos, lagos y mares. De ese modo, las tierras salvajes de la ciénaga y el pantano pudieron revalorizar sus campos semánticos, razón por la que en el día de hoy se han convertido en fuente indispensable de información y conocimiento para el estudio de estos folclores.

Pero hay algo más. Ese aparente desequilibrio entre el equipamiento ritual y la tecnología aplicada al laboreo agrícola, siempre en progreso, marca un punto de no retorno a la hora de utilizarlo en el análisis de este folclore.

El principio aquí sugerido es que la capacidad de adaptación de la agricultura en su dependencia de factores cada vez más técnicos, en detrimento del rito (tendente siempre al embotamiento y deterioro), es lo que ha dificultado la percepción sobre la razón última que avala su práctica, propiciando una desorientación sobre el modo en que debe ser entendida en su causa e intención primera.

Por otra parte, las radicales intervenciones del Cristianismo durante los últimos dos mil años, y a partir del siglo XVIII hasta hoy mismo la de la Ilustración, han hecho el resto.

■ ESBOZO DE UN NUEVO PARADIGMA INTERPRETATIVO PARA LA DANZA

Lejos de la visión optimista (pegada a la fertilidad) con la que la antropología de finales del siglo XIX y primera mitad del XX ha enjuiciado los ritos y ceremonias folclóricas, las bases aquí propuestas se asientan sobre hipótesis radicalmente diferentes. Lo que aquí se plantea constituye una declaración contraria

al paradigma dominante. No es una declaración de guerra, pero a nadie se le escapa que es poco apropiada a efectos académicos.

En principio (y sujetándonos a los resultados que ofrece la investigación) se debe decir que la función de muchos de estos ceremoniales coreográficos, habría tenido como objeto remedar las acciones fundantes de los campesinos neolíticos sobre aldeas y explotaciones agrícolas. El objeto de las mismas tendría como finalidad (casi única) preservar a personas y cultivos de las amenazas procedentes de la periferia formada por las tierras salvajes y pantanosas que rodeaban aquellos precarios hábitats.

Empero las diversas opiniones que disputan hoy acerca de cómo se produjeron los acontecimientos que estamos analizando, lo cierto es que el proceso difusionista al que se vio abocada la agricultura (acompañada siempre de un complejo equipo técnico, pero también espiritual), forma parte de la lógica explicativa que se debe dar a tantos rasgos morfológicos compartidos por los diversos folclores del continente, tanto en el orden

y vuelo extático, pastoreo de sapos, etc.

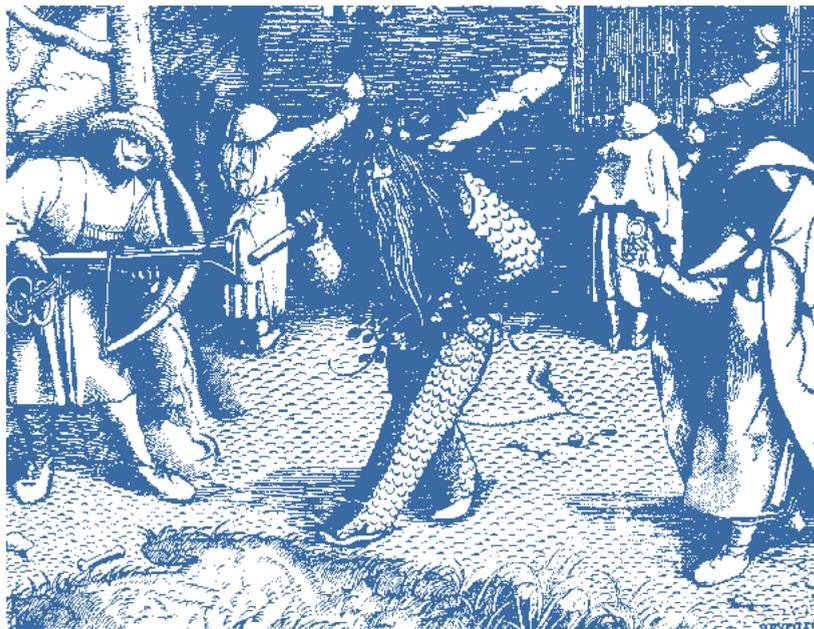
A pesar de la considerable dificultad teórica que presenta resolver estos problemas, lo aparentemente cierto es que la tradición está basada en un conjunto de reglas sencillas. A causa de ello, la participación en la misma (por parte de cada uno de los individuos de una comunidad) resulta ser una óptima explicación de la tenaz persistencia con que se mantienen ciertas creencias y prácticas. Porque aunque cada individuo piensa una parte de la tradición, también es pensado por ella.

El panorama de unidad cultural que los agricultores neolíticos dieron al conjunto de la cultura europea, es una sensación fuertemente percibida. Es una realidad que se muestra en el fondo común de creencias, cuentos y leyendas, más danzas, melodías e instrumentos musicales que los distintos folclores han mantenido casi hasta el momento presente.

Esta unidad permite la comparación y el acercamiento entre culturas musicales y coreográficas distintas, más para plantear situaciones elementales de donde partir, que

complicados procesos difusionistas o evolucionistas de difícil comprobación. No sabemos si alguna vez se llevará a cabo la síntesis de todo este legado cultural, aunque mucho nos tememos que jamás tenga lugar. La pérdida se dejará sentir, sobre todo, cuando el avance tecnológico permita la incorporación masiva de datos para su procesamiento y comparación y los que vengan se encuentren con que carecen de materiales de primera mano, o los datos en los que deben confiar son poco fiables. Por lo que hace al día de hoy, las razones aducibles para explicar el mantenimiento de tantas tradiciones durante los dos mil años que llevamos de cristianismo son muy complejas, pero es razonable suponer que en las mentalidades campesinas el mantenimiento de las danzas, como otras muchas costumbres, ha

pertenecido más al ámbito de la fe (en el sentido religioso del término), que a un tipo de placer estético como el que hoy día se puede sentir desde lugares que cada vez les son más ajenos (como es el de las ciudades).



«Hombre salvaje» con su maza de púas (Grabado de Alberto Durero).

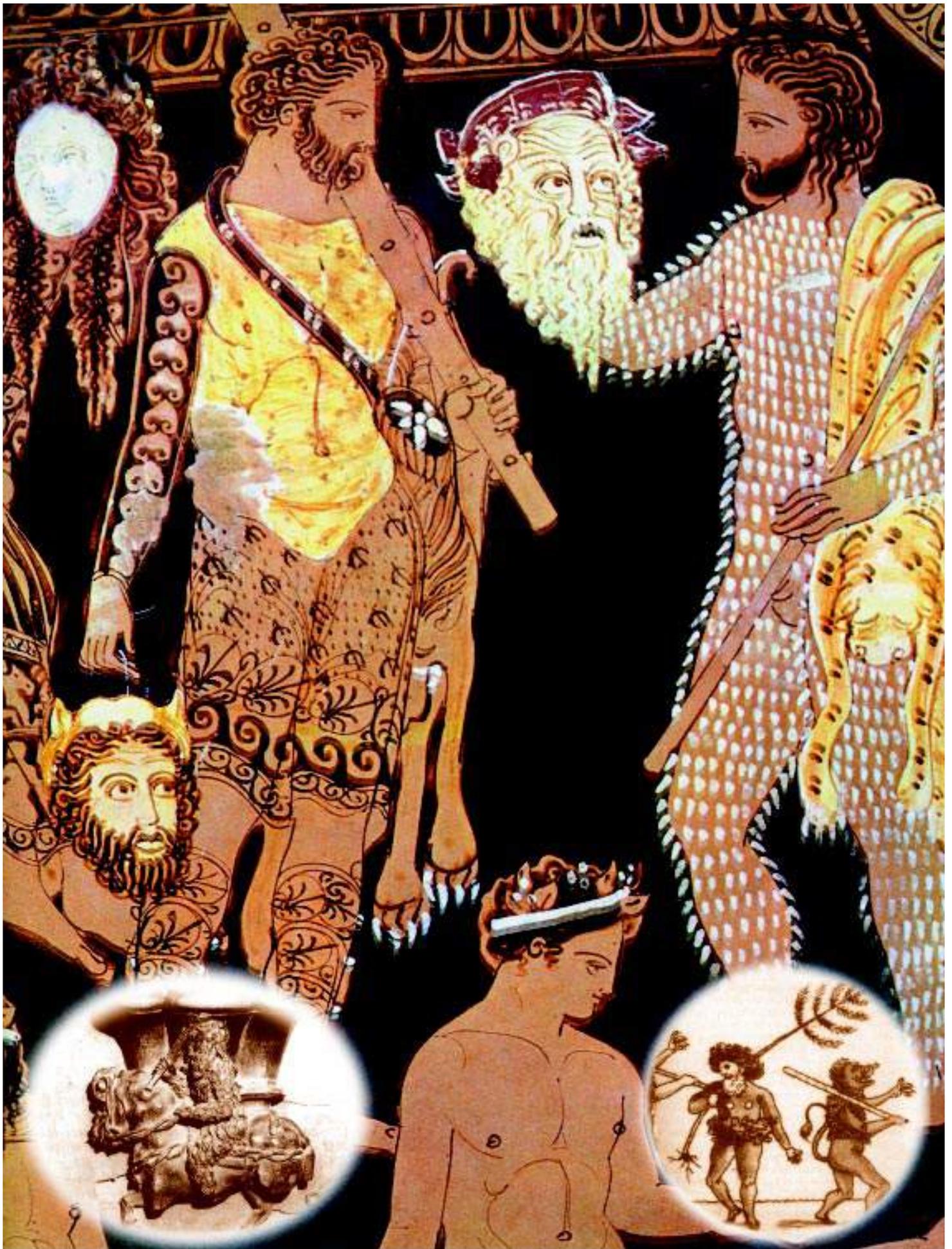
mental (sistemas de creencias), como en sus expresiones carnavalescas, danzas de espadas, palos o escudos, en las indumentarias, y en algunos personajes tales como los caballitos de cartón semejantes al *zaldiko* de Lantz o el *Zamalzain* suletino y los «bobos», «cachimorros» o «locos» de traje arlequinado («Bobo» de Otxagabia o «Katximorro» de Laguardia, por ejemplo).

Comprender por medio de qué mecanismos se ha producido la transmisión de estos rasgos en cada cultura europea, es un desafío para el conjunto de las ciencias históricas y psicosociales.

La existencia de algunos fenómenos culturales extendidos por amplias geografías, la brujería por ejemplo, con problemas de comprensión, tanto en lo que hace a su propia transmisión, como al enlace que pueda tener con formas religiosas como el chamanismo, es uno de estos casos. Pero no sólo hay lugar para un tema de estudio tan fascinante como ese.

Otro es la coincidencia en las confesiones de personas acusadas de practicarla (muy alejadas unas de otras en el espacio y en el tiempo). Resulta extraordinario compulsar declaraciones y comprobar que, en muchas de ellas, la experiencia de los encartados es la misma: idéntico trato carnal con el diablo, ungüentos

«Pintor de Pronomos», actores con sus máscaras (detalle de una cratera con volutas), Nápoles, Museo Nazionale. Con su abundante «vello» sobre el cuerpo, el actor de la derecha es una representación del «hombre salvaje». En la parte inferior, procesión de los «signos de honor» (*Ehrenzeichen*) del Carnaval de Basilea del año 1784, Historisches Museum, Basilea (Roger Bartra). A la derecha, Misericordia del coro de la catedral de Toledo. Hombre salvaje montando un caballo con las riendas y la montura hechas de ramas entretreídas (Fot. Arxiu Mas, en Roger Bartra)





Katximorro de la localidad alavesa de Biaisteri al frente del grupo de danzantes.

Ondeo de bandera sobre el arlequinado Katxi de la población alavesa de Oion.





Este singular personaje del folclore de Navarra que acompaña a los danzantes de la Virgen de Muskilda, va vestido con un traje arlequinado en paño rojo y verde, cuyas costuras y uniones se galonan de dorado. Como calzado lleva unas alpargatas, en tanto que cubre sus piernas con medias tejidas con lana o algodón de diversos colores. A la altura de cada espinilla lleva abrazaderas de cuero de color blanco cuajadas de cascabeles. Sobre el hombro lleva una alforja de lana de múltiples colores, en cuyas grandes bolsas guarda los materiales que se precisan para la danza: palos de boj, castañuelas y la máscara de doble cara con la que se cubre en una de las danzas. En la mano que le queda libre va armado con una especie de zurriago, formado por un palo al que se ata una cuerda, y de la que pende una pieza de cuero rellena de lana con forma de pera. Pero para proceder al estudio de esta máscara pirenaica no solo tenemos el recurso de lo que ella dice de sí misma, sino que también es explicada por todo el cortejo de máscaras afines que pululan por el folclore europeo.

La posición del «Bobo» de Otxagabia dentro del grupo de danza, tiene el mismo carácter singular que la de otros personajes

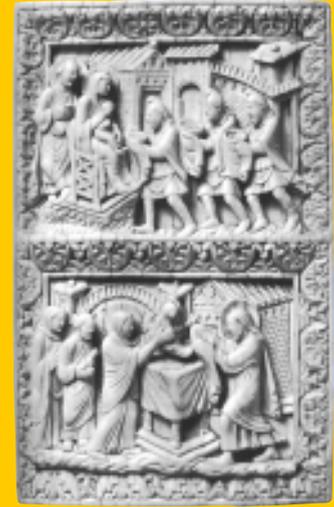
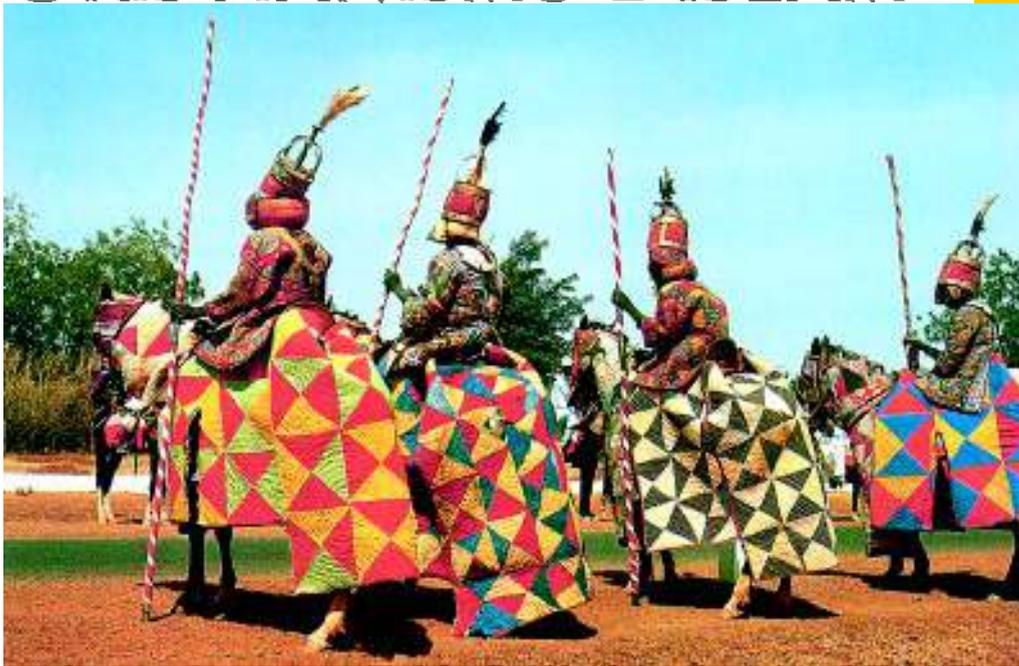
afines de cualquier folclore, tanto cercano como lejano: bien sean estos los «cachimorros» o «cachibirrios» riojanos, las «botargas» castellanas, los «diablos» aragoneses, los «arlequines» italianos, los «locos» ingleses o «mudos» rumanos. Pero por más que con todos ellos comparta rasgos de parentalidad semiótica, su mayor singularidad se encuentra en la máscara de dos caras con la que se cubre en una de sus danzas. Aunque apuntada por Caro Baroja (y profundizada por nosotros) la cercanía de esa doble cara de la máscara navarra con la doble cabeza del dios romano Jano, empero hay otros aspectos que deben ser abordados. Su propia naturaleza enajenada (de ahí el nombre de «bobo» o «loco» con los que de una manera general se le conoce y que en euskara quizá equivale a buruzagi o «cabeza hueca») queda recogida en los colores contradictorios de su traje, en sus cromatismos rojo y verde, pigmentos que simbolizan la maldad del Diablo y la locura.

En estas danzas, consideradas por nosotros como pertenecientes al equipamiento espiritual de los agricultores neolíticos, el sentido de su práctica ha estado sujeta a la necesidad de combatir plagas y enfermedades por medio del conjuro que la propia danza viene a escenificar. Como repetidamente se ha planteado, hay una gran proximidad entre todos estos tipos europeos de danza (así sean ingleses, ibéricos, rumanos, búlgaros, griegos, etc.). Por eso es lógico esperar que en mayor o menor medida respondan a una obligada complementariedad entre el "loco" y los bailarines tal y como el cuadro situado más abajo pretende reflejar.

Es en ese contexto, en el que se comprende la naturaleza y presencia de este «Bobo», que en algunas tradiciones es fingidamente muerto para luego resucitar. Así sucede en danzas de espadas italianas o inglesas, o en bailes de pañuelos riojanos. Acaso recuerdo del pharmakós griego (en situación de disponible para el sacrificio cuando la ciudad de véía amenazada por plagas y epidemias), vemos el sacrificio del «Bobo» de Otxagabia en esa extraña danza bailada con los pañuelos. Trenzados como si fueran espadas, un fatigado «Bobo» parece que quisiera escapar a la fatal tenaza mientras arrastra el pesado cuerpo de los bailarines.

«Bobo»	«Danzantes»
Personalidad individual no jerarquizada.	Grupo jerárquicamente constituido.
Comportamiento desordenado.	Comportamiento ordenado, «militar».
Incapaz de «aprender».	Demuestran «conocimiento».
Traje arlequinado, «contradictorio», «desordenado».	Traje ritual, uniforme para todos, «ordenado».

CRISTIANISMO E ISLAM



Comparsa folclórica de guerreros nigerianos de la tradición djerma, región de Filingué (Fot. Michel Huet). La doración de los Reyes Magos y Presentación en el templo, tapa de marfil finales del s. IX o principios del X (Victoria and Albert Museum).

EL CRISTIANISMO FRENTE A LAS PLAGAS. EL MORO COMO METÁFORA DEL INSECTO. El Islam es modelado por la Cristiandad occidental como la figura del Otro. Una imagen arcaica y brutal del insecto, que es el vector transmisor de epidemias y enfermedades sin cuento, y plagas que arrasan campos y cosechas hasta matar de hambre a pueblos enteros. Es una imagen del caos compuesto por miríadas de sarracenos.

■ MARCO EPIDÉMICO

La consecuencia más palmaria de los cambios económicos y sociales que provoca la revolución neolítica es la alteración de los paisajes naturales. Buscando hacerlos agrícolamente aptos, se impedía la regeneración de los propios ecosistemas, con lo que se abría de par en par la puerta a una hiperinfestación de plantas, animales y humanos.

La situación de riesgo permanente al que se veían sometidas las poblaciones de ese tiempo debió tener una seria incidencia en acciones macroparasitarias de dominación y conquista. Como factor psicológico, las epidemias fueron un poderoso aliado de cara al cambio político y su control. Sin necesidad de enumerar el sin fin de plagas al que se vieron sometidas las poblaciones mediterráneas, si se debe decir algo sobre la especial relación que el Cristianismo mantuvo con ellas.

■ EL CRISTIANISMO, ASCENSO Y CONSOLIDACIÓN

La misteriosa parcialidad de la que, en un primer encuentro, puede hacer gala el ataque epidemiológico, se supone que puede ser la base de cambios religiosos y políticos importantes. La experiencia de quien lo sufre parece que puede alterar una parte de su perspectiva espiritual, que queda mermada ante unos sucesos que producen gran mortandad en una de las partes y respetan la vida en la otra. El ascenso y consolidación del Cristianismo o la llegada del Islam a Europa, serían ejemplos de las consecuencias hacia las que deriva el impacto psicológico de las transferencias microparasitarias.

El ejemplo del Cristianismo es muy claro. De ser secta minoritaria durante los trescientos primeros años del milenio, pasó a ser, con Constantino, la religión del Imperio romano. La nueva religión se había ido asentando como cosmovisión dominante de la Roma Imperial por su capacidad para el sufrimiento. La misma fue puesta a prueba en el momento en que el Islam entra en Europa. Asociado al caos y el terror del milenio,

hermanado con pestes y plagas, como parte de una dualidad que ritualmente no sabemos cómo estaba funcionando, el Islam es modelado por la Cristiandad occidental como la figura del Otro. Alrededor del sarraceno se creó ese paradigma, en una elaboración cuya máxima expresión mito-poética medieval se halla en la *Chanson de Roland*. En la misma no encontramos los ingredientes al uso que nos acercan al hombre salvaje, no tal y como desde la moderna Antropología se ha entendido en todo tiempo y lugar, sino una imagen arcaica y brutal del insecto, que es el vector transmisor de epidemias y enfermedades sin cuento, y plagas que arrasan campos y cosechas hasta matar de hambre a pueblos enteros. Es una imagen del caos compuesto por miríadas de sarracenos que no son sino reflejo de un inframundo en perpetua ebullición. Como veremos hábitos, costumbres y religión serán selladas con esta viejísima imagen.

LOS PRIMEROS PASOS

La plausibilidad de estos hechos permite un acercamiento a otros dos que directamente están relacionados con el tema de moros y cristianos. El primero es el de la ascensión y consolidación del Cristianismo en los momentos finales del Imperio romano, y el segundo es la irrupción del Islam en las costas mediterráneas. Ambos se suceden en el tiempo, con un encadenamiento de causa a efecto demasiado interesante (en sus propias circunstancias) como para que el folclore de moros y cristianos pueda prescindir de tenerlos en cuenta.

Sin deseo alguno de practicar cualquier tipo de reduccionismo sobre una causa de tan complejas motivaciones históricas como es el triunfo final del Cristianismo, parece a todas luces cierto que la apuesta de Constantino era en aquel momento absolutamente temeraria (aun teniendo en cuenta que para entonces el Cristianismo había copado a gran parte de las clases medias y bajas de la sociedad romana). Los historiadores juzgan la audacia real de este acontecimiento en función de la opción política y religiosa que en aquel momento

tenían las grandes familias aristocráticas, las cuales seguían permaneciendo fieles a la religión antigua (y así continuaron hasta finales del siglo IV).

El gran viraje tuvo lugar cuando la defensa del Imperio se pudo presentar como la defensa de la propia Iglesia. Ahora bien, junto al rebuscamiento de las causas políticas y económicas subyacentes, parece ser que factores tales como el cúmulo de pestes, epidemias, enfermedades y hambrunas que se dieron en los primeros siglos de esta era, revalorizaron un Cristianismo en ascenso, que terminó por acceder a la máxima influencia y poder de opinión dentro del Imperio.

■ LA POLÉMICA ENTRE CRISTIANOS Y PAGANOS

Lo que, según parece, sucedió en el Mediterráneo a partir del siglo I fue que las depredaciones microparasitarias, relativamente tolerables hasta ese momento, se cruzaron en los siglos II y III con enfermedades epidémicas de efectos considerables. La primera gran peste, traída al Mediterráneo por el ejército que había participado en las campañas de Mesopotamia, se dispersó por la totalidad del Imperio, permaneciendo activa entre los años 165-180. Su virulencia eliminó, probablemente, entre una cuarta y una tercera parte de la población. La segunda, que atacó al mundo romano entre los años 251-266, se supone que causó una mortandad todavía mayor.

Estas situaciones propiciaron acciones militares de invasión y conquista que se convirtieron en focos adicionales de intensificación epidémica, con lo que un círculo cerrado de hambrunas, muertes y dispersión de los deshechos humanos resultantes, mermó las poblaciones del Imperio, mientras que un Cristianismo en ascenso se consolidaba a la vez que alteraba las anteriores visiones del mundo. Pero todas estas circunstancias se deben inscribir en la polémica general que cristianos y paganos mantuvieron durante los primeros siglos del Cristianismo, acerca de cuál de los dos bandos era el

responsable de los males que afligían a la humanidad.

Más allá de cualquier otra cuestión, el cruce de acusaciones descubre un mundo lleno de incertidumbre ante el acoso inmisericorde de todo tipo de plagas, pestes, incendios, riadas o terremotos, donde lo perceptible es una humanidad angustiada que ha experimentado el dolor en todas sus formas. Por esta razón los textos de unos y otros constituyen un fondo documental de gran valor para conocer la situación de una sociedad sometida a la presión de un enorme cambio en todos los órdenes, pero sobre todo en el político y moral.

A lo largo de estos cuatro siglos, pero con mayor intensidad en algunos momentos, las polémicas entre cristianos y paganos serán en extremo virulentas. San Agustín (354-430), San Ambrosio (340-397), San Cipriano (obispo de Cartago muerto en 258) o San Jerónimo (342-420) defienden la postura de la Iglesia, en tanto que Celso (siglo II), Frontón (siglo II), Luciano (siglo II) o Símaco (340-402) refutan las tesis cristianas. Estos últimos acusan a los cristianos de todas las desgracias que asolan a Roma, mientras que aquellos responden diciendo que los males de la época son debidos a que no adoran al verdadero Dios.

EL CRISTIANISMO PRIMITIVO ANTE AL ENFERMEDAD Y LA MUERTE

Pero en esta durísima polémica, lo que hizo cambiar la situación de una manera definitiva fue la actitud de los cristianos ante la muerte, una actitud no comprendida y rechaza por su aparente absurdidad. Pese a todo, el permanente desafío cristiano partía de una actitud tan decididamente positiva ante las atroces adversidades que deparaba el destino, que propició que la superioridad moral de una cristiandad emergente sobre los creyentes de las religiones del Imperio adquiriera su máxima dimensión en los momentos más graves y difíciles de la actividad epidémica. Era entonces (al paralizarse todo y alcanzar la mortalidad sus cotas más elevadas) cuando la actividad de los cristianos era más notable. En esos momentos se los podía ver trabajando para reducir considerablemente el sufrimiento

de los debilitados por la enfermedad (lo que conseguían con el simple suministro de agua y comida).

Los cristianos fueron conscientes de su superioridad en ese terreno; incluso a veces se jactaron de su capacidad de ayuda en épocas de pestilencia mientras los paganos la rehuían abandonando cruelmente a los afectados. Los escritores cristianos dejaron en algunos textos constancia clara de esa situación. No sólo Eusebio en su *Historia eclesiástica* (VII, 21-22) escribe sobre las consecuencias morales de la peste; también Cipriano, obispo de Cartago en el año 251 lo hace de este modo:

"Muchos de nosotros perecemos en esta mortandad, es decir, muchos de nosotros nos libramos de este mundo. Esta mortandad es una calamidad para los judíos, los paganos y los enemigos de Cristo, pero para los siervos de Dios es una partida feliz. En cuanto al hecho de que, sin discriminación alguna, los justos estén muriendo junto a los injustos, no penséis que la destrucción es igual para los buenos como para los malos. Los justos son llamados al alivio, los injustos son llevados a la tortura; la protección es dada con mayor rapidez a los fieles, el castigo a los infieles... Qué conveniente, qué necesario es que esta plaga y pestilencia, que parece horrible y mortal, descubra la justicia de todos y cada uno y examine las mentes de la especie humana".⁷

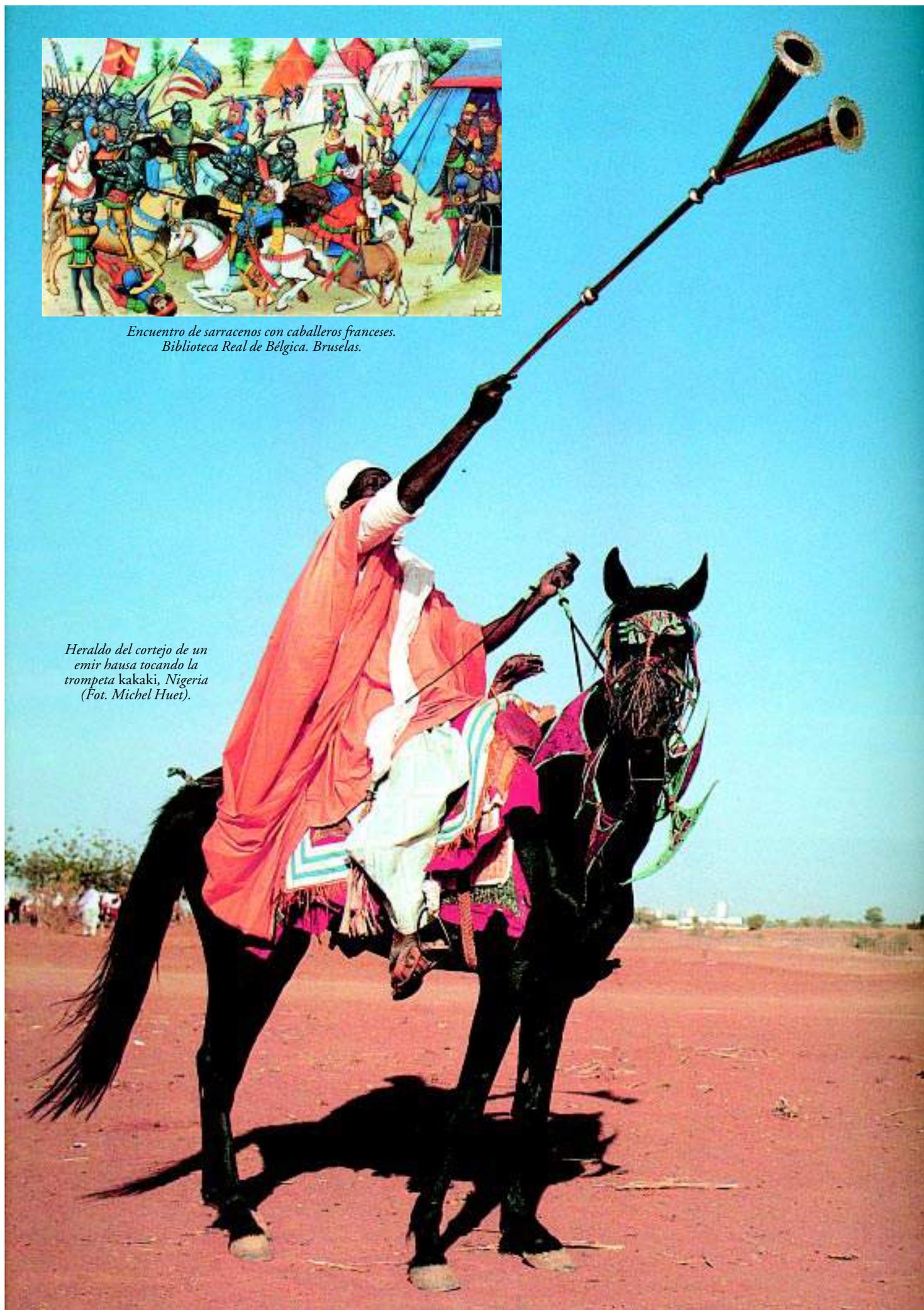
Esta capacidad del Cristianismo para extraer consecuencias de orden moral, de alivio, ante la presión psicológica de la epidemia, no se puede hallar dentro de las construcciones religiosas y filosóficas del mundo greco-romano, carentes de eficacia ante lo impersonal de sus mensajes salvadores. El Cristianismo, como fe esperanzada en el futuro, fue pues una elaboración de pensamiento y sentimiento perfectamente adaptada a unas épocas desventuradas en las que las dificultades de todo tipo estuvieron dominadas por muertes violentas, guerras y enfermedades pestilentes.



*Estatua llamada de Carlomagno
(Museo del Louvre, París).*



*Encuentro de sarracenos con caballeros franceses.
Biblioteca Real de Bélgica. Bruselas.*



*Heraldo del cortejo de un
emir hausa tocando la
trompeta kakaki, Nigeria
(Fot. Michel Huet).*

RESULTADO FINAL: FOLCLORIZACIÓN DE VIEJOS RITUALES

Por más que los descarnados rigores de la naturaleza son expuestos con enorme vehemencia por filósofos y teólogos, en la disputa no se habla de los ritos o ceremonias prescritas por la tradición para solventar aquellas situaciones de tragedia. La paganía permanece en silencio y abandona sin defender la venerabilidad de unos ritos que habían acompañado la vida de Roma en sus peores momentos de crisis.

Por otra parte, en la defensa de la antigua fe religiosa no vemos que se recurra al episodio milagroso como expresión probatoria del poder de las viejas divinidades sobre las fuerzas de la naturaleza, cosa que si hará la Iglesia a lo largo de la Historia, tal y como lo prueban miles de documentos dispersos en anales, novenarios y acciones de gracias.

Debemos entender que esta indefensión y abandono de los viejos rituales por parte de los eruditos paganos, fue el camino que llevó a las capce religiosas.

En el momento vemos que hay un ataque de San Cipriano rechazando las acciones carnavalescas y afeminadas de los paganos (*Epist.*, 2) y otro de San Ambrosio, condenando el abuso de la bebida (*De Helia et ieiunio*, 17, 62), nada más. Con posterioridad, las reuniones conciliares se encargarán de condenar, sin distinción, todas las expresiones residuales de las antiguas creencias religiosas cuyo fondo ceremonial se sostiene en la danza y, en primer lugar, el carnaval y sus disfraces.

■ LA LLEGADA DEL ISLAM

COYUNTURA CALAMITOSA Y SU REPERCUSIÓN EN EL FOLCLORE

Las turbulencias epidemiológicas que acompañaron a su consolidación continuaron fluctuando en las costas mediterráneas y permitieron, con su prolongación en el tiempo, que las poblaciones quedaran diezmadas y el Islam pudiera entrar en el Viejo Continente. Fue aquél un momento en el que los puertos mediterráneos estaban enormemente debilitados por la llamada «plaga de Justiniano» (cuya fase más intensa se produjo en los 542-543, pero con una actividad intermitente que cubrió un período



En el imaginario tradicional los moros en general, o cuando menos "gentes" de piel oscura, han formado parte de numerosas comparsas de gigantes. En la fotografía uno de los gigantes de Iruña.

Monumento a Roldán en el alto de Ibañeta.



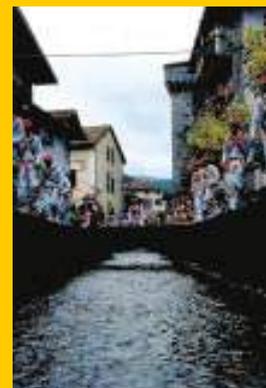
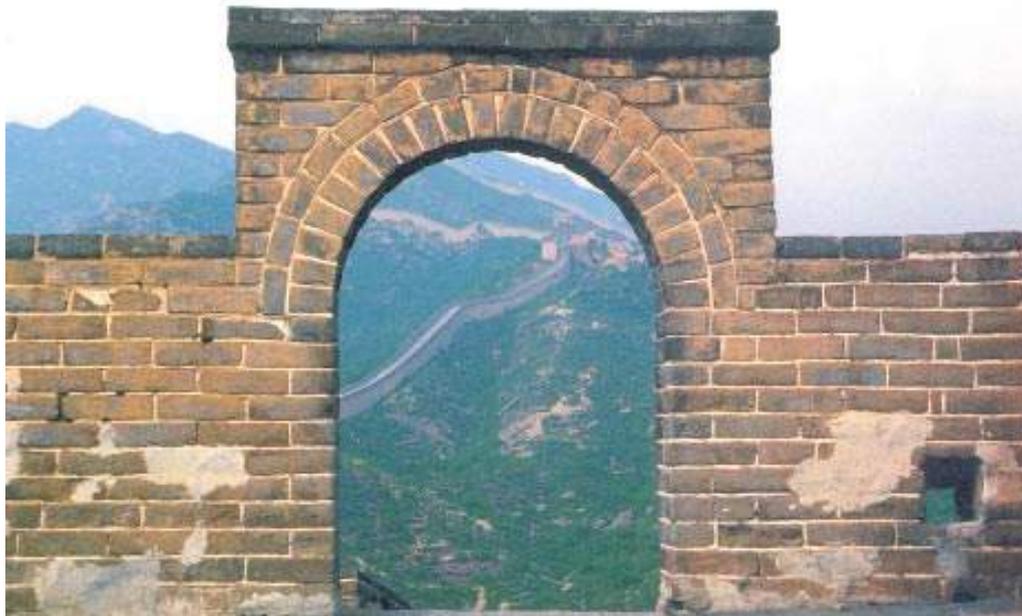
tan largo que llegó hasta el año 750).

En esa circunstancia es cuando el Islam invade Europa y da forma completa a la experiencia bipolar del Caos y el Orden. Macroparasitaria por una lado, es decir, histórica de guerra y conquista, y alegórica por otro, microparasitaria, ya que la Cristiandad asimila la religión recién llegada y sus ejércitos a las nefastas experiencias de la peste y la plaga que ya tenían, en las aguas pestilentes y putrefactas, su modelo previo. Con esa asimilación, la Cristiandad no hizo sino reactivar un arquetipo que tenía una larga andadura en los reinos e imperios del Creciente Fértil. Es un comentario que, sin deseo de ir más allá, pretende dejar esbozado el problema global que supuso la llegada de los musulmanes como catalizadores en la formación del Imperio carolingio. Eliminados los vascos como agentes históricos de la derrota carolingia, los recién llegados moros tomarán su lugar «natural», que no es otro que el ser imágenes permanentes del Caos. Ellos nos proporcionan la continuidad de una imagen arquetipal que, vista por primera vez en el *Enuma Elish* o «Poema Babilónico de la Creación», aparecerá en numerosas ocasiones a lo largo de estas páginas.

Ese tema mítico y su proyección arquetípica nos muestra cómo Europa vuelve a ser fundada sobre los moros muertos en Roncesvalles, Ibañeta y los puertos de Cize, siendo la *Chanson de Roland* el gran poema épico que da razón de la gesta y sirve de sanción moral para el nuevo orden imperialista carolingio. Por tanto, la entrada de Europa en la Edad Media bajo dirección carolingia se articula y ordena a partir de la fantástica derrota militar de los moros en Ibañeta y la elaboración de un tema poético-legendario de la importancia de la *Chanson de Roland*.

De modo que, por más que así lo hayan creído antropólogos y folcloristas, los episodios históricos y poéticos enumerados no fueron desde luego el principio de la pantomima de combate entre «moros» y «cristianos», ni tampoco el de los «bailes de moros» que hay en algunas partes de Europa (una suma de residuos folclóricos que son parte de experiencias litúrgicas y rituales anteriores a la expansión del Islam). Sin llevar a cabo una aproximación exhaustiva, las danzas de moros y cristianos aparecerán aquí por una exigencia de método.

CIÉNAGAS Y CAOS



El río Onin y la Gran Muralla China

UN ESPACIO ECOLÓGICO Y SUS SÍMBOLOS. Si iniciamos este apartado con una vista de la Gran Muralla China y el pequeño río Onin que atraviesa la localidad navarra de Lesaka es porque, en esencia, ambos obstáculos reflejan los peligros que son inherentes a la mayoría de las sociedades neolíticas. Los muros defensivos como protección contra las acciones macroparasitarias de conquista por pueblos guerreros, y la orilla fluvial y pantanosa como ecosistema de los microparásitos.

■ UNA PERIFERIA AMBIGUA. LA CIÉNAGA Y EL PÁRAMO COMO ESPACIOS DE PROTECCIÓN Y MUERTE

A esta doble aproximación llevada a cabo sobre el Neolítico y las plagas y epidemias que aquel pone en circulación, se debe unir otra cuestión que tiene un peso significativo en el folclore: el enredado simbolismo que recogen las tierras y paisajes del entorno que rodea a ciudades y aldeas. Tanto en celebraciones estacionales, como en fiestas patronales o romerías, la presencia de ese borde inhabitado ha tenido siempre un destacado lugar. Y si abrimos este parágrafo nombrando obstáculos tan dispares como son el pequeño río Onin que atraviesa la villa navarra de Lesaka, y la Gran Muralla, con la que China se aísla y defiende de las amenazas que proceden de las estepas, es porque deseamos llamar la atención del lector para hacerle ver que, en lo que hace a su significación, no hay diferencia objetiva entre ambos. Los dos responden a un mismo temor atávico que va de la enfermedad pestilente a la invasión armada. La trascendencia significativa que las culturas

populares dan a esas zonas inhóspitas se asienta en cuatro apartados cuando menos:

- a) son geografías en las que se asienta el Caos primordial.
- b) son de origen diabólico.
- c) generan criaturas monstruosas.
- d) por su doble condición: caótica y diabólica, son la puerta del Hades.
- e) son lugares desde donde amenaza el mal: bien sea bajo la forma de una epidemia, o de una invasión armada.

Como expresiones del Caos, y en función de su connotación insalubre y perjudicial, esas formaciones medioambientales son las destinatarias de muchas fiestas y ceremonias folclóricas a las que llenan de significación. Muchas danzas adquieren aquí una dimensión conjuratoria destinada a contener el mal (por más que los eruditos que se han ocupado de ellas no las han contemplado desde esa perspectiva «negativa»). Al igual que en el resto de Europa, en las distintas tierras habitadas por los vascos, esos peligrosos confines han sido cristianizados por medio de ermitas y capillas alzadas por la devoción popular. En algunos

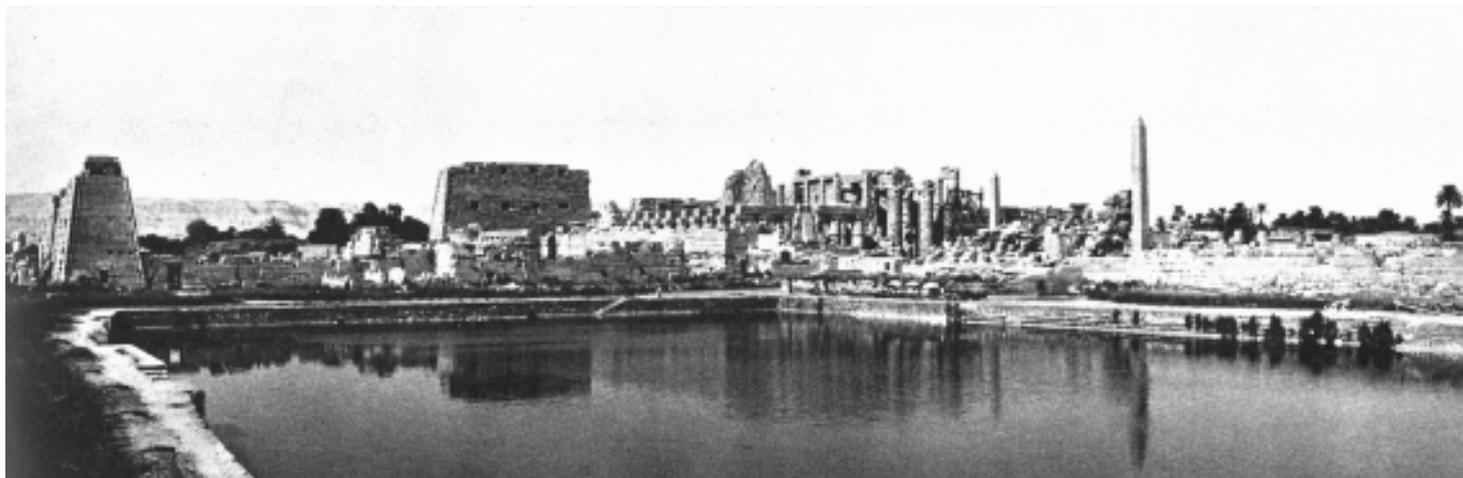
casos, determinados monumentos megalíticos, dólmenes de considerable tamaño, han sido la base sobre la que se ha levantado una nueva ermita. Los ejemplos, sobre todo en Portugal, si no muy numerosos si son interesantes. En otros casos, como sucede en la ermita de san Urbez, en Nocito, en el pirineo de Huesca, todo un microcosmos fundante tiene allí su expresión exacta (incluida una pequeña laguna que da cabida a la idea del agua primordial).

SOBRE EL CAOS: SU NATURALEZA ACUÁTICA Y CENAGOSA

Con el agua como sustancia básica y la orilla como geografía, el estudio del Caos ofrece pautas conjeturales de interés. En primer lugar, la constatación de que en el imaginario, los bordes del agua son barreras caóticas, obstáculos que se oponen a la expansión colonizadora de los humanos. Los aguazales y orillas se asemejan a trincheras desde las que los insectos atacan mientras defienden sus posiciones. A partir de aquí la orilla acuática se desdobra. Por un lado ayuda a explicar la difusión de las cosmogonías del Caos atendiendo a la importancia que tiene como

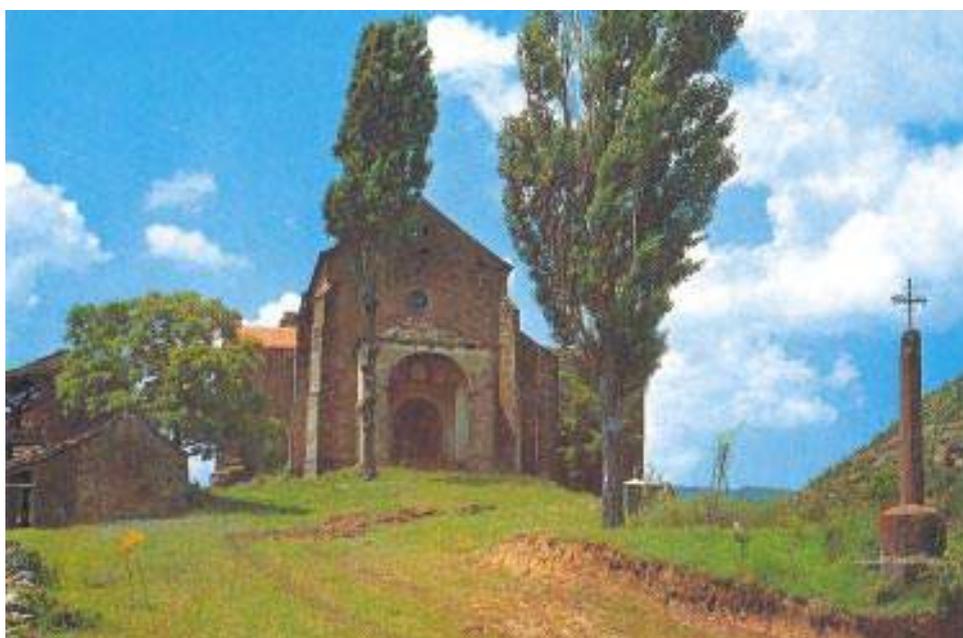
Separando el mundo civilizado de los espacios salvajes, las ermitas se sitúan en esos confines como protección de los límites. Procesiones cívico-militares y alardes de armas, como residuos de pasados ceremoniales, todavía se han mantenido y se mantienen al día de hoy. En algunos casos, la cristianización ha hecho levantar pequeñas capillas en algunos dólmenes, como en este de Portugal, situado en las cercanías de la aldea de Brissos.





❶

Laguna sagrada del templo de Amón en Karnak.



Ermita de san Urbez de Nocito

❷



Procesión en la ermita de san Urbez de Nocito

❸

Laguna ritual en Torralba del Río.



Por más que la información histórica no pueda ser directamente aplicada a los residuos etnológicos, es nuestra opinión que algunos espacios rituales se han mantenido durante varios milenios en función de un unívoco valor simbólico. ❶ De ahí que la laguna sagrada del templo de Amón en Karnak (Fot. Seton Lloyd et alrii), a cuyo fondo se sitúan los pilonos séptimo y primero, la gran sala hipóstila y el obelisco Hat-Shepsut, no tenga una diferencia esencial con el conjunto que ofrece la ermita de san Urbez de Nocito. ❷ Desde la vista general de la ermita, tenemos a la derecha el cañaveral que rodea la pequeña balsa o laguna. La balsa de Nocito, donde tenía lugar el baño de la moja o reliquia de san Urbez como conjuro para acabar con la sequía (Del mismo modo que entre nosotros se ha interpretado la voz "moja" como una corrupción o localismo de 'monja', en Aragón se ha creído que la costumbre de introducir la reliquia de san Urbez en la charca era el origen de la voz "moja", y la forma «moja de san Urbez» era una alusión directa al baño de la reliquia). ❸ En otros casos, como en este de Torralba del Río en Navarra, la laguna ritual resulta ser una pequeña charca en la que en medio de lo que fue una fiesta de moros y cristianos se captura a un remedo de «hombre salvaje» conocido como Juan Lobo (Fot. Larrion&Pimoulier).

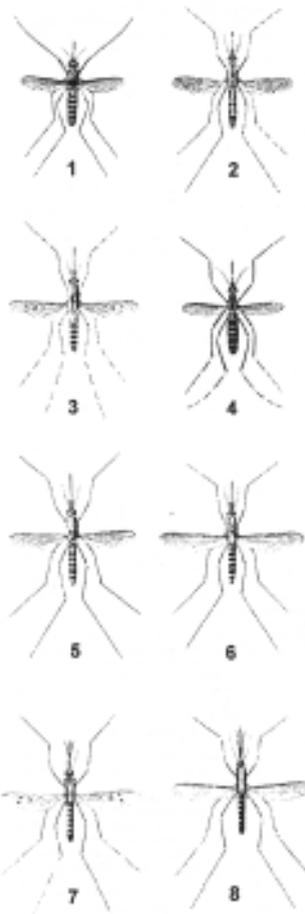
sustancia básica en las formaciones caóticas elementales; mientras que por otro, su comportamiento invariable permite situarla más allá de cualquier especulación mítica.

COMPRENDER EL PRIMER DESORDEN. Este preámbulo facilita la comprensión de ese primer desorden, pues por más que estemos hablando del pensamiento creador de mitos, el agua y el limo pantanoso no pueden ser marginados de los procesos biológicos que desencadenan. El resultado es que, a pesar de los milenios de evolución religiosa que separan la inmensidad Paleolítica del Neolítico, la invariabilidad del factor acuático ha podido sostener empíricamente el valor teológico de esa idea. Utilizando un burdo pleonasma se puede decir que si el agua es la fuente del Caos, el Caos no puede ser sino aquello que nace en la orilla del agua. Una conclusión a la que ya había llegado Eliade cuando en su análisis de la mitología acuática de los griegos escribió que «las divinidades de las aguas nacen de las aguas». No es preciso preguntar aquí por aquello que nace en la ciénaga, ni indagar en sus variadas taxonomías, ya que, aun cuando las culturas tradicionales pueden ser en extremo precisas a la hora de clasificar los insectos que les interesan, en este trabajo no podemos recurrir sino a generalizaciones simbólicas o arquetípicas.

EL PRIMER COMBATE, EL COMBATE ETERNO: LOS INSECTOS, EJÉRCITOS INDESTRUCTIBLES.

La colonización que emprende esta primera humanidad, estableció una feroz concurrencia con los insectos, que desde millones de años atrás se habían adaptado a cualquier tipo de circunstancia ambiental. Cambios climáticos de todo tipo, componen marcos evolutivos distantes y complejos, a los que los humanos se adaptan, mientras los insectos son en el tiempo la imagen aparente de una naturaleza sujeta a hábitos que no varían.

Observados siempre como seres de vida cíclica y movimientos nerviosos y desordenados, las aguas bajas y la flora donde se guarecen son el palenque desde el que esos monstruos en miniatura (amparados en la desmesura de sus colonias), esperan pacientes el momento de enfrentarse «militarmente» a una humanidad intrusa contra la que tienen que combatir si



Una parte significativa de los Diptera (moscas, mosquitos, tábanos) son hematófagos. Las hembras necesitan sangre para la fecundación de sus huevos. Entre las especies que han causado al hombre penalidades infinitas se encuentran los mosquitos, transmisores de enfermedades endémicas como el paludismo, la fiebre amarilla, fiebre del Nilo Occidental, el dengue, diversos tipos de encefalitis, etc. 1. *Culex fatigans*. 2. *Mansonioides uniformis*. 3. *Theobaldia annulata*. 4. *Aedes (Stegomyia) fasciata*. 5. *Aedes detritus*. 6. *A. punctor*. 7. *Anopheles maculipennis*. 8. *A. bifurcatus*. (Según F. Fernández-Rubio).

quieren conservar su hábitat. Proponemos como hipótesis que en la colonización de los espacios de ribera puede residir la base axiomática del primer combate, anterior a la propia guerra, pero no menos cruel que ésta.

■ **LOS MITOS DEL CAOS EN LOS IMPERIOS HIDRÁULICOS, LA CREACIÓN A PARTIR DE LO IMPURO**

Para dar forma al primer apartado, nos encontramos con que desde las teologías nacidas en los estados de despotismo hidráulico, hasta las más modernas narraciones que recoge el folclore, hay un sinnúmero de tradiciones en las que es el Caos la idea que mejor define la maldad y oscuridad de esas zonas marginales. La oposición entre tierras altas y bajas, presente ya entre egipcios y mesopotámicos, marca desde los albores del Neolítico el flujo de montañeses hacia la llanura como germen de una oposición entre dos modos de vida: pastoreo y agricultura (uno de cuyos episodios transcendentales sería el relato bíblico de la muerte de Abel a manos de su hermano Caín).

Mediante los documentos que la etnología y la historia de las religiones ponen a nuestra disposición, se obtiene la certeza de que el fundamento del Caos en las sociedades tradicionales no es una elaboración puramente metafísica, ella tiene una base empírica. Además de las turbulencias que producen las innumerables plagas de insectos o roedores, hay una idea universal según la cual las aguas y tierras nacidas de la informalidad caótica son excrecencias impuras.

LA CIÉNAGA PRIMORDIAL EN EGIPTO

En el egipcio *Libro de los Muertos* se indica cómo se formó y de qué está compuesta la laguna primordial sobre la que nació la primera isla de tierra: un charco de pus, sangre y corrupción que el dios sol Ra extrajo de la cabeza de Osiris cuando lo visitó en Heracleópolis. En esa materia orgánica putrefacta está el comienzo de todo, razón por

Pilonos del templo de Horus en Edfu (Fot. Seton Lloyd et alrii).



la que entre los egipcios, la mayor parte de los lugares de culto fueran construidos encima, o alrededor de, una ciénaga.

Todas las ciudades egipcias: Heliópolis, Menfis, Esna, Dendera, Tebas, Edfú y Cocodrilópolis, pasan por ser «centros cósmicos» extramuros de los cuales se creía que había comenzado el mundo ordenado.

Entre los egipcios Nun era el nombre de las aguas primordiales activadas por el demiurgo que hasta ese momento yacía diluido e inerte en las mismas. El mundo y los dioses tenían su inicio, pero no el Caos ni sus monstruos. En el caso egipcio, este pensamiento es aplicable a todo un ejército de seres extraños y amenazadores que viven al margen del mundo ordenado y cuya existencia era previa al propio acto creador. De forma que el limo impuro y hediondo o esa sangre purulenta, guardan en su interior el misterio de la vida. La capacidad creadora del demiurgo (junto a su efecto multiplicador) parece de origen insectil. Su actividad aplicada a las tinieblas que cubren el primer desorden, recibe el nombre de «Uno que se transforma en millones», expresión que vendría a identificar el movimiento dinámico, desorientado y caótico de las emulsiones primaverales producidas por los insectos.

Griegos y fenicios lo cuentan de manera diferente. En ambas mitologías la lujuria del viento está en el principio. Un mito fenicio de la creación dice que en el comienzo no había nada más que oscuridad y una mezcla confusa de vientos. Los ciegos vientos se entrelazaron en un nudo amoroso cuya naturaleza era el deseo. Durante infinito tiempo el deseo precipitó un limo llamado Mot. Aquel limo engendró seres vivientes, criaturas simples sin conciencia. De ellas nacieron a su vez seres más complejos y conscientes.

En cuanto a las distintas cosmovisiones griegas, algunas nacen de principios parecidos. Sin necesidad de traerlas aquí, centrémonos de momento en esa substancia limosa, impura, que vemos unida al agua en el principio de la Vida. La potencia genésica que hay en lo impuro ha sido explorada entre los pueblos agricultores, con el resultado de que los ingredientes que actúan son los mismos que los que determinadas teologías conceden al Diablo en sus dominios creativos. La imagen de un fango pantanoso que en su interior recoge micciones y defecaciones es visible en el español 'cieno' y 'ciénaga', próximos desde el punto de vista morfo-semántico al vasco *zingira*, o en el también vasco salacenco *herru*, 'flema', 'escupitajo' o 'lodazal', indicializado como suciedad viscosa y repugnante, en parte de procedencia fecal e inmundicia, o en el vasco laburdino *igel-kaka*, o 'excremento de rana'. Esa suciedad es la base misma de la vida, y como tal aparece en algunos mitos duales

ORIGEN DIABÓLICO DEL CAOS

CÓMO NACIÓ LA TIERRA: VIEJAS DISPUTAS ENTRE DIOS Y EL DIABLO.

En un estudio sobre los mitos duales, el nacimiento del mundo y la inmersión cosmogónica, Mircea Eliade analiza algunas tradiciones que sitúan aquel comienzo dentro



Mosquitos de treinta millones de años reposan en su tumba de ámbar báltico (Fot. Vaughan Fleming).



Los relatos apocalípticos han inspirado en Europa occidental la reproducción de las langostas como figuras monstruosas, con cola de escorpión. Así lo exige la ortodoxia del relato en su minuciosidad. En el grabado, monstruos langosta con cola de escorpión. Beato del Escorial (Ignacio Malaxecheverría). Las máscaras figurativas de langosta no las conocemos en el folclore europeo, como metáfora tenemos el Zamaltzain, pero en África hay máscaras que se reclaman como propias de este insecto. En la fotografía, máscaras de danzantes-langosta de la región de Awka, etnia Igbo de Nigeria (Colección Barbier-Mueller, Ginebra).



de un marco de disputas entre Dios y el Diablo. Los relatos dicen más o menos lo siguiente. Dios decide crear el mundo y para ello, y en su nombre, invita al Diablo a recoger con la mano un poco de la materia original (un poco de barro o limo, la «simiente de la tierra») situada en el interior de las aguas que constituyen el Caos Primordial. Pero el Diablo trasgrede el mandato, desobedece a Dios al nombrarse a sí mismo y es castigado. Cuando llega a la superficie, el limo se le ha deslizado de entre los dedos. Ninguna tentativa de engaño consigue el resultado deseado, al final (y después de haberla recogido en nombre de Dios) el

Diablo sube a la superficie con un poco de tierra entre las uñas (suficiente como para que Dios haga un pequeño montón y se eche a descansar). Aprovechando esta situación el Diablo comienza a empujar a Dios con la intención de que caiga a las aguas que rodean esa pequeña tierra y se ahogue. Pero según el cuento se produce la circunstancia milagrosa de que a cada empujón que el Diablo da a Dios, a cada desplazamiento, la tierra crece con Él.

No es de extrañar, por tanto, el rechazo metafísico del mundo por el misticismo y la espiritualidad universales, ya que la tierra, o por mejor decir el mundo, es, de una u otra manera, la obra del Diablo. Esta puede ser una razón por la que en algunos mitos duales, el nacimiento de la tierra es mucho más ambiguo que el que se conoce a través del libro del Génesis. Diversas situaciones muestran las dificultades que tuvo Dios para llevar a cabo su obra. Son imágenes muy particulares situadas a gran distancia de las que habitualmente se suelen manejar.

LOS «PROBLEMAS» DE DIOS EN LA CREACIÓN DEL MUNDO.

Los problemas se ponen en la creación del mundo tan absolutamente plano y dilatado que para cuando se dio cuenta, ya no tenía sitio para colocar las aguas. Era tal su vastedad, que ni el sol ni la propia bóveda celeste conseguían abarcarlo. Por lo visto, Dios no conocía la manera de hacer las montañas y los valles (una situación extremadamente embarazosa que lo enfrentaba a un Diablo en actitud burlona y expectante), buscó entonces la ayuda y el consejo del erizo (el más sabio de los animales) para que le indicara qué debía hacer, o bien envió a la abeja (según otros

relatos) para que espicara al maligno y poder conocer así algún tipo de solución para sus problemas. Se cuenta entonces que montañas y valles nacieron porque Dios golpeó la corteza de la tierra llana con un bastón, o bien la «apretó» hasta que consiguió «embutilarla» debajo de la bóveda del cielo. Después de la intervención divina, estos accidentes orográficos han quedado como las «arrugas» de la tierra, «pliegues» necesarios para el asentamiento de las aguas. En leyendas estonianas, rumanas de Bukovina, rusas o ucranianas, el escupitajo del Diablo es el que crea pantanos y lagos (es decir las «aguas muertas»), además de rocas y montañas. La difusión de estas

ideas es universal, quedando confirmada su existencia en pueblos amerindios de las dos Américas, donde las aguas estancadas recogen el mal causado por las primeras enfermedades. Aunque será comentado un poco más adelante, adelantamos ya que la materia caótica no solo se encuentra en los bordes pantanosos, sino también en sustancias como el hollín, la pez, etc.

LOS MONSTRUOS DEL CAOS. No tenemos seguridad de que el ordenamiento que estamos dando a los materiales sea el más adecuado. Pero aun con todo, y antes de seguir adelante, algo tenemos que decir de los dos arquetipos insectiles que forman el eje de esta sección del libro: los mosquitos y las langostas.

LOS MOSQUITOS

Los mosquitos se encuentran en cualquier lugar del mundo (desde el nivel del mar hasta 3600 metros de altura) siempre que exista agua en la que criarse. Los únicos lugares libres de su presencia son las regiones cubiertas de nieve y hielo perpetuos y los grandes desiertos carentes totalmente de agua, no obstante que en estos pueden hallarse cobijados en el agua y zonas umbrías de los oasis. De estos animales se conocen alrededor de 2.700 especies distintas. Los mosquitos pertenecen al orden de los dípteros y familia de los culcídicos, dividiéndose en dos subfamilias: caoborinos y culicinos. A pesar de que existen más de veintiséis géneros de mosquitos solo tres *anopheles*, *aedes* y *culex* son de para la vida humana por su abundancia, por su hábito de alimentarse de sangre y por ser vectores de enfermedades gravísimas como la malaria, el paludismo, fiebre amarilla, dengue, filariosis, elefantiasis, así como diversos tipos de encefalitis. Así tenemos que el *Anopheles gambiae* es el transmisor de la malaria, el *Anopheles maculipennis* transmite el paludismo, el *Aedes aegypti* es el de la fiebre amarilla, mientras que el *Culex pipiens* es el mosquito doméstico. Desde el punto de vista de la salud humana los mosquitos constituyen, por su peligrosidad, uno de los más importantes grupos animales.

Después del apareamiento, el ciclo reproductivo exige a las hembras el succionamiento de sangre para obtener las proteínas necesarias con las que fecundar los huevos. Esto les lleva a buscar sus fuentes de alimentación en mamíferos, ya sean animales o humanos, incluso hay especies que hospedan en pájaros, ranas, mientras que otras no hacen ningún distinción. Su aparato bucal (perfectamente adaptado a la succión) segrega un anticoagulante mientras inyecta una saliva venenosa que produce el dolor de la picadura. El *Aedes aegypti* transmisor de la fiebre amarilla, tiene un peso de entre 2 y 2,5 mg con una capacidad succionadora de 5 micronésimas de litro. Dos aspectos de su comportamientos nos interesan para la hipótesis que estamos manejando: los desplazamientos máximos habituales desde su lugar de hábitat, y la capacidad de la que están dotados para detectar a un posible hospedante. Tenemos así que algunos anofeles adultos no se alejan excesivamente de los lugares donde habitualmente viven, un radio de 800 a 1600 m. dentro de la zona de puesta; otros, como el *Aedes aegypti* citado, raramente pasan de 500 m.; pero algunos mosquitos de las marismas se pueden desplazar entre 100 y 180 km. Por lo que hace a su instinto de animales de presa, detectan a la víctima a una distancia de 25 a 30 m. mediante su propia visión, o mediante la detección de radiaciones infrarrojas, dióxido de carbono o ácido láctico emitido por el



Uno de los remedios contra las plagas de langosta es la reliquia del cráneo de san Gregorio Ostiense que se guarda en el monasterio del santo en la localidad navarra de Sorlada. (Fot. Sabats) La devoción y fama de esta reliquia abarca la totalidad de la península Ibérica. Arqueta del monasterio de san Gregorio Ostiense en Sorlada. (Fot. Museo Diocesano de Pamplona).

hospedante. Su momento de máxima actividad se produce al atardecer o al amanecer, el resto del día lo pasan en el interior de la maleza.

En cuanto a la peligrosidad y molestias, además de la transmisión epidémica de las fiebres arriba reseñadas, hay en el norte de Europa «cínifens enanos» (ceratopogónidos) y «moscas alazanas» (simúlidos) que evolucionan en grandes enjambres con una picadura por parte de las hembras en extremo irritante. Igual sucede con las hembras *Aedes sollicitans* o *Aedes taerniorhyncus*, picadoras empedernidas, las cuales hacen la vida casi insostenible en los lugares que frecuentan. Grupos de *Aedes* se reproducen espectacularmente en lagunas y pantanos de las tierras del norte causando estragos en los bosques y las vastas tundras de

las regiones árticas. Para hacerse una idea de la intensidad de su presencia, en la tundra de Siberia occidental se han llegado a contar 3.986 mosquitos posados en un hombre en el tiempo de tres minutos. En otros lugares de estos mismos ecosistemas, se han contado hasta 19.000 atacantes para una misma víctima, lo que ilustra muy bien la naturaleza caóticamente depredatoria de estos animales. La erradicación de los mismos está unida a las pautas evolutivas impuestas por el nacimiento de las ciudades. Desecamiento de terrenos húmedos y zonas pantanosas, ha constituido casi el único recurso para terminar con ellos hasta que la ciencia contemporánea ha creado nuevas técnicas para la destrucción masiva de larvas. Incluso en alguna interpretación de la leyenda de Edipo, se ha propuesto que este vence a la esfinge, un mosquito, al desecar los pantanos que rodeaban a Tebas. Terminemos. Hasta aquí (en breve síntesis) hemos visto los mosquitos, veamos ahora algunos datos, breves también, sobre la langosta.

LAS LANGOSTAS

Pertenecientes a la familia de los locústidos, los ortópteros se encuentran en todas las partes de la Tierra divididos en dos grandes grupos: tetigónidos, saltamontes de antenas largas, y locústidos, saltamontes de antenas cortas. Las langostas son la plaga migratoria más notable, siendo la variante *Schistocerca peregrina* la que aparece en el Antiguo Testamento. Con una organización social y hábitos poco conocidos, los efectos enormemente destructores que produce el paso de estos insectos, obligan a atender permanentemente las distintas fases de su desarrollo. Según las condiciones ambientales pueden pasar a una fase gregaria, no muy bien conocida, y comenzar sus ataques depredadores. Sus nubes, que pueden llegar a tener una superficie de varios cientos de km² contienen un incalculable número de individuos con un desplazamiento de algo más de 30 km. diarios, aunque con viento favorable pueden cubrir distancias de 500 km. Algunas nubes han recorrido más de 3000 km en vuelos que aterrorizan a los campesinos que ven su paso como un peligro mortal para sus cosechas.

Según se ha observado, los machos suben a lo más alto de las ramas de las plantas para cortar lo más tierno de las puntas que dejan caer en tierra para que las hembras, que están de pie, se las coman.

El hambre y la peste son la continuación de las plagas. Comúnmente las langostas van a morir a las fuentes, charcos y ríos, a cuyas aguas van a para por millones, lo que termina por inficionarlas. Las plagas de langosta a lo largo de la historia han sido innumerables, de modo que una parte importante de la cultura popular (sobre todo de algunos ritos de agua, carnavales y danzas ceremoniales con espadas, palos y escudos) ha estado dedicada a conjurar su peligro. Para alejar las nubes, el recurso de los campesinos ha sido disparar contra ellas, o meter el mayor ruido posible golpeando cacerolas, batiendo carracas, etc. Otras tradiciones, mantenidas por la Iglesia, recurrían al agua bendita. Así, en algunas áreas peninsulares ha sido muy solicitada el agua bendita pasada por la reliquia del cráneo de San Gregorio Ostiense que se guarda en el monasterio navarro de Sorlada.

CONSIDERACIÓN FINAL

Son tan evidentes los aspectos nocivos que ofrece la vida de los insectos y tal el esfuerzo



Green Man's Morris Chipperfield, Heretfordshire (Fot. Hemel Hempstead Post Echo).



Morisca. Relieve de la casa del Techo de Oro en Innsbruck, siglo XV, (Curt Sachs, Historia Universal de la Danza).



Pithos de arcilla con relieves, de Mikono. Este caballo de Troya, cuyas pezuñas se apoyan sobre ruedas, muestra las caras de los guerreros aqueos a través de portillos cuadrados. Algunos guerreros han saltado mientras otros les entregan sus armas. Hacia 670 a. de C. (Museo de Mikono).

necesario para mantenerlos a raya, o intentarlo al menos, que, en general, existe la tendencia a considerarlos absolutamente indeseables. Más que calamidades accidentales, las plagas y los insectos deben considerarse como la consecuencia fundamental e inevitable de las transformaciones y prácticas agrícolas realizadas por el hombre sobre los hábitats naturales. Como hemos visto, además de acabar con las cosechas, determinadas poblaciones de insectos (a causa de su fecundidad y poder destructivo) son los animales más temidos por los humanos. Tanto si se trata de mosquitos (transmisores de enfermedades graves), como de langostas o escarabajos (que pueden acabar con árboles y vegetales cultivados), su presencia es la causante de un terror para el que no hay antídoto posible.

■ LO QUE LA ETNOGRAFÍA DICE SOBRE LOS MONSTRUOS DEL CAOS

Los relatos y creencias que vamos a exponer, ponen sobre el tapete los problemas de

absurdidad y gigantismo que derivan del terror causado por estas expresiones arquetipales del Caos.

UN EJEMPLO TOMADO DE LOS KRAHO DEL NORTE DE BRASIL

Entre todos los tipos de relato estudiados por la etnografía, quizá no haya ninguno que ofrezca imágenes oníricas más precisas que las halladas en las narraciones que hablan acerca del misterio de la creación y la idea del Caos que lo envuelve. Oscuridad, humedad, tinieblas, vientos erráticos y violentos, aguas negras, son otros tantos elementos alrededor de los que el imaginario ha basado su idea de lo informe, de lo pretérito. Lejos de la intelectualizada versión de Hesíodo o de los dramáticos y solemnes relatos egipcios y mesopotámicos, el tiempo preciso y sobrecogedor del comienzo es recordado por los amerindios kraho del norte de Brasil como el de la «larga noche» (a la que temen volver con cada eclipse de sol). Cuentan esa experiencia terrible diciendo que durante ese tiempo, la humanidad estaba reducida a nutrirse de corteza de hojas, expuesta a los

ataques mortales de todos los animales - así fueran el mosquito o el saltamontes -, hasta el punto de que muchos preferían poner fin a sus días antes que afrontar a los monstruos.⁸

La precisión, belleza e incluso proyección psicológica que recogen estas breves y dramáticas líneas exigen un comentario, ya que las mismas contienen una de las pocas pruebas en la que un resumen del desconcierto presenta a mosquitos y langostas como protagonistas. No hay duda de que la idea de Caos que narran los kraho unida a su condición humana, anterior al robo del fuego, se asienta sobre una base empírica exacta y dramática.

Más que algún tipo de especulación mítica (existente por supuesto en la propia consideración de no haber sido otra cosa que simples larvas), lo que se extrae de la confianza de estos amerindios no es tanto la simple noticia de un conocimiento atávico expresado con temor y claridad, cuanto el miedo a que la experiencia se pueda reproducir en cualquier momento. En el mito de los kraho, ambos insectos y su fuerza punitiva recuerdan el castigo que el relato apocalíptico



Paolo Uccello, san Jorge y el dragón, (segunda versión, posterior a 1446) National Gallery, Londres.



Diablos con alas de insecto grabados por el polaco Ziarnko para el libro del inquisidor Pierre de Lancre, Le tableau de l'inconstance des mauveais anges (1612).



A la izquierda, bestia de siete cabezas y dragón. Beato de Liébana o de Facundo. BN, Madrid. A la derecha, monstruo con cabeza antropoide y probóscide de insecto. Bestiario de Santo Martino, Leon (Ignacio Malaxecheverria).



de San Juan (Ap. 9, 6) anuncia para cuando llegue el fin de los tiempos,

"En aquellos días, buscarán los hombres la muerte y no la encontrarán; desearán morir y la muerte huirá de ellos."

La experiencia narrada permite ver que más allá del mito, los kraho exponen sus temores cotidianos. El riesgo y la tensión a la que se hallan sometidos se inscribe en su rutina, ya que diariamente se encuentran expuestos al ataque incontrolado y permanente de todo tipo de emulsiones parasitarias. La importancia que ellos dan a los mosquitos y saltamontes (incluida su ferocidad) es muy importante en el contexto de este trabajo, y de enorme ayuda para comprender la imagen de seres caóticos que estos insectos proyectan.

Leyendo detenidamente el relato, nos parece entender que el narrador se avergüenza ante la

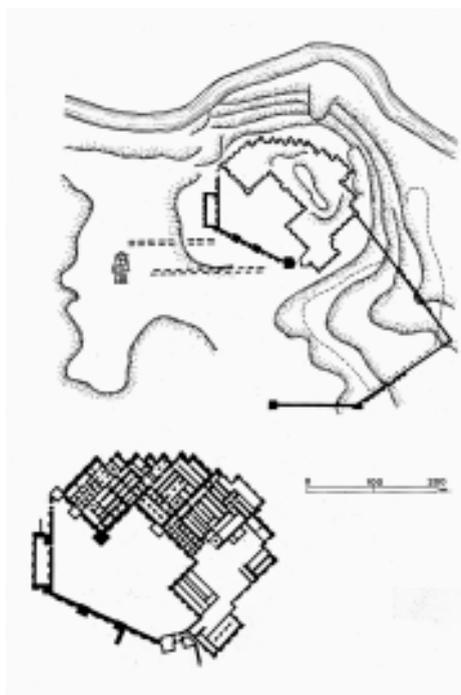
eventualidad de una confesión en la que debe de reconocer el temor que pueden llegar a inspirar animales de apariencia insignificante. Aquí se ve a los humanos compitiendo por su comida con orugas, pulgones y todo tipo de fitófagos, mientras son atacados por mosquitos y langostas. Todos ellos son tildados de monstruos (pero especialmente estos dos), mientras quien narra confiesa aterrado que ante el ataque de los monstruos no había defensa posible, causándoles una desesperación tal que les llevaba al suicidio.

TEMOR ATÁVICO ANTE EL INSECTO, SU MONSTRUOSA DESMESURA

Continuando con el problema planteado por las formas monstruosas y el gigantismo que los habitantes del vado fluvial recrean en sus relatos, hay que recordar que el mismo no se

halla sólo en las tradiciones neolíticas. Hay aquí un pavor atávico que no sabemos a qué, o a quién, atribuir. Por nuestra parte, no creemos que sea una exageración suponer que ese terror es lo que resta de la suma de derrotas sufridas a manos de determinados insectos. Una hipótesis que ayudaría a explicar una parte de la violencia fundante estudiada por Girard.

No hay que olvidar, y muchos menos desestimar, las aterradoras cualidades que moscas, mosquitos, tábanos, avispas y langostas poseen para provocar el terror desorientado, el pánico que los griegos atribuían al dios Pan, inquieto, como los mosquitos, de ciénagas y cañaverales. ¿De dónde puede salir si no, por ejemplo, este comentario que tomamos del Popol-Vuh en el que la langosta establece la medida de terror que inspira la montaña?



Fundaciones neolíticas sobre bordes fluviales. Plano de Roma y plano de la ciudad urartiana Teishebaini, Klamir Bur, en Mesopotamia.

"Como grandes langostas, las montañas aparecieron sobre las aguas, y en un instante hubo grandes montañas."

La misma relación hiperbólica se establece con el mosquito. A partir de la narración de los kraho se percibe nítidamente el terror que causa esa espantosa fauna. De su confesión se puede extraer la idea de que las nubes y plagas de insectos no pueden diabolizarse sin recurrir a la desmesura. En el caso de estos insectos hay una desproporción tal entre tamaño y daño, que el fundamento malvado que ellos encarnan no se debe despachar sin un comentario.

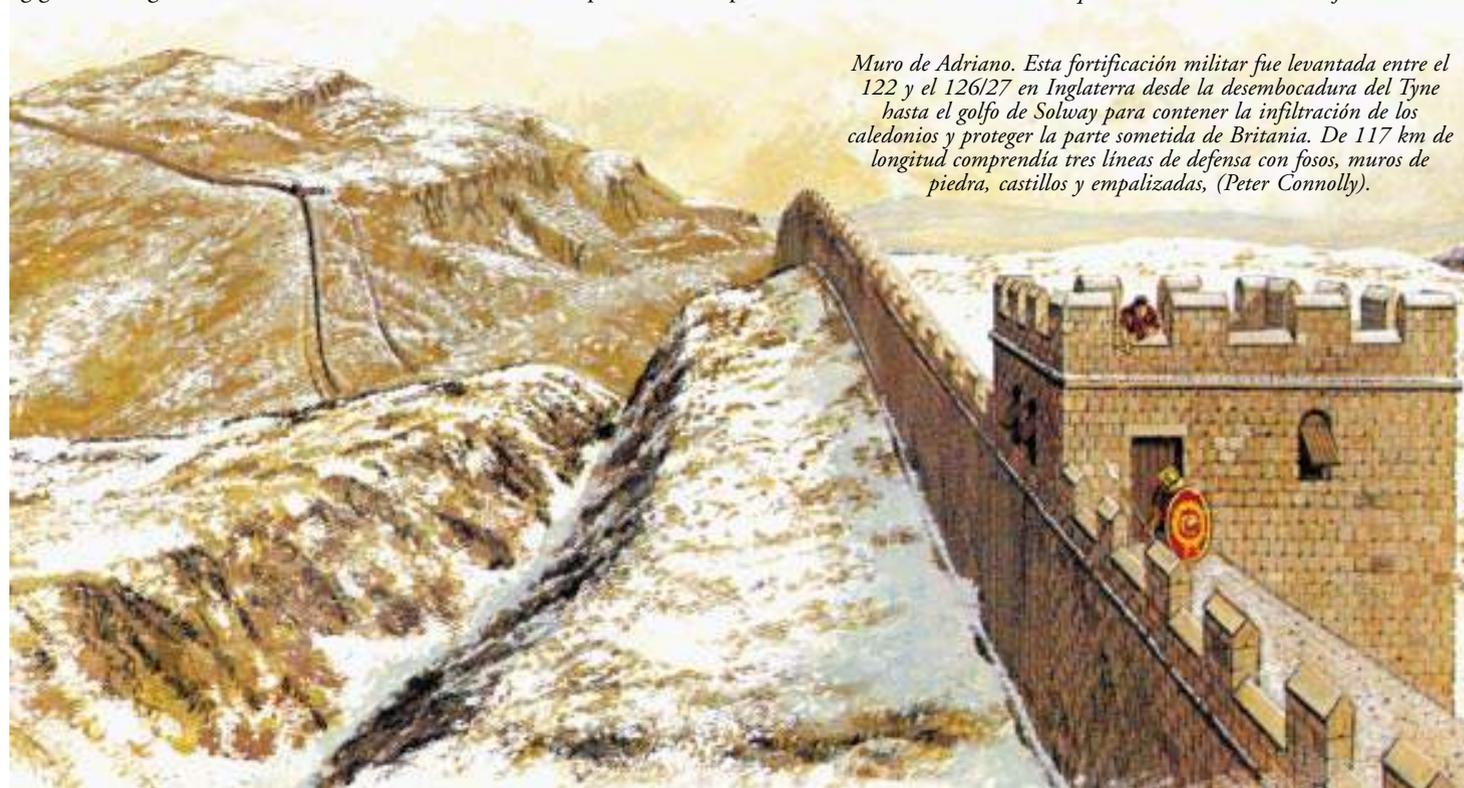
En un breve repaso por algunas narraciones míticas y poemas religiosos, se puede descubrir más de una pista que indicaría cómo el pensamiento mítico no sólo los ha agigantado asignándoles deformidades

espantosas, sino que como oscuro modelo los ha utilizado para construir y proyectar imágenes psíquicas enormemente complicadas. A partir de los restos materiales procedentes de las culturas del Creciente Fértil, se puede plantear el supuesto de que determinados insectos han sido la base de la que han nacido dragones alados, grifos y otras monstruosidades hasta llegar al Diablo y su proyección más aterradora: el vampiro.

UN RELATO IROQUÉS SOBRE LOS MOSQUITOS

Una buena demostración respecto a quiénes fueron los héroes epónimos de los mosquitos actuales, la hallamos en un cuento tradicional de los iroqueses del estado norteamericano de Nueva York narrado por Tehanetorens donde se dice que en un tiempo anterior:

"aparecieron en la ribera de un río dos mosquitos gigantes, aún más altos que el más alto de los pinos. Numerosas partidas de indios iroqueses que utilizaban el río para viajar con sus canoas, fueron presa fácil de los monstruos, que con solo bajar sus picos gigantes los tenían a su merced. Los mosquitos mataron a mucha gente. Sabiendo que aquellos mosquitos gigantes estaban al acecho, los iroqueses rehuyeron sus peligrosas aguas. Pero también los mosquitos emigraron en busca de presas fáciles. Fueron días difíciles, días en los que reinó el terror, pues los iroqueses (que eran grandes viajeros fluviales) ignoraban dónde y cuándo podían atacarles aquellas gigantes criaturas. Finalmente organizaron una partida de caza para destruirlos. Veinte guerreros zarparon una mañana río abajo en dos

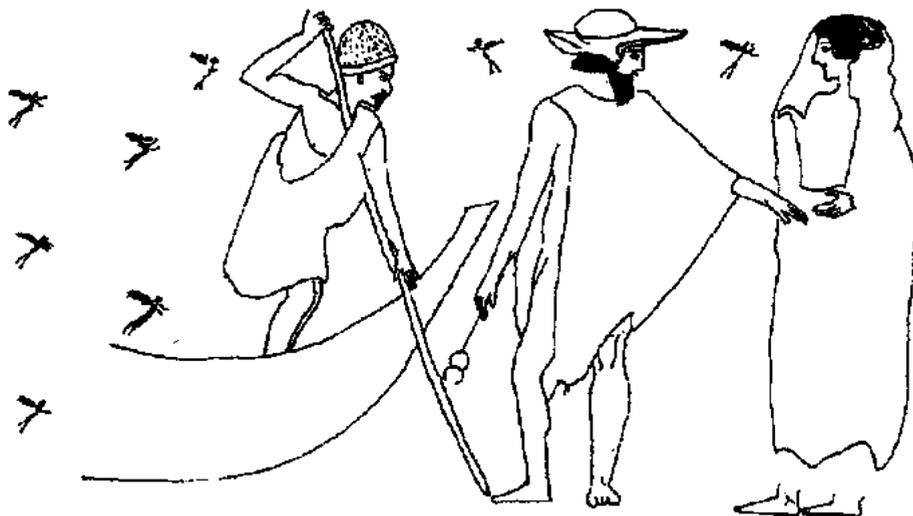


Muro de Adriano. Esta fortificación militar fue levantada entre el 122 y el 126/27 en Inglaterra desde la desembocadura del Tyne hasta el golfo de Solway para contener la infiltración de los caledonios y proteger la parte sometida de Britania. De 117 km de longitud comprendía tres líneas de defensa con fosos, muros de piedra, castillos y empalizadas, (Peter Connolly).



Demoiselle dentelée (Fot. The Natural History Museum, Londres).

Aunque en la tradición espiritual occidental el alma (en griego psique o en latín anima) significa 'soplo', es la imagen de su sombra o eidolon la que nos lleva al insecto. Fruto de la casualidad, pero quizá también de una realidad jamás explicitada, eidolón e insecto parecen pertenecer a un universo común. En las imágenes que presentamos a la consideración comparativa, tenemos un grabado en el que Caronte conversa con un eidolón enfrentado a una demoiselle dentelée. Oxford, Ashmolean Museum (Díez de Velasco).



Hermes dirige a la difunta hacia la barca de Caronte, quien aparece rodeado de eídola como si fueran demoiselles dentelées. Atenas, Museo Nacional (Díez de Velasco). →

grandes canoas, con la esperanza de encontrar a los mosquitos. En las manos sostenían sus arcos y flechas, mientras que en sus cinturones llevaban bien sujetas sus hachas y cuchillos de caza. De repente dos sombras cayeron sobre ellos y un gigantesco agujijón atravesó una de las canoas. Se oyó el grito de guerra y los guerreros cubrieron el cielo con decenas de flechas. En la durísima batalla los gigantes mosquitos parecían estar en todas partes al mismo tiempo. Al poco la mitad de los guerreros fueron aniquilados. Pero aquellos bravos, cuyo recuerdo aún perdura, habían decidido morir luchando y derrochaban coraje. Cantando sus «Canciones de Muerte», atacaron a las horribles criaturas desde tierra. Se protegían tras árboles y matorrales, rodeando a los mosquitos, que no podían atraparles gracias a las finas y protectoras ramas de los árboles bajo las que se escondían los guerreros. Así consiguieron los iroqueses clavar muchas flechas en los horrendos cuerpos de los dos mosquitos. Al fin, desaparecieron la mayoría y cuando ya escaseaban, los dos mosquitos cayeron a tierra cubiertos de heridas. Rápidamente, los guerreros cogieron sus hachas y con sus poderosos filos abrieron en canal los cuerpos

de los insectos. De la sangre de los descomunales monstruos surgieron miles de mosquitos pequeños, tantos que llenaron el aire con su vuelo. Aquellos mosquitos, igual que sus progenitores, gustaban del sabor de la sangre humana. Atacaban al hombre por el asesinato de sus gigantes abuelos, y sus descendientes actuales, igual que ellos, buscan verano tras verano venganza por aquellas muertes. Fue así como nos llegaron los mosquitos." ¹⁰

■ EL COMBATE MÍTICO ENTRE HOMBRES E INSECTOS, IMAGEN ARQUETÍPICA DE LOS COMBATES DE MOROS Y CRISTIANOS

De esta leyenda iroquesa se pueden sacar consecuencias muy jugosas. Para los iroqueses, la presencia de mosquitos con hábitos alimenticios tan particulares, parece la parte inmutable de un ajuste de cuentas nacido de un enfrentamiento con la confusión original, la cual vuelve cada primavera. Las conclusiones de orden general que se pueden extraer de la lectura de este relato son las siguientes:

1) Hay un combate mítico entre humanos e insectos de/y en la ribera fluvial. Por sus características, se puede considerar esta pelea como el «primer combate», previo a la fundación del espacio habitable. Derrotados los mosquitos la comunidad se puede establecer en la ribera del río.

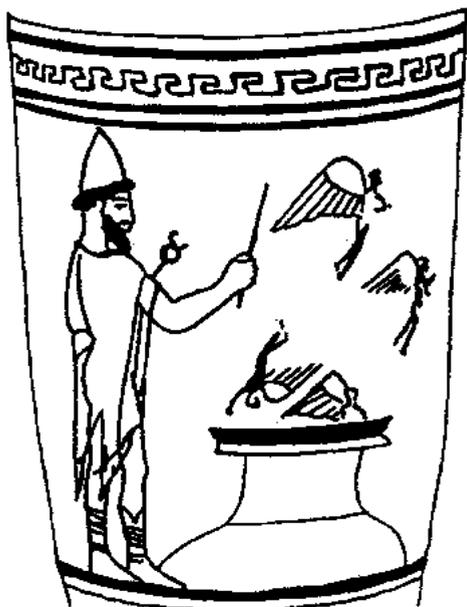
2) Como resultado del enfrentamiento, el «enemigo», el Otro, es llevado a parámetros de monstruosidad y gigantismo: los dos mosquitos más altos que los más altos pinos, etc.

3) Los mosquitos nacen de la primera sangre derramada, y en el relato son, como vampiros, la primera imagen del mal.

4) El Caos representado por los mosquitos se reproduce cada primavera.

La relación de causas y efectos extraíbles de este relato iroqués (siempre y cuando se lleven a cabo las sustituciones oportunas, sobre todo la que se debe considerar más importante [y complicada]: la del moro por el mosquito) son aplicables a numerosos carnavales, danzas «moriscas» (tales que las *morris dances* inglesas) y, de manera especial, a las parodias de combate entre moros y cristianos propias del día de San Juan, que tan populares son en muchas partes de la península Ibérica.

Volviendo a esa variante del mito de Pandora



1



2

1 Hermes encantando eidola sobre un pythos que simboliza la boca del más allá. Jena, Museo de la Universidad (Díez de Velasco). 2 El bothros de Agrigento, boca que ponía en comunicación y hacia circular las almas de los difuntos con el mundo de los vivos (Fot. Joseph Rykwert). 3 El omphalos de Delfos estaba situado según la tradición en el lugar donde Apolo mató a la serpiente Pitón, una grieta por donde desaparecen las aguas del diluvio de Deucalión. Si lo hemos traído es porque la decoración formada por cordones de lana trenzados da toda la imagen de un caótico avispero (Fot. Spyros Meletzis, Museo de Delfos). 4 Las ermitas como límite entre los espacios salvajes y civilizados, son centros de culto que han conservado tradiciones de gran arcaísmo. Ermita de la Magdalena entre Aterratze y Barkoxe.



3



4

que es el relato iroqués, algunas metáforas del mismo signo han sido fijadas por la historia como si fueran fabulosas patrañas. Uno de los más sorprendentes juguetes simbólicos, paralelo al del cuento amerindio, estaría escondido en el engaño del caballo de Troya descrito por Homero en la Odisea. Por fantástico que parezca, el caballo homérico no sería nada más que una esplendente metáfora de la plaga. Un caballo preñado de guerreros que salen de su vientre para asolar Troya.

LA FAUNA INSECTIL, PRIMERA IMAGEN DEL MAL

Como resultado de un pensamiento religioso que busca teologizar el mal, toda una legión de monstruos y espíritus hostiles, grotescos, de formas humanas animalizadas, dotadas del poder de volar, se encarnan en una tradición demonológica que alcanzará su máximo esplendor en las elaboraciones judeocristianas. Distanciándose de ciertos animales propietarios de una malicia primaria y salvaje, la evolución religiosa fue elevando una demonología inconcreta, sin corporeidad, formada solamente por hostilidades variadas. Espíritus nocturnos, aéreos, adscritos a pestes, causantes de dolores de cabeza, vientos de las tormentas y todo tipo de males y laceraciones.



Mojón en Bianditz con el signo de su pertenencia a la Colegiata de Roncesvalles

Ellos fueron el principio desde el que se pudo llegar a la figura del Diablo como tentador moral y causante de males y catástrofes naturales como pestes, plagas, inundaciones, sequías y todo tipo de enfermedades, desde donde se abre paso la figura de la bruja tal y como la conocemos en sus implicaciones demonológicas procedentes de las pesquisas inquisitoriales. Paso a paso, las posibles causas naturales que alimentaban la idea del mal se retiran de su naturaleza primera, mientras el Diablo aparece ya como pieza clave en una tradición religiosa evolucionada. En ésta, lo diabólico va a ser identificado cada vez más con aquello que se percibe como socialmente malo. Unas referencias muy escasas mantendrán en Occidente el viejo vínculo con los insectos.

La iconografía más tradicional lo representará con alas de murciélago o vampiro, aun cuando en la representación del *akelarre* que el grabador polaco Ziarnko realiza para el libro de Pierre de Lancre todavía se pueden descubrir las alas de insecto. De lo que queda, sólo el nombre Belcebú, que viene a significar el «Señor de las Moscas», o el título de «Ángel del Abismo» o «Rey de las Langostas» dado al Diablo en el *Apocalipsis* de San Juan (9, 11) permanecerán hasta el día de hoy.

LA IMAGEN DEL DRAGÓN COMO EPÍTOME DEL MAL

Otro de los iconos más populares y recurrentes del Diabolo entre la Cristiandad medieval es el Dragón. Este monstruo nacido de oscuras aguas, mortuorias y atemorizantes absolutamente embebidas con todos los terrores de la noche, se manifiesta como una expresión monstruosa de las fuerzas del desconcierto. Por su origen acuático, los dragones son una malla formada por miríadas de dolorosos agujijones.

Como toda proyección que busca recrear el espanto, el dragón es una creación nacida del miedo, por lo que nada es más común que la relación que se produce entre el arquetipo del saurio y los símbolos vampíricos y devoradores. Con una larga evolución dentro de la cultura occidental a partir de Sumeria, Egipto o China, este monstruo devorador, pero también regenerador, sintetiza las formas de vida caóticas, previas al orden, que nacerá de su destrucción. La imagen de este monstruo paralizante tendrá en el tiempo una larga continuidad.

En las tradiciones caballerescas del Occidente medieval, el dragón es una prueba a la que debe enfrentarse el héroe para acceder a la vida en un plano superior. En el cristianismo ese papel simbólico, más próximo es asumido por el Arcángel San Miguel. Este, como jefe de las milicias celestiales precede en el tiempo a otras figuras sagradas como son los santos mártires y soldados Mauricio, Sebastián y, sobre todo, San Jorge. En su doble condición de matador de dragones y «moros» su figura tendrá un amplio eco en toda la Cristiandad, tanto oriental como occidental, por más que en partes de la Península Ibérica será Santiago «matamoros» el abanderado cristiano en la lucha contra el Islam.

El saurio, como epítome de toda la fauna insectil, ha permitido un sinnúmero de recreaciones fantásticas asumiendo, además, todo lo que de infernal hay en la plaga. La fantasía desplegada alrededor de tan interesante arquetipo, permite dar una interpretación sobre esa deformidad compuesta de un cuerpo lleno de escamas y espinas que termina en un cuello del que puede salir un impreciso número de cabezas. Es obvio que la figura del dragón con sus incontables cabezas, que es tanto como decir «bocas», se puede construir fácilmente a partir de la nube de mosquitos o langostas. Las masas de estos insectos son dragones de cien cabezas manducantes o succionadoras y como tales, son la primera expresión del terror monstruoso. En cuanto a otros símiles, nada hay más parecido a la sinuosidad de una lengua de fuego que un «desorientado» enjambre de avispas en movimiento.

EL SIMBOLISMO DE LAS ORILLAS Y LOS LÍMITES

Para completar este gran preámbulo (necesario si se desea poner algo de rigor en los contenidos significantes de danzas y carnavales) es preciso decir algo sobre el simbolismo de los límites y orillas. La preocupación por el dominio de las orillas, sobre todo fluviales, revela una actitud precavida dada la importancia de un accidente geográfico que desde el punto de vista estratégico es capital. En la formación, desarrollo y consolidación de las ciudades neolíticas, tanto las comunicaciones, como los campos de cultivo, irrigación y sistemas defensivos, dependen del control de esa vía de agua.

De manera que casi se puede asegurar que los problemas originados por el ecosistema fluvial,

acompañaron toda la colonización de ese período de la historia humana. Hasta épocas relativamente recientes, la «banda» u orilla ha sido una geografía peligrosa por un doble motivo: por ser el nicho ecológico protector de insectos y parásitos, y, además, un punto vital en la estrategia militar de defensa.

COLONIZAR Y CONTROLAR LAS ORILLAS O LÍMITES. Esa intranquilidad se encuentra en todas las tradiciones políticas y religiosas de las civilizaciones hidráulicas egipcias o mesopotámicas. En Egipto los documentos indican que el dominio de las dos orillas del río era inherente a la estabilidad y el orden. En función de garante aparece Osiris. En diferentes versiones de su leyenda, esta divinidad (cuya ambigüedad agrícola y militar es conocida) no admite duda en una cuestión como esta. El control sobre las orillas es un tema de Estado. Así lo manifiesta en una estela de la XVIII dinastía conservada en el Louvre cuyo texto se remonta al Imperio Medio, y donde el Faraón, al hablar de la gloria y justicia de su reino, dice que fue el quien:

*"ha consolidado el orden en la extensión de las dos orillas."*¹¹

Esta preocupación (y la de aislarse del mundo como medida de protección) marcó el comportamiento de la realeza egipcia. Hasta tal punto parece ser así, que el anciano rey Amenemhet pide a su hijo que le escuche mientras le instruye en dos cuestiones capitales: desconfiar del entorno cortesano y mantener controlada la orilla fluvial.

*"Tú que has aparecido como dios, escucha lo que tengo que decirte, para que tu majestad reine sobre la tierra «y domine las márgenes del río», para que tu majestad logre el bien en abundancia. Tienes que ser firme con tus subordinados, para que no suceda un calamidad imprevista. No los dejes aproximar a tu aislamiento. No llenes tu corazón con un hermano, no conozcas amigo, no te hagas de íntimos -porque no llevan a un resultado [feliz]-. Yo di al pobre y eduqué al huérfano...[pero] fue precisamente aquel a quien había alimentado el que sublevó a las tropas [en mi contra]...y a quienes vestí con telas finas, me consideraron como [mera] cizaña seca".*¹²

La historia ha dejado desacuerdos sobre límites entre las distintas ciudades-estado de Mesopotamia, junto a fragmentos de textos legales que castigan la destrucción de lindes públicas o privadas. En sentido general, los límites forman parte del espacio destinado a las funciones augurales y conjuratorias con las que la ciudad se protege de la amenaza exterior. La comunicación entre urbanismo y liturgias defensivas ha sido estudiada en la adivinación augural mesopotámica, donde se usan unos términos correspondientes a paisajes y linderos, que parecen referenciar una ciudad sitiada. Ahí aparecen la «montaña», el «río», la «estación», el «paso», el «fuerte», la «puerta principal», etc., todos los *topoi* que comunican a la ciudad con el mundo exterior. Emund Leach ha abordado brevemente esta cuestión de los límites, umbrales y puertas de entrada al escribir que,

*"Tanto la arqueología como la etnografía comparativa muestran muy claramente, escribe, que en toda la historia y en el mundo entero, las sociedades humanas de todo tipo han concedido enorme importancia ritual a los umbrales y puertas de entrada. Los aspectos militares de la cuestión son muy marginales, la elaboración de los puntos de entrada es sociopsicológica."*¹³

Con Leach solo tenemos un punto de desacuerdo, y es su falta de interés por los «aspectos militares de la cuestión»; cuando, al menos en el folclore, la cuestión parece estar llena de aspectos «militares».

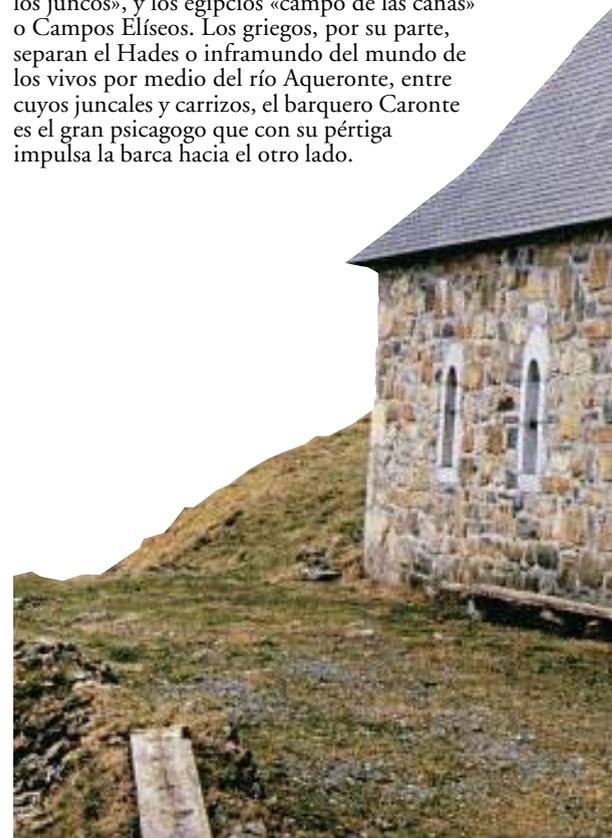
LA LINDE DIVISORIA, UNA FUENTE DE PROBLEMAS Y JURISPRUDENCIA. Además de esos precisos datos procedentes de la civilización mesopotámica, una masa importante de noticias relativas a problemas jurídicos planteados por demarcaciones y líneas divisorias, son uno de los mejores legados dejados por las civilizaciones como la griega, romana o etrusca. En el caso romano el culto a una divinidad como Terminus es bien conocido. Como ha escrito Rykwert,

*"Ninguna otra civilización (y casi todas las civilizaciones establecen normas muy estrictas relativas a la inviolabilidad de los límites) ha practicado tanto como los romanos a finales de la República y comienzos del Imperio, la imposición de un esquema constante y uniforme en las ciudades, en el campo y en los establecimientos militares, con una persistencia casi obsesiva."*¹⁴

A los 'límites', como camino o sendero separador de propiedades sobre campos o cultivos (voz nacida del latín *limes*, *limen*, *limentinum*, *liminium*), se debe agregar alguna significación más. Por ejemplo la idea de que en esa separación hay una imagen cenagosa. La observación de Lisón Tolosana de que *limus* se refiere a 'atravesado', 'oblicuo' o 'torcido', en la idea de que es un camino que cruza, divide o separa propiedades, admite la posibilidad de ser ampliada, hasta incluir las nociones de 'lodo', 'barro', o 'sedimento', como materias diabólicas propias del 'confín' o idea absoluta del 'más allá'.

EL «MÁS ALLÁ», UN LÍMITE TRASCENDENTE.

Como idea asentada en el ecosistema del mal, el desorden original tiene también otras proyecciones. Es asimismo el punto donde comienza el «más allá», lugar donde convergen las aguas estigias llenas de maleza acuática que los hebreos llaman *sehol*, es decir, «el mar de los juncos», y los egipcios «campo de las cañas» o Campos Elíseos. Los griegos, por su parte, separan el Hades o inframundo del mundo de los vivos por medio del río Aqueronte, entre cuyos juncales y carrizos, el barquero Caronte es el gran psicagogo que con su pértiga impulsa la barca hacia el otro lado.



Insertada de lleno en la categoría de las representaciones de lo imaginario, las almas o *eidola* despliegan su enigmática morfología (tan próxima, por su delicadeza, a un mosquito antropomorfo de género femenino) por los restos funerarios de la cultura griega, en vasos fechados a partir del siglo V a. C., en plena edad del hierro.¹⁵

En cuanto a Roma, su liturgia fundante estableció que la puerta del Caos fuera representada por el *mundus*, una simbólica puerta al infierno o mundo subterráneo situada en un lugar que la arqueología no ha podido precisar. Por ser la boca del infierno permanecía siempre cerrada. Solamente tres veces al año se procedía a su apertura. Llegado ese momento, toda la ciudad quedaba entregada a la invasión de los muertos salidos de la tierra. Las almas de los difuntos deambulaban entre los vivos y todos los negocios, incluso la guerra, quedaban prohibidos. En el rito del *mundus* hay ecos de una veneración de Términus, divinidad de los límites, que no puede separarse del valor dado a los excrementos y el estiércol como la más arcaica manifestación de su presencia. De ese *limes/limus* del que ya se ha hablado.

Respecto de esta cuestión, Jung trae como ejemplo un cuento que vuelve a insistir en la

naturaleza inmunda del borde. Se trata de un hombre que se desplaza a través de intrincados laberintos tratando de hallar un tesoro escondido. Después de haberse desprendido de todas sus prendas de vestir deja como última indicación del camino un excremento, señal poco duradera, según Jung, que obligó a ser reemplazada por mojones de piedra *Setinmännchen* u «hombrecitos de piedra». Nuevamente nos encontramos con el límite inmundo, borde separador que es patrimonio del diablo y su cortejo de moscas. Además de ir acompañada de un temor ante posibles ajustes de cuentas por los pecados cometidos contra Términus, la invasión de las almas de los antepasados es un tema terrorífico de origen arcaico, en cuya etiología hay una hipotética base insectil como corresponde a la base figurativa de los *eidola*. No en vano todavía hoy algunas tradiciones populares han conservado, junto a la brutal pelea ritual librada en los límites territoriales de la aldea (esto decir, donde comienza el mundo de ultratumba), la imagen del muerto que vuelve al mundo de los vivos para pasear el mojón que movió fraudulentamente.

SIMBOLISMO DEL LÍMITE Y LA LINDE, NOTA FINAL. Ya se ha dicho que las experiencias agrícolas neolíticas obtenidas en las riberas de los grandes ríos, hizo que éstas geografías simbolizaran el «límite», la «banda» o frontera

que separaba los logros civilizadores del salvajismo periférico. Vía de comunicación y obstáculo, la orilla fluvial exige defensa estratégica pues es un lugar a guardar contra las amenazas de invasión militar. Como ecosistema sometido a la acción transformadora del agua, la ribera es un foco de miasmas, plagas o epidemias que cada año hay que conjurar, lo cual explica el interés que para la historia y el folclore tienen esos ecosistemas. Ellos son el eje del culto en liturgias que están plagadas de escaramuzas y enfrentamientos armados, de donde posiblemente nacieron algunas dignidades político-militares cuyo más antiguo antecedente bien pudiera ser ritual.

A partir de esta situación se comprende que los insectos hayan sido siempre los «autóctonos», los «originarios», los «nacidos de la tierra», nuestros «antepasados». En otras palabras, los humanos habríamos reconocido la encarnizada oposición que han llevado a cabo contra nuestra expansión colonial permitiéndonos con ello asignarles una categoría simétrica a la nuestra: son la «otra humanidad». Descubrir y fijar hacia quién o quiénes se ha transferido aquel primer temor o peligro causado por la que hemos definido como esa «otra y primera humanidad» es un buen objetivo para un próximo trabajo.



En el confín del pirineo suletino, la Ermita de San José en Larrañe.





CARNAVAL
FIESTAS SOLSTICIALES
DANZAS SOCIALES

EL CARNAVAL



EL CARNAVAL



EL CARNAVAL, como tiempo dedicado al conjuro de plagas y epidemias, presenta en sus dramas rurales y en sus desfiles de máscaras, algunos personajes y grupos que, de una u otra manera, se encuentran en toda Europa.



Revisión de la idea de Carnaval

Sobre estas líneas, comparsa de «Caldereros» que mediante caras tiznadas y barbas postizas, son imagen de caos y oscuridad, de la enfermedad y pestilencia que es parte simbólica de la calidad negativa que hay en toda marginalia.

A la izquierda un grupo de ioaldunas del zanzantzar o Carnaval de Ituren armados de colas de caballo y enormes cencerros buscan crear el caos y la confusión entre la fauna insectil.

Más allá de las distintas perspectivas desde las que se ha abordado el Carnaval, es sabido que desde algunas corrientes interpretativas parece admitirse, de manera general, que el tiempo de su celebración, responde a una idea universal de purificación que, en origen, se podría retrotraer a las *februae* latinas o a la Cuaresma cristiana. Por su vinculación cuaresmal, la voz Carnaval ha sido explicada como procedente de alguna de las formas latinas *carne levare, carnes tollere, carnes tollendas, carnispriivium*, con la significación de llevar o abandonar la carne.

Sin negar posibles relaciones etimológicas de la voz Carnaval con las ideas de «llevar» o «abandonar» la carne, sobre todo con esta última, desde aquí se va a plantear un punto de vista cuya novedad u originalidad le viene dada por someter a un nuevo examen el concepto o idea de «purificación». La máxima introspección llevada a cabo sobre el Carnaval vasco permite decir en primer lugar que, lo que estas fiestas de Invierno exponen en sus líneas más generales, es un acto conjuratorio contra el simbolismo insectil y pestífero que las máscaras vienen a escenificar.

Como consecuencia directa de esa amenaza calamitosa, el conjuro se completa con la exigencia a la población de una especie de diezmo, el aguineldo, que simbólicamente tendría la función de contener y calmar la amenazante actitud de las máscaras. En los apartados que vienen a continuación, vamos a profundizar en la naturaleza insectil y calamitosa de la máscara, en su vinculación con la horticultura neolítica y en su incidencia social. Eso es lo que aportamos como novedad, un planteamiento diferente que es científico en la medida en que es crítico con lo anterior. La dificultad mayor con la que nos encontramos, responde al conocimiento de saber en qué medida el esfuerzo por estudiar científicamente las sociedades tradicionales e interpretarlas no ha

modificado el conocimiento que esas mismas sociedades tenían de sí mismas.

■ LO QUE HASTA AHORA SE HA DICHO

Julio Caro Baroja, en su extensa obra *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, dedicó un «escarceo lingüístico» a los antiguos nombres romances de la fiesta. En este libro, tanto el término ‘carnal’, como los de ‘carnestolendas’ o ‘antrujejo’, fueron estudiados en el ámbito de las lenguas peninsulares, incluyendo entre ellas las formas vascas *ĩñauteri* y *aratuste*.

Pero a pesar de que su investigación dedica una parte importante del contenido al análisis de los carnavales vascos, la ausencia de datos de campo en el caso suletino, junto a los criterios hermenéuticos aplicados a textos y vocablos, complican de manera notable toda esta materia. Con ello no se busca desconocer la importancia de un libro y unas reflexiones que han sido el patrón seguido mayoritariamente por la etnografía peninsular, incluida la vasca; pero sí queremos decir que la investigación citada no hace converger las posibles significaciones de los nombres vascos

Una grotesca figura de Saint-Pansard, acompañada de otra no menos grotesca máscara hecha de saco y paja, es paseada por las calles de la localidad laburdina de Hazparne.



del Carnaval hacia una única pauta significativa. Por el contrario, las conclusiones obtenidas mantienen el problema donde estaba al dar una solución para cada vocablo. De manera que el resultado final de sus deducciones no aporta en el caso vasco ninguna idea nueva en cuanto al escondido «valor primero» de esos residuos etnolingüísticos y, por contra, se pliega al poderío de una idea que ya había indicado la definición que se debía dar del vocablo ‘carnaval’ en función del abandono de la carne.

■ EL CARNAVAL COMO TIEMPO DE LA PODA

Por nuestra parte, no nos vamos a detener en prolijas explicaciones respecto a las voces *ĩñauteri* y *Aratuzte* con las que, de manera general, se conoce en el País Vasco el tiempo de Carnaval, aunque sí daremos las suficientes como para que la hipótesis sea inteligible. Otras formas de llamar al Carnaval, complementarias de las anteriores, como *Zanzanzart* o «San Panzudo», son construcciones paradójicas que aluden directamente al hambre.

Pese a que esta figura y su proyección arquetipal se pueda estimar como de presumible origen medieval, por su naturaleza pertenece al Carnaval en todo su carácter. Ya tendremos ocasión de hablar de la cuestión, pues cuando las plagas atacan hasta asolar todos los cultivos y sumir a la gente en la miseria, el hambre y la desvertebración social pueden llegar a ser sus consecuencias más trágicas. Según nuestra opinión *ĩñauteri* y *Aratuzte* vendrían a significar ‘tiempo de poda’, de *ĩñausi*, ‘podar’, y *aratuzi*, ‘plantar árboles podados’, lo que es coincidente con el momento del año en que se celebra, y en el que a la poda se une la tarea de la escarda que limpia los campos de la mala hierba y cizaña.



① Recogiendo aceitunas. Detalle de un ánfora griega del siglo VI (British Museum, Londres). ② Hombre enmascarado sentado sujetando una hoz. Szegvár-Tüzköves, cultura Tisza, 5000 a. de C. (Marija Gimbutas, Diosas y dioses de la Vieja Europa).



Jorrai-dantza de Bera de Bidasoa. Como parodia de la escarda de los campos y preparación de la tierra (faena propia del tiempo de Carnaval o tiempo de la poda), el portador del odre o zagi vendría a ser la larva del insecto a eliminar.

Por ese motivo tenemos algunas danzas y máscaras especiales, como la *Jorrai-dantza* o 'danza de la escarda', y la caterva de máscaras provistas de cencerros y colas de caballo o vaca cuya doble función simbólica sería 'atemorizar', tanto a la gente como a las larvas de insecto. Lo primero que se extrae de esta relación de *Īnauteri* y *Aratuzte* con la poda, es que, en teoría, estos ceremoniales no pueden ser anteriores a la adaptación de los primeros árboles frutales a las necesidades económicas y alimenticias de los campesinos neolíticos. En la larga tarea llevada a cabo por los agricultores para adaptar a sus necesidades determinados árboles frutales, un primer grupo, en el que se incluye el olivo, la vid, la higuera, el granado y la palmera datilera, se adecuó al consumo hacia el 4.000 a. C. Sólo mucho tiempo después (con la utilización de técnicas de injerto desarrolladas en China) se

consiguieron adaptar manzanos, perales, ciruelos y cerezos. Los especialistas no han encontrado pruebas de cultivo en gran escala de manzanas hasta la época griega clásica, 8.000 años después del comienzo de la producción de alimentos en Eurasia.

■ DISFRAZ E INSECTO

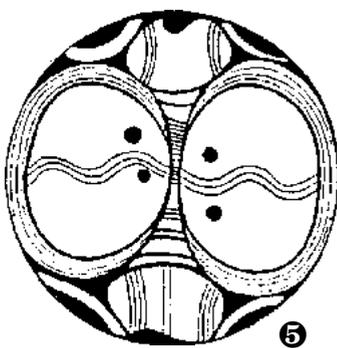
Para completar esta aproximación a la situación planteada por los insectos en su naturaleza larvada como génesis del Carnaval, tenemos que en lengua vasca las palabras más usuales para decir 'disfraz' son *zomorro* y su metátesis *mozorro*, que también significan 'insecto'. La verbalización, *zomorrotu* o *mozorrotu*, de las voces vascas para 'insecto' y

'disfraz', *zomorro* o *mozorro*, descubre un nuevo valor extraíble de ese doble significado.

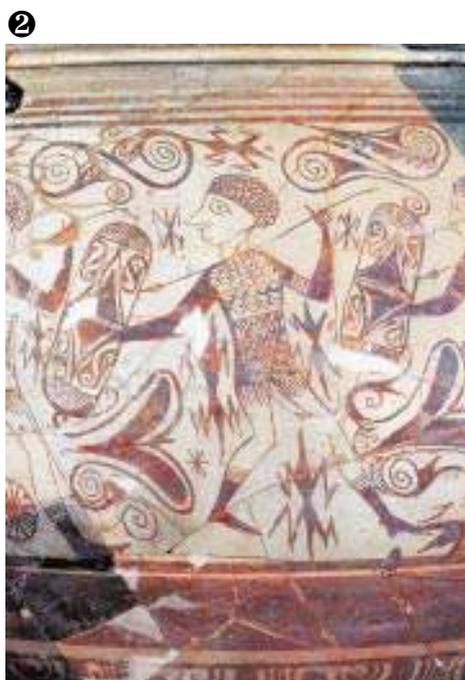
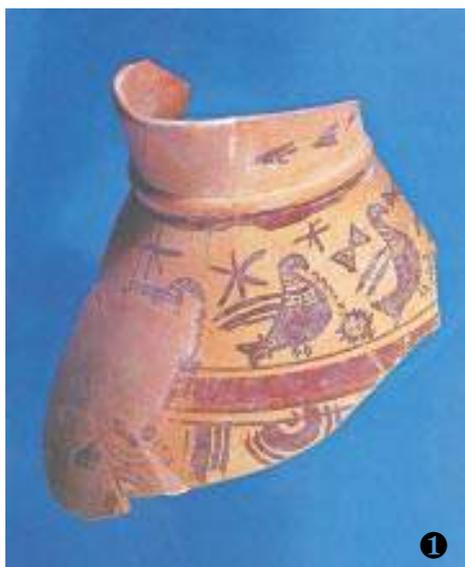
En la lengua vasca esas voces hacen simultáneos el acto de «disfrazarse» y el de «insectizarse». ¹⁶ En vista de ello, y ante la ausencia momentánea de esa fauna menuda en el tiempo de Carnaval (y que no hará acto de presencia hasta lo primeros calores primaverales), es la propia sociedad la que mediante una extraña liturgia la suplanta. Los jóvenes al enmascararse, *zomorrotu egin*, se «hacen insectos», es decir, se «insectizan», con lo que completan y dan sentido a la capacidad transformadora de la máscara, paralela a la del insecto desde su estado larvario hasta su desarrollo adulto.

Estampa de la cuestación o puska biltzea carnavalesca llevada a cabo por los jóvenes de la localidad guipuzcoana de Abaltzisketa.





Las figuras de insectos no parece que son abundantes en los artefactos procedentes de la prehistoria aunque parece que existen. Desde una visión optimista sobre el destino humano que nace con las ideas de la Ilustración, uno de los insectos interpretados ha sido la abeja (la Gran Diosa como abeja según Marija Gimbutas), tan beneficioso para la emergente economía neolítica. ❶ Anillo de oro aparecido en la localidad cretense de Isopata (1500 a. de C.), las figuras femeninas (una diosa y tres adoradoras) tienen cabeza y manos de insecto. ❷ Joya de ónice, de Knossos (1500 a. de C.), representando a la Diosa Abeja franqueada por dos perros alados. ❸ Máscaras decoradas geoméricamente, de Predionica, cerca de Pristina (Kosovo). Cultura Vinca, (Marija Gimbutas, Diosas y dioses de la Vieja Europa). ❹ Compárense con la mantis religiosa de la derecha. ❺ Figuras ovoides interpretadas como motivo del huevo doble con una línea serpentina rodeándole. Plato pintado de negro sobre rojo en el interior. Cucuteni tardío. Petreni, oeste de Ucrania. IV milenio a. de C. (Marija Gimbutas, Diosas y dioses de la Vieja Europa). ❻ Compárense con los ojos y la proboscis de este tábano. (Fot. The Nature History Museum. Londres)



Además de algunos signos que aparecen en una vasija y que han sido interpretados como moscas. ❶ Fragmento de vasija del Cerro de san Miguel de Liria (Valencia), en cuyo cuello hay tres dibujos que se han considerado como moscas (Luis Pericot). Algunos otros signos geométricos, como este que anotamos ✕, han sido explicados por el profesor Luis Pericot y la Sra. Solveig Nordström como insectos acuáticos, en concreto nuestro zapaburu o «zapatero» (Hydrometra Stagnorum o algún coleóptero). Aunque Pericot estima que la figura puede tener también otro sentido, un valor fonético o simbólico (el valor simbólico de este signo no se puede poner en duda). ❷ En el detalle de esta gran copa extraída del yacimiento del Cerro de san Miguel de Liria (Valencia), vemos este mismo signo ✕ alrededor de los guerreros armados con lanza y escudo que decoran el vaso en cuestión. ❸ Por otra parte la primera mujer de la danza en cadena que aparece en el célebre «Vaso de la sardana» lo lleva en el pecho. En el caso de ser un insecto como el zapaburu, su presencia como un medallón o joya en el pecho de la danzante, nos debe llevar a reflexionar sobre el valor de algunos insectos como imágenes de la fertilidad (insectos muchas veces peligrosos, y de escasa utilidad inmediata, pero enormemente fértiles). (Luis Pericot, Cerámica Ibérica). ❹ Es posible comparar el signo íbero con los insectos acuáticos. ❺ Su escaso peso permite a los zapaburus sostenerse en el agua y realizar sus rapidísimos desplazamientos diagonales (Fot. The Natural History Museum).

■ EL AGUINALDO O DIEZMO CONJURATORIO

Estas primeras conclusiones permiten comprender la razón que tienen las máscaras, para recorrer las aldeas y sus bordes marginales pidiendo un aguinaldo con el que compensar la amenaza que representan. La progresión de muchas comparsas carnavalescas y de bailarines de espadas, se inicia en la periferia y termina en el centro de la aldea, o en sentido inverso, desde el centro de la aldea se llega a las zonas más alejadas de la población.

En calidad de representación metafórica de las crisálidas e insectos, las comparsas de enmascarados buscan desde el borde fluvial o pantanoso, un agasajo, un aguinaldo, con el que completar lo que de encantatorio hay en el ritual. La llegada a las casas de estos grupos de disfrazados, de estos «insectos» que exigen el pago de un diezmo a cada miembro de la comunidad, busca preservar a esta de futuras plagas.

En cuanto al aguinaldo, se trata de una costumbre que a pesar de ir rodeada de los caracteres bufos de la pantomima y la farsa, puede estar hincando su origen en el *Libro de Malaquías* (3, 11), donde se lee cómo Yahveh Sebaot exige el diezmo como compensación por dar el beneficio de la lluvia y preservar

campos y cultivos contra la amenaza del «devorador» (la langosta).

■ MÁSCARAS AMENAZANTES POR IMPAGO DEL AGUINALDO

Por esa razón, las máscaras pueden explicitar de modo muy claro su deseo de mal augurio para aquellos que no paguen el aguinaldo. En algunas letrillas no suelen faltar alusiones a los insectos, mientras que en otras se pide la destrucción de enseres y bienes. Un par de ejemplos tomados del folclore vasco ayudan a ilustrar este comportamiento. Así, en el pueblo de Lezaeta, en el valle de Larraun los jóvenes cantaban:

<i>Armarioan xague</i>	En el armario el ratón
<i>kontrarioa katue</i>	El contrario el gato
<i>etxe ontako limosnarekin</i>	con la limosna de esta casa
<i>eztiau beteko zakue</i>	no llenaremos el saco
<i>Or goian, goian, lañoa</i>	Ahí arriba, arriba, la nube
<i>aren azpian otsua,</i>	debajo de aquella el lobo
<i>arkakosuak ittoko aldie-ba</i>	ojalá ahogaran las pulgas
<i>etxe ontako atsua</i>	a la vieja de esta casa

En el pueblo de Lintzoain, perteneciente al valle de Erro, los niños de la escuela salmodiaban esta letanía en tono amenazante,

"Iautre koxkote, txerri txar bat il duzie, eta orain main duzie txingar puskat edo arrotze zenbait, berszenaz atariek edo leyoak pagatikote",

que viene a decir:

*'Iautre koxkote habéis matado un "pedazo de cerdo" y ahora nos daréis un poco de tocino o algún huevo que otro, sino pagarán las puertas o las ventanas'.*¹⁷

Para terminar, diremos que en vasco el apelativo *zomorro* o 'insecto' tiene una utilización general y cotidiana, aplicándose a las personas de naturaleza oscura. *Zomorro* se dice del que es 'taimado', 'oculto', 'tapado', 'astuto', 'silencioso', 'desconfiado', de aquel 'que no dice nada'. De acuerdo con esto se puede sostener, en un sentido amplio, que los insectos en general, por la capacidad que tienen de permanecer ocultos e inadvertidos bajo otras formas, son el preámbulo a la mejor metáfora de la ocultación, el disimulo y la astucia.

Con lo dicho, no se busca desconocer el carácter figurativo de algunas máscaras carnavalescas de animales: osos, caballos, cabras; o de oficios: caldereros, afiladores, deshollinadores, etc.; aunque es bien cierto que muchas de ellas, al ser estudiadas, han permitido descubrir un fondo insectil de naturaleza metafórica.



La continuidad de ritos y combates por la fertilidad en el folclore europeo, como resto de una espiritualidad unida a viejas prácticas chamánicas (de las que un residuo sería la brujería), ha sido estudiada por el historiador Carlo Ginzburg en su libro *Historia Nocturna*. Un desciframiento del aquelarre. Aceptando la idea general que aporta Ginzburg sobre la relación entre chamanismo y brujería, deseamos empero remarcar la importancia de algunas enfermedades de la piel e insectos como los mosquitos (que aparecen en los mitos de los pueblos amerindios de la costa norteamericana del pacífico) como formulaciones que han existido en nuestro propio Carnaval y fiestas solsticiales de San Juan Bautista. Recordemos que en vasco la misma voz zomorro sirve para nombrar a la 'máscara' y el 'insecto',

mientras que en los fuegos solsticiales se busca erradicar una enfermedad de la piel como la sarna. Tenemos aquí una suma de morfologías procedentes de contextos culturales heterogéneos que posiblemente son el resultado de relaciones históricas semiborradas. ① Los bigotes de estas figuras esquemáticas de los Organos de Despeñaperros según López Payer (A. Beltrán Martínez); ② no dejan de estar cercanas a las máscaras kurenti del Carnaval de la región eslovena de Ptuj con sus bigotes y larga lengua (Folk Costumes and Dances of Yugoslavia), ③ también enseñan la lengua estos kukeri de la aldea búlgara de Turia (Raina Katarova-Kukudova) ④ y asimismo estos personajes del Carnaval de la aldea griega de Sokhos, Macedonia (pintura naïf de 1950, Fot. R. Parisis).

⑤ Escultura en madera procedente de Chiangsha (China), siglo IV-III a. de C., British Museum, Londres (Carlo Ginzburg) y ⑥ máscara xwéxwé del pueblo kwakiutl (Vancouver), Museum of Anthropology, University of British Columbia (Claude Lévi-Strauss). Las largas lenguas de estas máscaras no dejan de evocar a la griega Gorgona, tantas veces representada con la lengua fuera. Estas máscaras xwéxwé representan a los antepasados fundadores de los más altos linajes. La talla china y la máscara kwakiutl son parte de un estilo neolítico de tallar madera que hacia el 2500 a. de C. estaría extendido por la Rusia oriental, Siberia y China. En la cultura de los kwakiutl y nootka las cenizas del diablo (la ogresa Dzonokwa) se convierten en mosquitos, «verdaderos caníbales en miniatura» (Claude Lévi-Strauss).

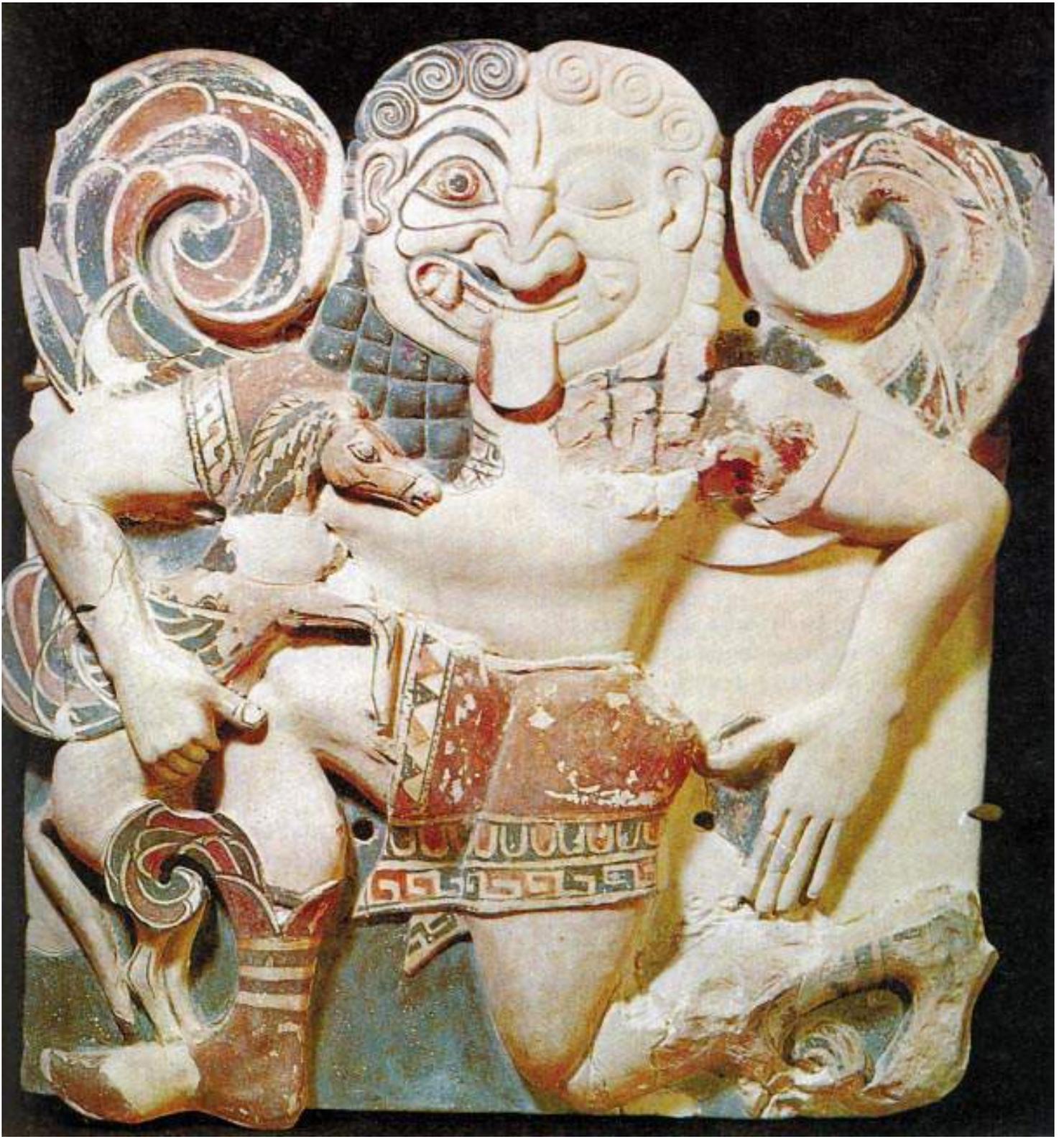




Como hemos dicho, Medusa y su lengua colgante parece estar próxima a este complejo mundo de máscaras y otras evidencias que tan distantes se encuentran en el espacio y el tiempo. Aunque Medusa no es sino una de las tres Gorgonas nacidas de las divinidades marinas Forcis y Ceto, es la única mortal. La singular monstruosidad con la que la Gorgona es descrita: serpientes en vez de cabellos, grandes colmillos como los de un jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar, la retratan como un ser apocalíptico. Hasta ahí nada más hay que decir, pero los colmillos, el poderío de unas manos que son de bronce, más esas sutiles alas de oro nos llevan hacia la langosta. Y decimos esto porque del cuello de Medusa, cercenado por Perseo, nace el caballo alado Pegaso, y el caballo es, al fin y al cabo, una de las metáforas de la langosta. A pesar de que su origen está en el Océano, hay representaciones de las Gorgonas que, si se consideran desde el mismo punto de vista que Marija Gimbutas aplica a determinados documentos griegos, acaso participan de la misma supuesta identidad insectil. En el grabado, Medusa con la cabeza cortada mientras sus hermanas persiguen a Perseo. Hacia 670 a. de C., Museo de Eleusis (Fot. Roberston). Dado que Medusa da vida al caballo Pegaso, ella misma aparece bajo la forma de una centauro. En esta ánfora en relieve hallada en Beocia, Perseo corta el cuello de la Gorgona. Hacia 660 a. de C., British Museum, Londres.



En un libro nuestro anterior, Las danzas de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros», hemos hecho diversas aproximaciones al problema que plantean los centauros en el análisis de los caballitos de Carnaval. No creemos que la cultura de la Grecia clásica fue ajena a determinados arquetipos que durante tres o cuatro mil años pulularon por su imaginario. Si el caballo de Troya lo hemos dado aquí como una metáfora de la plaga bajo la forma de una langosta preñada, otro tanto se puede decir de algunas otras figuras. Tanto los centauros como el caballo Pegaso parece que participan de una naturaleza similar. Los primeros, como amantes del vino y fuerza predictiva sobre lo que puede deparar el destino, pueden ser traídos al lado de los caballitos carnavalescos. Georges Dumézil, en un libro titulado Le problème des centaures. Étude de mythologie comparée indoeuropéenne que se publicó en 1929, aproximó determinados rasgos de los míticos centauros con el comportamiento de los caballitos del Carnaval. Son por una parte la afición a la bebida (gustan del vino como los insectos: langostas, grillos, moscas, etc.), y por otra los devoirs sexuels («persecución» a las muchachas) de los que también habló en sus libros la folclorista inglesa Violet Alford. En el grabado perteneciente a una crátera de cáliz ática de figuras rojas pintada por Misón, vemos a Acamante y Demofonte con Etra. Amacamante y Demofonte se llevan a su abuela Etra tras la caída de Troya. El pelo corto de la mujer indica su condición de sierva; el bastón, su edad. Pero lo que motiva la inserción en esta escena son los escudos de los dos guerreros con las imágenes del alado Pegaso y la figura de un Centauro con la rama de un árbol como símbolo de brutalidad y salvajismo. Hacia el 500 a. de C. (Fot. British Museum, Londres).



Una representación de la monstruosa Gorgona con su hijo, el caballo alado Pegaso (que por su naturaleza voladora y monstruosa quizá es un perdido recuerdo de la metáfora de la langosta), es el tema de este relieve en arcilla que pudo haber decorado el extremo de un altar en Siracusa. La postura arrodillada de la Gorgona es la norma arcaica que indica carrera o vuelo. Museo Nacional de Siracusa (Fot. Max Hirmer). Por causa de su mirada terrible, la cara de la Górgona aparece decorando numerosos escudos de guerreros como vemos en este fragmento de una cratera con la muerte de Troilo. Eneas sostiene a Troilo cabeza abajo junto a un altar tras haberle apartado de los caballos. Héctor y Eneas corren desde la derecha donde vemos un escudo con la cabeza de la Górgona. Hacia 580 a. de C., Museo del Louvre, Paris.



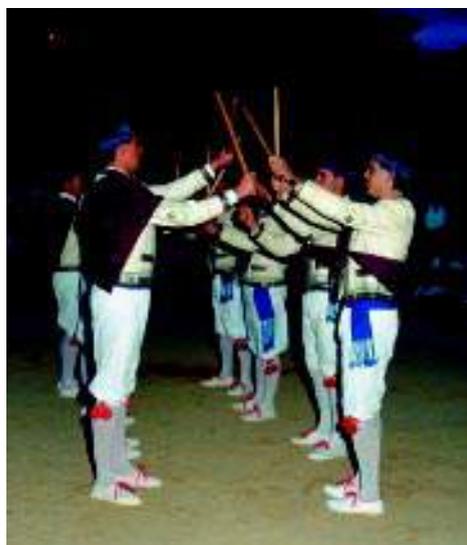
1



3



4



2



5

Las parodias de combate con palos o espadas serían una herencia procedente del período Neolítico, como parte de rituales conjuratorios y profilácticos para erradicar plagas y enfermedades. 1 makil-dantza de Otxagabia (Navarra), 2 makil-dantza de Cortes, Navarra, 3 Pauliteiros de Palaçoulo en Tras-os-Montes, Portugal, bailando en honor de santa Bárbara para recaudar su aguinaldo (Fot. Antonio María Mourinho). 4 paloteadores de Yebra de Basa, Huesca (Fot. Pepe Casas) y 5 makil-dantza de Iurreta (Bizkaia) con gruesos palos en forma de clava.

■ CUADRO RESUMEN Y NOTA FINAL

A modo de introducción se puede plantear un cuadro sobre las significaciones del Carnaval y las máscaras (ver cuadro).

Nada hay aquí que recuerde los combates «morales» entre Carnaval y Cuarema nacidos de la *Psychomaquia* escrita por Prudencio en el siglo IV, y que, de manera especial, brillarán en la literatura europea de la Edad Media. Se trata de una visión «distinta» a la tradicional. El cuadro plasma sin ambages un mundo a todas luces muy arcaico, donde se da una idea del Carnaval que mantiene una fuerte relación, además de con la horticultura, con las ciénagas y la enfermedad. Esto explica que en función las cuestaciones llevadas a cabo por la periferia de la aldea, el domingo anterior a Carnaval se conozca en algunos lugares de Bizkaia (Gernika e Izpaster) como *basaratiste*, *basaratuste* (de *basa*, marisma). Hay aquí una clara alusión al ecosistema de ribera que, lleno de miasmas y peligros contagiosos, rodea los hábitat de los humanos. Esas tierras legamosas o *basadi*, son las miasmas que por tradición (y en un recorrido simbólico) transitan numerosos grupos europeos, desde los *kaskarots* laburdinos y multicolores cortejos suletinos, hasta los *morris-men* ingleses, los *calusari* rumanos y una inabarcable geografía ibérica de los bailes de palos.

■ MÁSCARAS DE LA PLAGA Y LA ENFERMEDAD. LAS PLAGAS DE LANGOSTA Y SU METÁFORA

En este intento de interpretar el simbolismo de las plagas dentro del Carnaval, la búsqueda

Significaciones del Carnaval y las máscaras

<i>Iñauteri-Aratuzte</i>	Tiempo de poda y escarda. Naturaleza entomológica larvada.
<i>Jorrai-dantza</i> «Baile del odre» o de la escarda,	parodia de la expulsión del insecto.
<i>Zomorro/Mozorro</i>	Máscara o disfraz/Insecto.
<i>Zomorrotu/Mozorrotu</i>	Disfrazarse/Insectizarse.
Comparsas de <i>Kaskarots</i> y Zamarreros	Imágenes de la enfermedad.
<i>Kaskar/Zamar</i>	Enfermedad.
<i>Khauterak</i> Caldereros,	pobres e indigentes hasta llegar a la deformidad física.

quedaría disminuida si no se pudiera decir algo concreto sobre la mayor calamidad que han tenido que soportar los agricultores a lo largo de la Historia: las plagas de langosta. Según la hipótesis que viene a

continuación, la langosta, como representación de la devastación, se encontraría en el Carnaval bajo metáforas tan increíbles como el caballo, la vaca, el oso o la cabra.

■ EL CABALLITO, METÁFORA DE LA LANGOSTA

Comenzando por el caballito, no nos sentiremos ofendidos, si alguien piensa que hay una inflada pretensión en este intento de decir algo sobre la multiplicidad simbólica de un animal como el caballo, tan exhaustivamente estudiada por G. Dumézil, C.G. Jung, M. Eliade, A. van Gennep, J. Baumel, V. Alford o G. Durand. Si acaso, y a la vista de los materiales examinados, quepa decir algo con respecto a su flanco más descuidadamente tratado, aquel que puede establecer una correlación entre este animal y la langosta. Por circunstancias debidas a su naturaleza (enormemente activa y de imposible contención cuando intoca sus masivos ataques depredadores), dicho insecto tiene un lugar destacado en la literatura sagrada del Creciente Fértil (*Libro de Joel* y *Libro de Nahúm*, más el *Apocalipsis* de San Juan). Como bestia sustancialmente apocalíptica, ciertos pasajes de la literatura bíblica se hacen eco de su presencia y, a partir de su fortaleza y disciplina militar, lo comparan con el caballo de guerra. Esta aproximación es un primer paso en el conocimiento de su metáfora, la cual se completa recurriendo al fondo lingüístico

La Fe ofrece la Corona de la Victoria a los mártires y, debajo, la Modestia en lucha con la Lujuria. Psicomaquia de Prudencio, Saint-Gall, Reichenau o Constanz, finales del siglo IX, Stadtbibliothek, Berna (Fot. Thames and Hudson Archive).





Ante la postura general de la erudición contemporánea, que ha considerado que los caballitos festivos y carnavalescos pudieran ser un recuerdo de los centauros clásicos, nuestra opinión, sin ser distinta, busca matizar aquello que los centauros simbólicamente han podido representar como imágenes ambivalentes de una maldad dotada de irracionalidad animal pero también de inteligencia humana (sobre todo en el caso del centauro Quirón). Considerando que los caballitos de Carnaval son propuestos aquí como una metáfora de la langosta y su amenaza calamitosa, conviene no olvidar aquellas hipótesis que han planteado la palabra 'centauro' como una derivación de kantharoi 'escarabajo'. En el grabado, una ánfora tirrena de figuras negras procedente de Vulci. En la misma, Atenea observa como Hércules ataca con una espada al centauro Neso quien todavía sostiene a Deyanira. Otro centauro armado con un pequeño árbol acude en su ayuda. Hacia 540 a. de C. (Antikensammlungen, Munich).



En Rumania el grupo de bailarines rituales o calusari tiene su origen en la voz calus o 'caballito'. Durante doscientos años la erudición rumana se ha preguntado por el origen, sentido y significación ritual de tan singulares grupos de danzantes ceremoniales. El equívoco se plantea porque durante el Año Nuevo tiene lugar la salida de los calutii o pequeños caballitos danzantes, mientras que en la Pascua de Pentecostés son los calusari los que realizan sus salidas con danzas absolutamente diferentes a las anteriores. Pero en el orden simbólico todo este amplio espectro ceremonial tiene un antiguo y oscuro punto de origen: la langosta. Para ello no tenemos sino recordar que en rumano la langosta recibe el nombre de calus, esto es, 'caballito'. Desde nuestro punto de vista los calutii, por el momento de su salida (los «doce días santos» que van de la Navidad a la Epifanía), son caballitos-langosta lectores del destino, mientras que los calusari serían un grupo ceremonial de 'bailarines-langosta' formados para conjurar el peligro de las plagas y calamidades producidas por la langosta (sin olvidar sus lejanas connotaciones chamánicas y, por tanto, sanadoras de la malaria, además de adivinatoras del povenir). ❶ Caballito-faldellín o caluti (Fot. T. Truffaut). ❷ Tres cabezas de otros tantos caluti o caballitos ceremoniales rumanos de Año Nuevo de la región de Suceava (Arta Populara Romaneasca). ❸ Grupo de calusarii de la región de Timisoara en los años 20 (Fot. Museo del Hombre, Paris). ❹ Zamalzain del carnaval suletino. (Fot. Violet Alford)



Dos hobby-horses o caballitos ingleses. Izquierda caballito de Yardley Gobion, Northamptonshire (Fot. Abington Museum, Northampton), y derecha, los bailarines de Abbots Bromley con su caballito o hobby-horse en primer plano (Fot. Paul Popper).



1



2



3

1 Caballito del Carnaval ateniense según Rodney Gallop. 2 Caballitos que salen en la procesión del día de San Sebastián en Pollença, Mallorca ((Fot. Colección Bestard, Pollença). 3 Zaldiko-maldiko o caballito que sale en las fiestas de san Fermín, Iruña, Navarra.

Quizá es en el fondo lingüístico eslavo donde mejor ha quedado plasmado el carácter adivinatorio de los caballitos de Año Nuevo. Por el fondo metafórico y simbólico que envuelve sus nombres, los caballitos eslavos parecen estar directamente unidos a la 'suerte' y el 'destino'. Una misma palabra nombra al 'caballo' y la 'suerte', así el polaco zreb a la vez 'caballo' y 'suerte'; checo hreb 'suerte' y hrebica, 'potro'; 'potranca'; serbo-croata zdreb, 'suerte' y zdrebe, zdrebica, 'potro'; 'potranca'. Una imagen paralela se encuentra en lengua vasca donde zaldunaketa, de zaldi, 'caballo', es el nombre de un juego de adivinación y suerte. Esta naturaleza adivinatoria del caballito también está en la langosta. Referencias históricas y etnológicas procedentes de Huesca, indican que los campesinos buscaban adivinar el porvenir de las cosechas por medio de un augurio o consulta que se llevaba a cabo mediante unas tazas con vino sobre las que se esperaba que saltaran grillos o langostas (ver Las danzas de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y moros).

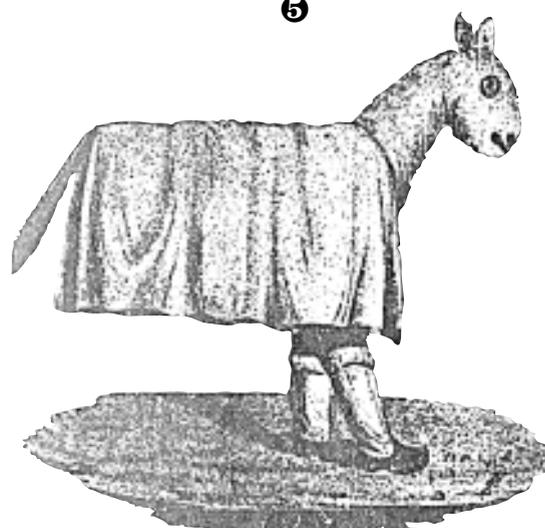
4 Klibnas del Carnaval checo de Mares. 5 Dos tipos de klibna checos tomados de la obra de Zibrť, Cesky Lid (G. Dumézil, Le Problème des Centaures).



4



5

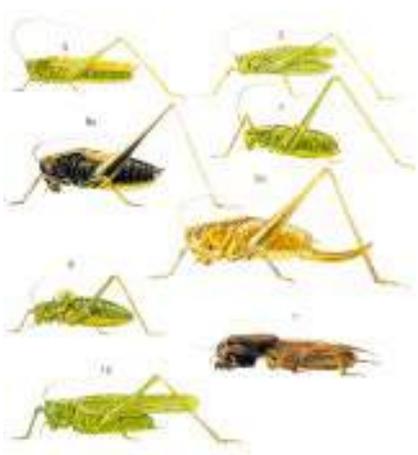




1

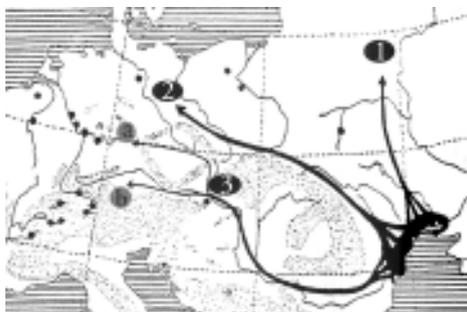


3



Mapa de Europa elaborado por Z. V. Waloff con el centro de difusión de los enjambres de langosta situado en territorio rumano sobre el mar Negro.

En (1) se ve la dirección de las plagas hacia Ucrania y el oeste de Rusia. En (2) la flecha indica que las plagas, partiendo de Besarabia, cruzan toda Europa hasta adentrarse en Alemania. Y la en la (3), se ve como parten del bajo Danubio en las llanuras de Panonia hasta dividirse en dos direcciones. La primera (a) ocupa Moravia, Bohemia y la baja Sajonia, mientras que la (b) cruza Austria hasta llegar a Suiza. La capacidad de desplazamiento de las langosta es enorme, pues además de recorrer grandes distancias lo pueden hacer a una velocidad de 16 km. por hora.



Las prohibiciones conciliares de la costumbre de enmascararse se documentan a partir del siglo IV en documentos donde se citan disfraces de yegua, novilla y ciervo; las cuales, presumiblemente, corresponden a las actuales atuendos carnalescos de vaquilla, caballito o ciervo. Pero qué duda cabe que la costumbre viene de muy atrás. En la columna de izquierda 1 Enmascarados con cabeza de toro. Arte «levantino» procedente del Racó de Molero y Cingle de la Mola Remigia (A. Beltrán Martínez). 2 Máscaras carnalescas medievales del Roman de Fauvel, Francia siglo XIV (María-Gabriele Wossien), 3 e ilustración del mismo motivo en un sello inglés. 4 Folclore rumano. Máscara-vestido de ciervo de la región rumana de Suceava (Arta Populara Romaneasca).

2



3



eslavo que ha conservado la idea de un caballo unido a la suerte y el destino. Una circunstancia que quizá puede esconder alguna filiación con el chamanismo siberiano, en cuya concepción, tan pegada al augurio, el caballo juega un destacado papel.

LA LANGOSTA O CABALLITO «SALTADOR» Y SU METÁFORA EL CABALLITO «BAILARÍN»

NOMBRES EUROPEOS DE LA LANGOSTA. Pero esta unión metafórica entre el cuadrúpedo y el insecto no solo se produce en textos de inspiración teológica, también tiene una proyección popular. Vemos así que distintas lenguas europeas motejan a la langosta como el 'caballito' o el 'caballete', tales que el español 'caballeta', rumano *calud*, alemán *Heupferde* o 'caballito del heno', ruso *kobyłka*, italiano *saltacavalía*, francés *sauto-pouchinchin*, *pouchinchin* etc. Como excepción hay que decir que esta correspondencia no es directamente observable en inglés, donde *horse* es 'caballo' y 'langosta' *grasshoper*. Por otra parte, un mamífero 'saltón' como el cabrito, habría sido el inspirador de formas como *sauto-bouquet* y otras, relacionadas todas con el 'salto', como el italiano *saltarello*, y las vascas *saltamatxino*, *saltaperiko*, *mattinsalio*, o con el 'salto' y el 'baile' como el francés *sauterelle*. En cuanto a 'saltaperico' o *saltaperiko*, nombre común para Aragón y Vasconia, habría que indagar si puede ser una variante sincrética de las ideas de 'salto' y 'caballo', pues en español a una figura del naípe, el caballo de bastos, se le llama 'pericón'. Pero además de las formas dadas, en euskara hay otras, tales como *larrapittika* y *larraputinga*, que están muy próximas a las homologías metafóricas del 'cabrito' y el 'caballito'. La primera es un compuesto de *larra*, 'pastizal' y *pittika*, 'cabrito'; en tanto la segunda se abre con el mismo primer componente unido a las ideas de 'piafar' y 'cocear'. Así *putin* es 'coz', *putinka hari* es 'piafar de impaciencia', etc. En otras palabras, como acepción ajustada a lo que estamos inquiriendo, la forma *larraputinga* describiría a la langosta como 'el caballito que piafa y cocea en el pastizal'.

SU PRESENCIA EN EUROPA. En cuanto a la aparición de este insecto en Europa, se puede asegurar que a lo largo de la Historia no ha habido lugar que no haya conocido su rigor. Desde las tierras de Aberdeen en el norte de Escocia, hasta los países mediterráneos y desde el mar Negro hasta las costas atlánticas, la langosta ha sido un azote permanente, tal y como lo recoge el estudio, hoy clásico, publicado por Waloff en 1940. En el se puede ver este mapa que ilustra el foco pestífero en las estepas rumanas del mar Negro y sur de Rusia, desde donde, por millones, las langostas se desplazan hacia Europa. Pero para los más escépticos aportaremos un dato más. En Finlandia, el día dieciséis de marzo se celebra la fiesta de san Urho patrón de los vendimiadores y protector contra las plagas de langosta. Las orillas de los lagos se pueblan de gentes que cantan, bailan y beben grapa mientras entonan el mismo canto que san Urho cantó en el tiempo mítico:

Heinasirkka, heinasirkka, menetaalta hiiteen.
(Saltamontes, saltamontes, marcharos.)

En vista de ello, no hay porque extrañarse. Pues si este pequeño y malvado insecto ha inspirado ritos augúrales y conjuratorios, no se ha debido, precisamente, a su escasa presencia como causante de calamidades y plagas.



1



2



3



4



9



5

Máscaras de vaquillas y osos sobre las que hay que poner en cuestión la idea de que son imágenes de la fertilidad. En nuestra hipótesis (y partiendo de ejemplos tomados del adivinancero español) estas máscaras son otras formas, otras metáforas, de significar la langosta. 1 Vaquilla de la localidad madrileña de Colmenar Viejo que sale el día de san Sebastián (Fot. Fiestas de España). 2 Personajes carnavalescos con un disfraz de vaquilla de la localidad catalana de Amelie-les-Bains, (Fot. Violet Alford). 3 Máscara de vaquilla del Carnaval de la localidad leonesa de Sardonado (Fot. Fiestas de España). 4 Indígena en atuendo procesional con disfraz de vaquilla procedente de La Paz, Bolivia (Dib. de Julio Caro Baroja). 5 El toro de Quito en 1853 (dibujó de Charton). 6 La «Barrosa» o vaquilla de Abéjar (Fot. de Alfonso Casa Córdoba, Julio Caro Baroja). 7 Sello de correos ilustrando el "baile de la osa" del Carnaval de Andorra. 8 Disfraz de hartza u oso del Carnaval de Arizkun, Navarra (Fot. T. Truffaut). 9 Mamutxarros o "insectazos" del carnaval de pueblo navarro de Alsasua.



7

8



Fotografía de «bolante» bajonavarro con su kaska o sombrero alla turca, una moda del siglo XVIII inspirada en tocados turcos. Retrato del sultán Ahmed Khan III con el tocado de tres plumas frontales que, en nuestra opinión, inspira las kaskas bajonavarras. El apelativo «bolante» dado a estos bailarines, y a otros que aparecen en el folclore de las distintas culturas folclóricas ibéricas, no procede de las cintas que cuelgan de la espalda (como J.M. Iribarren propuso como explicación para los «bolantes» de Luzaide), ni tampoco son debidas al uso de faldillas con volantes (A. Beltrán Martínez para los «volantes» aragoneses), sino que se debe a un retal de tela o «volante» que este sombrero lleva colgando en su parte posterior (tal y como se ve en algunos tocados de jenízaros como estos que nos sirven de ilustración).



■ EL CABALLITO COMO PARADIGMA DEL CARNAVAL

Aunque no es fácil calibrar la importancia que este caballito ha tenido como máscara adscrita a la función augural (que según parece, es el fundamento que en la Antigüedad daba sentido a los actos del Carnaval), hay datos suficientes como para sugerir la idea de que, tras su figura, ha podido existir una especulación general comprensiva de la propia noción de Carnaval. Es una cuestión que, en el caso vasco, requeriría investigar la razón por la que algunas palabras para denominar a este período del invierno o alguno de sus días, afirman al caballo como su referente o fundamento. Ya Dumézil, en el texto sobre los centauros, tomó nota de que en lengua vasca el «domingo de Carnaval» recibe el nombre de *zaldun*, que, a pesar de que propiamente es «caballero» (de *zaldi*, «caballo»), le permitía realizar un apunte aproximativo. Por nuestra parte podemos ampliar un poco la citada nota diciendo que en Gipuzkoa la acepción *Zaldi-iñauteri* titula el primer día del Carnaval con la significación de «Carnaval de caballos». La variante *Zaldibiñaute* o *Zaldumioite* nombra por su parte al domingo de Carnaval; en tanto que en Bizkaia, el «Carnaval de caballeros» con

que se traduce *Zaldun-aratuste* no deja de ser un «Carnaval de caballos» más, puesto que no hay caballero sin caballo.

AJUSTAR EL PARADIGMA

Este grupo de significaciones plantea un par de problemas. En ese antiguo *Zaldun-aratuste* o «Carnaval de caballeros» no habría por qué imaginar a grupos de caballeros montados sobre sus alazanes, sino, más bien, en saber si acaso también en Gipuzkoa y Bizkaia se ha dado alguna vez la máscara del caballito y, sin dejarse deslumbrar por el modelo suletino, tratar de comprender otras maneras de entender esta máscara.

Estamos hablando del Carnaval, donde el disfraz y una tendencia general a la ridiculización y la broma prima por encima de todo, de ahí que pensemos más en bandas de enmascarados y en un caballito de palo llevado a horcajadas. Un artefacto que hoy día incluso como juguete infantil ha quedado relegado, pero que en otro tiempo tenía un gran predicamento festivo. Así, Azkue recogió en la localidad guipuzcoana de Segura, una salmodia cantada por niños mientras «cabalgaban» sus escobas. A este juego lo llamaban «danza de brujas» y la letra de la salmodia, sin traducción posible, decía así:

*Sarian zunzun/ sarian zunzun/ sarian zunzun
zenal laun kirinkun/ laun kirinkun/ laun
kirinkun/ laun kirinkun lena.*

Esto sirve para recordar que la evolución del icono es independiente de la metáfora que lo sostiene, y que el gesto de llevar un palo o una rama de árbol como si de una montura se tratara, puede ser suficiente para recrear la imagen del caballito, pero no la de un oso, un bisonte o cualquier otra bestia salvaje que jamás (fuera del mito) se ha utilizado como cabalgadura. Esa es una importante cualidad funcional que se debe tener en cuenta a la hora de proponer el intercambio de todas estas máscaras, pues la cabra y el palo de escoba han funcionado como cabalgaduras, tanto de brujas como de cualquier otro tipo de seres diabólicos.

■ LA LANGOSTA Y OTRAS MÁSCARAS DE ANIMALES DE CARNAVAL

Sobre lo dicho, de que la metáfora de la langosta se solapa en el caballito, pero también en el oso, la vaca, la cabra e incluso en el águila (tan presente en procesiones de Corpus Christi catalanas y mallorquinas), ya Dumézil advirtió en su día del riesgo que se corre singularizando

Acuarela del siglo XIX con los kaskarots labortanos adornados con sus clásicas kaskas o «sombreros» de flores. En la fotografía, Fernando Aristizabal y Joxean Lizarribar, dantzaris de Argia, tocados con kaska de flores bailan la makil-dantza de Laburdi. Como decimos su nombre kaskarot procede de kaskar o «enfermedad» y no de kaska o «sombbrero». Pues si el nombre kaskarot procediera de estos sombreros o kaskas habría que explicar porqué los bailarines bajonavarros o suletinos (que también llevan kaskas) no reciben el nombre de kaskarots.





❶



❷



❸



❹



❺



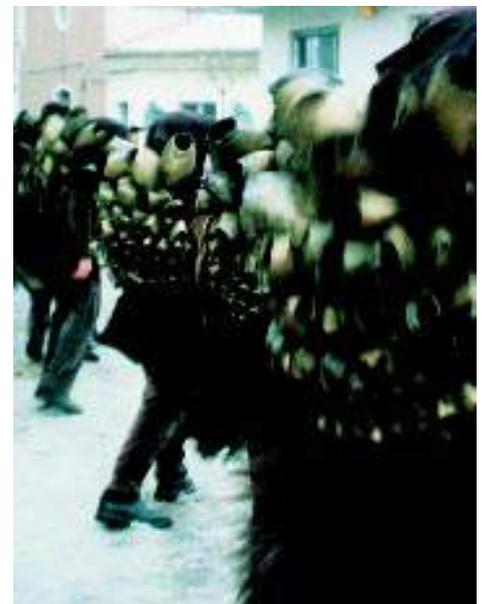
❻

La idea de «moro» como expresión de marginalidad aparece en el Carnaval de muy diferentes maneras: tizados de la cara, indumentaria e incluso leyendas o historias más o menos fabulosas atribuidas a determinados personajes o grupos de personajes. ❶ Jóvenes de la localidad checa de Komna, en la región de Slovákca, con sus caras pintadas, sombreros de flores y espadas propias del Carnaval (Fot. Press Foto, Praga). ❷ Comparsa del Carnaval de la localidad vizcaína de Mundaka con sus caras pintadas y atuendo de inspiración magrebi. ❸ La baió o farsa del Carnaval de la localidad italiana de Sampeyre (Cúneo) que la tradición explica como una revuelta que consiguió expulsar a los «moros» o «sarracenos» (Fot. Ed. Acento Editorial). ❹ Cortejo de Besta berri o fiesta de Corpus Christi en Baja Navarra con el mismo tipo de trajes. ❺ Grupo de danzantes moros de Ihuatzio Michoacán, México. ❻ Comparsa de labradores de la fiesta de moros y cristianos de Jaca, Aragón (Fot. Dip. Prov. de Huesca).



Al igual que la fiesta carnavalesca de Sampeyre en Cúneo, el Carnaval de la localidad sarda de Mamoiada con sus mamuthones cargados de cencerros y vestidos con pieles de lobo e issocadores armados de cuerdas con un nudo corredizo, también se reclaman herederos de una vieja tradición morisca. Dice la leyenda que los mamuthones (que cubren su cara con una máscara de madera o mastruca inspirada para conjurar el mal fario) son una representación de los árabes capturados en una batalla. Los issocadores, por su parte, capturan a las personas que consideran «marcadas» (tanto si esta «marca» hoy día no se ve), con la única excusa de recibir una galantería o una invitación a beber.

① Máscara o mastruca de madera. ② Los mamuthones marcando el acompasado paso que hace sonar los cencerros. ③ Un primer plano de dos mamuthones con un issocador al fondo (Fot. Giorgio Dettori, Cerdeña). ④ Grupo de enmascarados con máscaras de madera de la aldea navarra de Unanua. ⑤ Este mismo asunto se extiende a otros personajes similares del Carnaval europeo. En Bulgaria, por ejemplo, los kukeri de Vressovo son dirigidos por el «árabe» o primera máscara que es reconocida por su disciplina. Los kukeri búlgaros, como algunos grupos Morris de Inglaterra (sobre todo grupos que bailan con espadas largas) también utilizan arados en sus mascaradas, y, como los suletinos, también parodian la muerte y resurrección de uno de ellos. Startsi-badjatsi (a la izquierda) y Belogashti (derecha) de la aldea de Sushita cerca de Karlovo.





Las máscaras de Txerrero, Gathero y Zamalzain (o Zamarrero), interpretadas aquí como máscaras de la enfermedad y la plaga. (Grab. de Gonzalo Manso de Zuñiga). Los personajes de las comparsas del Carnaval suletino se dividen en dos grandes grupos: el bando de los rojos o gorrís y el de los negros o beltzas. Hasta el día de hoy se ha venido diciendo que los rojos representan a los suletinos o naturales de Zuberoa, mientras que los negros eran las gentes venidas de fuera. Nuestra hipótesis desmonta este planteamiento. Los rojos, con el Zamalzain o caballito al frente serían la plaga de langosta. Su paso abre amplias expectativas al hambre y la desvertebración social. Esta última circunstancia la dramatizan los «negros» o personajes del bando beltza, seres asociales y sin oficio, que no muestran ninguna habilidad manual ni tampoco algún tipo de cohesión o apego al grupo. Las acciones que llevan a cabo estos personajes del drama rural suletino las presiden cuatro personajes: Jauna, Anderia, Laboraria y Etxekandere que, en su disposición e indumentaria cumplen con la función de representar una boda.

en exceso al primero, pues no solamente su aparición está frecuentemente unida al resto de las máscaras animales, sino que además es intercambiable con ellas. Esa observación plantea la necesidad de ver si existe una unidad o común denominador igual para todas. Dado que para el caballito se ha apuntado la langosta, un nexo que uniera a todas ellas con el insecto haría bueno el comentario de Dumézil. Por nuestra parte, creemos que este se encuentra en el adivinancero popular español. En los ejemplos que damos a continuación, se da la paradoja de que si en el Carnaval son las máscaras de animales la que ocultan la langosta, en las adivinanzas es el insecto quien se presenta al juego adivinatorio tapado bajo una máscara que no es la suya, a veces incluso de tres, como en el ejemplo que viene a continuación:

*Es del águila la figura
en traje de religiosa,
tiene las manos de oso
y de vaca la cabeza.
Lo que más me maravilla
es que entre brutos animales
y diversas avecillas
ella sola tiene
dientes en las pantorrillas.*

En otros casos es el «cigarrón» el que se esconde tras las barbas del chivo o del oso :

*Soy ligero como el viento,
me visto de franciscano,
tengo las barbas de chivo,
y mi cuerpo está sin huesos.
Si es cosa de no creer,
de todos soy diferente
pues sólo yo tengo dientes
en mis pobres pantorrillas.*

*Soy águila en ligereza,
me visto de religioso,
tengo las barbas de oso,
y mi cuerpo sin costillas;
lo que más me maravilla
entre brutos diferentes
es que tengo solamente
dientes en las pantorrillas.* ¹⁸

la langosta bajo la metáfora de la yegua es intercambiable con la imagen del caballo y posiblemente tan vieja como él. El resultado que obtenemos después de ver estas adivinanzas, es que la relación metafórica entre el caballo y la langosta no pudo deberse a una proximidad fisonómica entre las cabezas de ambos animales como proponía Hugo Schuchardt, sino que su relación divino metafórica por un asimilación entre la plaga y la invasión conquistadora tal y como hemos visto al leer algunos pasajes del *Libro de Joel*. En estos casos, y como propone Gillo Dorfles en su *Elogio de la inarmonía*, más que la tendencia natural a buscar la similitud, sería más interesante buscar la asimetría, que es tanto más extraña y paradójica, cuanto mayor es la distancia a cubrir entre las partes que se proponen. Por lo que hace a las máscaras de animales, desde época tan temprana como el siglo IV, son tan frecuentes las prohibiciones eclesiásticas contra los disfraces de *hinnicula* o yegua, *vetula* o vaquilla y *cervus* o ciervo, que casi no hay Padre de la Iglesia que no haya lanzado su condena contra ellas (entre los que se encuentran figuras tan importantes como (San Ambrosio de Milán, San Agustín, Asterio de Amasea, San Juan Crisóstomo, etc.).

■ OTRAS SIGNIFICACIONES DE LA MÁSCARA: LA ENFERMEDAD

LOS KASKAROTS, SÍMBOLOS DEL « ENFERMO », DEL OTRO

Dentro del propio Carnaval, y en paralelo con los disfraces animales de la langosta, otras máscaras también portan, en sus nombres, la insania de la enfermedad. Ocultas tras sus brillantes trajes, hay comparsas enteras de naturaleza «enfermiza». El grupo de los *kaskarots* laburdinos es una de estas. Aquí se ha dado una confusión entre tradición e historia, al transferir una metáfora (que en origen quizá no fue otra cosa que la naturaleza marginal que por razones carnalescas se daba a los grupos de *kaskarots*) a los propios vecinos de la villa de Zubiburu. Con ello se construyó la leyenda de que los naturales de esta aldea costera eran la

parte residual de un extraño grupo étnico, cuya presencia en el lugar era necesario explicar históricamente.

Una vez más la Historia, desatenta con la metáfora, buscaba su propia vía introspectiva, sin tener en cuenta que como habitantes folclóricos del cenagal, los *kaskarot* laburdinos venían a simbolizar lo que el ecosistema expele: el mosquito o vampiro como síntesis del caos entomológico, el hedor del lodo y la enfermedad.

Parece claro que la tradición oral ha mantenido una actitud de temor a la hora de nombrar a los habitantes de la ciénaga, cuidándose mucho de romper el tabú del nombre que hay tras denominaciones estándar como genios, espíritus o hadas malas. Únicamente la constante referencia a su pluralidad, afirmada por la maldad de sus existencias masivas, es la que nos aproxima al mosquito, al tábano, al insecto.

La llave para abrir la metáfora se encuentra en la interpretación que se puede dar al nombre *kaskarot*, aplicado a los bailarines de la comparsa, ya que esa voz se puede hacer derivar de *kaskar*, 'enfermedad', y no de *kaska*, el sombrero de flores con el que se adornan. En concordancia con esa imagen de 'otredad' (concretada en gitanos o agotes), la voz *kaskar* focaliza un grupo de vocablos que giran alrededor de ideas con contenidos tales como: 'tener una baja condición social', labortano 'kaskar', 'vil', 'bajo', y relacionables también con 'enfermedad' o 'debilidad'. Unos cuantos casos más servirán para la demostración.

Así, en el dialecto vasco de Laburdi, la voz *kaskeila* es 'enfermizo', mientras que en Bizkaia *kaskar* es 'debilidad', *kaskaldu* es 'decaer', 'debilitar', 'alelarse', *kaskarraldi* es 'época de enfermedad o malestar', mientras que *kaskatu* 'debilitarse' (además de que en partes de Gipuzkoa y Navarra *kaskarro* venga a significar 'grosero', como *zamarro* y *zamarrero*). Por tanto, y para terminar, la idea de que tras *kaskarot* se encuentran nociones como 'enfermedad' o 'debilitamiento' es perfectamente admisible.



Dos máscaras carnavalescas del norte de la Península Ibérica. A la izquierda, el «Zafarrón» de Rosales, León (Julio Caro Baroja); derecha, el «Tafarrón» de Pozuelo de Tábara, Zamora (Fot. José M^a Gamazo, Caja España).

EL DISFRAZ DE «MORO», COMO IMAGEN DEL OTRO

Pero esta lectura de los *kaskarots* labortanos no es excepcional. En general responden a la imagen del Otro, tan recurrida (carnavalescamente hablando) en el disfraz de «moro». Es muy habitual ver gente joven vestida con chilaba en muchos carnavales guipuzcoanos (en Tolosa y Andoain), pero sin duda donde tiene su más brillante expresión es en las comparsas de la costera villa vizcaína de Mundaka. Aquí los disfrazados, conocidos como *atorrak* (plural de *atorra* o camisa de mujer), pueden llevar la cara negrecida con imitaciones de bigotes y barbas, mientras sus vestidos blancos adornados con encajes, bordados y puntillas crean una atmósfera absolutamente magrebí.

En las tierras de Baja Navarra las comparsas de *Bolantak* o 'volantes', precedidos de los *zaldidunak* o personajes a caballo y acompañados de *zapurrak* o 'zapadores', un *gorri* armado con una espada de madera, *bandelari* o 'abanderado', 'tambor mayor' o *makilari* y dos estilizadas gigantas o *zigantiak*, han solido desfilar con sus encintadas y enjoyadas camisas y tocados con unas altas *kaskak* o sombreros *alla turca*, según moda popular que se puede considerar propia del XVIII. Algunos de estos personajes utilizan trajes que buscan afinidad con uniformes militares del siglo XIX, y que nuevamente aparecen en la celebración del Corpus Christi o *Besta Berri* de esta misma tierra de Baja Navarra. La extensión de estos uniformes en algunas partes de Europa es notable. En

carnavales italianos, como el que tiene lugar en Sampeyre (en la comarca piemontina de Cúneo), es posible verlos y comprobar la gran semejanza que tienen con los bajonabarros. Pero en algunos de estos festejos italianos hay otras cosas que nos interesan por la relación que mantienen con las tesis que aquí se sostienen. En este mismo de Sampeyre, la celebración carnavalesca mantiene un legendario en el que se alude al motivo de la fiesta como un regocijo que celebra la expulsión de los sarracenos. Una variante de esta misma cuestión es planteada en el carnaval sardo de la localidad de Mamoiada, donde se habla de la máscara antropomorfa de los *mamuthones* como de unos árabes que fueron capturados en un batalla. También en Bulgaria, en información que recogemos de Raina



Cencerros griegos de bronce fundido, conocidos como *kypros*, *kambanély*, etc. según tamaños y lugares (Creta, Chipre, Cos, Karpathos, Rodas, Epiro, etc.). Algunos de estos cencerros llevan incisos motivos en relieve (que Fivos Anoyanakis identifica como incisiones geométricas o abstractas sin una significación o sentido especial) pero que en nuestra opinión son estilizaciones de moscas como corresponde a la función del artefacto. (Fot. R. Parissis). Como muestra la fotografía, aquellos animales que no llevan cencerro al cuello (una vaca en este caso) pueden ser acosados y martirizados por docenas de moscas (Fot. D.R.).



Máscaras europeas y africanas con cencerros, colas de animales y pañuelos que nuestra interpretación les atribuye la función de conjurar los molestos insectos. Arriba a la izquierda, tres máscaras del Carnaval vasco con cencerros y colas de caballo.

- ① Kotillun-gorri labortano. ② Txerrero suletino.
- ③ Ioaldunas de la aldea navarra de Zubieta.
- ④ Bailarines ingleses de la región de Costwold mueven los pañuelos como si fueran espantamoscas en una morris dance, (Fot. John Goy).
- ⑤ El fool o loco de Thaxted armado con una cola de caballo, acompaña al unicornio de Westminster (Fot. David Campbell). Dos máscaras africanas: ⑥ con cascabeles en los tobillos y colas de animales en las manos, estas máscaras camerunesas de la sociedad kuosi desfilan antes de bailar su danza tso (Fot. Michel Huet). ⑦ Máscara del grupo mblo de los Baule, Costa de Marfil (Colección Barbier-Mueller, Ginebra).



⑤

④



⑥

⑥

⑦



1

2



Otros tipos de máscaras europeas: ❶ máscaras startsi de Carnaval de la aldea búlgara de Turia, cerca de Kazanluk (Raina Katzarova-Kukudova), ❷ Máscaras del carnaval griego de Skyros (Fot. Joy Coulestantinou).

Katzarova, se insiste sobre este motivo, pues los *kukeri* de algunos carnavales son asimilados a los árabes.

DISFRACES DE INSECTOS Y LEPRO

Por lo demás, insectos y lepra también figuraban, como metáforas, en otros carnavales vascos. Así, en el que tenía lugar en la localidad navarra de Urdiain enmascarados con trajes femeniles de falda roja eran conocidos como *momuxarro* (nombre alusivo al insecto, que en la variante de Altsatsu [localidad próxima a Urdiain] se presentan con rasgos absolutamente sanguinarios); en tanto que un segundo grupo se llamaba *lasta-lazaruek*, los 'leprosos de paja'. En este contexto carnavalesco, el término plural *lazaruek* tendría su origen en la lepra o «mal de San Lázaro», de donde el español «estar hecho un Lázaro» es «estar cubierto de llagas». No creemos que nadie se deba extrañar porque el Carnaval refleje situaciones de extremada miseria como causa de la abultada preocupación con la que las sociedades europeas de los siglos XII-XIII recibieron estos azotes calamitosos. Judíos y leprosos fueron perseguidos en toda Francia después de la gran hambruna de 1315-1318. Y el ruido de la carraca, resonando sin tregua, permitía a los

buenos cristianos apartarse de los contagiados.

■ LAS MASKARADAS SULETINAS. UN SIMBOLISMO RADICALMENTE NEGATIVO

Por el resultado que han dado nuestras averiguaciones, intuimos que estas cuestiones sobre plagas y enfermedades son bastante generales en el folclore vasco. En las indagaciones llevadas a cabo creemos haber descubierto que una situación análoga se plantea en el Carnaval suletino, donde las máscaras del *Txerrero*, *Gathero* y *Zamarrero* (el actual *Zamalzain*) estarían escondiendo un simbolismo negativo.

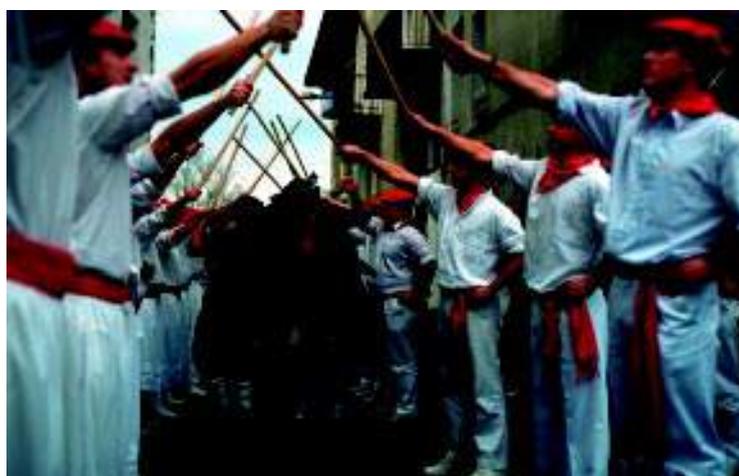
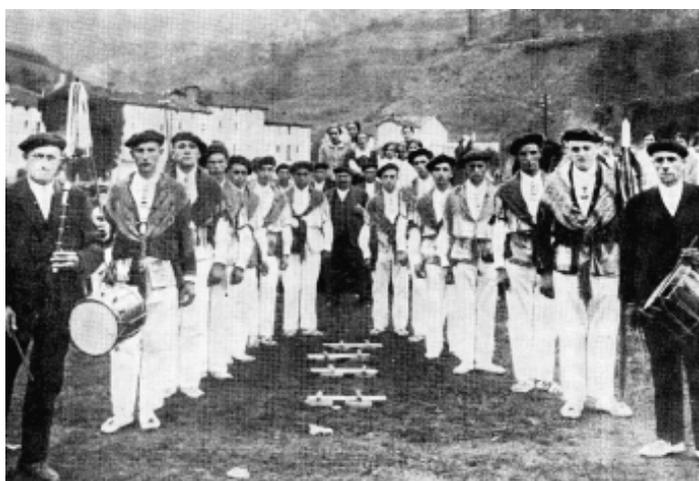
TXERRERO, GATHERO Y ZAMARRERO, COMO IMÁGENES DEL MAL

Los nombres de estos figurantes suletinos tienen los visos de haber sufrido algún tipo de reinterpretación sobre la que no es posible fijar su secuencia en el tiempo, pese a que se puede suponer que la misma se ha dado. El desarrollo minucioso de esa hipótesis lo tenemos preparado para un futuro trabajo monográfico que esperamos dedicar a la mascarada suletina. Digamos de momento que

la desviación en la significación de estos personajes posiblemente se inició al fijar la naturaleza del 'caballito' o *zaldi*, separándola del bailarín, es decir, del *zain* o 'ayudante' que lleva el armazón.

De esa dicotomía pudo nacer la idea de que la máscara se podía desdoblar en la imagen de un equino y su guardián o caballero. Un problema que algunos folcloristas han planteado para otros folclores de Europa. Georges Dumézil trae el ejemplo de Bohemia donde se utiliza la expresión 'el caballo y el caballero', *kun s jezdcem*, para nombrar a la particular máscara equina de su folclore. Por tanto, nuestra hipótesis plantea que de un caballito llamado *Zamarrero* se pasó a «otro» llamado *Zamalzain* o 'el guardián del mulo de carga'.

Una clave para entender este cambio se halla en *Gathuzain* o *Gathero*. Este último nombre, *Gathero*, es el que tradicionalmente le siguen dando las gentes más viejas de Zuberoa. Al estudiar la máscara se habría buscado una interpretación paralela. De acuerdo con esto se pudo llegar a otro animal, el 'gato', en euskara *gathu*, que aparentemente cubriría las mismas expectativas que *Zamalzain*. Pero el resultado hace del portador de esta máscara un extraño 'guardián de los gatos' o *Gathuzain*,



Como parodia de la escarda tenemos una imagen de la Jorrai-dantza o baile del odre de la localidad navarra de Goizueta, y grupo de la aldea guipuzcoana de Lizartza con su «Capitán» y «Sargento» al frente, preparados para las danzas de Carnaval. En el suelo tienen colocados los broqueles y palos para realizar una antigua danza medicinal contra la malaria como era la brokel-dantza.

del que nadie ha explicado nada sobre el por qué de este nombre y las posibles funciones sociales o simbólicas que pudiera cumplir en el Carnaval. Por otra parte, es necesario tener en cuenta que las gentes de Zuberoa nunca han dejado de llamarlo por su viejo nombre de *Gathero*, palabra que más abajo estudiaremos relacionada con el francés *gâter*, 'devastar'.

En este recorrido el turno jamás le llegó a *Txerrero*, que siempre ha sido denominado así, y no *Txerrazain*, como en buena lógica le hubiera correspondido. De manera que un cuadro evolutivo de estos nombres podría ser:

Txerrero
Gathuzain < *Gathero*
Zamalzain < *Zamarrero*

Como se ha dicho, en el caso del *Zamalzain* suletino se encuentra el posible equívoco que pudo plantear la voz 'zamarrero' como expresión alusiva a la máscara del enfermo, al reinterpretar a través de ella, la figura del 'guardián' o 'mozo de mulas' y su animal de tiro. En cuanto a la sugerencia de Violet Alford, que hace derivar *Zamalzain* del árabe *zamil al-zain* creemos que carece de fundamento. De manera que la secuencia *Zamarrero*, *Gathero*, *Txerrero* ofrece una morfología unitaria en todos los órdenes.

UN APUNTE SOBRE LA PERSONALIDAD DE GATHERO. Pero para ver lo que hay detrás de estos personajes, tomemos como objeto de estudio el nombre del llamado *Gathero*, actual *Gathuzain*. Desde lo que aquí se propone, la voz *Gathero* de este papel principal no procedería del euskara *gathu* o 'gato', sino de alguna forma románica como el francés *gâter*, por ejemplo, que significa 'dejar desierto' (un campo se entiende). La filología data el origen de esta voz en el siglo XI como procedente del latín clásico *vastare*, con influencia del germánico **wöstjan*, 'devastar'. Emparentada con él se encuentra la forma *gâtine*, 'tierra inculta', palabra documentada en el siglo XII pero con una antecedente en el siglo XI, *gast*,

empleada para nombrar un campo 'devastado, desierto, inculto'. Modernamente *gâter* se traduce por 'dañar', 'estropear', 'echar a perder', 'picar'. Pero en relación con la misma, leemos en Frazer que en el año 1633, unos gusanos conocidos como *gatte*, devoradores de viñedos, son denunciados por los vecinos de la villa italiana de Strambino. Conminados a que comparezcan ante el tribunal constituido para examinar su caso, se les exige dar cuenta de los motivos que pudieran tener para no abandonar aquellas prácticas destructivas, indicándoles que, en caso de no hacerlo, se exponen a la pena de expulsión y confiscación de bienes.

De esta interesante cuestión interesa destacar el nombre *gatte* aplicado a los gusanos, posiblemente emparentado con el francés *gâter*, y aplicable a nuestro *Gathero* suletino, con la idea general de devorador o devastador de campos. De manera que la imagen de *Gathero*, armado con una tenaza extensible terminada en dos uñas, es la de aquel que puede estropear, 'picando' frutos y cosechas, hasta 'devastar un campo dejándolo como un desierto'. Con este *Gathero* hacen cuerpo, además del *Zamalzain/Zamarrero*, las máscaras asturianas, leonesas y gallegas de «zancarrones» y «cigarrones» (nombres populares y generales de la langosta), y también «zafarrones» y «guirrios». Máscaras todas, que cumplen con su papel conjuratorio contra las voraces plagas de estos insectos a los que imitan en sus saltos transversales con la ayuda de una larga pértiga.

MÁSCARAS ANTIPARASITARIAS

ARTEFACTOS DISUASORIOS CONTRA LOS INSECTOS: COLAS DE ANIMALES, CENCERROS Y MÁSCARAS. Dentro del papel conjuratorio que la máscara juega como parte fundamental del Carnaval, hay un punto de ambigüedad en algunas de ellas al presentarse, no como emisarias de la plaga o la enfermedad, sino bien al contrario como artefactos destinados a

la destrucción de los insectos. Máscaras vascas conocidas como, *Txerrero*, *Kotillun-gorri*, o comparsas como los *Ioalduna* de las aldeas de Ituren y Zubieta (entre tantas otras similares que hay en el Carnaval europeo) llevan dos de los artefactos de utilización más universal contra insectos voladores como tábanos, moscas, mosquitos, avispa, etc. Se trata de la cola de caballo o vaca y la esquila o cencerro (que los *morris-men* ingleses la remedan ceremonialmente en su famosa danza de los pañuelos [con la que abren sus desplazamientos de un lugar a otro] o los pequeños bastoncillos rematados con cintas, que con un movimiento similar al de los pañuelos y la misma función, son parte del atuendo de los *morris-dancers* de Lancashire, o en la cola de caballo de algunos *fools* o «locos»).

Estos artefactos, cultural uno, e inspirado en la naturaleza y función animal los otros, son los mecanismos de defensa que protegen al ganado contra las molestias de los insectos. De la cola o rabo de caballos, bueyes o vacas poco hay que decir, su función es la de espantar moscas que, curiosamente, en algunas adivinanzas españolas se asimilan al diablo

Cuatro manafuentes,
cuatro pisabarros,
dos pirulitos,
*y un espantadiablos.*¹⁹



① Una máscara del Carnaval sardo de Ottana. El boss con su desafiante proboscis semejante a la de un tábano o mosquito (Fot. Ed. Acento Editorial).
② Máscara de mosquito del pueblo tlingit (Arte del Pueblo Tlingit, Cultures del Món, Castell del Bellver, Palma de Mallorca 1996).



"Tanborrada" de San Sebastián.

Tomando adecuada distancia, y siendo críticos con los planteamientos exegéticos que se vienen dando sobre la significación de esta fiesta (sobre panaderos, aguadas, parodia satírico-burlesca contra la guarnición de la plaza, etc.), vemos que los aspectos militares de la «tamborrada» de san Sebastián es lo que queda del viejo alarde y remedo de armas con el que se honraba a este santo protector contra epidemias y plagas. Como corresponde a la más vieja idea (procedente cuando menos del Carnaval medieval), la noción del hambre también está presente en Donostia, solo que lo hace de una manera sutil y paradójica, tanto más cuanto que la alegría y el jolgorio de la fiesta lo envuelve todo. El hambre queda representado por el cocinero, antecala del hambriento, del insaciable. En la página anterior dos vistas de la Tamborrada de Donostia.

1



1 En lugares tan alejados como las aldeas de Conceição da Barra y São Mateo situadas al norte del estado brasileño de Espírito Santo se han conservado excelentes muestras folclóricas que se desarrollan a lo largo del mes de enero y que pueden ilustrar adecuadamente nuestro propio folclore. El día 6, día de Reyes tiene lugar la fiesta de Reis de boi, en la que figura un grupo de diez o doce figurantes más músicos tocados con sombreros de flores. Por san Sebastián tiene lugar lo que denominan Alardo, y que consiste en una representación de moros y cristianos, con quince o veinte figurantes por cada bando. Los cristianos visten de azul con la cruz como símbolo, mientras que los moros lo hacen de rojo y utilizan como emblema la luna creciente. En el combate buscan detener al que posee la imagen de san Sebastián, que ambos bandos desean reverenciar. La organización de cada grupo es jerárquica, contando con un capitán, embajador, alférez abanderado, teniente, tambor y soldados. Otras representaciones y autos dramáticos tienen lugar en el mes de enero, como uno de influencia minera, Cabocleiros, que tiene lugar en la aldea de Mantenópolis al noroeste del Estado. Hay distintos bailes entre los que destaca un baile de cintas que se destrenza mientras se canta el «Martirio de san Sebastián». 2 Grabado con un "combate" de turcos y cristianos en la danza de san Sebastián de la localidad catalana de Vallldellop (Dibujo de Marianne Capelletti tomado de Joan Amades, *Costumari Català*, I: 572, Max Harris).

3



Otras regiones de Europa también llevan a cabo alardes de armas en honor de Virgenes y Santos protectores. En algunas partes de Bélgica existe una gran tradición de romerías militares muy parecidas a los alardes de Irun y Hondarribia. 3 En la imagen, cartel anunciador de la marcha militar en honor a san Roque que tiene lugar en Thuin. 4 Grupo de ffres y tambores de uno de los alardes de la región belga d'Entre Sambre et Meusse.

4





1

2



4



3



En estas formaciones que parodian lo militar se suelen dar unos personajes vestidos con largas barbas postizas que son la pura representación del «hombre salvaje», en algunos casos incluso van armados con mazas de púas como corresponde a la tradición más ortodoxa. 1 «Barbones» de la fiesta de moros y cristianos de Zacatecas en 1966 (Fot. Max Harris). 2 Hacheros del Alarde de Irun (Fot. Lamia). 3 Sapeurs de un alarde belga d'Entre Sambre et Meuse. 4 Comparsa de Moros Nuevos de Villena del año 1927. 5 Alarde de armas en honor a San Marcial en Irun.

5



En cuanto al sonido del cencerro, conviene señalar que no es solo una guía para que el pastor pueda localizar su ganado cuando hay falta de luz o visibilidad escasa, o para que las ovejas trashumantes sigan a los chotos que las guían, sino también para que las crías lactantes localicen su fuente de alimento. Igualmente, y esto es lo que nos interesa hacer notar: la vibración constante del bronce o de la chapa de cobre ayuda a que las partes más delicadas de la cabeza del animal, ojos y morro, permanezcan relativamente despejadas del molesto revoloteo y las continuadas picaduras de los dípteros. El cencerro es el amuleto que protege la cara de bueyes, vacas y caballos. Todavía hoy, en Grecia, algunos cencerros de bronce fundido llevan el diseño estilizado de las moscas.

Desde esta perspectiva es desde la que debe interpretarse el funcionalismo simbólico de estas máscaras, una aplicación antientomológica que responde bien, en sus aspectos más generales, a los contenidos de la hipótesis que venimos manejando. Otras máscaras y personajes, utilizan solo los cencerros como los *mamuthones* de la localidad sarda de Mamoiada, *kukeri* de Bulgaria, de Grecia. En otros casos como los «cachibirrios» riojanos de Belorado, solo hallamos un espantamoscas hecho con finas tiras de cuero que recuerda mucho a una pequeña cola de caballo. Un artefacto que (como es natural) es de uso general por parte de los bailarines y personajes que participan en mascaradas, danzas y grupos ceremoniales africanos.

■ CONJUIROS CONTRA LAS PLAGAS Y EL HAMBRE

DOS DANZAS CONJURATORIAS

En cuanto a la capacidad conjuratoria de algunas danzas bailadas en Carnaval podemos destacar la *Zagi-dantza* o *Jorrai-dantza*, 'baile del odre' o 'baile de la escarda' (bailada en Goizueta, Arano, Bera de Bidasoa, Aizarnazabal, Markina, Ondarroa, Tafalla y otras muchas partes de Vasconia y que Caro Baroja asimila al ciclo festivo de la Mamuralia romana), y la *Brokel-dantza* o 'danza de broqueles' de las localidades guipuzcoanas de Lizartza y Berastegi que, por lo que hace al arma defensiva que protagoniza la danza (el escudo), sí es una danza que corresponde al rito romano inspirado por Veturio Mamurio. En este apartado nada más diremos de ella sino que, atendiendo a la tradición romana, las danzas de escudos son bailes medicinales contra las enfermedades pestilentes (presumiblemente la malaria).

JORRAI-DANTZA. EL ODRE COMO IMAGEN DEL INSECTO Y PARODIA DE LA ESCARDA CONTRA LAS PLAGAS

En la tradición guipuzcoana, la *Jorrai-dantza* o baile de la escarda es bailada por una cuadrilla de ocho o doce bailarines, que llevando en sus manos pequeñas azadillas o *jorraia* parodian el trabajo de escardar un imaginario campo. Pero además, y según el número de actuantes (así sean ocho o doce), también participan una o dos máscaras que cargan sobre sus espaldas un pellejo de vino inflado de aire. La parodia explícita muy bien el sentido de la escarda. Cuando los bailarines, doblados por la cintura, mueven con sus brazos las azadillas como si estuvieran trabajando, súbitamente se presentan entre ellos las máscaras con los odres a la espalda. En ese momento y a un cambio de la melodía, los danzantes golpean unos con otros los mangos de las azadillas, descargando el último golpe

sobre el inflado odre como si con ello buscaran la expulsión del figurante.

Juan Ignacio de Iztueta, en su libro *Gipuzkoako dantzak* publicado en 1824, anota este baile y da lo que se puede considerar una explicación «racional». Según él, y dado que la danza tenía lugar el último día de las fiestas patronales, su significación era clara. Los golpes contra el odre buscaban su destrucción a manera de aviso, para decir a las gentes que las fiestas se terminaban y había que volver al trabajo. Nuestra hipótesis es otra, y creemos que más ajustada a lo que la parodia representa: trabajo de la escarda para limpiar los campos. En tono de humor, la máscara con el odre sería por tanto la imagen bufa de un enorme y monstruoso insecto que se planta, con gran sorpresa, en la mitad del campo. Como divertimento festivo, un baile del pellejo tuvo lugar en el interior de la iglesia parroquial de Tafalla en el año 1766, con motivo de su inauguración. Dice la crónica que la tercera de las máscaras y mojigangas, de las tres que hubo,

*"fue vestida risiblemente con palos en las manos y una bota hinchada en las espaldas. Empezó la contradanza al son alegre de la flauta y el tambor (finalizando) las mudanzas goleando con los palos las botas de las espaldas".*²⁰

En el caso de la localidad navarra de Goizueta, el que porta el odre lleva la cara manchada de negro, lo que indica, sin ambages, que su simbólico origen debemos de situarlo debajo de la tierra. Como personaje portador de «enfermedad» (otro de los símbolos que se debe de asignar a la cara tiznada de negro) esta máscara navarra persigue a muchachas y niños a quienes busca manchar, «contagiar», con su pintura negra dejándoles en la cara la mancha afrentosa de la «enfermedad».

■ LA TAMBORRADA DEL DÍA DE SAN SEBASTIÁN

FIESTAS DE INVIERNO E IMÁGENES DEL HAMBRE

Dentro del espacioso tiempo que desde aquí concedemos al Carnaval, desde el veinticinco de diciembre al miércoles de ceniza, uno de los santos con el que nos encontramos es San Sebastián.

Abogado medieval contra las epidemias, este santo militar (apolo de dudosa masculinidad) aparece asaeteado en tiempo de los emperadores Diocleciano y Maximiano. Como santo militar la ordenanza del día de su fiesta prescribía alardes de armas y ondeos de banderas, de ahí el viejo dicho: «San Sebastián «racataplán» mucha bandera y poco pan». En él, y a modo de coda final, fijémonos en esa alusión al pan que es muy interesante. Y eso, no solo porque en lo más crudo del invierno el Carnaval siempre ha sido un momento especialmente duro para las economías de subsistencia, sino porque el hambre es algo que, como preocupación, ha estado omnipresente para el hombre y la mujer medievales.

Por tanto es lógico de todo punto que, de alguna manera, la imagen del hambre esté presente en el Carnaval. De qué manera ya es otra cosa. Porque a veces está tan sutilmente expresada que es irreconocible, mientras que otras por más que esté bien representada, el humor y la chanza han ahogado su vena dramática. Alardes de armas e imágenes del hambre se hacen presentes en el día de San Sebastián.

ELEMENTOS DEL VIEJO ALARDE DE ARMAS EN HONOR DEL SANTO.

En la capital de Gipuzkoa, en Donostia, la actual fiesta del santo gira sobre dos comparsas musicales de extraña simetría: «soldados» y «cocineros». La tradición indica que la fiesta era celebrada con armas de fuego. En 1644 los libros de cuentas municipales anotan que algunos devotos de la ciudad se mantienen fieles en la costumbre de festejar al santo con pólvora «...salieron con sus armas y festexaron dicha fiesta...». En 1648 la procesión iba acompañada por pífanos y tambores a los que se pagó dieciséis reales por el costo del almuerzo. En 1659 figura otro pago en el que el tesoro anota la cantidad de treinta y tres reales a los tambores que se ocuparon de celebrar el día de San Sebastián. En la «Tamborrada», que así se llama la fiesta en la actualidad, la marcha la abre una jocosa compañía de tambores, conocidos como «tamboreros», vestidos con uniformes más o menos napoleónicos, precedida por una escuadra de gastadores y dirigidos por un Tambor Mayor con su bastón de mando. A continuación viene otra compañía, esta de cocineros, que batan en vez de tambores unos pequeños barriles. Como réplica de la anterior este grupo lleva también su escuadra de gastadores, que desfilan con herramientas al hombro propias de su profesión: grandes cuchillos de cocina trabajados en madera y pintados con purpurina plateada, tenedores de la misma factura, etc. El Tambor Mayor lleva una gran cuchara. Ambos tambores mayores marcan a sus respectivas cuadrillas las pautas con las que deben golpear tambores y barriles. Todo el repertorio musical es de inspiración militar, como corresponde a la naturaleza marcial del santo. Esto y los uniformes es lo que queda del viejo alarde de armas. Un alarde paródico, que no debe confundirse con los alardes de armas exigidos por la ordenanza del Fuero y que eran de obligado cumplimiento.

Pero la alegría desbordante de esa noche víspera de San Sebastián, la costumbre de que la cena sea especial, más la propia imagen que ofrece el grupo de cocineros, nada, como decimos, puede hacer suponer que estos cocineros sean, precisamente, los heraldos del hambre. Pero no son otra cosa, ya que de causa a efecto el cocinero no hace sino anunciar el hambre y saciarlo. Ahora bien, el hambre que en el imaginario es el insaciable gigante, es también la propia médula del Carnaval, pues no en vano, también se le conoce como *Saint-Pansard* o "san panzudo".

■ EL CARNAVAL DE LANTZ

Todo este friso de enfermedades, plagas y hambrunas tiene su reflejo en algunos carnavales vascos cuyo discurso dramático queda articulado alrededor de estos problemas. Veamos en primer lugar, bien que de modo esquemático el carnaval del pueblo navarro de Lantz.

LOS PERSONAJES

Sobre una masa de máscaras llamadas *txatxoak* (plural de *txatxo*) destacan varios personajes como el *zaldiko* (un pequeño caballito con faldas), otro lo forma un joven al que le forman un enorme corpachón con sacos y yerba. Dado su dificultoso caminar se acompaña ayudado por una vara de avellano. Su nombre es *ziripot*. Constantemente es atacado por el *zaldiko* o caballito que lo derriba en tierra, siendo ayudado por algunos *txatxo* a ponerse de pie. Además hay un gigante, *Miel-otxin*, cuyo cuerpo lo forman



1



2



3

El Carnaval de Lantz es un drama rural cuyo fondo mítico, relacionado con el hambre, la plaga y la enfermedad ha sido explicado mediante una leyenda que habla del "bandido" Miel-Otxin, que fue capturado por las gentes de Lantz, sometido a juicio y muerto. La figura de Miel-Otxin, bajo la forma de un enorme muñeco, es paseado por las calles de Lantz el lunes y martes de Carnaval acompañado de otras dos singulares máscaras. El disfraz de la gruesa larva de un insecto conocida como Ziripot, un caballito de cabeza de madera llamado Zaldiko y unos herradores o perratzails que remedan la puesta de herraduras al caballito. 1 Miel-Otxin frente a los txistularis o músicos del Carnaval. 2 El grueso Ziripot saliendo de la posada de Lantz. 3 Croquis del Zaldiko o caballito según J.M. Iribarren. 4 Los txatxos o máscaras de Lantz rodean al caballito o Zaldiko situado en el centro. 5 Baile del zortziko en la plaza con Miel-Otxin en el centro. 6 Hoguera en la que se quema el cuerpo de Miel-Otxin la tarde-noche del martes de Carnaval mientras los txatxos bailan el zortziko.



4



5



6

rellenando de paja un pantalón azul mahón y una camisa de cuadros. En sus extendidos brazos se coloca una estrecha pancarta con el lema: «¡Vivan los mozos de Lantz!».

Este gigante es paseado por un mozo que lo lleva a horcajadas sobre sus hombros. Además hay dos herreros o *perratzaileak* que simulan un herrado del caballito (única parodia de un «oficio» que tiene lugar en Lantz) y dos figurantes con trajes femeninos que se hacen parientes del gigante *Miel-otxin*. Todo el coretejo se acompaña de una melodía especial tocada por una pareja de músicos (un *txistulari* y un atabal para marcar el ritmo). *Miel-otxin* (rodeado por todas las máscaras) es paseado por las calles de Lantz los días lunes y martes de Carnaval.

■ EL DRAMA DE LANTZ, PARODIA SACRIFICIAL Y CONJURATORIA

Según cuenta la leyenda, *Miel-otxin* era un bandolero que asolaba los pueblos del valle de Anué. Capturado por las gentes de Lantz fue

sometido a juicio, condenado y muerto. Según los naturales, el drama de Lantz rehace cada año esta triste historia. Pero en Lantz nos encontramos con un *ziripot*, de cuerpo grueso, que se asemeja a una larva en su estado de pupa. El *zaldiko* o caballito como imagen de la langosta (es decir la pupa hecha ya insecto) y, a continuación, el gigante *Miel-otxin* o figura del «hambre». En la desmesura de su apetito, estas figuras carnavalescas se asimilan a los ogros de las narraciones populares y, asimismo, al «hombre salvaje».

La relación entre estas tres figuras quedaría explicada por la pupa como estado previo a la formación del insecto, el paseo del caballito por la localidad como representación de la plaga de langosta y, a continuación, hace su aparición el hambre en la figura del gigante. El caballito sufre la puesta de herraduras (¿quizá una alegoría de que la plaga ha sido conjurada y dominada?) La «domesticación» simbólica del desorden en la teorización de Balandier, provoca la huida del gigante, es decir del «hambre». Éste es devuelto al interior del pueblo, sometido a juicio, muerto con dos

disparos de escopeta y quemado en el centro de la plaza, mientras a su alrededor los mozos bailan el *zortziko*.

Toda la representación de Lantz, como del resto de los carnavales en general, es una apropiación que las máscaras hacen del desorden precisamente para conjurarlo. Releyendo a Balandier, se puede decir que, en alguna manera, *Miel-otxin*, como el *Markitos* del Carnaval de Zaldueño y cualquier otro gigante, es también una falsificación, una traducción burlesca del *pharmakos* de la antigua Grecia, en situación de disponible al sacrificio en el caso de que la Ciudad sufra algún tipo de amenaza de hambre, peste o calamidad. Triste heredero del *pharmakos* clásico, el maniquí está condenado en un proceso que es una falsificación, y donde es acusado de una serie de extravagancias a cuyo juego sirve. No es un culpable verdadero, pero puede servir para señalar qué poderes o qué enemigos son responsables de injusticias y miserias.

EL CARNAVAL SULETINO



EL CARNAVAL SULETINO. El *Zamalzain* o caballito-bailarín suletino evoluciona en solitario durante la parte de la danza denominada *barrikada*. En la parte derecha de la fotografía, *Anderia*, vestida de blanco, *Jauma*, de elegante frac y *Laboraria* con su traje oscuro. En la fotografía de la derecha, los *Txorrotxas* o afiladores con sus gorras rematadas por dos ardiillas o *katagorris*. El afilado de la espada de *Jauma* es la tarea que les impone la tradición. Pero más allá de este hecho, la unión del oficio de afilador con la aguda ligereza de la ardilla, está poniendo énfasis en algún otro problema simbólico, quizá relacionado con la tradición de los «mellizos», que en este momento se nos escapa.

■ SIMBÓLICA GENERAL DE LA MASKARADA: GORRIAK Y BELTZAK

En estas breves notas sobre el carnaval suletino, no evaluaremos críticamente los postulados sostenidos por G. Hérelle en los primeros años del siglo XX, sino que centraremos el esfuerzo en explicar de qué modo se articula y qué función simbólica completan las dos mitades que conforman este carnaval: la de los 'rojos' o *gorriak* y la de los negros o *beltzak*, cumple dentro del Carnaval. En esta mascarada el orden de la plaga y el desorden y desvertebración social que de ella derivan, avanzan uno detrás de otro. En la vida real estas experiencias calamitosas se suceden: primero es la plaga, luego el hambre, luego la epidemia, hasta que por último la intensidad de la enfermedad y el agotamiento dislocan cualquier tipo de orden social. Por tanto, y dada la fuerte relación troncal de los campesinos suletinos con la casa y la tierra, nada tiene de extraño el que en su fiesta de carnaval planteen en parámetros teatrales esta extraordinaria pedagogía.

EL CABALLITO BAILARÍN SÍMBOLO DE LA LANGOSTA, Y LA MARCHA ORDENADA DE LOS «ROJOS» COMO IMAGEN DISCIPLINADA DE LA PLAGA

En la mascarada suletina el primer grupo (bando de los 'rojos' o *gorriak*), tiene como máscara emblemática a un caballito vestido con faldas llamado *Zamalzain*. Como signo metafórico de la langosta el caballito es la plaga. Toda una paradoja, ya que caballito y cortejo (imagen misma del orden y

la disciplina), se pueden identificar con la calamidad, con la plaga; pero no hay contradicción en ello, pues la langosta siempre ha sido considerada como un insecto disciplinado y de altísima cohesión social. De manera que todo lo que de positiva imagen ofrece la cuidadosa marcha de este grupo de figurantes es lo que, desde nuestro punto de vista, ha confundido a especialistas e investigadores.



LOS NEGROS O BELTZA, IMÁGENES DEL HAMBRE Y LA DESVERTEBRACIÓN SOCIA

Tras el paso de este cortejo el hambre hace su aparición, y pasa a ocupar el centro de todas las preocupaciones sociales. Estas celebraciones, en su figuración de *Saint Pansard* o 'san panzudo' como también se las conoce, son una enorme tripa que nada ni nadie puede llenar. Imagen moderna de esa locura es Sancho Panza, donde, además de darse una coincidencia entre su nombre y el de *Saint Pansard*, también se da con el nombre vasco del hambre: *Petiri Santz*. No obstante que en estas farsas la figura de *Saint Pansard* no es paseada, la tradición pide que sea quemada a la entrada de la Cuaresma. De modo que el hambre, como en Lantz con *Miel-Otxin*, también tenía, a su manera, una figuración.

La plaga y el hambre son seguidos por la enfermedad, la locura y la fractura social, la cual queda simbolizada por el grupo de 'caldereros' o *khauterak* entre los cuales tiene un papel relevante el loco calderero *Pitxou*. Todos estos oscuros figurantes, vestidos con andrajosos abrigos adornados con jirones de piel, y con las caras cubiertas también por máscaras de piel, son una incontestable imagen de los temores que inspira todo aquello que amenace la continuidad del cuerpo social. En cuanto al color, hechura y disposición de la indumentaria de estos caldereros suletinos, algunos grupos de bailarines de estilo *Border morris* de Inglaterra son muy parecidos a ellos.



Estos son los cinco personajes más coloristas de la Maskarada suletina. De izquierda a derecha y de arriba a abajo son: Txerrero, Gathero, Zamalzain, Kantiniersa y Entseñaria. El carácter barroco de sus trajes hace pensar en una paulatina renovación producida a lo largo de los siglos XVIII y XIX. De cualquier manera, la cabeza del Zamalzain suletino recuerda a algunos modelos rumanos que traemos en este mismo libro (Col. del autor). Además de estos cinco personajes, la Maskarada de hace cien años se compone de un gran friso de actuantes. Además de representantes de oficios tales como afiladores, castradores, caldereros, desbollinadores o vendedores de flores, también podía aparecer un obispo, los españoles, gitanos y gitanas, etc. Sobre todos ellos aparecen cuatro figuras especiales. Estas figuras son Jauna, Anderia, Etxekandere y Laboraria. Situados fuera de los dos grandes grupos en que se divide la Maskarada: los rojos y los negros, estos figurantes presiden la fiesta mientras llevan a cabo el remedo de una boda. Delante de ellos desfilan personajes y oficios que no hacen sino presentar imágenes alegóricas de la plaga de langosta en la figura del Zamalzain, el caballito-bailarín. Tras su paso, los grupos que presentan los diferentes oficios evidencian una falta de conocimiento y una gran desvertebración social.



1



2

El grupo suletino de los negros o beltza tiene una gran tradición en todo el Carnaval europeo. Personajes similares que, curiosamente, aparecen armados con las misma o similares espadas de madera son figurantes corrientes de los carnavales balcánicos. ❶ En las fotografías tenemos a un bohaume suletino blandiendo su espada de madera. ❷ Personajes griegos del Carnaval de Nikissiani, región de Pangheon, Kavala (Fot. R. Parisis). ❸ Kukeris búlgaros con máscaras y cencerros, mostrando sus espadas de madera en una fiesta de Carnaval.

3



COMPLEMENTARIEDAD DE LOS ROJOS Y NEGROS

En la mascarada suletina los colores rojo y negro y los grupos y personajes que en ellos se integran, no tienen unas relaciones significantes de oposición, sino de complementariedad. La oposición entre los dos bandos no se refleja en los parámetros simplistas que se han venido manejando hasta el día de hoy: los rojos o «buenos» y los negros o «malos». Los rojos son los «buenos» suletinos, mientras que los negros vendrían a ser los «malos», los extranjeros, los venidos de fuera. El antagonismo que se da entre los dos grupos se inscribe dentro del supuesto teórico general sobre los sistemas no verbales de comunicación donde se sostiene que un signo o símbolo «...sólo adquiere significación cuando se le diferencia de algún otro signo o símbolo «opuesto»...». Aunque se ha dicho en este caso a qué corresponden «orden» y «desorden», vamos a recordarlo.

■ RESUMIENDO ESTA INTRODUCCIÓN GENERAL

El «orden» del primer grupo correspondería a la disciplina «militar» de la plaga (de langosta se entiende). A lo ojos de los campesinos, los ejércitos de langostas están dirigidos por una cefalía o «estado mayor» que ordena sus movimientos y planes de ataque. De ahí su ordenada disposición, su presencia en una primera línea de la mascarada que, con su baile, «fuerza» la entrada en el pueblo, dificultada por la negativa de los naturales a franquearles la entrada. El bando de los negros, en su desordenada presencia, es consecuencia del paso del primero. Los oficios que se



Bohaumeak o gitanos con la cara ennegrecida como corresponde a su condición marginal. En la tradición carnavalesca suletina los gitanos proceden de la Baja Navarra.

parodian lo indican claramente. Ese desorden social se pone de manifiesto en que los oficios (caldereros o *khauterak*, afiladores o *txorrotxaileak*, herradores *perratzaileak*), no se realizan bien. Siempre deben de repetirse delante de *Jauna*, máximo representante del orden social (junto a *Anderia*, *Laboraria* y *Etxekandere*), que los rechaza la primera vez que le presentan las obras terminadas (espada, caldero, etc.). Así pues lo que tenemos en Zuberoa puede ser el resto de una parodia conjuratoria contra el mal, pero también quizá y con mayor razón, una pedagogía de las consecuencias o resultados de la calamidad, no la representación de un «combate» o parodia con armas.

■ TOPOLOGÍA DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA, SU SIGNIFICACIÓN

EL BORDE DE LA CIÉNAGA. 'ARRIBADA', LA LLEGADA DE LA PLAGA

La mascarada suletina se inicia con dos intrigantes metáforas perdidas bajo los nombres que reciben las primeras acciones que las máscaras llevan a cabo: *arribada* y *barrikada*. *Arribada* es el vocablo que da nombre a las danzas de comienzo, bailadas con pasos, saltos y desplazamientos diagonales por los personajes «rojos» de la mascarada que rinde visita. Como termino náutico existente

La arribada constituye el momento inicial de la Mascarada suletina. Por la significación etimológica que le atribuyen, la voz arribada se refiere al borde o ribera fluvial, lugar desde donde simbólicamente llega la Mascarada. Durante la arribada, el grupo visitante es agasajado por bailarines del pueblo que visitan. Normalmente suelen ser algunas de las máscaras del bando de los rojos, txerreros y kantinieras son los personajes más habituales.



desde el siglo XI (del latín vulgar **arripare*), *arribada* es una palabra altamente descriptiva. A su alrededor quedan cristalizadas varias cuestiones. En primer lugar perfila el ecosistema desde el que la mascarada, como conflicto (como preocupación contra las plagas y enfermedades) inicia su andadura. Esa geografía es la ribera fluvial, y los vocablos románicos 'arribar' o *arriver*, vienen a significar 'desembarcar', 'abordar la orilla', etc. De manera que en el imaginario, ese borde calamitoso es el lugar en el que grupos de máscaras celebran sus combates rituales de acuerdo al momento del calendario festivo.

De la dureza de esos combates en algunos lugares del norte de la península Ibérica, da razón Julio Caro Baroja en su ya citado libro sobre el Carnaval. Hasta hace poco tiempo en numerosas localidades cántabras los jóvenes de comunidades vecinas se enfrentaban en la raya separadora de ambos términos al grito ritual de ¡Paz, o guerra!?

En el País Vasco, en el área de la Navarra atlántica, tenemos un épico combate entre los mozos de los pueblos navarros de Areso y Leitzza. La pelea debió tener lugar a la orilla de un río y dio como resultado unos versos de escarnio conocidos como *Aresoarren bandera*, «la bandera de Areso». La morfología del espacio, más el carácter fronterizo del mismo y su naturaleza infernal y contaminante, induce a suponer que se trata del mismo tema.

VIOLENCIA FUNDANTE E IMAGEN DEL OTRO. VAMPIRISMO Y MOSQUITO. Nos encontramos pues, ante costumbres generales propias de los estadios más arcaicos del Carnaval europeo (o de otras festividades aparentemente más inocuas), y de las que, en general, se puede decir que no corresponden tanto a viejos combates entre grupos duales como los estudiados por Carlo Ginzburg en su libro *Historia Nocturna. Un desciframiento del aquelarre* (los *punchiadurs* o *stopfer* suizos o tiroleses, los *táltos* húngaros, los *kresniki* balcánicos, *burkudzäutä* del Cáucaso iraní o georgiano, etc.), sino a un tipo especial de violencia fundante que es llevada a cabo en los límites de la comunidad. Por miserable y mínima que sea cada una de las expresiones comunitarias en litigio, el enfrentamiento entre ambas produce la primera y más elemental diferenciación con el Otro, al que se puede acusar inmediatamente de todos nuestros males.



Todas las intervenciones del binomio bohaumeak-khauterak (gitanos y caldereros) están matizadas por la hipérbole y el caos que en la representación (y de manera totalmente explícita) queda patente que es parte de su propia naturaleza. Al finalizar una barrikada o un oficio, el xirulari ataca la melodía conocida como «Iru xito» en un tempo cada vez más acelerado hasta que ambos grupos de figurantes caen por el suelo en informe montón.



Los motejamientos o adjetivaciones empleadas entre comunidades, pueden aportar alguna luz sobre la raíz de estas diferencias de cara a precisar la más arcaica imagen del Otro. Muchas localidades, e incluso comarcas, en las que los naturales reciben el apodo colectivo de «gitanos», «agotes», *kaskarot*, «judíos» o «rusos» entre otros, obedecen a ese principio de diferenciación en el que el Otro se identifica con la «oscuridad», con lo «remoto» o «desconocido» y, por tanto y en última instancia, con lo «infernal». En el conjunto de Europa ese sambenito arquetipal lo viene soportando desde hace casi milenio y medio, el moro nacido con el Islam.

A pesar de que en el País Vasco están poco estudiados los apodos colectivos que las aldeas se dan entre sí, el conocimiento de unos pocos casos pone al descubierto dualidades interesantes. Al lado de determinadas adjetivaciones que por su singularidad tienen una explicación difícil, hay otros casos en los que los nombres se hacen complementarios.

De este modo, y mientras los naturales de la aldea guipuzcoana de Altzo reciben el nombre de *tipulak* o 'cebollas' y asimismo *tipula ustelak* o 'los que huelen a

cebolla', sus vecinos de Amezketa son motejados de *eltxok* o 'mosquitos'. Pero junto al rechazo que la cebolla y su olor produce en el mosquito, tenemos el caso de los pueblos de Beasain y Ordizia cuyos respectivos emblemas hacen de uno la comida del otro. Así los de Beasain reciben el nombre de *bareak* o 'limacos', mientras que los segundos (llamados *azak* o 'berzas') son el alimento de los primeros. Para este particular caso se puede decir que la imagen del limaco corresponde al vampiro. Al igual que el mosquito, imagen del primer vampiro, el limaco vive sobre lo que depreda, sobre el Otro.

Un rito de protección o acción imprecatoria contra la imagen del Otro (considerado como un mosquito) se lleva a cabo la noche de San Juan en la ciudad de Oporto. Durante esa noche miles de personas llevan largas plantas de ajo en flor con las que unos a otros se tocan en lo que se puede estimar como un acto de «protección». La propia masa de conciudadanos que a miles pasean por las calles y plazas para celebrar esa noche son la nube de insectos, de mosquitos. Frente a ella cada uno está solo, agobiado por todos, con la flor de ajo y su olor como única arma.

DISPUTAS RITUALES EN LA PERIFERIA DE LA ALDEA. Comenta Georges Dumézil en su célebre libro sobre los centauros,

La barrikada es un obstáculo que la Maskarada visitante se encuentra en el lugar que visita y que, simbólicamente, le impide avanzar. Normalmente suele ser una botella de vino de unos dos litros y medios, en otros casos una cuerda, aunque hay tradición de bloquear la entrada al pueblo con obstáculos más fuertes, como carros, muebles, etc. La barrikada es superada mediante el baile, a cuyo final brindis e invitaciones franquean el paso a la Maskarada visitante.

que estos juegos y desafíos en el borde o límite de la aldea han comportado una brutalidad tan exagerada, que la misma podría estar en la base del desafecto con el que algunas tradiciones ven las salidas carnavalescas de estas máscaras.

De la brutalidad de estas peleas hay numerosos datos en Rusia, Macedonia y Bulgaria, incluso hay tradiciones, como la de la aldea búlgara de Embor, donde se muestran cementerios especiales en los que eran enterrados, sin oficio religioso, los «muertos» en estos combates. Esa aldea es, durante el tiempo de Carnaval, un enclave «puro» y «aislado» por el que luchan sus moradores para preservarlo de la «contaminación» de sus vecinos (la misma clave presenta el modelo suletino).

Por las notas histórico-etnográficas que poseemos, parece cierto que nos encontramos ante los restos de un viejo sistema de disputa de espacios ecológicos en función de planteamientos rituales, de los que un resto final se puede encontrar en algunas fiestas de Carnaval y representaciones sanjuaneras de moros y cristianos.

LA BARRIKADA: OBSTÁCULO CONTRA LA PLAGA

Teniendo bien presente esa desafección hacia el Carnaval que anota Dumézil, la *maskarada* ya está en marcha para abordar la aldea desde una imaginaria «orilla» guardada por un obstáculo, la *barrikada*, que impide el acceso a la misma. La palabra es vieja, a pesar de que la documentación histórica que informa de la misma no es antigua.

Derivada de 'barrica' (porque como obstáculo las primeras barricadas estuvieron formadas por barricas), su uso tiene un origen militar. De acuerdo con el diccionario de Baumgartner y Ménard, es en el siglo XVI (1588, *Journée des Barricades*) cuando la expresión aparece en francés por primera vez, mientras que según Corominas, la primera documentación en español es de 1639 y corresponde al sitio militar sufrido por la plaza guipuzcoana de Hondarribia. La palabra 'barrica', formada sobre el mismo radical que barril, es un término cuyo origen exacto no se conoce (quizá el galorromano *barriculus*), pero que aparece muy documentado en occitano y gascón debido al enorme comercio de vinos desarrollado en toda la región bordelesa.

SIGNIFICADO DE LA BARRICA Y LA BARRIKADA.

Simbólicamente, la *barrikada* que la mascarada tiene que «saltar» para llegar al centro de la población, está formada por una *pitxerra* o botella de vino de unos dos litros y medio. De manera que el grupo de máscaras, por su papel «invasor», quedan asimiladas a la plaga, el hambre y

la quiebra social, razón por la cual el Carnaval suletino tiene todo un protocolo que gira alrededor del vino al que se unen los esfuerzos de la población para impedir que la mascarada avance hacia el interior de la localidad.

El vino de la *barrikada* (importantísimo como barrera anti-insectil, pues de sobre es sabido que moscas, mosquitos, langostas y otros insectos, por su glotonería, mueren en el vino) obliga a realizar lo que se conoce *barrikada haustia* o «salto» o «asalto a la barricada», que el conjunto de máscaras y personajes de la *maskarada* (figuraciones insectiles en la



La Maskarada, como corresponde a los más viejos modelos carnavalescos, ha sido un espacio lúdico y festivo ocupado solo por hombres. En el momento actual está pasando por una delicadísima situación, que no es sino un reflejo del oscuro panorama que tiene delante la sociedad tradicional suletina. Como es lógico por otra parte, el primer personaje que pasó a dominio femenino fue la Kantiniersa. A partir de ahí gran parte de los personajes danzantes de la Maskarada roja vienen siendo bailados por muchachas: Zamalzain, Txerrero, Gathero, etc. Dentro del dominio masculino quedan los oficios y los figurantes del bando negro como Khauterak o Bohaumeak. Mientras estos permanezcan dentro de esquemas tradicionales, sobre todo Kabana y Pitxou, la Maskarada mantendrá una pizca de su tradición más espléndida. El día en que su carácter se modifique la Maskarada será algo distinto.

propuesta que aquí se hace) debe de llevar a cabo en el orden prescrito, si no quieren quedar atrapadas en él y detenidas sin poder «ocupar» el pueblo.

Pese a que la clasificación puede ser más minuciosa en cuanto a la recogida de personajes, se puede aceptar que el orden más general, calamitoso y enfermizo de la mascarada suletina, sea tal y como lo muestra el cuadro dibujado al pie de la página.

LOS GORRI O ROJOS: BANDO DE LA CALAMIDAD Y EL HAMBRE. EL CABALLO, SÍMBOLO DE LA LANGOSTA E IMAGEN DE SATÁN.

Como ya se ha dicho, en Zuberoa, el caballito y su metáfora pertenecen al bando de los «rojos», facción caracterizada por el «orden» del que hacen gala sus componentes, tanto en la manera de bailar como en el comportamiento. Dado que en ese grupo baila el caballito y él es, hipotéticamente, la langosta, esa factor permite llevar a cabo inferencias como la de que el orden con el que esa comparsa se exhibe, es el orden de la plaga.

Acrecentando un poco más el plano de esta realidad, la misma destapa que el caballito no es sino una imagen de Satán. Ya se ha anotado (al escribir sobre las relaciones metafóricas que se producen entre la langosta y el caballo) que el diablo, con el título de «Ángel del Abismo» y «Rey de las Langostas», figura en el *Apocalipsis* de San Juan (9 1-12). Por tanto, no es necesario decir nada más. Tras el paso de la langosta vienen el hambre y la locura, con las que se inician toda suerte de desarticulaciones sociales.

EL ROJO, COLOR DEL HAMBRE, DE LA PLAGA Y EL DIABLO. El hambre en el País Vasco lo simboliza el color rojo, *gorri*. Así, en lengua vasca al hambre «descarnada» se le dice *gose gorria*, y su figuración llamada *Petiri Santz* viste pantalones rojos como el diablo y aparece la *víspera* de San Juan:

"Petiri Santz galtza gorriekin San Juan bezperan etortzen da beti".

Ataviado de esa guisa aparece en algunas creencias vascas, y su metáfora (como máscara e imagen de la plaga) abre las primeras danzas que bailan las comparsas del carnaval suletino. De manera que la primera máscara, llamada *Txerrero*, posiblemente contiene una evocación imprecatoria vinculada al Diablo, el insecto y la plaga. Así en Bizkaia el Maligno tiene varios nombres: uno es *txerren*, pero otro es el muy significativo de «plaga» (posiblemente tomado del romance), en tanto que en la propia Bizkaia (y en este caso también en

Gipuzkoa) otra acepción de *txerren* es la de 'malvado', 'traidor': *Beti oi da etxe bakoitzean txerren bat*, 'siempre suele haber en cada casa algún malvado', dice un antiguo proverbio. Por su parte, el hambre tiene otra imagen simbolizada por el piojo. El picor o cosquilleo que el

Maskarada de Zuberoa	
Gorriak o rojos	<ul style="list-style-type: none"> • Zamalzain, la langosta, el diablo • caballito-bailarín, animal-símbolo de la plaga. • Color rojo, cromatismo del hambre.
Beltzak o negros	<ul style="list-style-type: none"> • Khauterak, pobres e indigentes hasta llegar a la deformidad física. • Pitxou mosquito, piojo o larva de langosta, el diablo; calderero, loco y 'extranjero', máscara representativa de las enfermedades epidémicas, del contagio, la locura y el hambre. • Color negro, cromatismo de la desvertebración social y muerte que siguen al hambre y la enfermedad.

hambre produce en el estómago se denomina en euskara *sabel-zorri*, el 'piojo del vientre'. El *Txerrero*, batiendo un espantamoscas (hecho con la cola de un caballo), y haciendo sonar las esquilas que lleva sujetas a la cintura, precede en su avance a sus compañeros. Todo lo dicho se puede considerar parcial, si así se desea, pero no busca ocultar la ambigüedad simbólica del color rojo, ya que, aunque en la coyuntura presente ha sido visto como alegoría de lo descarnado, del desierto, del hambre y del mal, en otros dominios lingüísticos es un color de naturaleza más ambigua. Pero de cualquier manera, la universalidad maléfica del color rojo es varias veces milenaria.

A pesar de que no tenga una conexión con la mascarada *suletina*, no por eso debemos dejar de recordar que entre los egipcios la figura «roja» de Seth es un símbolo del desorden y la violencia estériles, aunque, como recuerda Balandier, ciertamente una parte de lo que destruye es también lo que construye. En ninguna parte las uniones de esta divinidad matadora de Osiris han sido fecundas, accidente que se puede relacionar, si se quiere, con la esterilidad de los desiertos y el agotamiento de los campos. Su color es el rojo, de manera que muchos textos describen los signos que permiten reconocer a los séthicos, caracterizados entre otras cosas por el tono rojo de la barba y los cabellos.

UNIDAD SIGNIFICANTE DE LOS BANDOS Y SUS COLORES

Después de todo, y volviendo al carnaval *suletino*, encontramos que la disposición de máscaras y colores conforma una unidad semiótica que gira en torno al hambre, la epidemia y, como consecuencia final, la descomposición social. En todo caso, un drama provocado por una violencia «externa». Para terminar con esta parte y en un resumen de lo escrito nos encontramos con que:

- 1] El bando de los rojos o *gorriak* sería el grupo encargado de exhibir el caballito como máscara de la plaga de langosta.
- 2] El dominante color rojo, es el cromatismo del hambre que sigue a aquélla. Un argumento metafórico que Cervantes dramatizó en «El Quijote», donde el hambre y la locura cabalgan juntas. El primero, insaciable, encima de un pobre asno, la segunda montando un flaco caballo.

LOS BELTZA O NEGROS: BANDO DE LA DESVERTEBRACIÓN SOCIAL

PITXOU Y KABANA. En el otro extremo está *Pitxou*, calderero venido de fuera, «extranjero» y loco perteneciente al bando de los negros o *beltzak*. Este disfrazado forma parte de una pequeña y oscura cofradía de caldereros o *khauterak*, indigentes y físicamente deformes, compuesta por cuatro o cinco personajes dirigidos por un jefe llamado *Kabana* (quizá del euskara *kaban* 'el simpático, el gracioso'). Durante la representación su figura deambula

entre compañeros y público, haciendo ostentación de una absoluta incapacidad de concentración y sociabilidad. En ningún momento su atención queda fijada a nada concreto, por lo que a *Kabana* le resulta absolutamente imposible ablandar, conducir, dirigir, orientar, encarrilar en suma, a su singular colega.

PERSONALIDAD DE PITXOU. Todos los esfuerzos que hace por instruir a su camarada resultan infructuosos: *Pitxou* es incapaz de aprender, es una máscara que a pesar del esfuerzo y atención que su persona concentra, no da ninguna contrapartida, resultando ser socialmente irrecuperable. Pero precisamente son esas tendencias asociales las que gustan al público, ya que no van acompañadas de ningún rasgo de brutalidad. En la conducta del perturbado *suletino* no aparece ninguna circunstancia que invite al rechazo, ya que una inteligentísima simpatía cubre su actuación. Al término de la misma, *Pitxou* se ha ganado el favor de los espectadores por la insistente pesadez de sus maneras, salpimentada con una vitalidad inagotable.



Kabana y Poupou con sus oscuros y desastrados gabanes en los que se ve el remedo de una cola de zorro, en sus acciones con los bohaume que aparecen en el suelo.

Pitxou es la vida en la medida en que es indestructible.

PITXOU, UNA IMAGEN DEL INSECTO. Pero, y aquí debemos detenernos y preguntar, ¿a qué vida estamos aludiendo? Sin duda a la vida de la ciénaga en general y, dentro de ella, al comportamiento del mosquito y de la langosta en particular. En sus intervenciones, *Pitxou* tiene pautas de conducta que son la exteriorización de una «mimesis» insectil manifestada en la persistencia de sus gestos, repetidos una y otra vez hasta la saciedad, en sus agobiantes idas y venidas llenas de un abrumador sinsentido, en la manera de «molestar», de «pegarse» al cuerpo de sus compañeros o personas del público, en su disparatada «desorientación», en su delirante insania. En fin, en toda una suma de aspectos que apuntan en la dirección indicada.

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE PITXOU, EL CICLO VITAL DEL INSECTO. SU «MUERTE» EN EL INVIERNO Y SU «RESURRECCIÓN» PRIMAVERAL. Por más que sufra todo tipo de rechazos, golpes, zarandeos, gritos, o bien sea expulsado, vapuleado, maltratado o

magullado, *Pitxou* vuelve siempre a la chirigota con su sofocante sentido de la pelea. No solamente no hay modo de quitárselo de encima, sino que una vez «muerto», «resucita». La «resurrección» de *Pitxou* también tiene su aquél. Es una parodia sanitaria, en la que un cirujano bufo extrae de su estómago todo tipo de cosas, lo que hace de él un insaciable glotón, y el glotón es en numerosas tradiciones folclóricas, tanto el vampiro como su arquetipo el mosquito, pero también, y sin ninguna duda, la voracidad es el rasgo emblemático de la langosta.

PITXOU Y EL VINO. UNA PRUEBA MÁS DE SU POSIBLE NATURALEZA INSECTIL. Por otra parte, y considerando esto como un nuevo rasgo a acumular, *Pitxou* aparece como un gran bebedor de vino, de manera que en un cartel que le cosen a la espalda de su abrigo es muy habitual que lleve un pareado con alguna frase alusiva a esta cuestión: «*Ni niz Pitxou eta anitx maitatzen ardu*»: «yo soy *Pitxou* y me gusta mucho el vino». Y sin que este modelo de mensaje se deba considerar definitivo, pues de hecho también aparecen otros lemas,

tampoco hay porque subestimarlos. El borracho tiene en español un sentido metafórico, oculto en el mosquito, la langosta y el «moro». De manera que si en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner bajo la acepción 'mosquito' encontramos que se llama así a 'la larva del saltamontes', casi a renglón seguido leemos que también 'se aplica al hombre que frecuenta demasiado la taberna'; en tanto que en el *Diccionario Espasa* el sentido de la expresión 'moros vienen, moros van', se toma en uso referida a 'aquel a quien le falta poco para estar

enteramente borracho'. A ello se debe sumar lo que Corominas presenta en su *Diccionario Crítico Etimológico* bajo la voz 'Mojón' en su primera acepción, 'catavinos', derivada del occitano *moisson*, 'mosquito', 'borrachín'. Por lo demás, en lenguaje popular se dice del borracho 'que ha cogido una buena «mosca»'.

En lo concerniente a la langosta y el vino, viejos conjuros todavía practicados en la Diócesis de Huesca a comienzos del siglo XVII, y de los que el moderno trabajo de campo etnográfico ha recogido algunas muestras, contemplaban que grillos y langostas saltaran sobre vasos llenos de vino, ahogándose como medida contra la plaga. Aunque no sabemos si continuará la costumbre, hasta hace bien poco los niños daban a los grillos pan mojado en vino para que cantasen. No obstante lo dicho, y ya para cerrar esta breve nota, recordar para no olvidar que el mosquito es también por derecho propio el vector que transmite la malaria.

PITXOU Y ZAMALZAIN, SIMBOLOS DE LA CALAMIDAD.

En este orden de ideas, *Pitxou* es la misma calamidad que la representada por el caballito *Zamalzain* bien que vista desde otro ángulo. De manera que si en el bando de los rojos *Zamalzain* es un personaje brillante por la calidad de su indumentaria y la fuerza y



La muerte y resurrección de personajes carnavalescos y bailarines de danzas de espadas está muy extendida por los distintos folclores europeos. ❶ Sobre estas líneas parodia de «muerte» y «resurrección» de un personaje del Carnaval griego de Nikissiani, en la región de Pangeon, Kavala que van armados con el mismo tipo de espadas de madera que los bohaume suletinos (Fot. R. Parissis). ❷ Debajo, a la izquierda, «muerte» y «resurrección» de Pitxou en la Maskarada suletina. ❸ A la derecha, parte de la parodia con el «médico» vestido con bata blanca.



belleza de sus pasos de danza, situado en el otro extremo, y por tanto irreconocible en su proximidad, *Pitxou* es otra cara de la misma moneda al encarnar la zafiedad del insecto, que el socarrón y fatalista humor campesino hace «resucitar». El papel dramático asignado a *Pitxou* (con la parodia de su muerte y resurrección) indicaría que no hay manera de acabar con su ciclo vital, y que la violencia externa que él representa se reproduce de manera constante ya que es eterna.

De manera que en el Carnaval suletino el cromatismo de ambos bandos no sería un rasgo diferencial destinado a enfatizar una oposición, sino el exponente de una doble formulación caótica: la de la plaga de langosta más la epidemia de malaria, con el nefasto resultado de llevar a la bancarrota social.

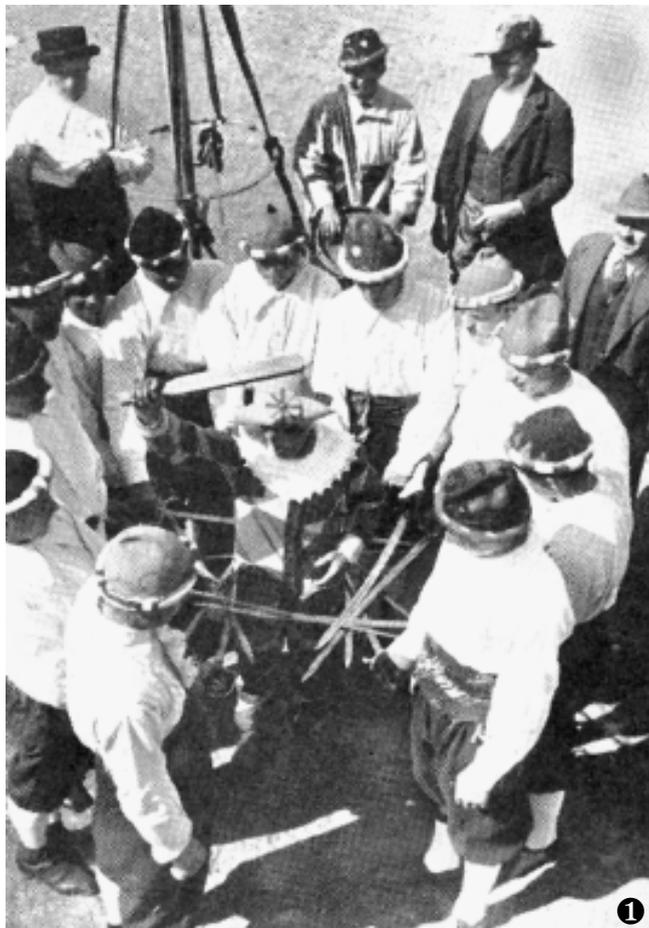
En cierta manera (y aun a pesar de las enormes diferencias morfológicas que se dan entre todas ellas), las parodias carnalescas suletinas pueden compararse en algunos aspectos con las danzas *morris* inglesas o las de los *calusari* de Rumania, donde tienen personajes semejantes a *Pitxou*: el *fool* o 'loco' en Inglaterra y el *mutul* o 'mudo' en Rumania. Pero quizá en mayor medida con algunas danzas riojanas, como las de la comarca burgalesa de Belorado. En estas últimas, además de «Cachibirri» (un *loco* de traje arlequinado armado con un espantamoscas semejante a una cola de caballo) hay un grupo de bailarines que, en su repertorio, ponen en escena diferentes oficios. Entre ellos, uno muy importante y no menos sorprendente por la personalidad del destinatario, ya que los bailarines realizan el «trabajo» de poner herraduras a su arlequín.

¿Quiere esto decir que «Cachibirri» y *Zamalzain*, aun a pesar de sus radicales diferencias de forma, son el mismo personaje? Nuestra respuesta es que sí, en la medida en que ambos personifican y resumen en la locura, el lado más brutal y salvaje de la Naturaleza. Todos estos personajes proyectan a la sociedad el poder del desorden mediante la inversión del orden dominante que, en el momento álgido de la representación ceremonial, no está presente, ha desaparecido. Y en la medida en que se pueden identificar con el *pharmakós* que los griegos destinaban a sacrificar en caso de plaga, ellos son, por su valor de intercambio la misma plaga.

«MORIR» Y «RESUCITAR»: EL INSECTO O LO INDESTRUCTIBLE

Pero si la parodia del herrado hace que «Cachibirri» y el caballito *Zamalzain* se hallen próximos; un hilo muy sutil une al primero con su homónimo italiano *Arlecchino* y, a través de este, con el *Pitxou* suletino. Y esto no solamente por medio del vino, sino mediante el remedo de «muerte» y «resurrección» que escenifican para el bufón transalpino el grupo de bailarines de espadas del que forma parte.

Más allá de los supuestos que la antropología de los últimos cien años ha aplicado como recurso para explicar estas parodias folclóricas, a saber, que la muerte y resurrección de estos extraños personajes era resto o parte de antiguos cultos de fertilidad, desde aquí se propone que (en concordancia con el sentido que extraemos del doble contenido de disfraz e insecto que en euskara tiene la voz *zomorrol/mozorro*), se piense que lo que "muere" y "resucita" acaso no es otra cosa que el propio insecto. De modo que un humor fatalista y socarrón estaría en la base de tanto «asesinato» ritual, de tanta «muerte» como el folclore de



las danzas ceremoniales ha conservado. Aunque en Europa occidental no hay pruebas documentales para creencias similares, en la tradición china se habla de la cigarra como de un símbolo de renovación y vida. Pero en fin, volviendo al asunto de la muerte y resurrección del bufón italiano, hallamos en una de las escenas de los bailes de espadas que Bianca Maria Galanti recogió en la aldea italiana de Fenestrelle (en el Piamonte) y publicó en su libro *La danza della spada in Italia*, un pequeño diálogo entre *Arlecchino* y *Brighella* que ayuda a descubrir lo que puede haber tras una superficial bufonería. Aunque para Galanti lo que se dice en la pequeña conversación no pasa de ser una ocurrencia o humorada propia de la farsa, para nosotros su sentido está más allá de la literalidad. En su charla con *Brighella* pregunta *Arlecchino*:

- *Quando sarò morto della mia pelle che cosa en farete?* (¿Cuándo yo muera que haréis con mi piel?)

a lo que responde *Brighella*:

- *En faremo una pelle da vino.* (Haremos un odre para vino.)

replicando *Arlecchino*:

- *Allora morirò contento perché il vino molto mi piace.* (Ahora muero contento porque el vino me gusta mucho.)²¹

Con esta anotación no queremos decir que este diálogo es un diálogo estandarizado o canónico para las danzas de espadas de esa

parte de Italia, pero también es cierto que si Bianca Maria Galanti lo trajo en su libro es porque lo consideró suficientemente representativo, por más que no percibiera la intencionalidad que se escondía tras la metáfora que nosotros creemos adivinar.

COMPORTAMIENTOS INDIVIDUALES Y SOCIALES DE LOS INSECTOS. SU PROYECCIÓN EN LAS ESTRUCTURAS COREOGRÁFICAS DESTINADAS A LA FUNCIÓN CONJURATORIA

Hecha esta aproximación, solo queda ver que, como en el caso del carnaval suletino, las danzas europeas con palos o espadas a cuyo frente van figurantes motejados de locos o arlequines también establecen una relación de complementariedad entre los bailarines y su «loco» particular. En todos estos casos, la diferencia de comportamiento entre el loco y los bailarines estaría reproduciendo la base social de dos comportamientos insectiles que es preciso anotar: el individual del mosquito, en la figura del loco; y la colectiva de la langosta (fuertemente jerarquizada y de disciplina militar) en la estructura piramidal del grupo de baile.

Y, si como repetidamente se ha planteado, hay una cierta proximidad entre todos estos tipos europeos de danza (así sean ingleses, ibéricos,

rumanos, búlgaros, griegos, etc.) es lógico esperar que en mayor o menor medida respondan a lo que, como hipótesis, desde aquí se viene proponiendo. Los rasgos más generales de esa complementariedad se pueden ver en el cuadro inferior.

Para terminar, decir que este cuadro reúne en su complementariedad el sentido conjuratorio del mal que se puede hallar muchas danzas ceremoniales europeas, sobre todo bailadas con palos, en las que al frente de las mismas, como es el caso de las del pueblo navarro de Otxagabia, se encuentra un «Bobo» o arlequín. Ciertamente es que, en muchos de estos casos, estos personajes han perdido gran parte del nervio que da sentido a su figura, pero en cualquier caso su indumentaria sigue diciéndonos, de manera incuestionable, quiénes son.

Caracteres del «loco» y de los bailarines	
Loco	Bailarines
<ul style="list-style-type: none"> • Personalidad individual no jerarquizada. • Comportamiento desordenado. • Incapaz de «aprender». • Traje arlequinado, «contradictorio», «desordenado». 	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo jerárquicamente constituido. • Comportamiento ordenado, «militar». • Demuestran «conocimiento». • Traje ritual, uniforme para todos, «ordenado».



②

① En la página anterior, vemos a Arlecchino rodeado con las espadas de los bailarines de Fenestrelle. ② Degollada practicada en la danza de espadas de la localidad cordobesa de Ovejo. ③ Mudanza de la ezpata-dantza de Markina. ④ Pañolo-dantza de la localidad navarra de Otxagabia. Dado lo atípico de esta danza en relación con el Bobo, es posible que este baile de pañuelos sea un resto de la «degollada» o «aborcamiento» al que era sometido el Bobo en estadios anteriores de la tradición (tradición que en las danzas de La Rioja se conoce como danza del «aborcado»).



③



④



En la Maskarada suletina existe una tradición de oficios (como en el folclore de Alava, La Rioja y comarca de Belorado). Sobre estas líneas, los kherestu o castradores (se encargan de castrar al caballito o Zamalzain); debajo los txorrotx o afiladores en su tarea de afilar la espada de Jauna.



FIESTAS SOLSTICIALES



DE CARNAVAL A SAN JUAN



Síntesis de significaciones

Representación de la Diosa Abeja cretense bajo la forma de larva (Marija Gimbutas).

LAS FIESTAS SOLSTICIALES Y LOS INSECTOS. La noche víspera de san Juan las hogueras reúnen a toda la población que contempla las llamas y el humo acompañándose de cantos y música. La *dantza-soka* y otras danzas en cadena como *pasacalles* o *biribilketas* suelen ser habituales dentro de estas celebraciones. Lo que el Carnaval plantea de cara al mundo natural, la ocultación de los insectos bajo la forma de larva es aquí una cruda realidad. Los insectos son una amenaza que el humo de las hogueras trata de conjurar.

Como ya se ha dicho, en el tiempo de Carnaval y mediante la máscara se produce una «insectización» general de la sociedad. Toda sociedad disfrazada renueva, alegóricamente se entiende, la vida del insecto. La interpretación que desde estas páginas se ha venido dando como explicación de esa situación sigue un hilo deductivo lógico, con conclusiones que permiten llegar a una nueva visión del Carnaval. En la misma se ha puesto de manifiesto que con el recurso del drama y la pantomima, las distintas tradiciones populares han conservado el resto de escenificaciones (muy sencillas en unos casos, enormemente complicadas en otros) que en tiempo pasado hablan del miedo a plagas y enfermedades debidas a los insectos.

El Carnaval nos introduce en el tiempo de la poda, momento en que los disfrazados sustituyendo a los «insectos», se presentan a las puertas de las casas para realizar su cuestación y reclamar su aguinaldo. ¿Qué significa este aguinaldo? Que superando el estado larvario que de manera real están viviendo en ese momento, los «insectos» vienen a nosotros para reclamar su gabela (un diezmo o tributo que por derecho «natural» les corresponde). Con la ayuda de un augurio que en el tiempo sea socialmente favorable, el pago en dinero o especie busca calmar el temor y la inquietud ante lo que deparará el devenir. El planteamiento (de una bellísima sutileza conjuratoria) viene a proponer que (dado que en Carnaval las máscaras sustitutorias de los insectos ya han cobrado su diezmo o aguinaldo) cuando llegue el calor del verano y los «ejércitos» insectiles encuentren sus momentos de máxima actividad, no podrán venir a reclamar por segunda vez aquello que anteriormente cobraron. En los párrafos que vienen a continuación, y bajo el genérico solsticio o solsticial se recoge todo aquello que corresponde, no solo a la fiesta que le es propia, la de san Juan Bautista, sino también la de Corpus Christi y, por su carácter fundante, aquellas que honran al santo patrón de cada localidad.

■ LOS INSECTOS Y SU IMAGEN AMBIVALENTE: DE FECUNDIDAD Y MUERTE

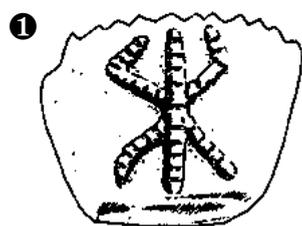
A estas alturas ya se puede resumir la equidistante e inversa realidad que se da entre ambas fiestas solsticiales diciendo que, durante el Carnaval, la naturaleza insectil (por encontrarse larvada) no existe a los ojos de los humanos, está «muerta»; en tanto que, por contra, al llegar los primeros calores primaverales, e igual que si fuera un milagro, se produce una asombrosa «resurrección», que nunca ha pasado desapercibida para las finas antenas que orientan la cultura popular. Por más que, y ante una transformación tan radical, resulta extraño que los estudios antropológicos no se hayan fijado en la prodigiosa metamorfosis que los insectos llevan a cabo cada primavera, dada la incidencia que la misma tiene en la vida toda de la comunidad. No hay en la Naturaleza nada comparable a la potencia fecundante de un insecto, de un mosquito o una langosta, capaces de reproducirse en familias de millones de individuos, desde donde impunemente pueden amenazarnos con hambre y enfermedad.

Es un lugar común en la entomología que, si las moscas no tuvieran poderosos depredadores que equilibran su desarrollo, la descendencia anual de una sola pareja de moscas cubriría la totalidad de la Tierra con una capa de varios centímetros. Con el apoyo que da esa incomparable abundancia, más la posibilidad que ofrece para integrarla como un factor de temor y riesgo, es posible que diferentes metáforas del mosquito se hallen instaladas en el centro de algunas parodias sacrificiales con espadas, y otras pantomimas del folclore europeo. Por insólito que parezca, es presumible que en calidad de epítome del pantano, pueda ser este insecto (y no la dualidad Invierno/Verano) la personalidad que se oculta tras esa divinidad pagana cuya «muerte» y «resurrección» tanto ha interesado a la Antropología y el Folclore.

En los ritos folclóricos europeos de Carnaval y San Juan, la langosta y el mosquito son llamados imprecatoriamente para ser conjurados por las comparsas de enmascarados y figuraciones equinas que, simbólicamente, personifican a los insectos en general, y a las plagas de langosta y nubes de tábanos y mosquitos en particular. En el solsticio de verano, alrededor de la fiesta de San Juan Bautista, la nueva realidad que plantean las nubes de mosquitos, moscas y tábanos, exige que su dispersión ritual se lleve a cabo mediante fuego y humo. Este es el sentido que desde estas páginas damos a las fumarolas y hogueras solsticiales, el de tener una nítida función antiparasitaria, claramente alejada de planteamientos románticos y especulativos como los que han explicado que estos fuegos rituales eran acciones llevadas a cabo por los antiguos como una ayuda al Sol para que este, en su marcha anual, pudiera atravesar el umbral de la puerta solsticial en su momento más conflictivo.

■ HUMO Y FUEGO CONTRA LOS INSECTOS

Desde que las sociedades humanas descubrieran el fuego, no han dejado de experimentar y aprovechar su valor profiláctico. Pero la exuberancia reproductora de los insectos es tan violenta, que incluso el citado conocimiento y su calidad protectora no han sido defensa suficiente ante la guerra sin cuartel que aquellos plantean. Su abundancia ha obligado a construir ciudades palafíticas (edificadas apoyándolas en estacas de considerable altura, hasta cinco metros en algunos casos, en el borde de acuíferos fluviales o marinos) buscando en ese tipo de hábitats la protección adecuada para resistir sus plagas. Con todo (y dada la durísima insistencia con la que los mosquitos hembra buscan en la sangre de los humanos su comida) el «distanciamiento» no ha sido suficiente. Por esa razón, el humo ha tenido que ser utilizado siempre como defensa última contra sus picaduras. La práctica de quemar leña verde o



a



b



c

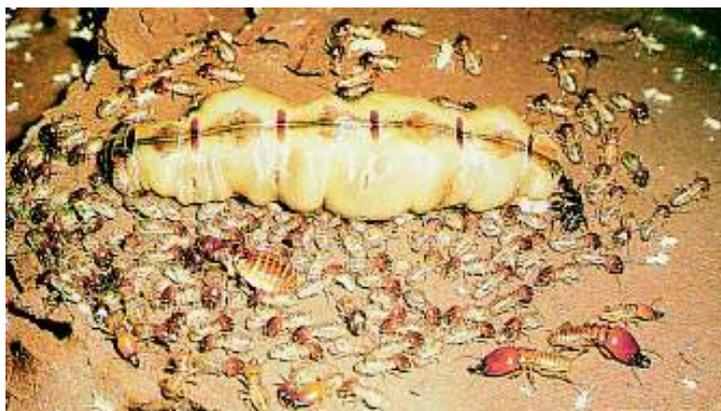
2



a



b



3

4



a



c



b

Aunque los documentos son escasos, el conocimiento de las transformaciones sufridas por los insectos en su evolución cíclica ha debido formar parte de la cultura de nuestros antepasados, que los han observado para analizar y comprender su comportamiento. Sobre estas líneas tres documentos anotados por Marija Gimbutas. 1 a) Presunta Diosa Abeja, esquematizada, en un tiesto Holarovice (antigua Checoslovaquia), b) otra presunta Diosa Abeja, relieve de cerámica de Trusesti. Cucuteni clásico. Segunda mitad del V milenio a. de C. c) Joya micénica con dèmones disfrazados de abejas que sujetan unas jarras. 2 a) Crisálida de oro de una tumba de Micenas, 1500 a. de C. b) Impresión sigilar de Zakro con la representación de una figura con alas ocladas de mariposa (Marija Gimbutas). 3 Una reina de termitas enormemente dilatada antes de poner los huevos. 4 Un cambio casi milagroso se produce en algunos insectos, como las mariposas. a) y b) A la izquierda una crisálida transformada en mariposa, derecha. c) Una gran demoiselle roja abandona su exoesqueleto ninfal (The Natural History Museum).



La enorme expansión que ha conocido la fiesta de san Juan, aireada por los modernos medios de comunicación, ha hecho de la misma el eje de muchas celebraciones y prácticas sociales. En una u otra manera, las danzas han sido parte de esa noche de fiesta. En algunos casos, como en Donostia, la tradición prescribe plantar un Fresno o lizar en el centro de la Plaza de la Constitución. El árbol es bendecido por el cabildo de la Parroquia de san Vicente (vecina a la plaza). Posteriormente se da fuego a su base (una queama simbólica), bailándose además un Dantza-soka.

materiales capaces de desprender mucho humo y mal olor para disuadirlos en su acoso, forma parte de la herencia cultural paleolítica. Casi dos mil quinientos años antes de que estas cuestiones interesaran a un etnógrafo como Frankowski, las mismas ya habían sido sometidas a examen por parte de Aristóteles. En su *Historia de los Animales* (534 b) escribe éste una serie de observaciones relativas a la percepción sensitiva de los insectos, y al hacerlo sobre los olores indica que, si un cuerno de ciervo humea, huyen la inmensa mayoría de los citados insectos.

De modo que ese «olor a cuerno quemado» que marca la cercanía del «moro» o el Diablo, es el que se buscaría obtener con las prácticas lustrales halladas tanto en la gacetilla histórica como en la encuesta etnológica.

■ INSECTOS Y «MOROS» EN LA NOCHE DE SAN JUAN

En la noche de San Juan, el fuego de esos sahumeros antiparasitarios, a cuyo contacto los mosquitos, moscas, tábanos y libélulas se desintegran por millares (ofreciendo a la vista todas esas chispas que en el imaginario no serían sino el vuelo de sus diminutos cuerpos convertidos en brasas incandescentes), es la base creativa de un conocimiento que une el mosquito a la chispa mediante las «armas de chispa» o «mosquetes». Por tanto, es posible ver que esa metáfora (que por el mecanismo del fusil terminará formando la voz «mosquete») no es fruto de un encuentro casual, sino el resultado de una viejísima experiencia en la que el fuego y el mosquito han sido parte de una misma vivencia cognitiva.

Desde que fuera descubierto, fuego y humo han sido el único recurso para mitigar o aliviar ese problema. La intensidad con que fue vivido el agobio producido por los mosquitos permite deducir que en algún momento del proceso, las chispas producidas por el fuego debieron ser asociadas al tueste de tan voraces enemigos.

Una vez dicho esto, solo queda añadir que toda esta digresión puede aplicarse a la comprensión de algunas costumbres del solsticio veraniego en las que la presencia del fuego y el humo en la noche de San Juan, explicada siempre mediante unas cuantas generalidades, busca destruir ritualmente las masas de mosquitos y otros insectos que en ese momento del año

pueden llegar a ser un constante sofoco. Los rituales nocturnos de humo y fuego los quemar y dispersan, al igual que los diurnos de moros y cristianos buscan, en la parodia de un combate, su destrucción. En uno y otro caso se quebranta su cohesión social, y los insectos pasan a ser comida fácil para todo tipo de pájaros que de ellos se alimentan.

UNA METÁFORA VIVIDA COMO HISTORIA. LA ESCARAMUZA DE ANTEQUERA

Como si se tratara de un conjuro contra las nubes de insectos, una aplicación del humo como estrategia militar se halla descrita en el episodio histórico conocido como la escaramuza de Antequera. A pesar de que nos encontramos ante una circunstancia históricamente probada, no podemos dejar de plantear lo que en la misma puede haber de metáfora o alegoría en el modo de entender la naturaleza calamitosa de los moros. Se trata de un tardío documento del siglo XV perteneciente al género de «romances fronterizos», en el que se relata la acción armada que los cristianos de esa ciudad andaluza llevaron a cabo contra una partida de moros que pasaba por su vega, con botín de animales y prisioneros cristianos. Los incidentes dieron vida a un romance fronterizo, que fue estudiado por Menéndez Pidal.²² La batalla que dio vida al romance tuvo lugar el 1 de mayo de 1424. Los acontecimientos fueron más o menos los siguientes. El rey de Granada, deseando quebrantar la fuerza de Antequera, envió un escuadrón mandado por Alí Bero o Bexo el cual fue destruido por el alcaide antequerano Rodrigo de Narváez. A la vista de lo sucedido el rey moro de Granada decidió dar el cargo de capitán a Ben Zulema, moro muy valeroso al que ordenó correr la frontera cristiana. Este atacó Estepa, Osuna y Ecija, donde además de animales, vacas y yeguas, capturó un gran número de prisioneros, tanto hombres, como mujeres y niños. Cuando volvía hacia Granada, el alcaide de Estepa comunicó a Narváez del inminente paso de la columna. Ante esa contingencia, el moro Ben Zulema había dispuesto que el paso por la vega de Antequera se hiciese mediante una formación especial que diese pesar al alcaide antequerano. Para ello dispuso que encabezara la marcha el ganado capturado, seguido de los prisioneros, guardados todos por el escuadrón

de moros. Al divisar las murallas de la ciudad los cautivos comenzaron a dar grandes gritos pidiendo ayuda. Rodrigo de Narváez apercibido por sus espías y por un cautivo cristiano que había huido, acordó con sus gentes una estratagema. En la parte angosta de un cañón que forma la llamada Peña de los Enamorados

mandó que ciertos soldados hiziesen allí grandes lumbres y en ellas echasen cuernos, uñas de ganado, sebo, suelas de cuero y otras cosas que diesen mal olor. Fue Dios serbido que todo se ordenó bien para la redención de aquellos captivos, que con tantas lágrimas pedían favor y socorro, porque corriendo ayre favorable llevó aquel humo al ganado que venía caminando por la vega, el cual con el mal olor se començo a desbaratar, rompiendo por todas partes con gran furia, sin dexarse gobernar ni guiar de los moros que lo traían, antes con la furia que bolvieron hazia tras desordenaron a los moros sin poderlo resistir.²³ A petición de Rodrigo de Narváez vinieron en ayuda de los antequeranos los apóstoles San Felipe y Santiago patronos del día uno de mayo en el que tuvo lugar la algará. El Ayuntamiento de Antequera sigue celebrando con religiosidad, el primero de mayo de cada año, la conmemoración de la victoria llamada «de la Torre de la Matanza», pero que el vulgo denomina «batalla de los cuernos», aludiendo a la hoguera que el alcaide hizo encender en la «Peña de los Enamorados».

■ LA HOGUERA DE ZALDIBIA Y LA METÁFORA DEL «MORO-MOSQUITO»

El humo provocado por leña verde al anochecer de la víspera de San Juan Bautista busca luchar contra la realidad del momento, representada por unos insectos que el imaginario popular (perdido en la orientación de lo que es su realidad efectiva) los ha venido confundiendo con inconcretos numenes nocturnos.

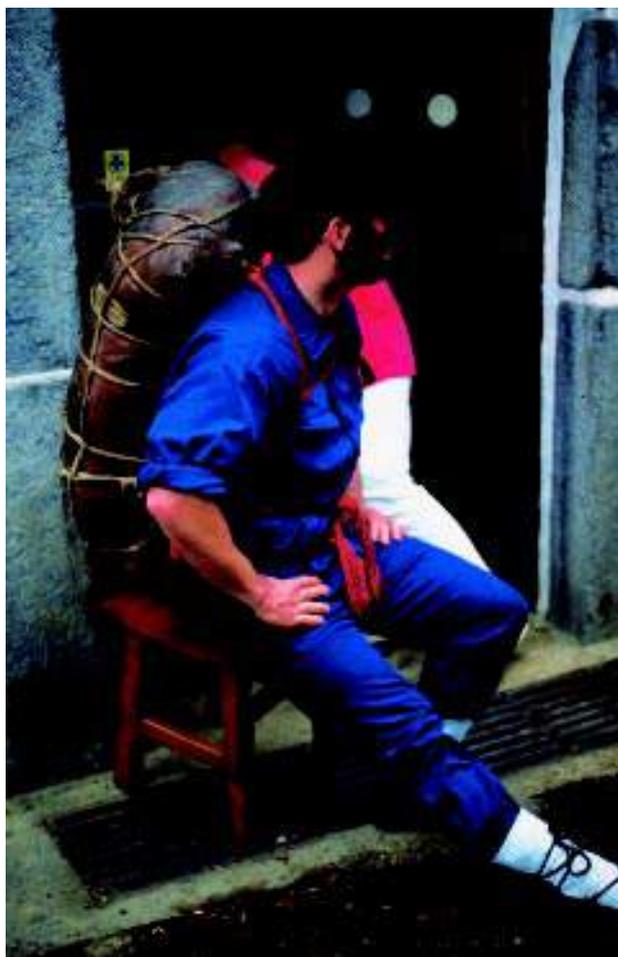
Bajo la idea general de quemar el mal, eufemismos tales como brujas, vampiros o espíritus de la noche, han sido los destinatarios de las hogueras prendidas en la noche de San Juan. Las colecciones etnográficas europeas han aportado numerosos datos relativos a la manera en que cada pueblo practica estas celebraciones. Son tan harto conocidos que no



La noche de San Juan es especialmente conjuratoria contra brujas, demonios y enfermedades de la piel. Las invocaciones contra la sarna han sido, y son, muy tradicionales a la hora de saltar sobre estos fuegos solsticiales. La cara tiznada, como la de este personaje del Carnaval de Goizueta, es un símbolo de enfermedad contagiosa. Todo lo que toca o mancha se debe de entender como una acción que busca simbolizar el contagio.

merece la pena detenerse en excesivas particularizaciones. Pero hay algunos ejemplos, que la etnografía ha conservado en su propio formol, y que tienen la inestimable virtud de proyectar luz sobre la totalidad del problema. Uno de esos raros ejemplos lo encontramos en la provincia de Gipuzkoa.

El fuego del municipio guipuzcoano de Zaldibia es una de las metáforas vivas más interesantes que hemos hallado alrededor del «moro mosquito». En su arcaísmo, las hogueras solsticiales de Zaldibia se llaman *alamartsoa*, y en el vocablo se puede distinguir el nombre del mítico Alamar, héroe del romance «Fernando y Alamar» que como motivo dramático se sigue manteniendo en las fiestas mejicanas de moros y cristianos. Alamar, que viene a significar «el Rojo» o Al-Ahmar, es nombre épico de la dinastía nazarí de Granada. En Zaldibia, el nombre de *alamartso* (es decir «Alamarcito» o «el rojito») nombre del «moro-mosquito» purgado en la noche de San Juan, ha pasado a la propia hoguera o sahumero por su efecto catártico al quebrar su conformación social más peligrosa y agobiante: la nube. Las llamas, pero sobre todo las densas humaredas que produce esa quema de cueros y gomas, o achicharran a estos insectos visualizados metafóricamente como chispas, o los dispersan. La hoguera de Zaldibia forma parte de la misma esencia cognitiva que la escaramuza de Antequera. Ambas



realidades se asientan en una visión pestilente del moro como insecto que, como ya se ha visto, mantiene un corpus metafórico dentro del Carnaval.

HOLLÍN Y ENFERMEDADES DE LA PIEL

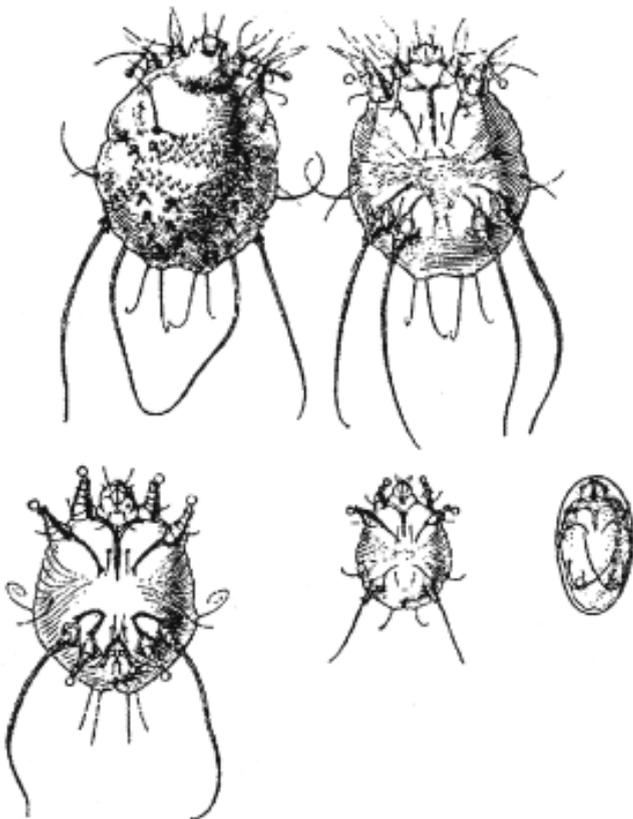
Al eliminar insectos y parásitos, la bondad curativa del humo se extiende a la piel de los humanos, de ahí que en el salto a través de las humeantes hogueras de San Juan las invocaciones contra la sarna hayan sido muy corrientes. Pero las enfermedades de la piel son endémicas, apareciendo en el espacio y en el tiempo en las más diversas culturas (desde la península de Corea hasta los imperios del Creciente Fértil o la Europa medieval). En el *Libro del Éxodo*, y en medio de las plagas que Yahveh lanza sobre Egipto, llama la atención que el castigo de úlceras y laceraciones lo inflija Moisés lanzando hacia el cielo dos puñados de hollín con los que producirá erupciones y pústulas.

La metáfora que hay bajo el polvo de hollín, con los males y laceraciones que causa, nos puede llevar hasta el mosquito. Ya que en contextos míticos ajenos a en los que el hollín, o la ceniza, son el nicho de donde nace este pequeño y peligroso insecto. En el caso bíblico, la fecha en la que los historiadores sitúan los acontecimientos que relata el *Libro del Éxodo* corresponde a la mitad del



Gran parte de los ritos y creencias propios de la noche de san Juan se pueden entender de una manera correcta si se contemplan secuencialmente. Es después de la dispersión de los insectos por medio del humo de leña verde y el olor de cueros viejos y gomas (no antes), cuando la Naturaleza queda sanada. La dispersión de los insectos mediante esas fumarolas, permite a los cuerpos desnudos recoger en la piel la pureza sanadora del primer rocío. Libres de esa amenaza, la primera hora del día permite asimismo a las gentes el acercarse a la orilla del río para almorzar y celebrar la «sanjuanada». Según es tradición ese día el sol sale bailando y brilla más que de costumbre. Una danza que se debe entender como metáfora de su potencia. El calor del sol es una grave amenaza para toda la fauna insectil que vive en el juncal, y que tradicionalmente era disuelta al remover las cuadrillas de moros y cristianos toda la flora del ecosistema.

Por otra parte, determinadas hierbas y plantas recogidas en la noche de san Juan son quemadas en caso de tormenta..



La sarna o escabiosis es una enfermedad de la piel causada por el arador de la sarna, el ácaro *Sarcoptes scabiei*. El hombre puede sufrir una infestación por parásitos procedentes de animales domésticos. Muy temida en otras épocas, su peligrosidad sigue alimentando el sentido antiparasitario de las hogueras de san Juan, en la que frecuente se grita : ¡sarna fuera!. En el grabado *Sarcoptes scabiei* causantes de la sarna. Arriba: hembras; abajo a la izda., macho adulto; abajo centro: larva; abajo dcha.: huevo (Inform. de F. Fernández-Rubio).

reinado de Ramsés II, hacia 1250 a. de C., en el umbral de la Edad del Hierro. El castigo en boca de Yahveh es de esta manera (Éx. 9 8-10): Tomad dos puñados de hollín de horno, y que Moisés lo lance hacia el cielo en presencia de Faraón; se convertirá en polvo fino sobre todo el territorio de Egipto, y formará erupciones pustulosas en hombres y ganados, por toda la tierra de Egipto.

A la vista del valor simbólico con que es presentado en el *Libro del Éxodo*, se puede aventurar la hipótesis de que es ese mismo sentido el que justifica la presencia del hollín en carnavales, fiestas de «locos» y brujería. La relación que se puede establecer entre la máscara y el hollín como sustancia contaminante, abre la posibilidad de explicar la caterva de personajes carnavalescos que con sus caras ennegrecidas (alegoría de la suciedad enferma y contagiosa) buscan por medio del contacto (en el ensuciamiento de otras caras) contagiar la enfermedad que simbólicamente llevan encima.

LA CARA TIZNADA, SÍMBOLO DE CONTAMINACIÓN

El poder altamente contaminante del hollín es el atributo de las bandas de deshollinadores que con las caras ennegrecidas aparecen en distintos momentos del año, así sea el carbonero Olentzaro o determinados figurantes del Carnaval. Como se ha dicho, el intercambio que establecen con las gentes que contemplan su paso, es el alegórico de la suciedad enferma y contagiosa que es figurada mediante sus caras ennegrecidas. Su encarnizada persecución de muchachas y niños no es sino una pícara distracción para con la realidad simbólica que hay tras su aparición.

En los deshollinadores carnavalescos nos topamos con grupos de figurantes a los que sus caras negras otorgan el nada deseable status de ser una comunidad «infectada», «enferma», como los *kaskarot* de la tradición carnavalesca laburdina. Su relación con los brezales y ciénagas es doblemente interesante. Por un lado su actividad profesional les obliga a trabajar con el brezo para fabricar escobas con las que limpiar chimeneas, por otra, es precisamente desde esos lugares inhóspitos desde donde estas máscaras inician su simbólica marcha hacia el interior de la ciudad con la intención de tomarla por contagio. Aquí, el arma «biológica» es la propia cara tiznada de negro que, de manera visible, los distingue como enfermos, como «contagiados» de una imprecisa enfermedad, la cual, por su propia naturaleza contaminante se traduce simbólicamente como «epidémica». En su extensión hacia la brujería y prácticas hechicileras, el hollín ha estado presente a través de la ceniza del hogar y la chimenea, en tanto que la cabalgadura tradicional de la bruja ha sido la escoba de brezo con la que los deshollinadores limpian las chimeneas.

LA CENIZA COMO BIOTOPO DEL DIABLO

NARRACIONES MÍTICAS DE CENIZAS E INSECTOS. Por otra parte, la ceniza es un fértil biotopo del que nacen tábanos, moscas y mosquitos. En el mundo romano, el naturalista Claudio Eliano anota un oscuro comentario acerca de la mosca y la ceniza, al que parece faltarle la base mítica. A propósito de la mosca dice Eliano:

*"[si] cae al agua, pese a ser la más atrevida de los animales, con todo y con eso, ni sale pitando ni se pone a nadar, por eso se aboga. Pero si extraes del agua su cadáver, lo metes en un montón de ceniza y lo depositas al alcance de los rayos del sol, resucitarás a la mosca".*²⁴



La quema de pellejos para vino ha tenido una larga tradición en todo el País Vasco. Actualmente, con los cambios en el envasado de vinos y aceites, los odres o pellejos para vino han desaparecido. Según lo que aquí se sostiene, su quema estaría en función de lo que simbólicamente representan. El gusto de las moscas y mosquitos por lo fermentado, el vinagre por ejemplo, hace de estas corambres el biotopo de estos insectos. Su quema, por tanto, eliminaría el ecosistema más favorable para su reproducción. Por otra parte, las pieles de estos envases tienen la significación de la piel enferma, de la piel llena de llagas. En la imagen quema de pellejos en la localidad vallisoletana de Mayorga de Campos (Fot. Fiestas de España).

Esa carencia mítica que echamos en falta, se encuentra en la mitología de los ainu de Hokkaido y Sakhalin donde se cuenta cómo los mosquitos nacieron de la ceniza del Diablo. De ahí que el inagotable poder de renovación de estos dípteros se atribuya a su origen satánico. En la isla de Hokkaido, distrito de Kushiro, se cuenta que,

*"antiguamente el héroe ainu Otasut-un-kuru mató al dios-mago que sembraba el mal en el mundo, el cual es el Diablo, y durante seis días y seis noches lo quemó prendiéndole fuego con ramas secas. Al fin de ese tiempo solo quedaron las cenizas. La gente, embriagada y sosegada, se quedó dormida. Entonces, en la noche, el viento levantó la ceniza, de la cual salieron volando en primer lugar los tábanos, en segundo los mosquitos, en tercero los jejenes y en cuarto lugar los mosquitos, que se metieron en los vestidos de la gente. Todos ellos todavía siguen teniendo características diabólicas y chupan la sangre humana".*²⁵

De esta misma naturaleza diabólica participan los piojos, al ser, como los mosquitos, hijos del dios del trueno y la tormenta. Existe un motivo similar entre los nookta de la costa americana del Pacífico, donde el Maligno toma la forma de un niño que después de ser convertido en ceniza da vida a los mosquitos. El relato dice así,

*"muchos eran los muertos en el pueblo de los nookta. En cada muerto había un agujero por donde le habían robado la sangre. El asesino, un niño que mataba desde antes de aprender a caminar, recibió su sentencia riendo a carcajadas. Lo atravesaron las lanzas y él riendo, se las desprendió del cuerpo como espinas. El propio niño (sin duda el Diablo) enseñó a sus verdugos como tenían que matarle. Les indicó que armaran una gran fogata y que lo arrojaran dentro. Sus cenizas se esparcieron por los aires, ansiosas de daño, y así se echaron a volar los primeros mosquitos".*²⁶

Leyendas (o cuando menos creencias) paralelas a las comentadas también han existido en Europa occidental. En el País Vasco los remolinos de viento que levantan polvo u hojas se dice que son obra de *txarran* o el Diablo, *or dabil txarran* dicen los aldeanos de Bizkaia cuando el viento se arremolina.

LA PEZ Y EL VINAGRE COMO BIOTOPO DEL MOSQUITO

LA PEZ Y SU IMAGEN FECAL. Además de la ceniza, la avinagrada pez de botas y pellejos de vino es otra variante de materia caótica cuya utilización se ha dado siempre alrededor del Carnaval y otras fiestas que marcan el cambio solsticial. Si la primera es un residuo o «excremento» dejado por el fuego después de quemar al Diablo, que por su origen, textura desestructurada, sequedad y volatilidad se comporta como un elemento contagiosamente molesto, la pez se presenta con una contextura

absolutamente opuesta. Húmeda, pegajosa y compacta, la pez es por su color oscuro y la acidez que le da el contacto con el vino, una substancia muy parecida a materia orgánica de origen fecal.

La pez es un biotopo insectil, tal y como se deduce de algunas observaciones aristotélicas centradas en los mosquitos y su comportamiento. Lo cual tampoco debe extrañarnos dada la fuerte relación que entre el vino y los mosquitos y moscas establecen las encuestas etnográficas. Leemos en Aristóteles la observación de que los mosquitos no se posan encima de nada dulce, al contrario de la abeja, sino sobre cosas ácidas.

Este gusto por lo ácido o fermentado estaría en la base de una creencia general según la cual los mosquitos nacen de larvas que surgen del poso del vinagre. La semejanza entre ambos

materiales en función de sus respectivas texturas, explica el papel que cada una de ellas juega en el ritual. La ceniza (junto con el hollín, la harina y el salvado) es una materia que por la razones que se han dado, tiene poderes contagiosos de naturaleza diabólica. Por medio de este argumento queda muy bien explicada y mejor entendida, su manipulación durante el Carnaval. Máscaras y comparsas en cuyos nombres y títulos de presentación se lee una vinculación con enfermedades epidémicas y plagas, la emplean con profusión. Su atomizada estructura le da capacidad de vuelo y efectividad con el resultado de ser tan molesta como los propios mosquitos.

EL ODRE Y SU QUEMA COMO IMAGEN DE LA PIEL ENFERMA. Frente a la «agresiva» ceniza, hay un contraataque ritual destinado a destruir los nichos ecológicos donde se reproducen los

insectos. La observación aristotélica explicaría la quema de botas, pellejos y corambres llevadas a cabo en *urtezabar* o año viejo, Carnaval y otras fiestas del calendario tradicional. Por su negrura, el color de la pez es también el color del sarraceno, de la ciénaga y del insecto. Así en el canto CXIII de la *Chanson de Roland* se dice que la vanguardia sarracena la encabeza Abismo, un sarraceno «tan negro como la pez derretida».

La costumbre de quemar botas y pellejos ha sido conocida en muchos lugares de la península Ibérica y, dentro de la misma, también del País Vasco. Así en las localidades guipuzcoanas de Anoeta, Deba, Hernalde, Zegama, Andoain, en las navarras de Lekunberri y San Martín de Unx, o en las alavesas de Gaceo, Onraitia, Salvatierra, Alegria, Ulíbarri-Ganboa, Argómaniz,



Villodas, Amárita, entre otras, los jóvenes hacían arder la pez de botas y pellejos con los que recorrían todo el pueblo.

En estas viejísimas tradiciones, la quema de pieles ha debido obedecer a que los propios odres fabricados en cuero de buey u odrinas, han sido imágenes figurativas de las enfermedades de la piel. Así lo indica el *Diccionario de la Academia Española*, donde se lee que estar hecho una odrina «es estar lleno de enfermedades y llagas, como el cuero lleno de botanas». De modo que al humo de estas quemas rituales (que por sí mismo ya es un excelente disuasor de moscas y mosquitos), se le debe añadir la quema del odre que recoge en su cuero y pez negra el imaginal biotopo de estos insectos y la idea de la piel llagada como posible causa de sus voraces ataques y dentelladas.

QUEMA DE PEZ Y BREA. En el folclore europeo hay, además de datos sobre quema de cueros, numerosas noticias relativas al embadurnamiento de ruedas o escobas con pez o brea. En el primer caso costumbres celebradas el último día del año, anotan que grupos de jóvenes colocaban en la punta de sus varas pieles de cuero de vaca sin curtir que en un momento de la fiesta eran encendidas. En cuanto a la pez y brea, las encuestas etnográficas indican que las escobas, ruedas y otros artefactos encendidos con esos materiales tenían como finalidad purificar el aire o, mediante el humo, recorrer los contornos y ramas de árboles frutales y productos hortícolas y vegetales en general con el objeto de eliminar todo tipo de insectos.

Por más que la brea puede ser asimilada a la pez, no es quemada por sí misma como sucede

con el odre, sino que los artefactos embetunados (ruedas volantes y giratorias) se emplean ritualmente para quemar los «espíritus» o «brujos» que vuelan en la noche de San Juan. Esos «espíritus» o «brujos» no serían otra cosa que los mosquitos, tábanos, moscas del caballo, etc., a los que la tradición folclórica ha enmascarado con los eufemismos anotados.

Las tradiciones continúan a pesar de los cambios que se producen en los modos de vida. Así, en la localidad alavesa de Pipaón los antiguos odres vienen siendo sustituidos por otros materiales como gomas, cámaras de automóviles etc.



MOROS Y CRISTIANOS



Fiestas de Moros y Cristianos

José Brotons, alias «tío pajuso», miembro de la Comparsa de los Turcos de las fiestas de moros y cristianos de Petrer (Fot. Moros y Cristianos, Programa de Fiestas, Petrer 96).

FOLCLORE DE MOROS Y CRISTIANOS. Desde Inglaterra hasta las costas levantinas, y desde Dalmacia hasta Galicia pasando por Vasconia, el folclore de moros y cristianos, viejo a más no poder, muestra enormes desajustes con la presencia histórica del Islam en el flanco meridional de Europa. En Europa hay un moro anterior al Islam, cuya presencia mítica se halla repartida por el folclore oral de numerosas partes del viejo continente. En la fotografía los bandos enfrentados combaten en la Moreska de la isla dalmata de Korcula (Fot. Moreska. L'ancien jeu chevaleresque de Korcula).

■ Los moros en el folclore, Historia y Metáfora

Por las analogías que permite realizar el examen de los documentos y noticias que aportan la Historia y el Folclore, se llega a la conclusión de que los «moros» no son otra cosa que una metáfora y su presencia en la cultura de Europa resulta ser bastante anterior a la llegada del Islam. Por el contexto en el que aparecen y el carácter mágico que les dan los campesinos, se puede decir que la naturaleza

mítica de esos moros pertenece a la Edad del Hierro cuando menos. Extendidos por toda Europa, sus hábitats más corrientes son arroyos, fuentes, charcas, cuevas, y sobre todo cromlechs y dólmenes.

Otro importante rasgo de estos moros míticos es su destreza de oficio, ya que son mineros y metalúrgicos, además de grandes constructores. En ese sentido, los moros del folclore peninsular (incluidas sus caras negras) son parientes cercanos de los seres liliputienses del

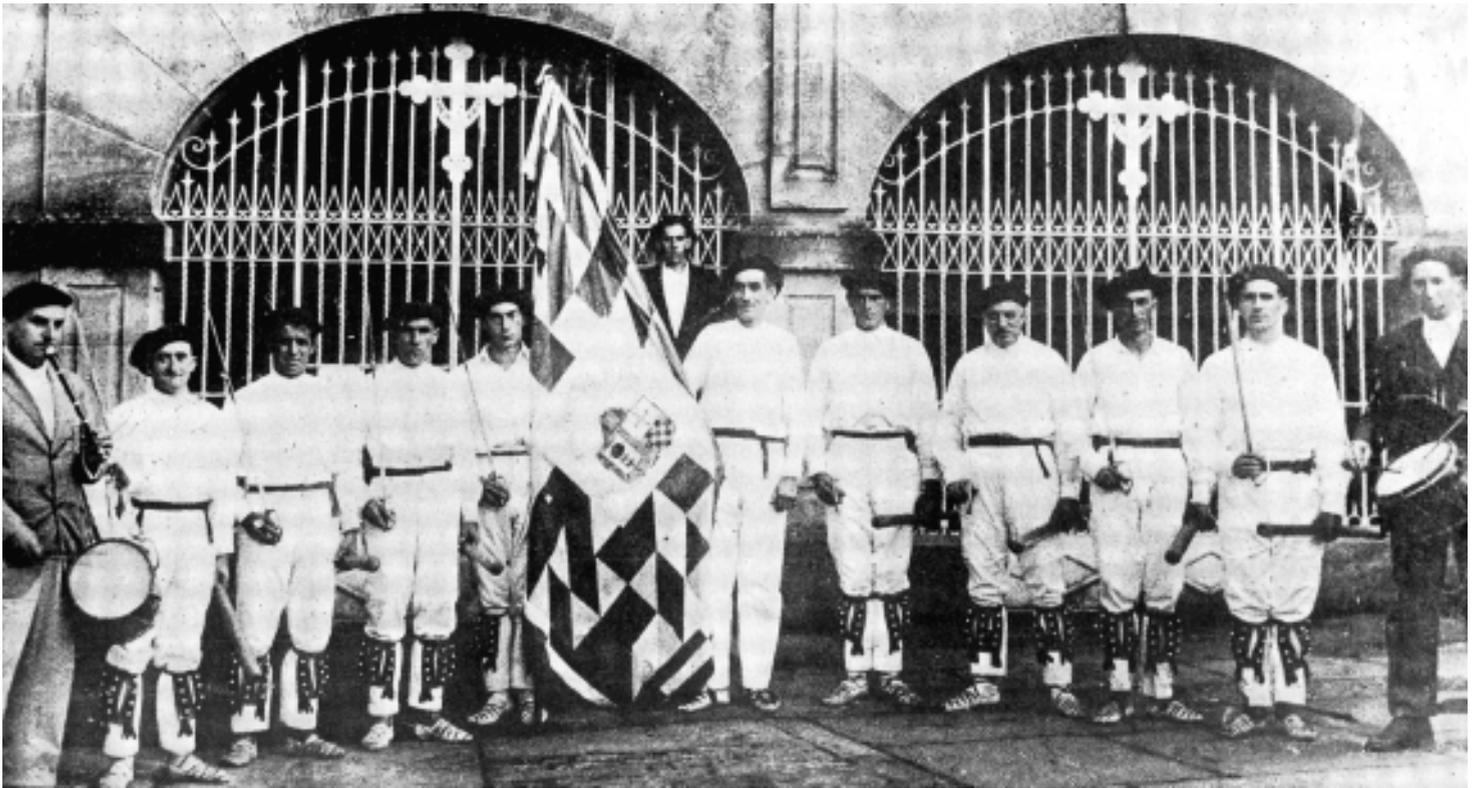
folclore germánico, mineros y metalúrgicos, y herederos todos de las viejísimas tradiciones metalúrgicas griegas con sus maestros danzantes conocidos como Curetes, Coribantes, Dáctilos o Telquines. Lamentablemente, el fondo mítico de estas cofradías no ha sido bien descifrado por los folcloristas que se han acercado a ellos para hablar de las danzas armadas. Violet Alford y Lucile Armstrong, por ejemplo, creían que realmente eran cofradías de maestros-herreros de carne y hueso difusores del trabajo metalúrgico (mitificados por la Historia y el paso del tiempo), y no numenes inspiradores de naturaleza mágica con que entran en la historia el trabajo metalúrgico. En el folclore inglés, por ejemplo, hace cien años que el viejo capitán de los bailarines de espadas de la aldea de Earsdon al norte de Inglaterra, informó a Cecil Sharp sobre el origen de aquellos bailes diciéndole que los habían aprendido de los "moros" que vivían en las orillas del moorland o 'tierras salvajes' desde donde se retiraron a trabajar al interior de las minas de Nothumberland. La relación entre moros y enanos mineros (que precisamente en Escocia denominan *black dwarfs* o "enanos negros"), no puede ser más clara. La percepción que de ese fondo legendario pudieron tener nuestros antepasados de la Edad del Hierro nos resulta desconocida, pues la irrupción del Islam en Europa supuso una modificación tal que aquel moro previo desapareció en beneficio de este otro, que ha servido para construir un nuevo imaginario. A pesar de lo endeble que resulta la posición de este moro folclórico frente a la crítica histórica tal y como esta se ha desarrollado durante los últimos doscientos años, lo cierto es que no ha habido suficiente perspicacia para abordar el problema con seriedad.

Algún comentario aislado, como uno de Caro Baroja y otro de Lucile Armstrong, han pasado totalmente desapercibidos. Dice Caro Baroja al hablar de las danzas de moros y cristianos en España, que su origen acaso sea anterior al medieval que comúnmente se les atribuye:

*"ya que, según algunos, están estrechamente ligadas a su vez, con las danzas de espadas, antiquísimas en toda Europa".*²⁷

Los moros o mairus de nuestro folclore son grandes constructores, mineros, metalúrgicos y maestros de danza. Esa naturaleza politécnica (más otros muchos rasgos, como su color oscuro y pequeño tamaño) une a estos moros con las míticas cofradías metalúrgicas griegas de los Curetes, Coribantes, Dáctilos o Telquines. Las danzas armadas de los Coribantes, con escudos, tienen una tradición muy antigua, que se debe contemplar en el marco de lo que fueron las danzas profilácticas contra las fiebres y epidemias de malaria (como sucedía con las danzas de escudos de los Salios romanos). En la fotografía una imagen de estas danzas de escudos, Museo de la Acrópolis, Atenas (Fot. Boudot-Lamotte).





Los ezpatadantzaris de la aldea vizcaina de Berriz, con su bandera, en los años treinta. El primer dantzari por la izquierda es aittitte Gorrotxategi de quien recogimos un Biñango zarra que hasta entonces no estaba en el catálogo de las danzas de este grupo vizcaino.

El interpretar literalmente al «moro» como sujeto histórico en las ceremonias de «moros y cristianos», ha sido la base fundamental sobre la que folcloristas, antropólogos e historiadores han analizado la mayor parte de las celebraciones festivas de este género.

Atendiendo a cada circunstancia particular, allá donde hay costumbre de reunir comparsas de «moros y cristianos», se ha buscado acomodar de la mejor manera posible esa costumbre con la realidad histórica marcada por cada tradición. Pero a pesar de la progresiva historización, todavía es posible recoger restos fragmentarios de la metáfora por más que los nuevos enfoques festivos, ceremoniales y sociales los vayan diluyendo poco a poco.

■ El cronicón y la leyenda como Historia

A la vista de lo hallado, con toda razón nos podemos preguntar con Frappier si en la Edad Media se consiguió establecer una distinción tajante entre la historia y la leyenda, ya que en el caso de los sarracenos, sí parece que el historiador es renuente a abandonar el poso legendario que anima la materia. En la misma dirección opina Le Goff, para quien el folclore es la historia de la Edad Media. Los ejemplos en lo que hace a la historiografía española son innumerables. Libros históricos como los del jesuita Juan de Mariana están llenos de ellos.²⁸ En los combates y hazañas militares la desproporción entre las pérdidas moras y cristianas es siempre abrumadora. Decenas e incluso centenas de miles pueden morir mientras que las pérdidas cristianas son casi inexistentes. En sus libros, Mariana dispara sin medida la demografía sarracena, de modo que al narrar la batalla de Poitiers dice que,

"eran los moros cuatrocientos mil. Los sarracenos no son un ejército sino un apelonamiento de «gente vagabunda» sobre la que los cristianos practican una exagerada degollina. Según dice, murieron trescientos setenta mil moros, y lo que hizo mucho al caso «para que la victoria fuese más alegre» (sic), el mismo Abderramán

quedó tendido entre los demás cuerpos muertos. De los vencedores faltaron hasta mil y quinientos, pequeño número para victoria tan grande, si bien eran de los más señalados, unos en valor y hazañas, otros en la nobleza de sus linajes".

En otros capítulos, como el dedicado a la batalla de las Navas de Tolosa, parece que el historiador está tirando directamente de la *Chanson de Roland*, tomando de ese texto legendario aquella impresión que Oliveros transmite a Roldán cuando desde las alturas de los puertos pirenaicos divisa a los sarracenos que ocupan aquellas geografías,

"eran en tan gran numero, escribe, que parecía cubrían los valles y los collados",

los tilda directamente de «peste» y salda la batalla con enorme mortandad (del lado sarraceno, por supuesto). Inmerso en la narración del combate sigue escribiendo que,

"la matanza no menor que tan grande victoria pedía, se llevó por delante nada menos que doscientos mil moros, y entre ellos la mitad fueron hombres de a caballo, otros quitan la mitad de este numero",

pero, como él mismo escribe,

Algunas tradiciones inglesas (como las de Grenoside o Earsdon) hacen de los moros, además de pobladores del moorland o periferia de la aldea, maestros en la enseñanza de las danzas de espadas propias de la tradición local. En la fotografía The Handsworth Traditional Sword Dancers de Sheffield (Fot. E.F.D.S.S.).





En Inglaterra hay una viejísima tradición de danzas morris o «moriscas», sobre cuyo origen la erudición inglesa sigue debatiendo después de doscientos años. Distintos especialistas buscaron un origen histórico norteafricano que por circunstancias no conocidas habría llegado a Inglaterra vía España. Pero la hipótesis no puede explicar esos moros folclóricos de Earsdon o Grenoside que hemos comentado más arriba, como tampoco explica todas las referencias a los moros que se dan en distintos monumentos megalíticos, ni en leyendas y tradiciones que llegan a la Edad del Hierro. Una característica de muchos bailarines morris ingleses es su cara tiznada de negro, como estos Bacup Coco-nut dancers de Lancashire (Fot. Associate Newspapers).

"la mayor maravilla que de los fieles no perecieron más de veinte y cinco, como lo testifica el arzobispo D. Rodrigo; otros afirman que fueron ciento y quince; pequeño número el uno y el otro para tan ilustre victoria".

La jornada de las Navas se completó con otros milagros o circunstancias maravillosas ya que, con quedar muerta tan grande muchedumbre de moros, que no se acordaban de mayor, en todo el campo no se vio rastro de sangre según lo atestigua el mismo don Rodrigo.

En algunos de los eventos históricos, Mariana reproduce como palenque un cliché medioambiental que oscila entre la fiesta de san Juan y otras celebraciones históricas más o menos reales, como la de la «batalla de las tiendas» de Jaca. Este es el caso de la batalla del río Salado que, como ecosistema cenagoso, aparece en la narración. En la misma se dice que el rey de Castilla,

"con un poco de rodeo que hizo la vuelta de la marina, con gran ímpetu dio en los moros".



Máscara de «moro» del Carnaval de Venecia. La máscara del moro, como imagen del Otro, es una de las más utilizadas en el Carnaval de Gipuzkoa. En Tolosa, Andoain y otras localidades la chilaba y el fez han sido prendas muy corrientes como disfraz de Carnaval.

El resultado del combate (como en todos los anteriores) no deja resquicio a la duda,

murieron en la batalla y en el alcance doscientos mil moros, cautivaron una gran multitud dellos; de los cristianos no murieron más de veinticinco, cosa que con dificultad se puede creer y que causa grande espanto.

■ Los moros como imagen del desorden y la locura

Los documentos folclóricos e históricos no permiten dudar de que para la cristiandad ibérica que por primera vez cruza sus armadas con el Islam, los llamados moros debieron ser la ilustración del caos y el desorden. En ocasiones un mundo al revés, y en otras un inframundo que calca la locura anárquica de las nubadas de insectos. Asociales por naturaleza, los moros no están atados entre sí por ley alguna, haciendo de ellos seres desprovistos de cualesquiera vínculos afectivos o familiares,

"entre los moros, más que entre otras gentes, ningún respeto se guardan de lealtad y parentesco".

En otro lugar escribe que,

"La nación de los moros, es mudable y desleal, y no se refrena ni por beneficios ni por miedo, ni aun tiene respeto a las leyes y derecho natural"

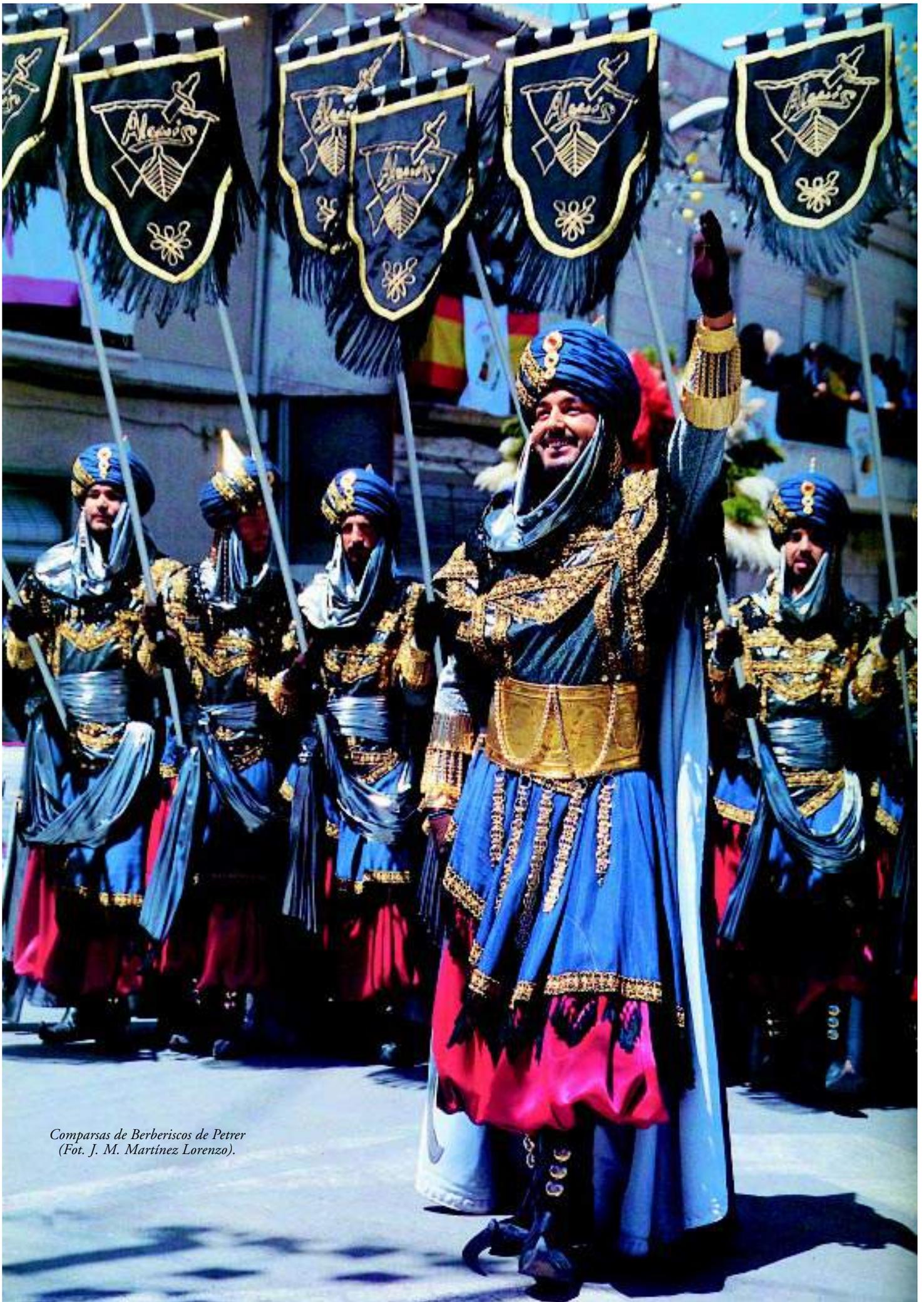
Esa visión que ofrece el historiador Mariana no necesita ser puntualizada. Cualquier existencia masiva y convulsa, sin vertebración social, equivale al caos. El cómputo del tiempo es una locura, un error de cálculo (que los moros comparten con los romanos) que hace posible que la climatología más gélida del año, coincida con el verano y al revés,

*"No hay cosa más engañosa, escribe, que la máscara de la mala y perversa religión cuando se toma para cubrir con ella como con velo las maldades y libertad, ni hay cosa más poderosa para trastornar los ánimos del pueblo y llevarle donde quiera. Desde ese tiempo cuando Mahoma se llamó rey comienzan los árabes a contar los años de la egira, que es tanto como jornada o expedición. Esto, como quiera que sea cierto, es muy difícil de averiguar con que año de nuestra salvación concurre. Los autores andan varios, y no concuerdan en el cuento de los años adelante; vergonzosa ignorancia de historia y de antigüedad.(...) Los más antiguos romanos gobernaron el año por el movimiento del sol que divieron en solos diez meses, cuenta varia e inconstante (...) En tiempo tan grosero, faltar de erudición y doctrina, no advertían los inconvenientes que las fiestas del estío venían a caer en invierno, las del verano en otoño, grande desorden y desconcierto. Los árabes, de quien tomaron los moros, solo miraron al movimiento de la luna componiéndolo de doce vueltas que da por el zodiaco, que son doce meses, los seis de a veintinueve días, y los otros seis de a treinta; todo su año tenía días trescientos y cincuenta y cuatro, manera que entre los romanos imitó Numa Pompilio, ca añadió la cuenta antigua del año cincuenta días repartidos en los meses de enero y febrero, que también añadió a los demás; pero sucedía sin duda, aunque en más largo tiempo, que el frío venía en los meses de verano, y el calor al contrario, inconveniente en que forzosamente incurren los moros por mantenerse obstinadamente en el día de hoy en la costumbre que antiguamente tenían; que las demás naciones tuvieron cuidado y pusieron toda diligencia en ajustar los movimientos de la luna y el sol para corregir toda la inconstancia y la variedad que entre ellos hay".*²⁹

■ Entre la guerra y la fiesta, los moros vistos como plagas de insectos

Si la *Chanson de Roland* plantea la presencia sarracena con el tinte de una plaga, apuntes residuales de una percepción calamitosa del Islam se pueden encontrar en crónicas relativas a la invasión almohade y la situación general previa a la batalla de Alarcos del año 1195. Como noticias históricas son muy tardías, pero muestran la persistencia, casi quinientos años después de la primera invasión, de una unívoca imagen sarracena de la plaga. Se trata de un texto latino tomado de la obra histórica del arzobispo navarro D. Rodrigo Ximenez de Rada que es recogido en las obras *Estoria de España* y *Toledano Romanzado*.

En ambos se puede ver la versión que ofrecen respecto a la magnitud demográfica de la invasión y el impacto que la misma lleva a



*Comparsas de Berberiscos de Petrer
(Fot. J. M. Martínez Lorenzo).*



Comparsa de vizcaínos de Petrer del año 1865.

cabo sobre pastos y aguas. En esos textos se lee cómo los almohades venidos de Africa eran tan gran muchedumbre, que no se podía contar

"(tantos eran) como las estrellas del cielo e el arena de la mar [...] despojó de pastos los llanos de Tolosa [...] paso los montes e vino contra Alarcos e non le cumplían las aguas de los rrios tantos eran...".³⁰

Otros sucesos de la segunda mitad del siglo XV, tan sólo treinta y un años antes de la toma de Granada, recogen nuevamente imágenes insectiles de los moros que invitan a suponer que el estereotipo del sarraceno como mosca, mosquito o langosta estuvo firmemente asentado en la conciencia de la cristiandad peninsular durante todo el tiempo que duró su presencia, cualquiera que fuera el marco festivo o social en que se representara. Ello explica que más de doscientos sesenta años después aparezca de nuevo ese mismo retrato, que dibuja al rey de Marruecos como

un insaciable depredador de aguas y pastos. Esta nueva muestra es un relato folclórico que se halla en el capítulo X de *Los hechos del Condestable Miguel Lucas de Yranzo*, que el cronista abre con el sugerente título de: «Burlas moriscas en las fiestas del Condestable». Se trata de la célebre representación de moros y cristianos que tuvo lugar en la ciudad de Jaén durante la Pascua de Navidad del año 1463, en la que intervinieron doscientos caballeros (cien por cada bando) y donde el historiador escribe que los moros

"fingieron venir con su rey de Marruecos, de su reyno, y trayan delante al su profeta Mahomad, de la casa de Meca, con el Alcorán e libros de su ley, con grant çirmonia, en vna mula muy emparamentada; y en somo, vn paño rico en quatro varas, que trayan quatro alfaquies. E a sus espaldas venía el dicho rey de

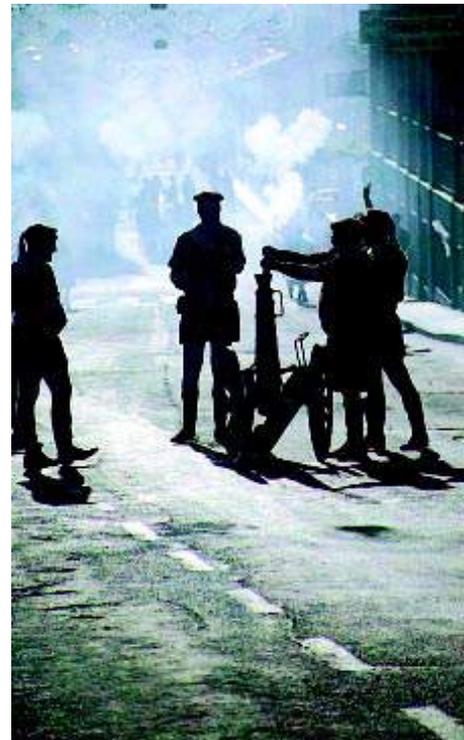
Marruecos, muy ricamente arreado, con sus caualleros bien enjaezados, e con muchos tronpetas e atabales delante".

Una vez que la comitiva se hubo aposentado, dos caballeros (enviados por el fingido rey de Marruecos) entregaron al Condestable «una carta bermeja» en cuya introducción el rey moro es presentado, no con los títulos habituales de *Amir al-Mu'minin* o «Príncipe de los Creyentes», sino como un ser poseído por un humillante apetito:

"El rey de Marruecos, beudor de las aguas, paçedor de las yerbas."

Esa insaciable glotonería con la que el rey moro es «adornado» por sus burladores cristianos («beudor y paçedor» de aguas y yerbas) responde a la avidez de la langosta, a la glotonería del mosquito.

Comparsa y artillería de Vizcaínos de Petrer (Fot. Heliodoro Corbi y José E. Almarcha).





Fila Emirs de la comparsa Moros Viejos de Petrer (Fot. L. F. Poveda Galiano).

Combates fingidos de moros y cristianos

Las fiestas de moros y cristianos de las tierras del Reino de Valencia han tenido un desarrollo tan fastuoso y singular que las mismas han quedado como un producto único. Como no podía ser de otro modo, la exégesis las ha entendido como el resultado de los conflictos bélicos que los distintos reinos peninsulares, cristianos y musulmanes, mantuvieron entre sí durante el período histórico que la historiografía española ha venido llamando de la «Reconquista». La idea de que esas representaciones son causa del citado conflicto religioso-militar, o de otras circunstancias, como la beligerante presencia de los turcos en todo el Mediterráneo o la expulsión de los moriscos en el siglo XVII (entre 1609 y 1614) ha sido ampliamente manejado por numerosos especialistas. Olvidando que es folclore, algunos (como Gisella Beutler entre otros) se han atrevido a definir estas parodias como representaciones de combate contra el «enemigo étnico». Pero la existencia de danzas moriscas y representaciones de moros y cristianos en lugares de escaso contacto histórico con el elemento sarraceno, como Inglaterra, Francia, Galicia, apartados valles de la Vasconia atlántica o valles alpinos de Italia, entre otros lugares, dificulta la aplicación de una razón histórica como fundamento de su origen. Si como hemos dicho en otro lado, no hay en Europa un folclore que en sentido estricto pueda ser llamado «folclore de la guerra», no es posible que haya folclores en los que uno de los protagonistas sea el «enemigo étnico». El folclore con armas se hace por otras razones, es cosa distinta no ligada a hechos bélicos de ningún tipo. Por la misma razón, el folclore de moros y cristianos tiene en su origen una motivación, un principio distinto, ajeno al folclore de la guerra.

El moro como metáfora es un arquetipo del Origen, que aparece ya en la cultura de Europa como la imagen del Otro en épocas muy anteriores a la llegada del Islam. El tópico de la negritud de su piel se encuentra en las Etimológicas de san Isidoro, donde el santo sevillano lo opone a la piel blanca de los galos. Pero es en algunas lenguas indoeuropeas, como el inglés, donde se puede hallar el sentido primero de lo que el «moro» vendría a significar. En lengua inglesa una primera acepción de la voz moor como 'tierra baldía' o 'no cultivada', se solapa con otra segunda que para la misma voz moor da la significación de 'moro'. Pero el moor, como ecosistema periférico que rodea los espacios cultivados o civilizados, no está exento de tener una fauna especialmente peligrosa compuesta fundamentalmente por insectos. Esos insectos o «moros» (en inglés moors) son los que han causado el equívoco dentro del folclore inglés. La necesidad de conjurarlos por su ineludible peligrosidad, originó en la cultura neolítica del mundo indoeuropeo todas esas danzas de espadas y palos que son las formas más simples de un combate entre dos bandos enfrentados.

Así pues, nos encontramos con que Inglaterra tiene su propia versión, el folclore de las danzas morris o moriscas, del mismo modo que en otros lugares y por razones de simbiosis entre folclore e historia aparecen los combates fingidos de moros y cristianos. De todo ello se deduce que la venida de los sarracenos no hizo sino revalorizar históricamente unos «moros» que para entonces ya venían existiendo en el folclore europeo. Prueba de ello son las numerosas referencias moras aplicadas a monumentos megalíticos, y las abundantes leyendas que hacen de los moros protagonistas en la construcción de palacios, puentes, etc.

Por lo demás, las farsas de moros y cristianos, que la tradición más ortodoxa sitúa en la fiesta solsticial de san Juan Bautista, son una especie de replica veraniega del propio Carnaval. El carácter burlesco (presente ya en la obra Los hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo escrita en 1463) ha continuado en el tiempo hasta adquirir la calidad y el color de las fiestas valencianas. La estructura de estas representaciones presenta una gran proximidad con el argumento y los lances militares que se dan en La Chanson de Roland.

Por más que sean vistas como obras de color incomparable, el enfrentamiento entre los dos bandos, el de moros y el de cristianos, mediante embajadas y desafíos, con la toma de un castillo como motivo y la derrota y bautizo de los moros como resultado final, no establece una diferencia sustancial con las representaciones más modestas de algunos lugares de La Mancha o Andalucía. Como folclore vivo, en constante reelaboración, el deseo de ajustarlo a la verdad histórica en su sentido más elemental ha sido ininterrumpidamente aplicado. Por esa razón, en algunos lugares el bando de los cristianos está formado por «montañeses» que, en la tradición histórica, son los que pueden resistir el ataque sarraceno ayudados por las escabrosidades donde viven. En el caso de Petrer la comparsa más antigua del bando cristiano la constituyen los vizcainos. Formada poco después de la primera guerra carlista, hacia 1845 aproximadamente, un excepcional documento fotográfico de 1864 muestra una comparsa de «vizcainos» que parece realmente sacada de una partida carlista.

Comparsa de Berberiscos de Petrer (Fot. J. M. Martínez Lorenzo)



MOROS Y CRISTIANOS



FIESTAS EN EUSKAL HERRIA

Un esquema de aproximación y una ausencia: el insecto.

FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL PAÍS VASCO. La fiesta del rey moro en la localidad guipuzcoana de Antzuola es una de las pocas representaciones que quedan en el País Vasco donde de una manera directa se haga referencia a la materia de moros y cristianos. Esta pieza folclórica tiene como motivo central la presentación de un moro capturado como consecuencia y rememoración de un lejano y oscuro lance de armas acaecido en el siglo X.

Todo el esquema ceremonial que el folclore ha recogido en torno al Carnaval y San Juan Bautista, más la fiesta de Corpus Christi y las patronales de cada localidad, es de extraordinaria exuberancia. Una totalidad que ha sido comparada con los ritos mesopotámicos del Año Nuevo y que Mírcea Eliade esquematiza en los siguientes apartados:

- 1] Purgas, purificaciones, confesión de los pecados, alejamiento de los demonios, expulsión del mal fuera de la aldea, etc.
- 2] Extinción y encendido de los fuegos.
- 3] Procesiones de enmascaradas (las máscaras representan las almas de los muertos), la recepción ceremonial de los muertos, a los que se agasaja (banquetes, etc....) y a los que se conduce al final de la fiesta hasta los linderos de la localidad, hasta el mar, hasta el arroyo, etc.
- 4] Combates entre dos grupos enemigos; intermedio carnavalesco, saturnales, inversión del orden normal, «orgia».

Las páginas con las que Eliade da cuerpo a este breve cuadro están llenas de notas brillantes, de observaciones y sugerencias relativas al Caos, la regeneración del tiempo y la abolición de la Historia, etc., pero nada, ninguna referencia, por pequeña que sea, relativa a los insectos. Sin embargo, creemos que los mismos están presentes en esas procesiones de bailarines ceremoniales y enmascarados que devuelven a los muertos a las lindes de arroyos y marismas, donde un animismo insectil toma cuerpo mediante el acto de creación del primer humano (tal y como se desprende de una atenta lectura del *Enuma Elish* o «Poema Babilónico de la Creación»).

Se constata ahí que los insectos no han sido valorados por la Antropología, el Folclore y la Historia de las Religiones a la hora de estudiar las imágenes que nacen del interior del Caos. De modo que al no conceder atención alguna a su papel destabilizador en los modos de vida neolíticos, tampoco se ha prestado excesiva atención el sentido de los conjuros que aquellas sociedades preparaban para su

La fiesta del rey moro en la localidad guipuzcoana de Antzuola es una de las pocas representaciones que quedan en el País Vasco donde de una manera directa se haga referencia a la materia de moros y cristianos. Esta pieza folclórica tiene como motivo central la presentación de un moro capturado como consecuencia y rememoración de un lejano y oscuro lance de armas acaecido en el siglo X. Según cuenta la tradición, una compañía de soldados de Antzuola participó en una batalla contra los moros que en el año 921 libró el rey de Navarra, García Iñiguez, en el paraje de Valdejunquera cerca del lugar navarro de Muez. La tradición de Antzuola sostiene que sus soldados tomaron una bandera a los moros, que es la que sacan en el día de la conmemoración. La naturaleza metafórica, insectil, de los moros la hallamos en el propio topónimo Valdejunquera o 'valle de los juncos', que es el espacio natural donde se desenvuelven tábanos, mosquitos, abejones, libélulas y otros insectos de ribera. El remedo de un juicio, del que solo queda la lectura de la acusación, y la condena a pisar por tres veces el turbante en señal de sumisión es la parte central de esta pequeña pieza dramática de moros y cristianos.



El escudo de la pequeña localidad guipuzcoana de Alkiza, en el partido judicial de Tolosa, tiene como armas una completa referencia a los moros e incluso a la Chanson de Roland. Sobre dos armas cruzadas, una espada cristiana y una cimitarra, la parte superior la ocupa un morrión o turbante árabe, mientras que en la inferior figura un cuerno u olifante, que bien puede ser una representación simbólica del que en Orreaga hizo sonar el paladín Roldán.

eliminación. Y esta cuestión que planteamos, aun en su modestia, creemos que es nueva para la antropología y el folclore europeos. La apertura de un observatorio multidisciplinar para estudiar el universo metafórico que gira alrededor de mosquitos, tábanos, moscas, langostas o escarabajos, sería muy importante para aproximarse al fondo de preocupación que por la conjuración de plagas y epidemias subsiste en el interior de algunas fiestas tradicionales.

■ SOPORTES METAFÓRICOS DEL MORO

Sobre este preámbulo, que sirve de para colorear la metáfora que hay tras el moro, podemos dar paso a unos apuntes sobre las fiestas de moros y cristianos en el País Vasco. Esta materia, aparentemente insólita entre nosotros, tiene aquí una tradición histórica precisa en su dimensión folclórica, y que nada tiene que ver con herencias multiculturales de ningún tipo. En absoluto son parte de una mimesis belicista o belicosa inspiradas por las guerras y algaras de la llamada Reconquista española. Su fondo metafórico y arquetipal es muy anterior, encontrándose el tópico de la negritud del moro en las *Etimologías* de san Isidoro, pero con un referente fabuloso en el *Enuma Elish* o «Poema Babilónico de la Creación», donde con una mezcla de sangre del cuerpo del derrotado demonio Qingu y arcilla, el dios Ea forma las «cuatro cabezas negras» que darán principio a la humanidad. La sustancia mítica de este monumento de la literatura mesopotámica (y por tanto neolítica) no debe de contemplarse desde una perspectiva restringida (como tampoco se puede hacer lo mismo con un poema como la *Chanson de Roland*, tan fuertemente inspirador), la generosidad en el criterio a aplicar beneficia a la comprensión de la metáfora, como inmediatamente vamos a ver. Si se contempla en sentido amplio, se comprende inmediatamente que esas cabezas negras, de moros metafóricos, pestilentes y calamitosos (como criaturas nacidas de la sangre del demonio Qingu), hayan sido diluidas por el

La estratagema del caballo de Troya que los atenienses dejaron frente a las murallas, y que los troyanos llevaron al interior de la ciudad, es una buena metáfora de la plaga de langosta como imagen de la invasión armada. Aceptada, si se acepta, nuestra propuesta de que los caballitos europeos de Carnaval son representaciones de la plaga de langosta, el símbolo podría hacerse extensivo al caballo troyano. Un caballo preñado, de cuyo vientre salieron los guerreros griegos que asolaron la ciudad de Troya y que más de 3000 años después se sostiene en la humilde canción de la aldea alavesa de Ulibarri-Arana que dice:

...Un escarabajo vi
preñado nueve meses
y en la barriga llevaba
ciento cincuenta franceses...

En la imagen pithos de arcilla con relieves, procedente de Mikono. Este caballo de Troya, cuyas pezuñas se apoyan sobre ruedas, muestra las caras de los guerreros aqueos a través de portillos cuadrados. Algunos guerreros han saltado mientras otros les entregan sus armas. Hacia 670 a. de C. (Museo de Mikono).



poderío del moro histórico nacido con el Islam, haciendo de la síntesis de ambos un nuevo moro de más difícil interpretación habida cuenta la evolución que ha llevado la realidad histórica.

A partir de la *Chanson de Roland*, la naturaleza caótica (por insectil) del moro preislámico queda trasvasada a este nuevo moro histórico que en el imaginario, será igual de pestífero y calamitoso. La *Chanson de Roland* es el poema fundante de la Europa imperial carolingia, que tiene en el moro (como imagen amenazante del Otro) la excusa perfecta para aniquilar los pequeños centros de poder de otras naciones, como la vasca, situados en su periferia. Aún cuando en este caso sea una expresión aislada de la importancia fundadora que tiene el moro del poema carolingio, el escudo de armas de la pequeña villa guipuzcoana de Alkiza ostenta un turbante o morrión de moro y el olifante o cuerno de Roldán.

CANTOS AL INSECTO PREÑADO, UNA ALEGORÍA DE LA INVASIÓN ARMADA

Este moro anterior se ha mantenido articulado en la doble y paradójica condición de ser el principio fundante de reinos y linajes, a la vez que inspirador de costumbres militares que buscan su destrucción. El día de san Juan Bautista, y con la excusa de un juego de guerra, los insectos son desalojados de los herbazales que ocupan en las orillas de la ribera fluvial. «Militar» y «preñado», el insecto vuelca de su barriga miriadas de insectos que conforman la otra humanidad a la que las comunidades aldeanas buscan para enfrentarse a ellas y conjurarlas en la noche y el día de San Juan. Así se presenta, como un moderno caballo de Troya lleno de guerreros, en la imagen que de el proyectan los jóvenes de la localidad alavesa de Ulibarri-Arana, cuando en la mañana del tercer día del santo Precursor cantan la siguiente letrilla:

"...Un escarabajo vi
preñado de nueve meses
y en la barriga llevaba
ciento cincuenta franceses..."

Y aunque no hubiera nada más, este caso sería suficiente para medir la resistencia de un arquetipo que vincula el macroparasitismo a la plaga, y en el que los franceses, si no son muchos, si son tantos como los que según la tradición entraron en la panza del caballo de madera que los griegos dejaron frente a Troya. Así pues, se puede decir que la permuta del caballo por el escarabajo durante más de tres mil años ha mantenido la vigencia de esta figura. Las fechas clave van desde la más antigua caída de Troya, c. del 1335 a.C., y el propio Homero, c. 850 a.C., hasta la versión recogida en la aldea alavesa. Una existencia tan extremadamente dilatada en el tiempo, introduce un talante distinto a la hora de abordar una cuestión de tan frágil defensa, como es la de la temporalidad aplicada al análisis de los datos que recoge el folclore.

■ LA CABEZA DEL MORO Y LA BALLENA COMO IMÁGENES FUNDANTES

Como principio fundante, la cabeza del moro aparece en el escudo de Aragón (las cuatro cabezas moras de las batallas de Jaca y Alcoraz, con mito amazónico incluido en el primer caso, tan próximas al arquetipo de las «cuatro cabezas negras» del *Enuma Elish*). Así mismo se halla en el escudo del valle de Roncal, (nacido de un mito amazónico donde se dice que las mujeres del valle cortaron la cabeza al moro Abderramán). También en el escudo de Navarra (una vez que el reino es nuevamente «fundado» después de la batalla de las Navas de Tolosa en el año 1212) el moro es integrado del siguiente modo: en el escudo de Navarra la cabeza del moro estaría representada por la esmeralda que, según tradición, llevaba en su turbante el día de la batalla Miramamolín «el verde» (posible alusión al «hombre verde» u «hombre salvaje» de la tradición popular que en nuestra opinión, puede ser el mismo San Juan «berde» o «moro» del folclore solsticial). Por lo demás, este «hombre verde» lo encontramos tallado en piedra en la base muchos escudos de armas, como si aludiera a su condición de basamento, de principio del que nace el linaje. Su presencia en el folclore

europeo es muy importante, es el *Jack-in-the-green* inglés, el *zeleni Juraj* del folclore esloveno de Bela Krajina y los «hombres verdes» de tantos otros folclores como nuestro «Juan Lobo» de Torralba del Río sin ir más lejos.

A modo de conclusión (y por poner un último ejemplo) otra batalla contra los moros, la de Clavijo, es el motivo que en fecha tan tardía como el comienzo del siglo XVIII, reivindica la familia Ortiz de Platáin en calidad de principio fundador, no sólo de su linaje, sino de la propia villa de Pasajes.

Pero al lado del moro, vemos que los escudos de los puertos vascos de la cornisa cantábrica recogen otra variante monstruosa, la ballena. Las ballenas, como el resto de los elementos que conforman la heráldica no están ahí por motivos económicos como tantas veces se repite. La ballena capturada y muerta por un arpón no es sino un símbolo de la oscuridad y negritud, como el moro. Si el moro, con su cara negra lo es del subsuelo, la oscuridad de la ballena le viene dada como atributo por su hogar, situado en el negro fondo del mar. No creemos que sea necesario traer aquí a Tiamat, el monstruo de las aguas del *Enuma Elish* o "Poema Babilónico de la Creación", aunque evidentemente se trata del mismo arquetipo.

MAÑANA DE SAN JUAN, COMBATES FICTICIOS Y JUEGOS DE GUERRA EN EL BORDE FLUVIAL O MARÍTIMO

En cuanto a las fiestas de moros y cristianos en el País Vasco, estas han tenido una larga tradición. Citando las fiestas de moros y cristianos, el jesuita andoainarra Manuel de Larramendi escribe en su *Corografía o Descripción de la Provincia de Guipúzcoa* donde dice que

"...juegan a la guerra, haciéndose prisioneros de una banda por la contraria".

En el esquema que se puede considerar más general, el combate con desafíos, embajadas, asalto y toma de un fingido castillo, con suerte incierta en la pelea, terminaba siempre con la derrota de los moros que eran obligados a recibir el sacramento del bautismo. El ecosistema sobre el que se habitualmente se



1



2



3



4

Diversas representaciones del «hombre verde» que, contra lo que viene planteando la interpretación antropológica, no creemos que es un numen de la fertilidad, sino una desatada imagen de la naturaleza en su estado más salvaje y agresivo. El propio color del personaje, el verde, es el símbolo medieval de la locura. Llamado «Rey de Mayo», «Jorge el verde» o «Joven de Pentecostés» (entre otras denominaciones), los rituales mediante los cuales se simula su «muerte» sumergiéndolo en agua o de alguna otra manera tienen la significación clara de una negatividad que el paso del tiempo ha venido deteriorando. En la hipótesis que aquí se sostiene y bajo la idea conjuratoria de que «aquí se mata a lo que mata», la precisión que se extrae de ese abogamiento fingido del hombre verde lo asimila a los propios insectos a los que el agua da vida: mosquitos, tábanos, abejones, libélulas, etc.

1 Una imagen de Jack-in-the-Green esculpida en el monasterio navarro de La Oliva. Distintas representaciones populares del «hombre verde»,
 2 Jack-in-the-Green con un ayudante vestido de «hombre verde» en el castillo de Hastings (Fot. Clive Hicks),
 3 cubierto de hojas, el «moro» Juan Lobo que sale en la parodia del pueblo navarro de Torralba del Río (Fot. Alfredo Feliu),
 4 el «hombre verde» o zeleni Juraj del folclore esloveno de Bela Krajina (Fot. Folk Costumes and Dances of Yugoslavia).

proyectaban todas estas escaramuzas militares era la orilla del río, la cual acoge otros muchas costumbres en el día de San Juan. Y a pesar de que en Vasconia no existe una literatura equiparable a la española de los Cantares de Gesta medievales, ni a la del llamado Siglo de Oro, lo que esa literatura dice ayuda a entender las notas vascas conservadas en los archivos históricos. Esa literatura española que comentamos está llena de referencias a la mañana de ese día en la que la visita a las orillas de playas y ríos aparece con talante de ser costumbre muy antigua. Como ejemplo se pueden anotar estas estrofas del romancero judeoespañol recogido por Menéndez Pidal con el asunto de los *Amantes Perseguidos*:

"Levantóse el conde *Niño mañanita de [San Juan] a dar agua a sus caballos a la orilla de la [mar; mientras los caballos beben el conde dice un [cantar".³¹

En este otro que romancea el conocido tema del *Cautiverio de Guarinos*, el combate entre moros y cristianos queda muy bien fijado:

"Mañanita era, mañana, mañanita de [San Juan] cuando moros y cristianos salían a guerrear. Guerrearaban y morían quinientos de cada [parte; cautivaron a Rondales* almirante de la [mar; no le cautivó ninguno, sino él se quiso dar, que se le rompió la lanza al mejor del [guerrear".³²

El celebrado romance del *Conde Arnaldos* (o Infante en las estrofas que aquí hemos recogido) reúne en esa misma mañana de san Juan la galera de los moros, que como imagen de la plaga llegada por mar tiene una gran tradición en Italia. En cuanto a lo que puede haber tras esas «fustas de los moros que andaban a saltar», bien puede ser una imagen

alegórica de la piratería berberisca, aunque tampoco desentonaría, ni sería una imagen muy forzada, si detrás de ella viéramos en esas fustas y sus fustazos las metafóricas dentelladas de los mosquitos.

"¿Quién hubiese tal ventura sobre aguas de la mar Como hubo el infante Arnaldos la mañana de San Juan!

..... de las fustas de los moros que andaban a saltar"³³

La Historia, una vez que se adueñó del arquetipo que había tras el «moro» de la ciénaga y lo transfirió al moro sarraceno, no pudo impedir nuevas regresiones que con fidelidad inconsciente volvían una y otra vez al arquetipo Así en *Mainet*, tomando nuevamente la figura de un joven Emperador Carlomagno, héroe del poema, vemos que el narrador hace que este ataque a su enemigo Bradamante precisamente un día de san Juan:



1



1 Escudo de armas de Lekeitio con ballena arponeada y un "moro fundante" que abraza el escudo en su parte superior. Otros dos moros figuran a ambos lados. Podemos considerar que, en general, la heráldica es una representación fundante de linajes o comunidades. La fundación de muchas de las villas del Cantábrico (Biarritz, Zarautz, Getaria, etc.) llevó aparejada la adopción de una ballena arponeada y muerta como símbolo de la comunidad recién fundada. Pero en este contexto (que es el de la heráldica), no debemos de considerar que la ballena se encuentra en el blasón por razón económica de ningún tipo. La ballena de estas comunidades de pescadores es un arquetipo que tiene varios miles de años, no es sino una reproducción en extremo figurativa del monstruo que la nueva comunidad debe de eliminar para poder ser fundada y nacer a la vida. Estos enormes cetáceos son semejantes al monstruo-marino babilonio Tiamat que aparece en el Enuma Elish o Poema Babilonio de la Creación. 2 En el grabado (vemos como el héroe Marduk ataca al dragón o monstruo-marino Tiamat) el dragón ha sido representado como la imagen del río con el que se confunde. Esto permite recoger los primeros versos del poema en los que los dioses jóvenes, tan activos como los primeros insectos de primavera, hace quejarse al dios Apsu delante de Tiamat:

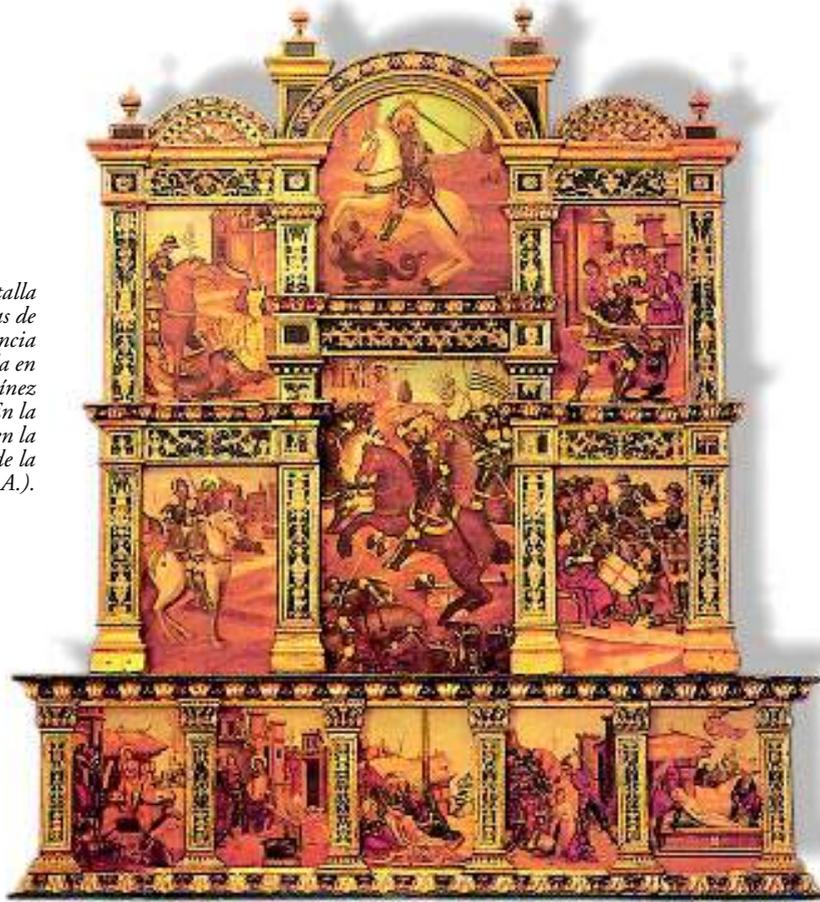
*El proceder de ellos (de los dioses jóvenes) me es insoportable
¡De día no tengo reposo, y de noche no puedo dormir!
¡Voy a destruir sus andanzas! ¡Voy a dispersarlos,
para que se calme el ruido y podamos dormir!*

Solo los molestos insectos de los amplios juncas y marismas que formaban las tierras de la antigua Babilonia antes de la llegada de los sumerios procedentes de las zonas pueden inspirar unos versos así. 3 Fotografía del dance de la localidad aragonesa de Sena se recoge la rendición, rodilla en tierra, del bando de los «turcos» (Fot. A.A.C.S.).

3



La tradición aragonesa de la batalla de Alcoraz con las cabezas cortadas de los cuatro reyes moros, y la presencia milagrosa de san Jorge, fue pintada en 1524-1525 por Gerónimo Martínez para la Iglesia de san Miguel. En la actualidad el retablo se halla en la Parroquia de El Salvador de la Merced (Fot. A.D.G.A.).



Al igual que el monstruo-marino Tiamat, otro arquetipo que tomamos del mismo poema babilonio es el de las «cuatro cabezas negras». Cuenta el Enuma Elish que de la sangre del demonio Qingu mezclada con arcilla, el dios Ea creó la primera humanidad, las «cuatro cabezas negras». Una humanidad que nace «salvaje», si se atiende a la interpretación que se suele dar a un párrafo de la VI tablilla. Por tanto, el Enuma Elish aporta a la cultura una primera imagen arquetípica del «moro» y el «salvaje» (que puede ser Jack-in-the-Green), tal y como es reconocido en algunas tradiciones. ❶ En nuestra opinión esas cuatro cabezas negras son el mismo arquetipo que aparece en el escudo de Aragón y que dicen haber sido tomadas de los cuatro reyes moros muertos en las batallas de Jaca y Alcoraz. ❷ En el escudo de Navarra la cabeza del moro se encuentra en la esmeralda que ocupa su centro, como eslabón que une las cadenas. Según es tradición, esa esmeralda es la que Miramamolín «el verde» llevaba en la batalla de las Navas de Tolosa librada en 1212. Sobre ese moro derrotado, el reino de Navarra vuelve a ser "fundado" y sobre su cabeza, representada por la esmeralda de su frente, colocada en el centro del nuevo escudo (un centro que en heráldica recibe el significativo nombre de abismo [que equivale al "vacío" o "caos" que precede a toda creación]). ❸ En lo que hace al valle pirenaico de Erronkari o Roncal, y según cuenta la leyenda, fue una mujer la que, en la pelea contra los moros, cortó la cabeza al caudillo Abderramán debajo del puente de Izaba, es decir, en el juncal. El motivo fue llevado al escudo de armas del valle (que dispone de hidalguía colectiva).



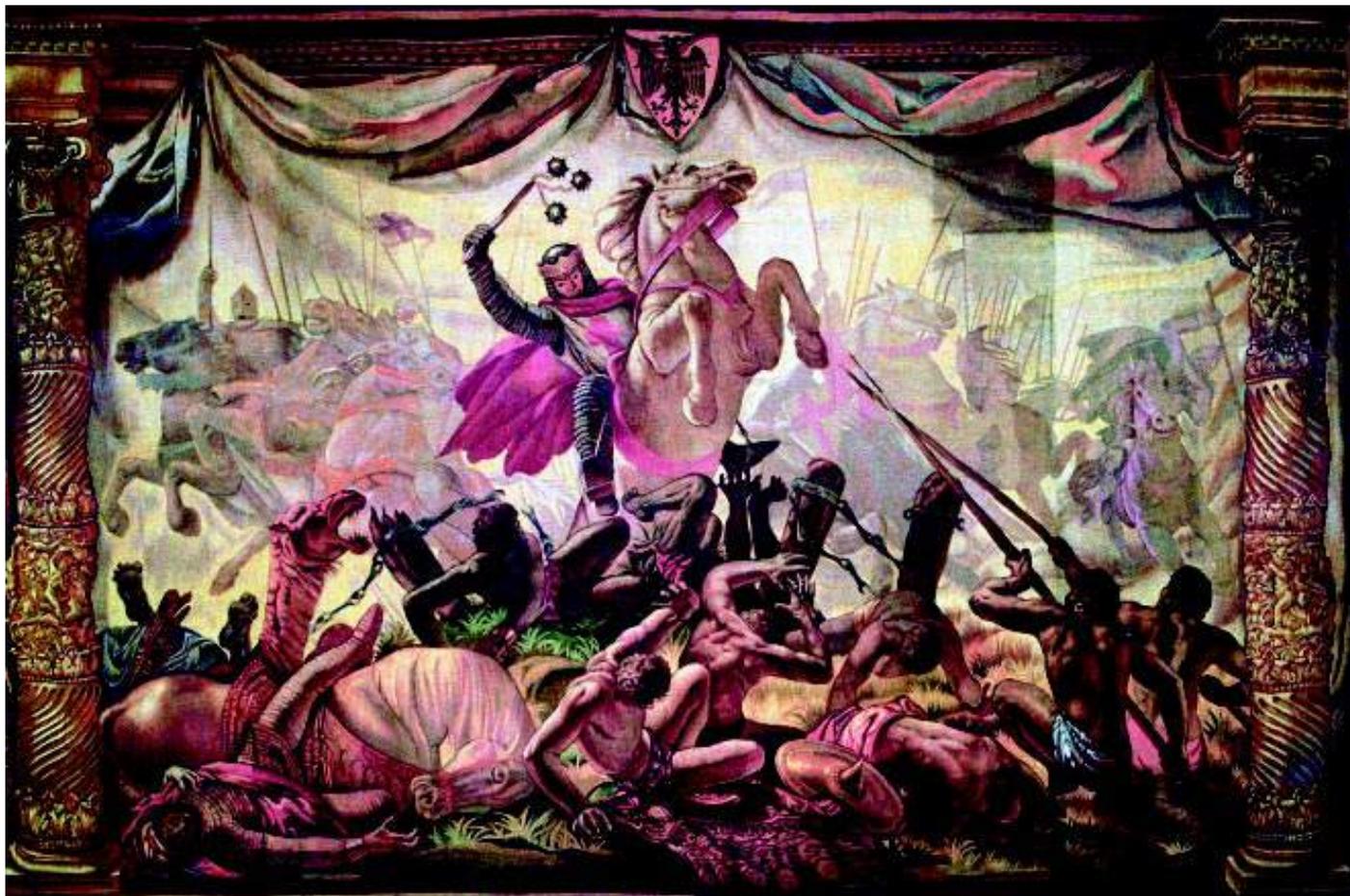
❶



❷

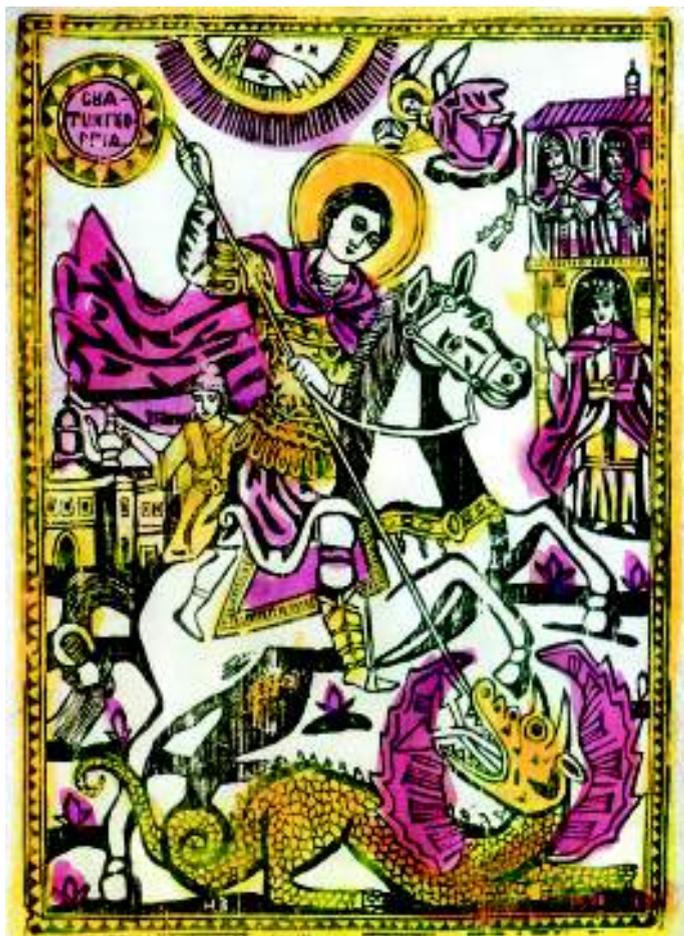


❸

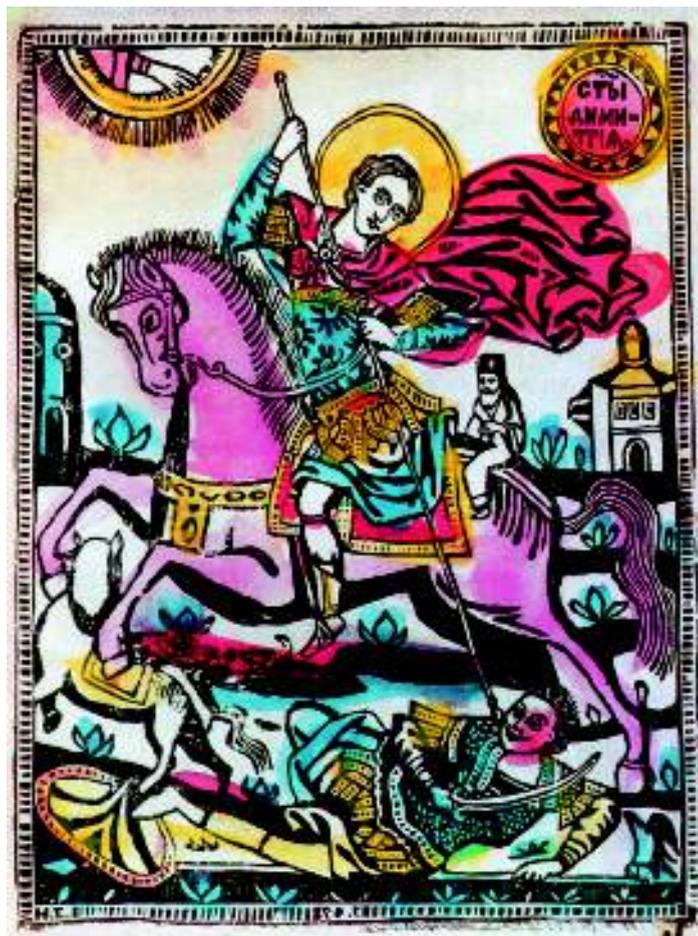


❶

❶ El escudo de Navarra (con el "moro fundante" en el centro bajo la alegoría de la esmeralda) tiene un origen histórico-legendario en la batalla de las Navas de Tolosa que los reyes de la Cristiandad peninsular libran en 1212 contra los ejércitos almohades. Según es tradición, que se inicia a partir del siglo XV, esa esmeralda es que la que Miramalin "el verde" llevaba en el turbante de seda con el que tocaba su cabeza y que el rey Sancho el Fuerte trajo a Navarra, junto con las cadenas que protegían la tienda del rey moro, como botín de la batalla. El hecho es recordado en este tapiz colgado en el Palacio de Navarra que fue tejido por Vicente Pascual entre 1950-1952 (Fot. El escudo de armas de Navarra, Temas de Navarra, nº 16). ❷ En pavaelo con el dragón que derrotó san Jorge, otros patronos de la caballería como el bizantino san Demetrio derrotan a los turcos (24 estampas búlgaras del Renacimiento, Evtim Tomov).



❷





❶ El motivo mítico de los moros unidos a las riberas de los ríos, tan recurrente en lo que hace al día de san Juan, también llega a la heráldica. En este escudo de armas podemos interpretar figurativamente un puente de tres ojos con cuatro bandas horizontales ocupando el centro del blasón (como el agua), mientras que en la parte inferior hallamos una luna en creciente (como emblema del moro) con una estrella a cada lado.



❷ Por si la propia materia de los moros derrotados y sus cabezas cortadas no fuera lo suficientemente fabulatoria, en el caso, tanto de Jaca como del valle navarro de Erronkari, la derrota de los moros se plantea en el contexto de un mito amazónico en el que se cuenta que fueron las mujeres quienes acabaron con los sarracenos. En la imagen detalle de una ánfora ateniense de figuras negras, de Exequias, que muestra al héroe Aquiles matando a Penthesilea, reina de las Amazonas, en Troya. Hacia 540 a. de C. (Fot. Max Hirmer, Museo Británico).



❸ Pero si en heráldica la cabeza tortillada del moro (cortada y con turbante de esmalte de diferente color) la consideramos fundante,

❹ de la misma manera lo es Jack-in-the-Green (su equivalente en el orden simbólico) que aparece en la base de muchos escudos de armas y que, por su disposición en el blasón, es origen y sostén de las armas de la familia.

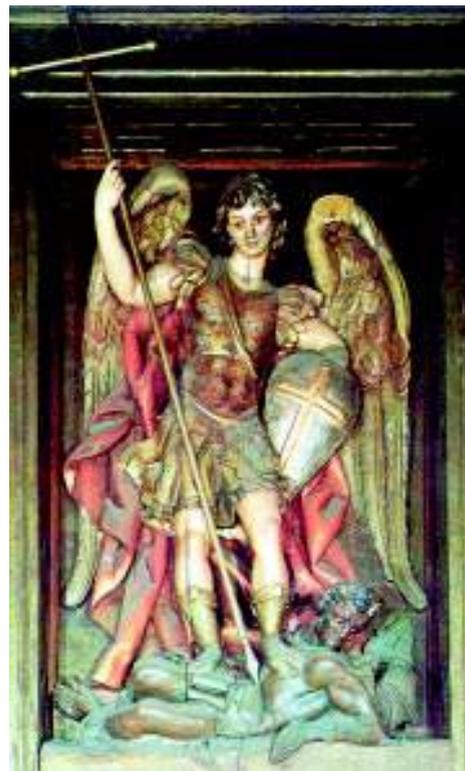




1



2



3



4



6



5



Todos estos santos, a lo que no hemos dudado en calificar de «neolíticos» por la especial relación que mantienen con las aguas, los «moros», los dragones y las enfermedades contagiosas, tienen una altísima presencia en el patronazgo de iglesias y, como una consecuencia de aquello, en nuestras fiestas tradicionales. 1 San Juan Bautista aparece vinculado al agua y las riberas de los ríos, con celebraciones que buscan la limpieza y purificación de aquellos espacios mediante el fuego y el humo, más las celebraciones de moros y cristianos. 2 La leyenda de san Cristóbal, hace de este gigante el abogado de las travestis, de los pasos fluviales, allí donde los ríos se muestran más peligrosos. 3 San Miguel aparece como el gran vencedor del diablo o belcebú, representado siempre con figura de dragón (recordemos que Beelzebub es representado con la figura de una espantosa mosca). En las hipótesis que aquí se mantienen, estos dragones no vendrían a ser sino una sublimación de la actividad calamitosa de los insectos (que no son nada más que las fuerzas del mal y la oscuridad derrotadas por el bien y la luz). Eruditos y especialistas consideran que las figuras más clásicas del dragón utilizadas en Occidente proceden de China y Oriente, pero también algunos iconos, como el de san Miguel, por ejemplo, si atendemos a esta representación de Jikoku-ten, uno de los cuatro Guardianes Celestiales pisoteando a los duendes malignos. 4 Pieza en madera del siglo IX procedente de Kioto (Maria-Gabriele Wossien). 5 Santiago matamoros es, por su parte, una advocación militar que la caballería española forjó durante cuatrocientos años (a partir de la batalla de Clavijo librada en el siglo IX, hasta su exposición por el historiador navarro Ximenez de Rada en el siglo XIII en su Estoria de España o Toledano Romanzado) para tener un patronazgo propio frente al tradicional san Jorge de origen bizantino. Santiago matamoros es muy popular en el folclore mexicano. 6 Por lo que hace a san Sebastián y san Roque, ambos abogados medievales contra todo tipo de pestes y epidemias, podemos decir que el motivo de sus heridas (causados por puntas de flecha) nos conduce directamente a las moscas y mosquitos. Como se ha comentado más arriba, las voces latinas para flecha (la francesa flèche o la italiana freccia parece que proceden de las voces inglesa y alemana para 'mosca' fly y Fliege. Estas dos palabras se remontan a una raíz germánica *flied con el sentido de «volar» o de «huir». De ahí la flecha, lo que «vuela». Durante la Edad Media las flechas fueron el símbolo de la peste, como en la Antigüedad lo fueron las flechas lanzadas por Apolo.



Una figura situada fuera del santoral, pero perfectamente unida a los mitos y creencias relacionadas con las aguas, es la de las lamias o «moras». En el imaginario vasco el numen Mari debe de ser considerado como una «mora» primordial (cuyo nombre Mayru o Mauri habría evolucionado hacia Mari), si nos atenemos a otras figuras de este tipo que aparecen en el entorno tradicional más próximo al País Vasco (en Aragón sobre todo).

"Barones, un día de fiesta de san Juan Maninet bajó a la tienda de Bradamante".³⁴

■ CRISTIANISMO Y ESPIRITUALIDAD NEOLÍTICA

Lejos del escenario bélico habitual, sobre el que la poesía épica sitúa las hazañas militares ganadas por los cristianos a costa de los moros, las tierras montañosas de Gipuzkoa, Bizkaia y la Navarra atlántica, sobre todo, han tenido sus fiestas de moros y cristianos alrededor del día de san Juan.

Para empezar y poder situar de manera ordenada este problema, digamos que en esta parte del País Vasco, las iglesias y ermitas dedicadas a san Juan Bautista son innumerables. Pero además, la mayoría de sus retablos reproducen una interesantísima iconografía llena de símbolos y preocupaciones culturales de algo que se debe considerar como esencialmente neolítico: el borde salvaje que limita con la aldea y las precauciones a tomar contra el peligro que supone. Un arcángel como san Miguel, campeón contra el Diablo o Angel Caído, ser maléfico que no es otro que el dragón o insecto primordial. Un arquetipo que fue la inspiración que dio vida a san Jorge y otros campeones de los ejércitos cristianos de Oriente, donde el dragón, asimilado al moro o el turco, es la hidra de infinitas cabezas y bocas manducantes que hay que destruir. ¿Y qué hay más próximo a esa hidra, podemos preguntarnos, que una nube de tábanos o una

plaga de langosta? A su lado puede estar Santiago «matamoros», una réplica del anterior que la caballería española fue imponiendo en la mitad occidental peninsular a partir de la batalla de Clavijo. Por supuesto también san Juan Bautista, que no es otra cosa que un *basajaun* u «hombre salvaje» cristianizado. Así lo quiere su hagiografía que hace de él un habitante de la orilla del río y, por tanto, superviviente y vencedor de toda la maldad que hay en ese ecosistema, sobre cuyas aguas tiene un ascendente de santidad purificadora que no se puede entender si no es como conjurador de los insectos y enfermedades que el ecosistema guarda. Además, se viste con una piel de camello, y se alimenta de miel silvestre (como un oso) y saltamontes o langostas de campo. En el mismo retablo o en una capilla lateral uno puede encontrar a san Cristóbal, el gigante que ayuda a vadear la riberas fluviales, tan peligrosas. Y por último, en fin, como abogados contra las pestes y epidemias tendremos las figuras sanadoras de san Sebastián y san Roque.

HADAS Y LAMIAS, GENIOS «MOROS» DE LAS AGUAS

Más a pesar de tan articulado santoral, los numenes precristianos no han desaparecido del todo, y si no pudieron ocupar un sitio en la nueva religión, su carácter primordial o fundante los llevó a la heráldica, donde en algunos casos tienen una relevante presencia. Un ejemplo lo hallamos en la «lamia» que

En la fiesta de san Roque, en la localidad guipuzcoana de Deba, la pordon-dantza es la danza profiláctica y fundante en honor del santo abogado contra las pestes y epidemias. El viejo recuerdo de una danza o comparsa entre dos bandos enfrentados, de moros y cristianos por ejemplo, se mantiene latente en los colores, azul y rojo, de cada una de las filas de danzantes.



exhibe el escudo del valle y señorío navarro de Bertiz-arana.

No obstante que el imaginario vasco no la reconozca como tal (me refiero al academicismo antropológico), esta sirena de Bertiz-arana es por su calidad de numen fluvial una especie de reina o princesa mora similar a tantas otras que aparecen en el folclore pirenaico (sobre todo catalano-aragonés).

Sobre esta cuestión hay una referencia en el poeta latino Claudiano quien dice que "bajo las grutas pirenaicas las ninfas fluviales recogen resplandecientes piedras preciosas".³⁵ Por lo demás, y en lo que hace a su naturaleza moruna, esta facilita mucho la comprensión de *Mari*, el otro gran genio femenino de la mitología vasca estudiado por José Miguel de Barandiaran, y que posiblemente también es una *mairu* o «mora».

El fundamento para sostener esta conjetura lo hallamos claramente planteado en la evolución del nombre *Mari* a partir de *mairu* o *mauri*. Tenemos así que hidrónimos y topónimos anotados en diferentes partes de Navarra establecen de manera clara esa evolución. Voces actuales con las que se nombran algunas fuentes, *Mari yturri*, *Maryturria*, *Mariturri* han sido en otro tiempo *Mairu iturri* o *Mauri iturri* que habría que traducir por "fuente de la mora"; en tanto que *Marimendi*, un término actual de Otsakar, se anota en 1638 como *Mayrumendia* o "monte de la mora".

La materia mítica de *Mari*, el culebro y el nacimiento de *Jaun Zuria*, primer Señor de Bizkaia, tiene una entidad tan amplia, que la misma no puede ser recogida en este libro. Ahora bien, su naturaleza arquetipal, garantía que asegura siempre una difusión en los más diversos ámbitos, se sigue en algunos romances de los judíos sefardíes recogidos por Menéndez Pidal. Este del Culebro raptor dice lo siguiente,

*"Estábase allí la infanta, en silla de oro
[sentada
peine de oro en la su mano, rubios cabellos
[peinaba
Por allí pasó el culebro, que de ella se
[enamorado
La infanta llora de miedo; el rey le pone
[veinticinco guardias.
Cuando viniera el culebro, a todos halló
[durmiendo,
alzó la infanta en su pico, y fuérase
[corriendo".*³⁶

Cerraremos este párrafo diciendo que la totalidad del friso cristiano mantiene una especial relación con las procesiones cívico-religiosas a las que obliga la costumbre. No obstante y pese a todo, esta iconografía y sus valores simbólicos son los aliados naturales de las danzas ceremoniales situadas fuera del recinto parroquial. La separación se produjo porque la Iglesia invalidó todos estos símbolos de raíz neolítica, sin interesarse para nada por

unas danzas cuya naturaleza pagana (de ardua comprensión) le resultaba muy difícil recuperar. Pero de todo esto daremos unas pinceladas de más detalle cuando le llegue el turno a la fiesta de Corpus Christi.



En la fotografía los dantzaris de Lesaka bailan su danza sobre los pretils del río Onin. El sentido de la danza en tan insólito lugar hay que buscarlo en los antiguos juncales que formaban la ribera del río y en la propia danza, del ciclo de moros y cristianos, que buscaba destruir ritualmente el ecosistema preservando a la comunidad de los ataques amenazantes de los insectos de ribera.

■ DOCUMENTOS FOLCLÓRICOS DE RAÍZ NEOLÍTICA. MEMORIA DEL PRIMER COMBATE Y CEREMONIA FUNDACIONAL

A pesar de que en el día de hoy las dos únicas fiestas con la materia de moros y cristianos corresponden a Anzuola, con su «alarde del rey moro», y a Torralba del Río, con la captura y muerte del «moro» Juan Lobo, documentos de archivos municipales y eclesiásticos dan noticia de que numerosas aldeas situadas en la orillas de los ríos Bidasoa, Oiartzun, Urumea, Oria (en lo que sabemos) han celebrado de manera general la fiesta solsticial del santo Precursor. En el caso de Deba (en la desembocadura del río del mismo nombre), la celebración está bajo el patronazgo de San Roque, quien como abogado contra las epidemias hace que el sentido de estas danzas no varíe respecto de las que se hacen el día de San Juan.

En otros lugares, como el municipio navarro de Torralba del Río, un pequeño estanque que

no alcanzará la decena de metros cuadrados, es el modesto ecosistema sobre el que se proyecta toda la celebración. Y donde el paisaje fluvial no ha quedado como parte de la fiesta, las alusiones al mismo quedan en el mito fundante que narra los hechos. Así en la muestra de armas o alarde de la villa guipuzcoana de Anzuola, se habla de la batalla de Valdejunquera la cual, al margen de su

verdad histórica, no puede ocultar esta otra realidad metafórica: la de llevar al moro, como insecto, como mosquito, al ecosistema que le es propio: el juncal.

Como corresponde a la imagen primigenia del moro y a la idea de combate que inspira su presencia, el poso trascendente de estas danzas es fundante. En breve síntesis, la réplica anual de un combate primordial que los bandos moro y cristiano reproducían como parodia en la orilla del río, volvía a «fundar» la aldea al arruinar el ecosistema salvaje situado en su límite. Todas las escaramuzas de ese juego «militar» (que se llevaban a cabo con la ayuda de espadas, alabardas e incluso disparos de mosquete) devastaban tanto los haces de juncos, como el resto de la flora ribereña, con lo que los insectos sufrían en un breve espacio de tiempo dos asaltos salvajes a sus hábitats (el otro

corresponde a la fiesta del Corpus Christi). La representación simbólica de esta destrucción, todavía se puede observar en las danzas de Lesaka, bailadas sobre el pretil del río Onin.

FOLCLORE DE MOROS Y CRISTIANOS EN LA CUENCA DEL RÍO BIDASOA

Además de los dos bandos que marca la tradición (y de los cuales hay numerosas noticias de lugares como Irun, Bera de Bidasoa, Lesaka, Narbarte entre otros) la danza más característica del día de san Juan es la conocida como *bordon-dantza*, *pordon-dantza* o *alagai-dantza*. En principio, se supone que los dos nombres hacen alusión a las varas de Fresno con las que se bailaban. Pero bajo ambos nombres subyacen otras significaciones. *Alagai* (quizá del árabe *algaida* o «cañaveral») acaso está dejando entrever un paisaje íntimamente relacionado con el borde fluvial, mientras que la voz "bordon" se está refiriendo al zumbido del insecto y al insecto mismo.

Un comentario apuntado por Juan Ignacio de Iztueta en su libro *Gipuzkoako dantzak*, dice que la *pordon-dantza* es danza propia de la comarca del Beterri o «tierras bajas» de la provincia, y que nunca se ha bailado en las «tierras altas» o Goierri. Es esta una observación que tiene su interés, a la hora de situar el espacio de estas danzas como marco físico de su función ceremonial o ritual, y de la que diremos algo un poco más adelante cuando hablemos de Tolosa. Otros nombres ha sido los de «suiza» o «soldadesca», acaso por

el carácter de alarde militar, en forma de parodia se entiende, que revestían las fiestas.

ELEMENTOS QUE IDENTIFICAN LO MORISCO

LOS CASCABELES. De la lectura de algunos documentos de los siglos XVI y XVII, se concluye que el carácter «morisco» de las danzas del día de San Juan (o por lo menos una parte de él) descansaba en los cascabeles y en la elección de «reyes» y «reinas». Ni más ni menos que como en Inglaterra, donde sus bailarines, además de ennegrecerse la cara con hollín, adornan sus pantorrillas con sargas de cascabeles para bailar unas danzas que se conocen con el genérico de bailes *Morris* o bailes «moriscos», y que en 1907 fueron «descubiertos» por algunos folcloristas ingleses y propuestos como el eslabón perdido que podría dar nueva luz a la investigación de aquel folclore. Sobre su arcaísmo no existe duda alguna. La mayoría de las culturas coreográficas primitivas, africanas por ejemplo, los utilizan con profusión en tobillos y piernas. El empleo de lanzas y escudos, o espadas y escudos, completa el marco de utilización dancística para unos bailes ceremoniales cuya función ritual no ha tenido porqué ser más compleja que la de nuestro folclore.

De manera que volviendo sobre los cascabeles y su utilización en estas representaciones nos encontramos con que en un proceso del año 1615, Juan de Landibar, beneficiado de la villa de Lumbier, es acusado de haber bailado el día de san Juan con los danzadores llevando cascabeles «como si fuera hombre alquilado para ello». ³⁷ En Narbarte en 1679, en una demanda por incumplimiento de compromiso matrimonial dado por Miguel de Uztariz a Ana de Iturralde el año en que el primero fue «rey de los moros», nuevamente salen a relucir los cascabeles como parte de la más castiza indumentaria de las fiestas de moros y cristianos, más las elecciones de reyes y las comidas especiales y danzas que con tal motivo tenían lugar. ³⁸ En Bera de Bidasoa, en 1628, en el proceso seguido contra el beneficiado Gregorio de Iriarte por haber dirigido la *Soka-dantz*a en las plazas de Bera y Alzate, algún testigo declara que las fiestas solsticiales duran más de quince días y durante las mismas se eligen «reyes finxidos». ³⁹

OTRO ELEMENTO CAPITAL, LAS CARAS TIZNADAS DE NEGRO. En lo que se refiere al tiznado de las caras, tan importante siempre desde la perspectiva inglesa, documentos de los siglos XVI y XVIII informan, tanto de comparsas de moros y cristianos como de bailes «moriscos». En Usurbil y con motivo de la fiesta de san Juan Bautista, era costumbre acudir a la Iglesia danzando dos cuadrillas de disfrazados, una de moros y otra de cristianos, a los que el párroco obsequiaba con algunas obleas como regalo o aguinaldo que los enmascarados aportaban a la comida que hacían en común. Por un pleito del año 1591 conservado en el Archivo Diocesano de Pamplona ⁴⁰, sabemos que ese año (o el anterior) se dio un altercado entre el beneficiado de la parroquia, Juan Gómez Corta, y alguno de los jóvenes que, sin su

permiso, había tomado una de las oblas, y al que el sacerdote insultó y golpeó con una espada de madera de las que empleaban en la danza. En declaraciones del testigo Domingo de Barrenechea, este dice que,

"todos los días de San Joan Bautista se suelen juntar los moços de la d(i)cha tierra hijos de los mas onrrados della, y en mascarar, negreándose los rostros con ceniza de paja quemada y otros con lienços delicados regocijan la fiesta y alegran las gentes con



La pordon-dantza bailada en Tolosa en honor de san Juan Bautista es, junto a la de Berastegi, Deba y Lesaka, una de las más representativas danzas del viejo ciclo de moros y cristianos. Sostenida en la tradición como una consecuencia de la batalla de Beotibar, librada en el primer tercio del siglo XIV, algunos de los elementos fabulatorios de la misma tienen un gran interés.

inbençiones y danças que azen, al tiempo del ofertorio toman del costal de las oblas...

En la declaración que toman a Domingo de Arriola, carpintero, este dice que, en todo su tiempo y memoria que todos los días de San Joan Bautista suelen acostumbrar los mancebos de la dicha tierra de Usurbil regozijar la fiesta y acudir a la Yglesia mascarados unos, con reboços por el rostro otros tiñidos de negro y disfrazados y al tiempo que se suele abonar la ofrenda en la Yglesia echan mano de las oblas y suelen tomarlas y llevarlas a casa del Rector a donde cada uno de los mascarados toma una

o dos y le dexan las demás y otras vezes las lleban todas a una casa particular y las comen entre las d(i)chas mascarar, y de esta suerte alegran y regozijan la gente de ordin(ari)º y aziendose esta misma fiesta el día de San Joan mas cerca pasado se allo este test(igt)º en la Yglesia de la d(i)cha tierra adonde entraron las d(i)chas mascarar que de ordin(ari)º son hijos de la gente mas onrrada... el beneficiado Joan Gomez... quito una espada de palo a una de las máscaras y con ella que era del tamaño de mas de un cobdo dio algunos golpes a domingo de ondalangorri mascarado y algunos puntapiés y tras ello dixo a el y a los demás vellacos, ladrones, traydores, salteadores, y hijos de tales y por estar presentes muchos padres de los mascarados tíos y otros deudos se corrieron destas palabras mucho y estubieron a favor de responder y tomar vengança sino se lo estorbaren el lugar y averse algunos viejos puesto en dezir que se desimularen, y assi ceso sin ruido... y este test(igt)º le dijo al d(i)cho acusado con mucha templanza... que era costumbre y se azia por onrra y regozijo de la fiesta"

La declaración del propio Juan Gómez, además de volver sobre el asunto del ennegrecimiento de las caras con paja quemada, aporta la novedad de que las máscaras introdujeron en la iglesia,

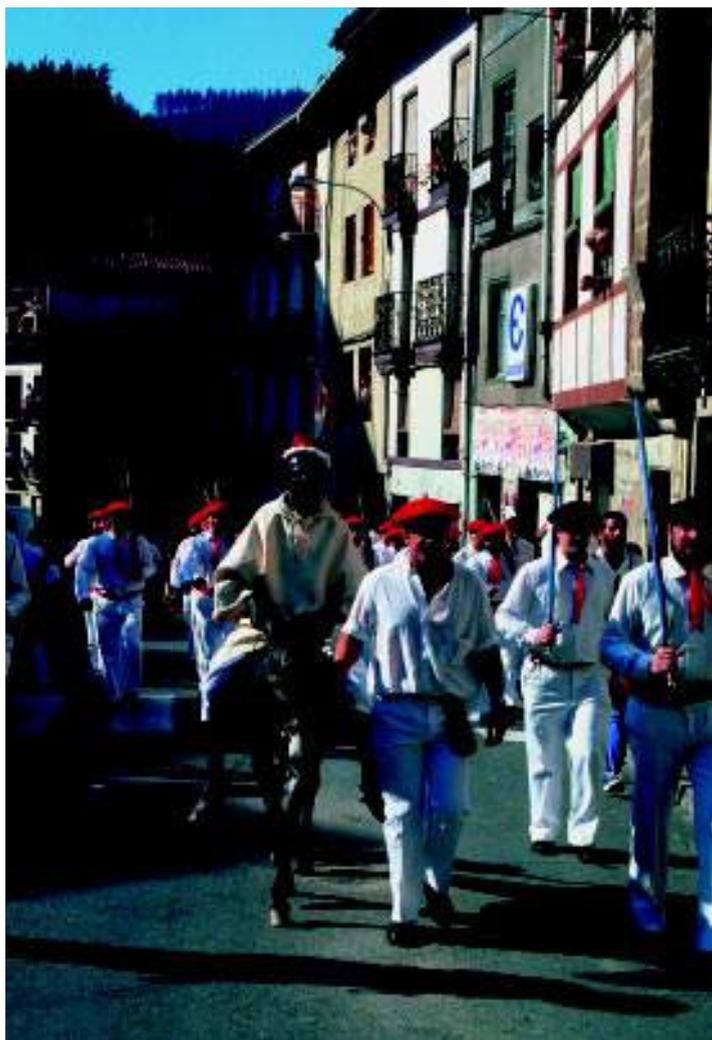
"al tiempo de la epístola... un buey y un ombre encima y un asno ensillado... y después al tiempo del ofertorio cogidas la obleas se las quisieron llevar... y les dixo que parecian ladrones salteadores sin animo de ynjujarlos..."

Como remate, y para arreglar el asunto, Juan Gómez es acusado de tener relación con Maria Pérez criada de Domingo de Ataun y Mendiola, habiendo sido visto en actos ilícitos con ella.

Por otra parte en Donostia, con motivo de la celebración de la toma de Orán, se hicieron numerosos festejos en los que participaron distintos gremios donostiarras durante julio y agosto del año 1732. Entre todos ellos, destacaremos por el interés que tiene al caso, al gremio de

marineros o pescadores del puerto donostiarra, el cual organizó una comparsa y «Danza de Guineos» (término que alude a los naturales de Guinea), para lo cual se tiznaron la cara de negro, además de adornar sus cabezas con turbantes y medias lunas. El grupo estaba formado por dieciséis bailarines en dos filas de ocho por banda, más un capitán vestido con un traje de color grana.

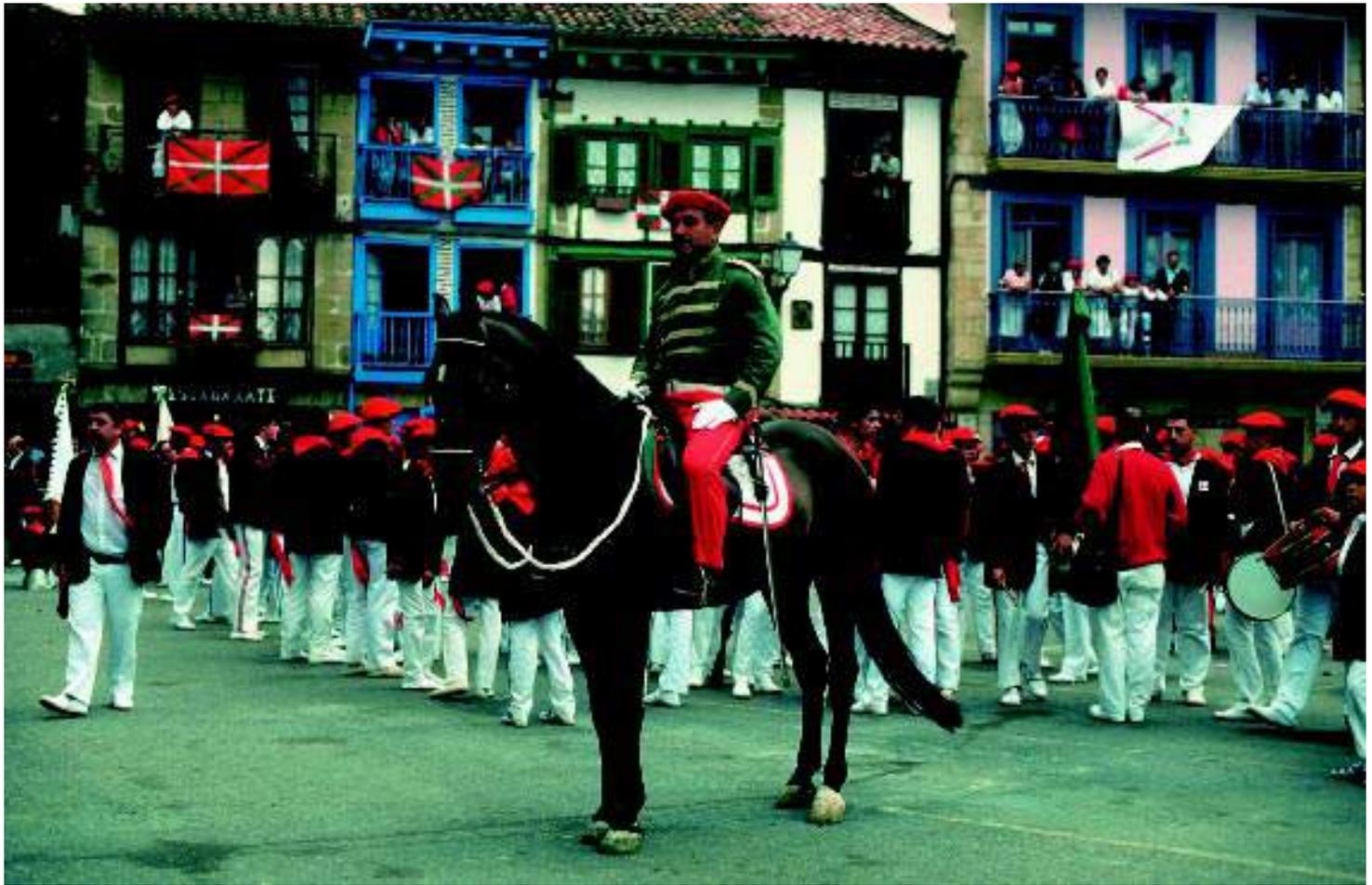
Otras noticias de archivo que tomamos de Manuel de Lekuona y Martín de los Heros, tratan de las mismas cuestiones. En la villa de Oiartzun, en 1682, se prohíbe bajo multa que salgan enmascarados hasta que se acaben de cantar las Vísperas y Completas, y que salgan con morrión y con armas o palos, para ofender o defenderse, los días de San Juan, San Pedro y San Marcial. Mientras que en el municipio vizcaíno de Balmaseda a comienzos del siglo XVII las danzas y comparsas de enmascarados eran muy celebradas por la festividad de San Juan y San Pedro. Los datos de Oiartzun permiten entender que los combates no eran entre comparsas vertebradas, sino que cada uno



De las fiestas más genuinas de moros y cristianos que han quedado Vasconia, tenemos el llamado «alarde del rey moro» de Antzuola, y la captura del «moro» Juan Lobo en la localidad navarra de Torralba del río.

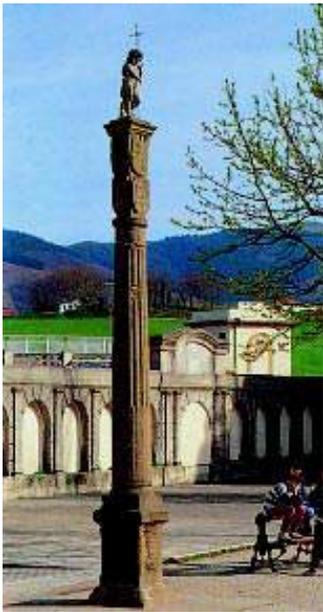
Carboneros, moros, bohaumeak, caldereros y basajaunak u «hombres salvajes», son los personajes que en el folclore vasco llevan la cara pintada de negro u oscurecida por ostentosas barbas postizas.





Situadas en puntos estratégicos en las afueras de la población, las ermitas son lugares que marcan el límite del mundo civilizado, de las tierras cultivadas y pastizales, con el de la naturaleza salvaje. Esos lugares han sido siempre objeto de peregrinación para los naturales a los que la ermita protege. En la regata del Bidasoa, las ermitas de san Marcial de Irun y Nta. Sra. de Guadalupe en Hondarribia, son dos importantes centros de culto sobre los que tienen lugar dos multitudinarias romerías armadas. Alarde de armas en la Plaza de Armas de Hondarribia.





Durante la Edad Media, numerosos lugares de Europa levantaron columnas contra la peste, como esta de san Juan Arri de Irún, coronada por una imagen de san Juan Bautista (Fot. Lamia). La misma figura del Bautista aparece en este grabado alemán realizado por el Maestro de la Pasión de Nuremberg. A la izquierda los infieles atacados por diablos voladores, mientras que a la derecha se agolpan en torno a la columna contra la peste.

salía a título individual. En estas condiciones, creo que las "escaramuzas" (como las llama Larramendi y algún otro) podían tener lugar en la orilla del río.⁴¹

VIEJAS TRADICIONES DE MOROS Y CRISTIANOS, BREVE NOTA SOBRE LOS ALARDES DE PASAJES, IRUN, HONDARRIBIA

Aunque hemos dado algunas informaciones breves, debemos decir que, en la cuenca de los ríos Bidasoa y Oiartzun, los datos históricos de Irun, Lesaka, Zugarramurdi y Pasajes de San Juan tienen un gran interés. En el caso de Pasajes, y con motivo de la llegada a Irun de la princesa María Amalia de Sajonia (que iba de paso para Madrid para casarse con Fernando VII), un grupo de niños y niñas «en traje asiático» coreografía y baila lo que a todas luces parece ser una representación de turcos y cristianos. Entre las poblaciones situadas en las riberas del río Bidasoa se encuentra Irun, que además de conservar en la plaza de san Juan Arri una magnífica columna votiva contra la peste coronada por una imagen del Bautista niño y la advocación mariana como Virgen del Juncal, guarda en su archivo municipal noticias sobre las fiestas de moros y cristianos, en cuyos documentos se dice que las mismas pasaron por graves problemas a comienzos del siglo XVII.

Es nuestra opinión que precisamente lo que queda de aquellas sonadas fiestas de moros y cristianos, es el alarde de armas que el día de san Marcial sube a la ermita de su nombre. En el caso del otro gran alarde bidasotarra, el de Hondarribia, quizá también pertenece al mismo ciclo, por más que el histórico cerco que le impusieron los ejércitos del Príncipe de Condé en el año 1638 y la promesa hecha a la Virgen de Guadalupe por la retirada de aquél, han cerrado de momento cualquier vía de aproximación a la materia de moros y cristianos.

MOROS Y CRISTIANOS EN LESAKA. En lo que hace a Lesaka, y en la celebración de la fiesta de su patrono san Fermín, el siete de julio, los bailarines lesakarras llevan a cabo una danza sobre esos antepechos que marcan el cauce del pequeño río Onin. Es lo que queda de una danza de picas (cuyo valor fundante no

dudamos en considerar habida cuenta que lanzas y alpargatas se hallan presentes en el escudo de armas de Lesaka) perteneciente a las antiguas fiestas de moros y cristianos que tenían lugar el día de San Juan, y en la que el pueblo (además de ser inundado artificialmente en el topónimo conocido como *Txanpalenea*) quedaba dividido en dos grupos enfrentados: los del barrio de *Mairulegarrea* y los de *Pikuzelaia*. Después de nombrar a los respectivos reyes moro y cristiano, las cuadrillas de ambos se encaraban en las orillas del río donde los moros echaban a los cristianos a un pozo elegido para tal objeto, entregándose inmediatamente a una original y refrescante distracción de arrojar agua unos a otros con los sombreros. Ciertas representaciones bufas, como la búsqueda del merino, también terminaban en la mitad del río. Otras costumbres, como la de incensar a los «reyes» durante la misa mayor, fueron

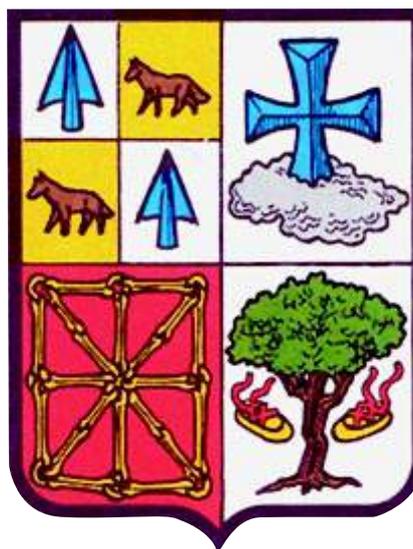
prohibidas por un mandamiento del año 1597.

En el día de hoy la melodía, *Tantirumairu* o la «cantilena del moro», más las danzas sobre el pretil del río con su ondeo de bandera incluido, es lo que queda de las viejas fiestas de moros y cristianos que tuvieron gran esplendor en Lesaka entre los siglos XVI y XVIII. Lo que este folclore tiene de interesante, es que responde bien al paradigma de que el microcosmos que exige un ceremonial fundante no requiere unas condiciones de grandiosidad y violencia por parte del ecosistema a conjurar que hagan exigible la representación. De donde se deduce que las preocupaciones de los grupos humanos neolíticos y sus recursos ceremoniales y rituales eran en lo esencial casi los mismos, y la circunstancia de que sean reconocibles a través del espacio y el tiempo obedece, según creemos, a su intensa difusión por toda Europa.

¿CASO DE BRUJERÍA O FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS? EL PROCESO DE ZUGARRAMURDI.

Pero en Zugarramurdi la fiesta de moros y cristianos presenta una cara distinta. Aquí la imagen del Otro que proyecta el moro fue tomada al pie de la letra. Razón por la cual tenemos la sospecha de que el célebre proceso que llevó a la hoguera a algunos vecinos bajo la acusación de brujería, quizá se debió a una nefasta interpretación de ese festivo «moro» que sale el día de San Juan.

Para centrar el problema, volvamos por un instante a esas aldeas vascas de donde son originarios los carnalescos *kaskarot*, para apuntar la extraña coincidencia de que fueran las villas de Zubiburu y Donibane Lohitzun, los lugares contra los que, a partir de 1609, el miserable y sanguinario inquisidor Pierre de Lancre descargó su insania. Tampoco se debe pasar por alto que es en la primera de las dos localidades, donde María de Ximildegui, natural de la aldea navarra de Zugarramurdi, fue iniciada en la brujería («contagiada» de esa enfermedad, si eso se puede decir), y que fue ella misma quien al volver a su aldea en diciembre de 1608, «contaminó» a algunos vecinos. Estos acontecimientos dieron lugar al



Escudo de Lesaka con un interesante motivo "fundante" como son las puntas de lanza del primer cuartel.



El zortziko de san Juan, una parte muy tradicional de las danzas de Gipuzkoa, bailada en Tolosa en las celebraciones del santo Precursor.



La lanza o pica, símbolo que recoge al insecto o bordón, tiene una representación mítico-simbólica en la lanza de san Mauricio, o en la Santa Lanza esgrimida por el centurión Longinos contra el costado de Cristo. Tapa en marfil del Codex Aureus Eptemacensis, Tréveris, 983-991, que muestra a Cristo entre Longinos y Estefanon (Germanisches Museum, Nuremberg, Fot. Thames and Huson Archives).

tristemente célebre proceso de Logroño (1610-1614) en el que un grupo de moradores de Zugarramurdi fue juzgado y condenado.

TRAVESTISMO INQUISITORIAL, DEL BANDO DE LOS MOROS AL BANDO DE LOS BRUJOS. Pero si en la aldea de Zubiburu el tema de los *kaskarot* se mezcla con la existencia de una vecindad no bien definida (¿«moros», «agotes», «gitanos?»), en Zugarramurdi nos encontramos con que una parte de los brujos condenados pertenece al bando «moro» de la fiesta de «moros y cristianos» que tenía lugar con motivo de la fiesta de San Juan, lo cual desvela la sospecha de una circunstancia monstruosa en la que un tribunal está juzgando y condenando a unas pobres gentes en función de una incomprensible metáfora.

Es bien cierto que nada de esto se puede asegurar, pero examinando los datos aportados por Gustav Henningsen, se descubre que el rango de algunos de los acusados dentro del bando «moro», es de importancia paralela a la que se le da como encartado en el proceso de brujería. Esto sucede por ejemplo con Juana de Telechea y su marido Juanes de Lecumberri. Ambos habían sido los «reyes moros» por San Juan del año 1608, el año de la denuncia. Este episodio tendría una trascendencia limitada si no fuera porque el folclore de la noche de San Juan (el que corresponde a brujos, brujas, diablos o demonios, y por extensión a los «moros»), se anota como un importante cargo esgrimido por los inquisidores contra los inculpados del crimen de brujería. Esta valiosa prueba extraída de la documentación procesal, descubre que, al menos en el caso de Zugarramurdi, los inquisidores estaban elaborando sus documentos acusatorios apoyándose en

materiales folclóricos y metáforas giratorias alrededor del moro, el brujo y el diablo.

Como escribe Henningsen, Se había descubierto que en la noche de San Juan, las brujas y brujos invadían la iglesia de Zugarramurdi, tiraban las cruces y las pisaban. Mientras tanto, el Demonio esperaba fuera.

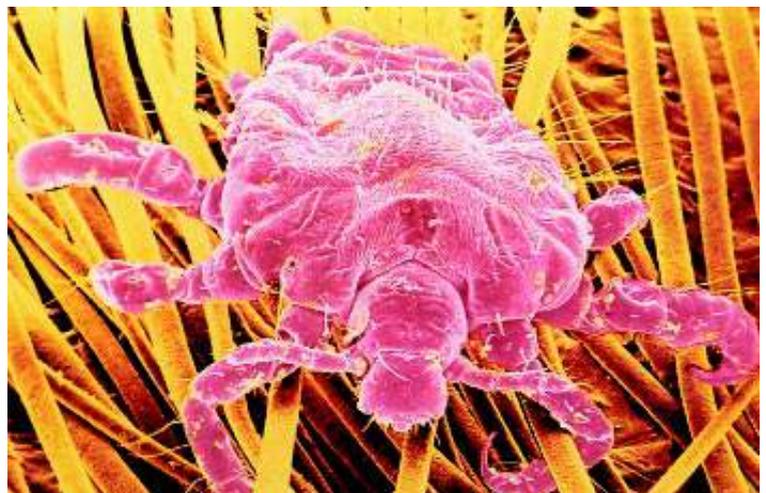
Relativo a la verosimilitud de unos incidentes que incluían el derribo de imágenes al suelo y el lanzamiento violento de la gran cruz del altar mayor y el relicario contra las gradas, sorprende la ingenua observación de Henningsen cuando dice que, es de presumir que los brujos, después de cometer sus desmanes, se dedicarían a volver a colocar todo en su sitio, ya que nunca hubo ni un solo testigo ajeno a la secta que pudiese certificar aquel desorden ni destrozo alguno en la iglesia.

METÁFORA Y REALIDAD, EL MORO DEL FOLCLORE JUZGADO POR BRUJO. En este caso concreto, el comentario de Henningsen no deja lugar a la duda. El investigador danés parece dar pábulo a la existencia de una «secta», sin percatarse de que la acusación está siendo llevada a cabo en función de las creencias folclóricas que rodean a la noche de San Juan. En nuestra opinión no hay verosimilitud alguna en suponer que llegaran a darse acciones como las denunciadas, lo que lleva a preguntarse respecto a qué era realmente lo que estaba sucediendo en Zugarramurdi. Una explicación plausible se puede plantear diciendo que lo que la denuncia inquisitorial estaba recogiendo no eran incidentes reales, sino el universo de creencias asignado por tradición al bando de los «moros» en su disputa anual con el bando «cristiano» en la noche y el día de San Juan. La



Por el zumbido que producen en vuelo, la lengua francesa denomina bourdon a los insectos de las grandes familias de dípteros, himenópteros, etc. Este solapamiento, del 'bordón' o utensilio para bailar la danza y el insecto, es semejante al que se produce entre la espada y la mosca del caballo que en lengua vasca, y para ambos, se conoce como ezpata. La mosca del caballo y el bourdon, como metáforas ocultas tras las danzas de espadas y lanzas o bordones, recuerdan aquel aforismo aristotélico que dice que «los insectos armados de aguijón tienen arma porque tienen ira». Pero aún hay algo más. La titulación de un número de la pordon-dantza de Berastegi como zorri-dantza o «baile del piojo» (un insecto con aguijón), añade un elemento más a esta hipótesis. Las piojos, que se alimentan de sangre, son depredadoras de los humanos a los que transmiten diversas enfermedades, entre ellas el tifus.

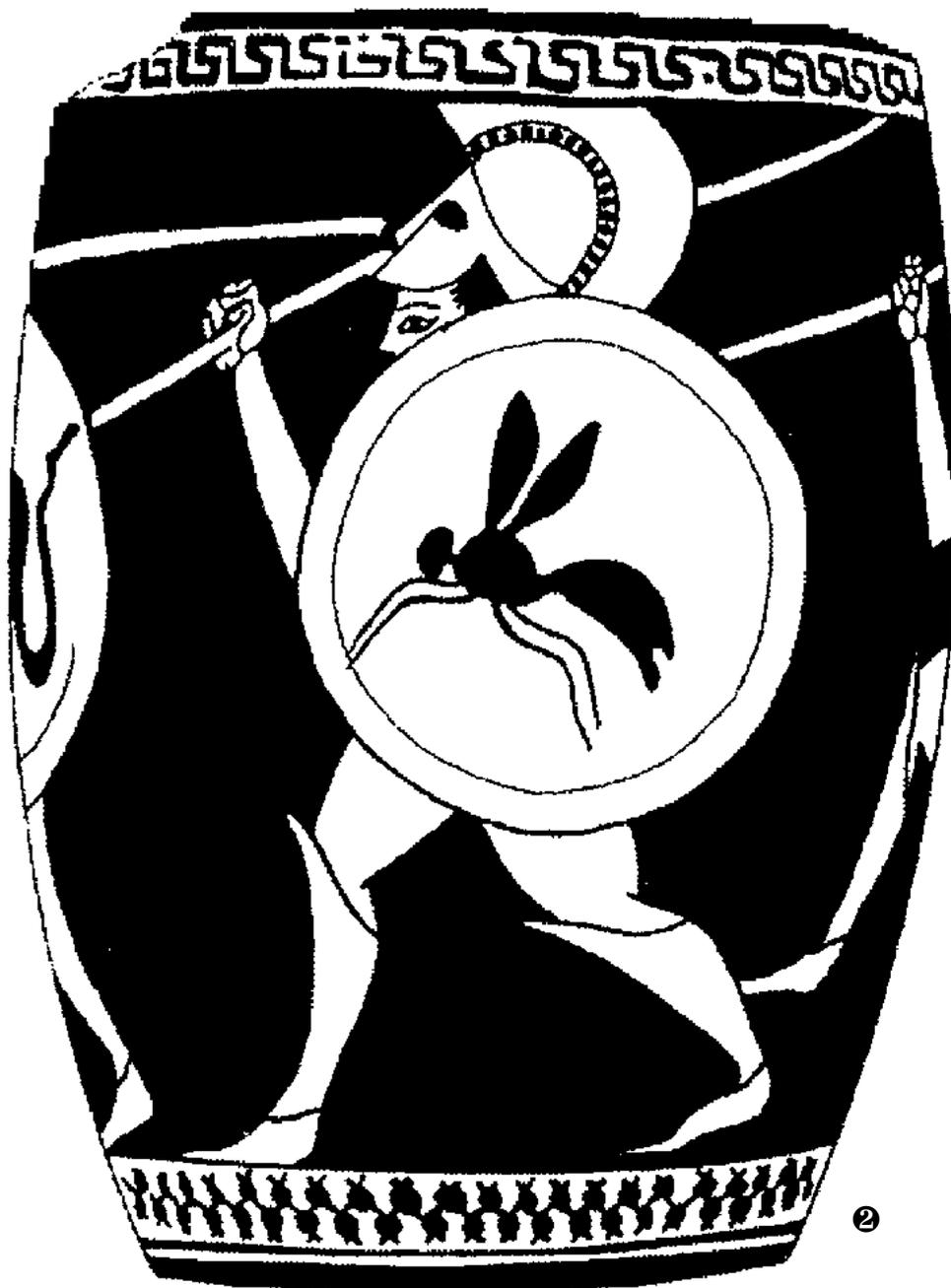
Los piojos, presentes en esa zorri-dantza de Berastegi, son insectos Anoplura de los que se han descrito más de 1.000 especies que se agrupan en 47 familias y 15 géneros. Los piojos son exoparásitos hematófagos permanentes que tienen sus piezas bucales adaptadas para perforar la piel y chupar sangre. De todos los insectos los piojos son los más fuertemente ligados al parasitismo, y esa adaptación ha condicionado un cuerpo aplanado dorso-ventralmente, la forma de su boca, reducción de segmentos antenales y tarsales, ausencia de alas, reducción del tamaño de los ojos, etc. En todos sus estados, desde huevo hasta adulto necesitan un hospedador. En el caso del piojo humano (en sus variantes *Pediculus humanus humanus* [=corporis vestimentis] que vive únicamente sobre el cuerpo y los vestidos, y el *Pediculus humanus capitis* que vive únicamente sobre el cuero cabelludo) requiere temperaturas ambientales de entre 29 y 30° C y no demasiada humedad. Los piojos tienen una distribución mundial, especialmente en épocas de guerras y hacinamientos y su peligrosidad bacteriológica los hace temibles. El piojo del cuerpo puede transmitir tifus exentemático epidémico, fiebre de las trincheras y fiebre recurrente epidémica (Inf. F. Fernández-Rubio). (Fot. Dr. Jeremy Burgess, Natural History Museum, Londres).





1

Los insectos con aguijón, como mosquitos, avispas, etc. son el paradigma del combatiente armado con lanza o pica. Razonablemente debemos suponer que es por ese motivo por el que las avispas aparecen como emblemas en los escudos de algunos guerreros. Tenemos dos figuras, 1 este friso de la Gigantomaquia pintado por Lidos procedente de la Acrópolis de Atenas (reconstruido por M. Moore). En el centro Zeus va en el carro en el que Heracles tensa su arco. Gea reza por sus hijos los Gigantes. En las imágenes anteriores y posteriores luchan dioses contra Gigantes. A la izquierda Afrodita, con una abeja en su escudo, lucha contra el gigante Mimante. Hacia 560 a. de C. Museo Nacional, Atenas, 2 y un guerrero de una vasija ática de figuras rojas (según Belles, 1997).



2

noche era el dominio de los «moros», mientras que el día pertenecía a los «cristianos». Las actuaciones sacrílegas de los brujos, demonios o «moros» nunca tuvieron lugar, y lo que los inquisidores recogieron, posiblemente no era sino una parte de las amenazas verbales que el grupo «moro» lanzaba contra el «cristiano» (algo parecido, bien que de tonalidad más fuerte que lo que hoy día se encuentra en las dramatizaciones folclóricas de «moros y cristianos», donde los «cristianos» sí han mantenido algunas expresiones blasfemas para con el Islam).

TRASFONDO DE LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS EN EL AKELARRE. En el *akelarre* de esta aldea navarra, asoma el resto de un perdido orden jerárquico: «rey», «reina», «tambor mayor», «tambor menor» (que parece calcado de una estructura militar como es la de «moros y cristianos») y también la naturaleza cenagosa del ecosistema donde el imaginal sitúa estas reuniones. La ciénaga es el dominio natural de los rebaños de sapos «vestidos» que los niños se obligaban a pastorear. Pero las socarronas respuestas que las gentes de Zugarramurdi dan a los frailes del tribunal inquisitorial sobre sus prácticas de antropofagia, son de idéntica naturaleza a otras similares que han sido objeto de crítica por la ciencia antropológica.

Y de la misma manera que se ha sabido que algunos informantes han contado a antropólogos y folcloristas lo que estos precisamente deseaban oír, así también los condenados de Zugarramurdi declaran que en el *akelarre* estaba permitido llevar a casa las sobras de carne humana (que por otra parte podían ser las del padre, madre o cónyuge de uno mismo) para guardarlas en arcones e ir comiéndola poco a poco. Una actitud y una respuesta ante el tribunal inquisitorial llena de humor negro, absolutamente ingenuo pero sobre todo inconsciente con el que iba a ser su trágico destino.

RESIDUOS DE LAS FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS EN GIPUZKOA. LA PORDON-DANTZA, COREOGRAFÍA FUNDANTE DE LA PROVINCIA

Los alardes de armas del día de San Juan con sus cuadrillas de moros y cristianos, y reyes y reinas «finxidos» recorriendo la orilla del río,

podían destruir cientos de metros de flora fluvial, lo que obligaba a los insectos de la ribera a levantar su «asedio» a la población y retirarse hacia espacios más protegidos. El peligro de que insectos como mosquitos y tábanos se pudieran desarrollar hasta límites amenazantes quedaba momentáneamente contenido. En Gipuzkoa, cuya derivación toponímica acaso pueda relacionarse con la idea de «juncal», estas danzas de picas o bordones se bailaban en los pueblos situados en sus tierras bajas, allá donde los ríos se ensanchan y los peligros de riadas y epidemias han sido mayores.

Inseparablemente unidas a los ecosistemas de las tierras bajas, estas danzas ceremoniales bailadas con picas, son la parte más importante de los ritos que afirman la existencia de una nueva tierra «fundada» sobre la ecología del juncal y la marisma que entra en la Historia con el nombre de «tierra de Gipuzkoa».

A pesar de que se han bailado en las villas de Alegi, Tolosa, Andoain, Urnieta, Hernani, Renteria y Usurbil (todas sobre las cuencas de los ríos Oria, Urumea y Oiartzun) es Tolosa la única que ha conservado la danza hasta el día de hoy. En esta villa, los dos puntos que marcan el ritual se encuentra sobre la margen derecha del río Oria (que es la que establece la línea defensiva de la villa). Esos dos puntos son la ermita de San Juan de Arramele y el prado de Igarondo. Es de suponer que en otro tiempo, estos han sido los espacios ceremoniales dentro

de la propia ribera fluvial que estaban dedicados al juego de moros y cristianos. La danza de Tolosa se ha mantenido unida a la batalla de Beotibar que en el año 1321 enfrentó a guipuzcoanos y navarros. Un acontecimiento épico que en el contexto de la celebración está absolutamente mitologizado y que responde al esquema heroico de la *Chanson de Roland* (pequeño número de guipuzcoanos que derrota a una gran masa de navarros). La tradición dice que para

conmemorar esa victoria los tolosarras entraron en la villa trezando un baile con sus picas y alabardas. Pero detrás de toda lanza, no lo olvidemos, está la Santa Lanza o Lanza de

sujetando fingidas lanzas, en los que los *dantzaris* hacen el amago de estar utilizando su lanza como un agujijón (gestos localizados en la *pordon-dantza* de Berastegi y en la *brokel-dantza* de Lizartza),

el *Dictionnaire Étymologique et Historique de la Langue Française* de Baumgartner y Ménard, permite completar la hipótesis en esa dirección. El resultado es que tras la idea de que bordón es igual a lanza, una acepción francesa, la segunda de la voz *bourdon* en el diccionario etimológico citado (la primera es '*long bâton de pèlerin*'), nos dice que eso, aunque es así, solamente es una parte que necesita ser completada. Desde el siglo XIII, *bourdon* es una voz onomatopéyica que a partir de la Edad Media toma dos sentidos principales:

1] *insecte (au bourdonnement caractéristique).* / insecto (o su zumbido característico).
2] *ton servant de basse continue dans divers instruments de musique, notamment la cornemuse.* / nota que sirve de bajo continuo en diversos instrumentos de música, sobre todo la cornamusa. pero también en la zanfoña o *vielle a roue* francesa, donde esa nota de bordón se denomina la *mouche* o mosca. Por tanto, y con la orilla del río como eje de la fiesta que incluía entre sus atracciones la destrucción del ecosistema, la *pordon-dantza* como residuo no es otra cosa que una metáfora insectil (de la mosca zumbante, «bordoneante», y su lanza o agujijón)



El fresno es el árbol de san Juan. En Tolosa, como muestra la fotografía, las ramas de fresno a lizar se colocan en los portales de las casas. La calle Lechuga de Tolosa en una lluviosa mañana de San Juan (Fot. Alfredo Feliu).

San Mauricio, bajo cuyo nombre, la arquetípica figura del *Maurus* o moro de Mauretania extiende su alargada sombra hasta llegar al propio insecto.

RASGO CONJURATORIO Y FUNDANTE DE LA PORDON-DANTZA. LA METÁFORA DEL INSECTO. Modestamente, creemos haber descubierto que éste se puede estar «ocultando» tras la palabra bordón y de la lanza como significación metonímica de su agujijón. En efecto, tras esa tradición de movimientos con las manos

como la *ezpata-dantza*. Como fiesta importante de un baile de lanzas, los portales de las casas de muchas calles se adornan con ramas de fresno o *lizar*, que es precisamente el árbol del que se obtenían las mejores astas para fabricar las picas y alabardas. Empero, no es este el final de los bailes de armas. Alrededor del día de Corpus Christi y otras fiestas patronales, los alardes de armas y danzas de espadas han tenido una gran importancia como veremos a continuación.

CORPUS CHRISTI



Fiesta del sol invicto

A la derecha, Corpus-Christi en Oñati. La imagen de san Miguel, personaje central de la fiesta, desfila por las calles recubiertas de junquillos.

LA FIESTA DE CORPUS CHRISTI, es la fiesta del Cuerpo de Cristo bajo la forma del Sol triunfante. En esta celebración el asedio y agresión a los bordes fluviales tiene una importancia capital. En la fotografía la procesión de la localidad labortana de *Luhuso*, cuyo frontón y calle ha sido recubierto de ramos y maleza hasta formar una pequeña selva simbólica.

Numerosos grabados, como este que presentamos, recogen el orden en el que discurrían en el pasado las procesiones de Corpus-Christi con gigantes, enanos, danzantes, gremios, autoridades y cabildo eclesiástico.

Con motivo de la fiesta de Corpus Christi o *Besta-berri*, pero también como ornato propio de las fiestas patronales de muchos lugares del País Vasco, los alardes de armas y danzas de espadas han tenido un lugar especial. Desde su instauración por la Iglesia en el siglo XIII (por el papa Urbano IV en 1264), la fiesta del Corpus Christi ha recogido sobre sí una parte importante de las danzas que tenían lugar a lo largo del año. En ciudades importantes como Madrid, Barcelona, Valencia, Valladolid, Salamanca, Sevilla, Toledo, Aix-en-Provence, etc., la celebración era de una suntuosidad que marcaba al resto del año. En lo que hace al País Vasco, y desde el punto de vista de la danza, las procesiones más interesantes al día de hoy se han conservado en la villa guipuzcoana de Oñati, y en las aldeas bajonavarreas de Heleta, Iholdi, Armendaritz, Bidarraí, Luhuso, etc. Durante cientos de años la fiesta del Corpus Christi va a recoger gran parte de la creatividad popular relacionada con las danzas y sus especiales escenografías, máquinas para la escena y el montaje de los autos sacramentales, y figuras de cartón piedra que, en algunos casos como es el de águilas o tarascas, quedarán como símbolos de la identidad colectiva. A partir de la Ilustración todo el boato ceremonial ira marcando un declive. En el caso español, a partir de la Real Pragmática del 21 de junio de 1780 emitida por el rey Carlos III, la procesión del Corpus va a ser cada vez más controlada por los sectores burgueses y eclesiásticos de la sociedad, en detrimento de danzas y pantomimas de origen popular que acabarán por desaparecer. Pero a pesar de que los cambios en los modos de vida han arrumbado en casi todas partes estas celebraciones, la comunicación y una especie de «intertextualidad», ha permitido que una parte de esta zoología y nómina monstruosa perviva y sea sacada en procesión con motivo de las fiestas mayores de algunas localidades.

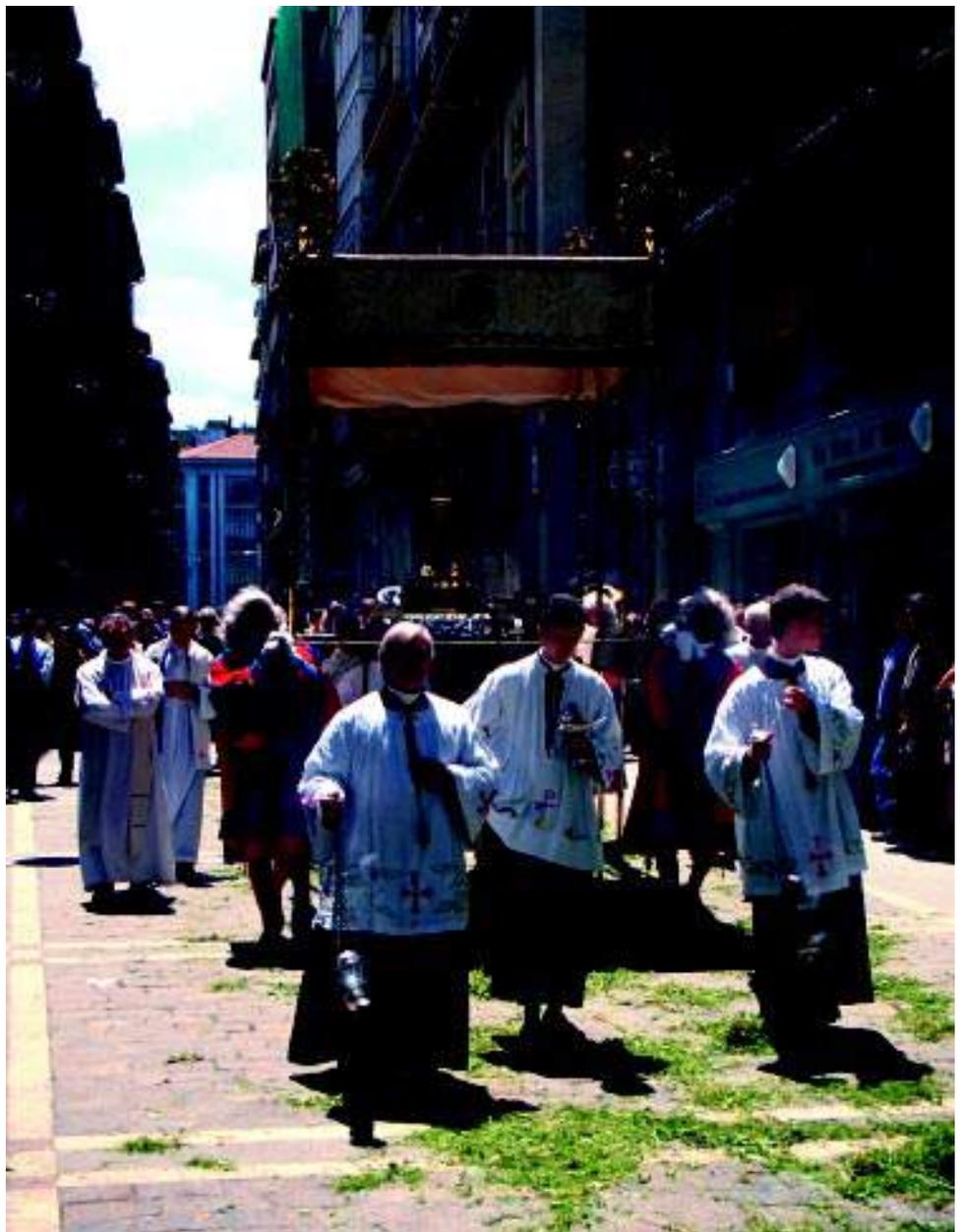
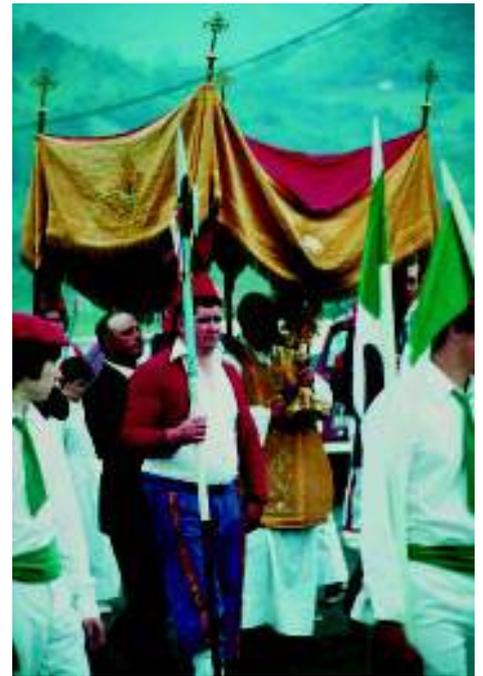




En Cataluña hay una gran tradición en la celebración del Corpus, guardando modelos muy interesantes acerca de cómo eran estas fiestas hasta el siglo XIX. Gigantes y caballitos en la procesión de Corpus-Christi.



Aunque ya para el siglo XVIII los gremios dejaron de salir en las procesiones de Corpus del País Vasco, un recuerdo se mantiene en Oñati donde las efigies de numerosos santos son paseadas en la procesión de ese día. A la derecha, procesión en una aldea bajonavarra en las que participan numerosos figurantes vestidos con uniformes militares decimonónicos.



En la tesis que se aquí expone se ha venido destacando la agresión que sufre el ecosistema de la ribera fluvial. Para cubrir el suelo de juncos, gladiolos y espadañas, se deben de cortar varios cientos de metros de la orilla del río que luego cubrirán las calles de la localidad. Una buena imagen de lo que eso supone, la ofrece el suelo de Pamplona en su procesión del día de Corpus (Fot Antxon Aguirre).



Dos procesiones de la primera mitad del siglo XX con las autoridades civiles en atuendo de gala.



■ SÍNTESIS DE UNA VIEJA TRADICIÓN CEREMONIAL. EL MICROCOSMOS SOCIAL DESFILABA SOBRE LA RIBERA COLONIZADA

La instauración de esta fiesta hizo que durante ese día, y sobre un suelo absolutamente cubierto de juncos, gladiolos, espadañas y cualquier otro tipo de hierba cortada a la orilla del río, desfilara por las calles de ciudades y villas la totalidad ordenada de la estructura social.

Al frente de la misma los poderes políticos y religiosos, abriendo el paso a estamentos burgueses, asociaciones piadosas, gremios, guildas y cofradías de las diferentes artesanías y servicios: herreros, tejedores, toneleros, taberneros, marineros, carpinteros, cesteros, sastres, zapateros, etc. Todas estas últimas desfilaban entre estandartes alusivos y efigies de sus patronos gremiales llevados en andas, más grupos de danzas a los que se unía una zoología fantástica de cartón piedra formada

por monstruos articulados tales que tarascas, águilas, gigantes, enanos, caballitos de cartón simulando batallas, etc. Todo un microcosmos, en algunos aspectos casi carnavalesco, que en algún modo reafirma en su síntesis la totalidad de la herencia ceremonial o ritual neolítica que desde estas páginas se viene enfatizando.

De la lectura de los libros de cuentas eclesiásticas, municipales o gremiales, se deduce que para el montaje de las danzas de palos y espadas se contrataban maestros de danza y músicos con experiencia en el diseño coreográfico y destreza instrumental, artesanos capaces de construir las tarascas, gigantes, enanos y los otros seres más o menos fabulosos que hemos apuntado, además de dramaturgos competentes en el arte de escribir autos sacramentales y comedias.

EL SENTIDO SIMBÓLICO DE ALGUNOS DE SUS ELEMENTOS

Las procesiones del Corpus Christi (y las que se organizan con motivo de las fiestas patronales, la de san Fermín en Iruña, por citar

una entre las nuestras) responden a un mismo patrón fundante, mediante el cual los representantes del cuerpo social recorren el centro de la urbe entre la expectación y curiosidad de los conciudadanos ante los que exhiben sus inequívocos atributos de poder.

SÍMBOLOS DEL PODER MUNICIPAL. Estos son, por parte del Consistorio: bandera, espada o alabarda de la justicia, una pequeña escuadra representativa de las milicias urbanas con sus escopetas, músicos municipales, acaso bailarines contratados, vara de medir en la mano del Alcalde o presidente del Consistorio municipal, pequeñas varas de junco en las manos de los concejales, maceros o reyes de armas vestidos con dalmáticas, mazas de plata y pelucas como símbolos del «hombre salvaje» nacido de la imaginación medieval, etc. Una imagen que en su totalidad pretende ser tranquilizadora con la ciudadanía, a la que mediante un lenguaje subliminal plagado de alegorías y metáforas, se le dice que la periferia caótica y cenagosa que amenaza a la población ha sido vencida y está bajo control.

LA BANDERA, ARMAS, «JUNQUILLOS» Y MACEROS COMO METÁFORA. Un primer vistazo a los símbolos de poder que exhibe la autoridad civil pone de manifiesto que, si bien hay objetos que en un primer momento son capaces de oponer resistencia a su interpretación (caso de la bandera), una mirada al conjunto permite ver de qué manera están articulados. La bandera municipal, como toda bandera, no sólo es símbolo de poder y victoria, sino que en el momento de ser «ondeada» (del latín *unda*) se transforma en un símbolo del "agua mansa", del agua en movimiento que se ondula con la brisa. De la espada y la alabarda lo que hay ya ha sido dicho: son símbolos de la Justicia. En cuanto a la vara del Alcalde, vara de la Ley y la Justicia, es el canon o medida que, en teoría, debería ser igual para todo el mundo. A continuación hemos anotado dos símbolos importantes, que entre ellos son complementarios y, asimismo, con la bandera: en primer lugar el «junquillo» que llevan los concejales y, además, los reyes de armas o maceros. La varita de junco que llevan los concejales la conocemos en dos formas: una vara de unos cuarenta centímetros de longitud pintada de negro y rematada con una pequeña cruz de plata, y otra, en su color natural, tomando la forma de un pequeño aro. Durante su periplo procesional y mediante esta estructura simbólica, el estamento municipal está comunicando al pueblo que la ciénaga ha sido vencida y está controlada. Como muestra no hay más que ver lo que queda de su flora, los junquillos secos y anudados que como emblema de ese poder los concejales llevan en sus manos. En cuanto a los maceros, sus mazas y pelucas, son los atributos que en su figuración se delatan como características del *basajaun* u «hombre salvaje», que de un modo simbólico enseña el borde que divide los espacios civilizados de los salvajes: el hombre salvaje, vencido y «domesticado», es desde ese momento un ornato del Consistorio, donde ejerce de funcionario municipal con el empleo de guarda de seguridad. Definitivamente, la peligrosa vida salvaje del borde fluvial ha sido silenciada.

CRISTO COMO ALEGORÍA SOLAR. A resultas de esa división de poderes y funciones, lo que el estamento eclesiástico aporta a la fiesta es la imagen de Cristo venerado como alegoría del sol invicto, más el complemento de la flora fluvial extendida generosamente por las calles y plazas para que el Cristo solar sea paseado por encima de ella. Cortada, esto es, destruida una



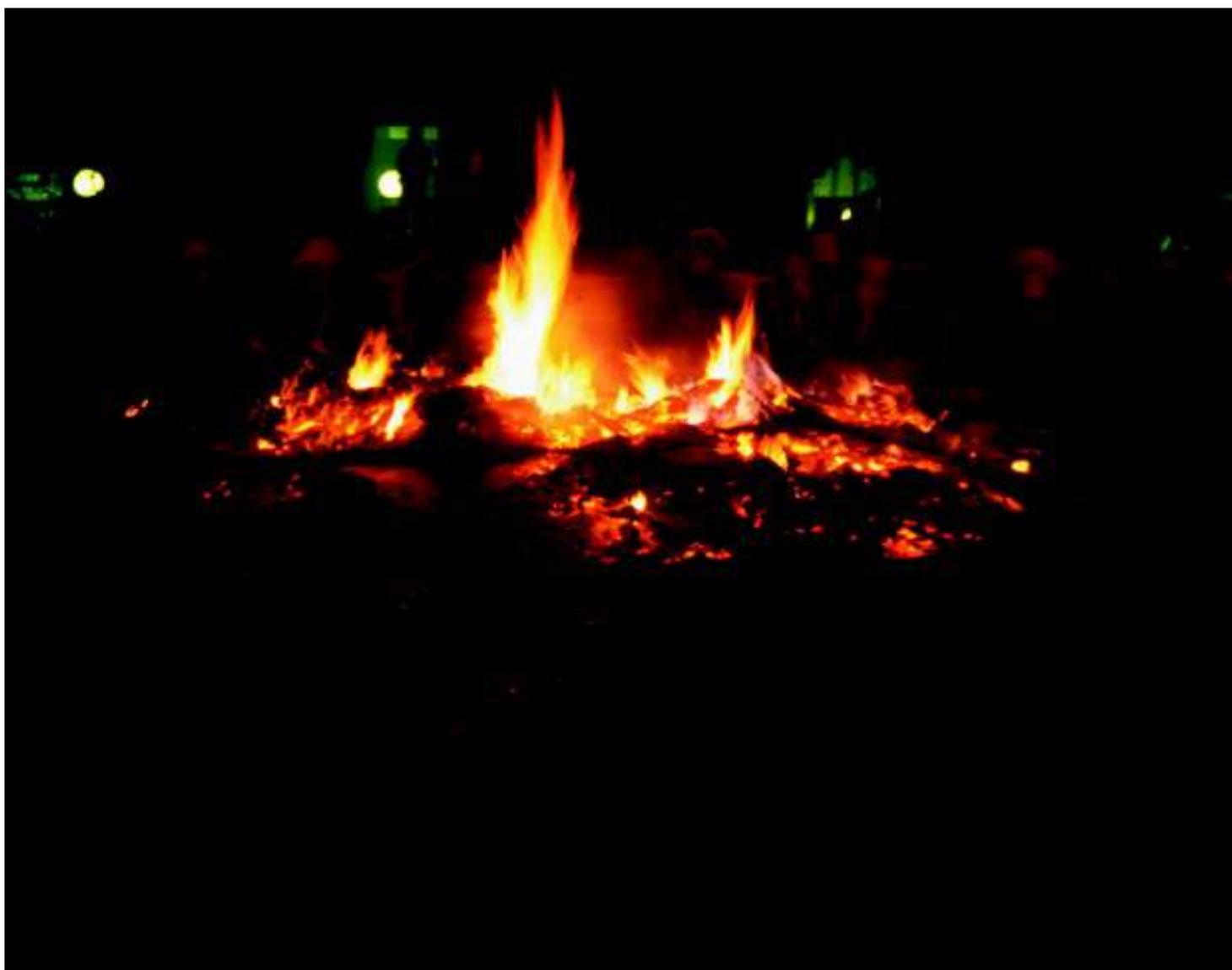
Aunque en alguna circunstancia explicamos el simbolismo de la bandera como una alegoría del "agua mansa", en este distinto contexto permite otro tipo de observación. Entre las tradiciones que recoge la fiesta de Corpus Christi (que posiblemente es un residuo de la participación en la procesión de las antiguas milicias municipales) los ondeos de bandera son habituales. En la imagen superior ondeo de la bandera en la localidad navarra de Lesaka. En la imagen de abajo, ondeo de bandera en la localidad navarra de Doneztebe al término de la procesión (Fot. F. Garaikoetxea).

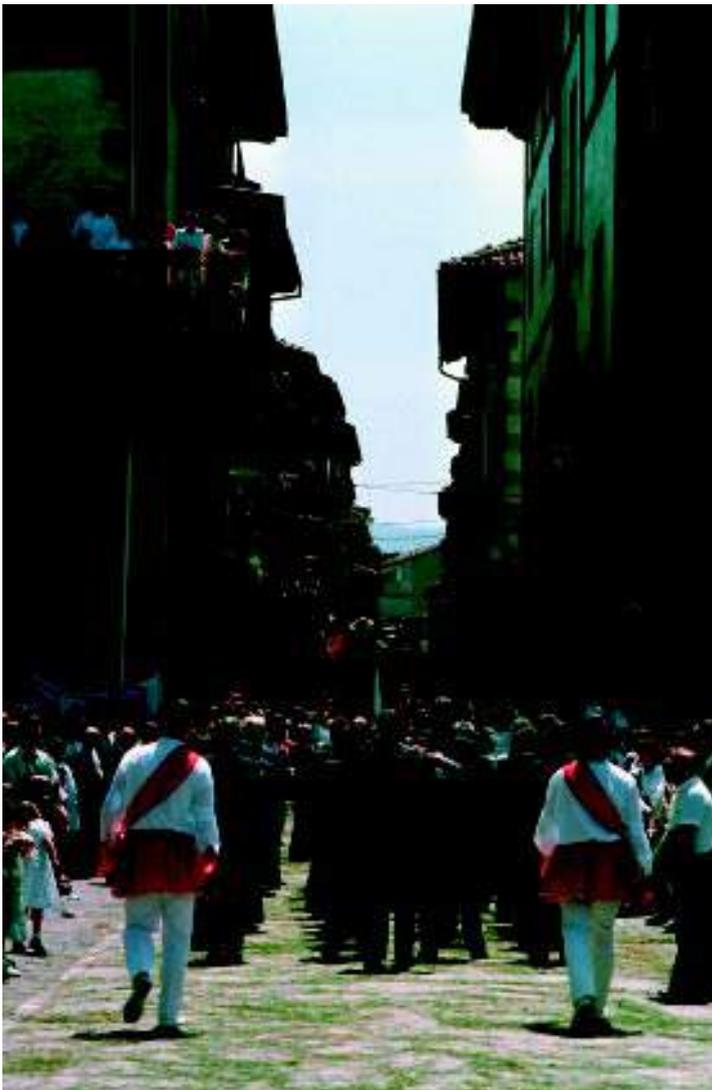




La frondosa ribera del río antes de ser despojada de su vegetación. En muchas situaciones relacionadas con la cultura tradicional o con la manipulación de determinados arquetipos, estos se ordenan para ofrecer una buena síntesis de lo que en ellos hay de más significativo. En la fotografía de la derecha nos encontramos con una imagen del Sol, que en el día de Corpus es la figura central y destructora de la flora y fauna salvaje de la ribera del río, con el anagrama de Cristo en su centro. Como consecuencia de ese castigo, y de la derrota que sufre la naturaleza salvaje, la alegoría del sol aparece sostenida por dos «hombres salvajes», «conquistados» y puestos a disposición del Cristo solar Fot. Arxiu Mas).

Los juncos y hierbas de Corpus Christi así como las de san Juan, son guardadas para ser quemadas en caso de tormenta.





La danza ha sido una de las actividades más importantes y tradicionales del día de Corpus Christi. Si proverbiales han sido las danzas de espadas, en no menor medida eran las cuadrillas de danzantes «alquilados» por los cabildos eclesiásticos, los consistorios o los gremios de artesanos. Durante muchos años las danzas fueron encargadas a maestros de danza especializados en construir motivos para este día y su celebración, así como comedias y representaciones teatrales, construcciones de gigantes, enanos y caballitos. Danzantes en las procesiones de Iruña y Oñati.



parte importante de la vegetación fluvial (hábitat de los insectos) y con el «sol» marchando por encima de ella, esa dualidad se completa con los bailes de espadas que aportan al conjunto un insólito y nuevo significado. De manera que la destrucción del ecosistema fluvial es una acción que guarda absoluta simetría con la exaltación solar que la fiesta propone. La destrucción como principio previo a toda creación se pone aquí de manifiesto de una manera poderosa, Eros contra Tanatos, Cristo contra el Diablo alegorizado en el insecto, en el tábano. Como religión solar, el cristianismo dirige su atención hacia los momentos culminantes de la aventura del astro diurno. En ese sentido la fiestas de Corpus Christi no es sino la afirmación tardía de un deseo largamente perseguido, hacer suyo el heliocentrismo helenista para que Cristo quede simbolizado por el sol. Ese poder del sol es el que Carlomagno pide a Dios para derrotar a la masa sarracena del emir Baligán y que luego, excepcionalmente, veremos brillar cada año en el día de san Juan. En el siglo XV Bernardino de Siena propondrá a la adoración popular el Nombre de Jesús bajo el trígama IHS inscribiéndolo en un sol radiante. Bajo este nombre de adoración, la custodia es en algunas partes del País Vasco *Eguzki saindua*, 'el sol santo'. En la mañana del día de Corpus Christi Cristo pasa por encima del herbolario que horas antes ha sido residencia y sustento de los insectos de ribera.

LA QUEMA DEL HÁBITAT DEL INSECTO, MEDIDA PREVENTIVA Y AMENAZANTE CONTRA EL MAL.

Pero de cualquier manera, no es ese el destino final de esa flora. Las hierbas pisadas por la procesión son recogidas, secadas y utilizadas en aquellos momentos especiales sancionados por la tradición. En algunas localidades vascas, en Ezkurra, Goizueta, Leitza, Astrain, Muru Astrain y Ziga, entre otras, las hierbas de ese día tienen aplicaciones imprecatorias contra el mal: o se queman cada vez que hay tormenta, o sirven para iniciar el fuego de las hogueras de san Juan. Es evidente que en cualquiera de las dos circunstancias una suma de conjuros, amenazas y depuraciones de factura muy arcaica dirigidas contra los insectos, está resistiendo dentro de la tradición. Porque si en el encendido de la hoguera de san Juan con las hierbas del Corpus, podemos ver una desafiante intencionalidad de acabar con los insectos al arrasarse su hábitat, en el caso de la tormenta sucede otro tanto. No es necesario recordar que sus divinidades (de oscura naturaleza insectil) completan su catálogo de maldades promoviendo terremotos, plagas, enfermedades y epidemias.

La procesión de Corpus ha servido también para salvaguardar ciertas costumbres que parecen unirse a prácticas curativas extraordinariamente arcaicas.

Tal es el caso del «colacho» que aparece en la localidad burgalesa de Castrillo de Murcia, y para quien la tradición pide que salte por encima de los niños. Una costumbre parecida es mantenida por los calusari, bailarines rumanos cuyas prácticas sanadoras han sido bien recogidas por los folcloristas de aquel país (Fot. Anca Giurcescu).



Gigantes, kilikis o cabezudos y zaldiko-maldikos o caballitos son el caos de cartón-piedra que precede a las autoridades, dantzaris y txistularis en la procesión del día de san Fermín. El propio santo, con su tez morena, es una imagen del "moro fundante" que tan abundantemente aparece en la tradición de Europa occidental.



Nos encontramos con unas prácticas propias de sistemas de creencias no influidos por el judeocristianismo, y que por esa razón responden a una idea de conjura o imprecación contra el mal que no busca la intercesión de Dios, como en el sacrificio hebreo. En estas costumbres recogemos la idea central de enfrentarse al Mal matándolo. Matando lo que mata, llevando al fuego el ecosistema del insecto se realiza un acto mágico destinado a contener las maldades que vienen de la ciénaga, de la orilla fluvial o del pantano. Veamos paso a paso de qué manera se articulan todos estos elementos.

SÍMBOLOS DEL CAOS Y DE REGENERACIÓN FUNDANTE EN LAS FIESTAS DE SAN FERMÍN DE IRUÑA

En este ejemplo de Iruña, y por hacer un breve comentario que cierre esta sección dedicada a los valores simbólicos consistoriales, dedicaremos una línea a toda la parafernalia de cartón-piedra que participa junto con el Ayuntamiento en el día del santo. Desde la iglesia de San Lorenzo hasta la Catedral pasando por el edificio consistorial coronado por dos imponentes «hombres salvajes» o *basajaunes*, la procesión con la imagen de san Fermín es precedida por una cabalgata de gigantes, cabezudos, *kilikis* y *zaldiko-maldikos* que caminan acompañados por la alegre

música de la dulzaina y el *txistu* entre nubes de chiquillos.

En este caso, la estructura del grupo de gigantes (en lo que hace a su origen) está geográficamente orientada, ya que las cuatro parejas de gigantes pamploneses corresponden a la más vieja idea del mundo, asentada siempre sobre los puntos cardinales: Europa, Asia, África y América. En cuanto a los cabezudos nada diremos por cuanto hay distintas opiniones sobre la personalidad de algunos de ellos. Los coloristas y simpáticos *kilikis* o «azadores» y los *zaldiko-maldikos* ¿acaso «caballitos malditos»? (en otros tiempos armados con vejigas de cerdo) no son, en realidad, lo que hoy día creemos que son. Para empezar son un «espanto» que persigue a los niños, los azuca y asusta; y si es posible para las máscaras sostenerse en la frenética carrera que aquellos emprenden, los «golpean» con sus vergas de cerdo en medio de gritos de desafío:

*¡Aquí, kilikiki
con el palo no
con la verga sí!*

SÍMBOLOS FESTIVOS DE LA CALAMIDAD EXPULSADA. Restos de un mundo medieval permanentemente recreado, todas estas figuras son expresiones simbólicas del hambre y la calamidad «expulsadas» por la renovada capacidad «fundante» del Consistorio, que

ceremonialmente camina detrás de ellas amparándose en la figura del santo. Mientras avanzan en su golpear indiscriminado (y dado que los «golpeados» son niños) queremos entender lo que desde su inconsciente estas máscaras nos dicen: la calamidad siempre golpea a los más débiles.

LA IMAGEN DE SAN FERMÍN COMO ALEGORÍA DEL «MORO». Detrás de toda esta barahúnda, la imagen de san Fermín como centro de lo sagrado tiene la clave esotérica de la fiesta. No hace al caso de donde viene, sino quién es y cómo se presenta a la adoración de sus fieles. Con forma de relicario, el bulto de san Fermín no es tanto un busto o un cuerpo más o menos completo, cuanto que una cabeza con su cara «morena». Por su personalidad instauradora y tez oscura, san Fermín es otra expresión del mismo alegórico «moro» que vemos aparecer por todos lados, tanto en Aragón, como en el valle de Roncal o en el propio escudo de Navarra a través de la esmeralda que «sujeta» las cadenas.

A continuación, el Ayuntamiento avanza con todos los atributos que han sido comentados. Un orden renovado y colonizador que a duras penas se mantiene entero en el Caos de la fiesta.

Las danzas de bordones (como esta de Deba) son parte de un sistema ritual que ha tenido como finalidad reproducir las acciones fundantes que tuvieron lugar in illo tempore. Algunos de los modelos conservados los vemos unidos a homenajes y honores para con algunas advocaciones cristianas como San Roque abogado contra las epidemias. Este es el caso de las danzas de Deba bailadas en la ermita que el santo tiene en los montes cercanos a la localidad. Por otra parte la cara morena de san Fermín es otro de los rasgos que relacionarían a este santo con el "moro fundante" del folclore europeo.





BAILES DE ESPADAS



La espata-dantza o baile del tábano

BAILES DE ESPADAS. Los *dantzaris* de la aldea vizcaína de Garai con su bandera, llevando en procesión la imagen de Santiago «matamoros» el día de su fiestas patronal. Los bailes de espadas de esta parte de Bizkaia se interpretan aquí bajo la imagen del tábano. La *ezpata-dantza* vendría a ser, más que un baile de espadas, el «baile del tábano». A la explicación y comprensión del fenómeno contribuye, de manera importante en nuestra opinión, una parte de la música y el diseño coreográfico de la danza llamada *Zortzingo*.

Lo que ahora queda pendiente es explicar los bailes de espadas mediante un discurso que haga posible su integración en los esquemas dados.

El término *ezpata-dantza* es el genérico con el que en el País Vasco se conocen todos los bailes de espada cualquiera que sea la morfología con la que el arma se presente. La denominación ha tenido un uso tan general que prácticamente se ha convertido en una metonimia de danza ceremonial o ritual, y el término *ezpatadantzari* en sinónimo de bailarín, baile con espadas o no. Entre los ejemplos que permanecen vigentes se distinguen dos grandes grupos: un primero en el que los bailarines se encadenan mediante espadas largas tomadas por la empuñadura y la punta; y un segundo en el que armados con sables, dos filas de bailarines se enfrentan en una danza «pírrica» o «de combate».

■ PRIMER GRUPO: DANZAS DE EMPUÑADURA Y PUNTA

Una importante diferencia entre el primer grupo de «empuñadura y punta» y los modelos afines europeos es que, en el caso vasco, fuera de la cadena de danza hay bailarines que van armados con puñales o dagas, con las que realizan movimientos y gestos que no siempre responden a un ejercicio de combate (Zumarraga, Beasain, tradición de Izueta por ejemplo). Un detalle que se debe comentar es que, quizá debido a las continuas presiones de las autoridades eclesiásticas en busca de la prohibición y desaparición de los bailes, los bailarines no toman estas dagas directamente con la mano, sino que lo hacen envolviendo la empuñadura con un pañuelo. Un subterfugio que permite defender la continuidad de la danza, al desviar el fundamento de una posible acusación diciendo que las armas no se toman con la mano. En estas danzas de espada larga, hay variantes (Markina y Legazpi) en las que el

encadenamiento desemboca en una complicada tijera formada por los filos entrelazados de las espadas, con la que atenazan el cuello del bailarín principal (mudanza conocida como la «degollada»). Esta pantomima dramática, con la que se simula la «muerte» del primer bailarín, es seguida por otra figura de «resurrección», en la que este mismo bailarín, de pie sobre el emparillado de espadas, es alzado por el resto de sus compañeros. Sin salir de Bizkaia, hay otra danza como la *Kaxarranka* de Lekeitio que todavía se mantiene con gran vigor en la fiesta de san Pedro. En su historia anterior aparece unida a bailes de espadas y a máscaras de apóstoles, que el obispo de Calahorra prohibe el año 1682 con motivo de un altercado que se produce durante una visita de inspección del Vicario general de dicho obispado doctor Salazar. El baile y toda la ceremonia formaba parte de las costumbres que tenía la cofradía de mareantes de transferir los poderes entre los mayordomos saliente y entrante. El documento deja sin esclarecer algunas cuestiones que bien pudieran estar ligadas a representaciones de moros y cristianos (lo cual no debe de extrañarnos teniendo en cuenta que Bermeo las celebra en los años 80 del siglo XIX). Así vemos que en la descripción de tres figurantes que van vestidos con casullas, máscaras en las caras y con especiales tocados de cabeza, se dice que dos de ellos que llevan unas insignias «como de medias lunas», mientras que el otro se toca la cabeza con una mitra. Los tres personajes eran san Pedro, con mitra, y san Juan y san Andrés con el tocado de media luna. En algún momento el documento dice que los bailarines de espada sumaban la veintena.⁴²

■ SEGUNDO GRUPO: DANZAS PÍRRICAS O DE COMBATE

El segundo grupo se ha mantenido en algunas localidades de la Merindad de Durango y no tiene variantes. Esta comarca vizcaína, aldeas como Berriz, Garai, Iurreta,

Mañaria o Abadiño, han conservado la que sin duda es una de las más bellas expresiones de danza «pírrica» del folclore europeo. Ocho bailarines, enfrentados cuatro a cuatro, realizan un sobrio y brillante simulacro de pelea con palos y espadas, que parece extraído de un texto de Jenofonte o Dionisio de Halicarnaso. En esta variante, la pantomima de la muerte y resurrección (conocida como *Txotxongillo* o «marioneta») se baila en último lugar, y es en extremo original. Termina con un bailarín alzado al aire sobre las manos de dos compañeros, que lo sostienen en posición horizontal sujetándolo por la espalda y los tobillos. El efecto o idea de que el bailarín es en ese momento una marioneta y que por tanto está «muerto», se consigue moviéndole los tobillos en un gesto que busca tocar un calcañar con el otro.

LEYENDAS DE MOROS Y DANZAS DE CINTAS Y ESPADAS

La imagen del moro planea sobre estas danzas a través de la explicación que se viene dando sobre la personalidad histórico-legendaria del dominguillo o muñeco que se coloca sobre el árbol de cintas. En las tradiciones duranguesas referidas a los moros y cristianos se encadenan hechos que han formado parte del basamento simbólico de estas danzas.

Algunas narraciones mantienen historizado un impreciso fondo mítico mediante el cual se asiste a la derrota y muerte de un «rey moro» en la ciénaga o *fadura*. A partir de ahí se produce el enastamiento de su cabeza en una pica, lo que da origen al dominguillo que corona el palo de cintas. Nuevamente en este caso vizcaíno aparece la ciénaga, la muerte del moro, el baile de cintas y el destino, como resultado de la mítica batalla de Tavira, que tuvo lugar el 2 de Junio de 796, en la que los durangueses vencieron a los sarracenos capitaneados por el caudillo Bajamelú que vivía en Navarra. La batalla duró dos días, siendo comandados los cristianos por Alastio de Ascoeta, Eleucio de Urdaibay, Martín



1



2



3



4

Las danzas de «empuñadura y punta» es la forma más extendida entre las danzas de espadas europeas, que en el País Vasco adquieren la particularidad de ir acompañadas por varios bailarines armados con puñales. 1 Cuerda de bailarines de espadas de la localidad guipuzcoana de Zumarraga, 2 danza de espadas de la localidad onubense de Obejo (Fot. Fiestas de España), 3 Un tapiz del siglo XVI con una danza de espadas de los portugueses en Goa (Fot. Kunsthistorisches Museum, Viena), 4 danza de espadas del Carnaval de Zurich según una aguada del siglo XVI (Fot. Violet Alford, Sword dance and Drama).



Las danzas con armas, bajo la forma de un desafío, han tenido una gran tradición dentro del entrenamiento militar que los jóvenes recibían en el Mundo Antiguo. Guerreros iberos danzando, acompañados de músicos con flauta doble y trompa. Ilustración de una gran copa de pie bajo procedente de la excavación del Cerro de san Miguel de Liria, Valencia (Luis Pericot, Cerámica Ibérica).

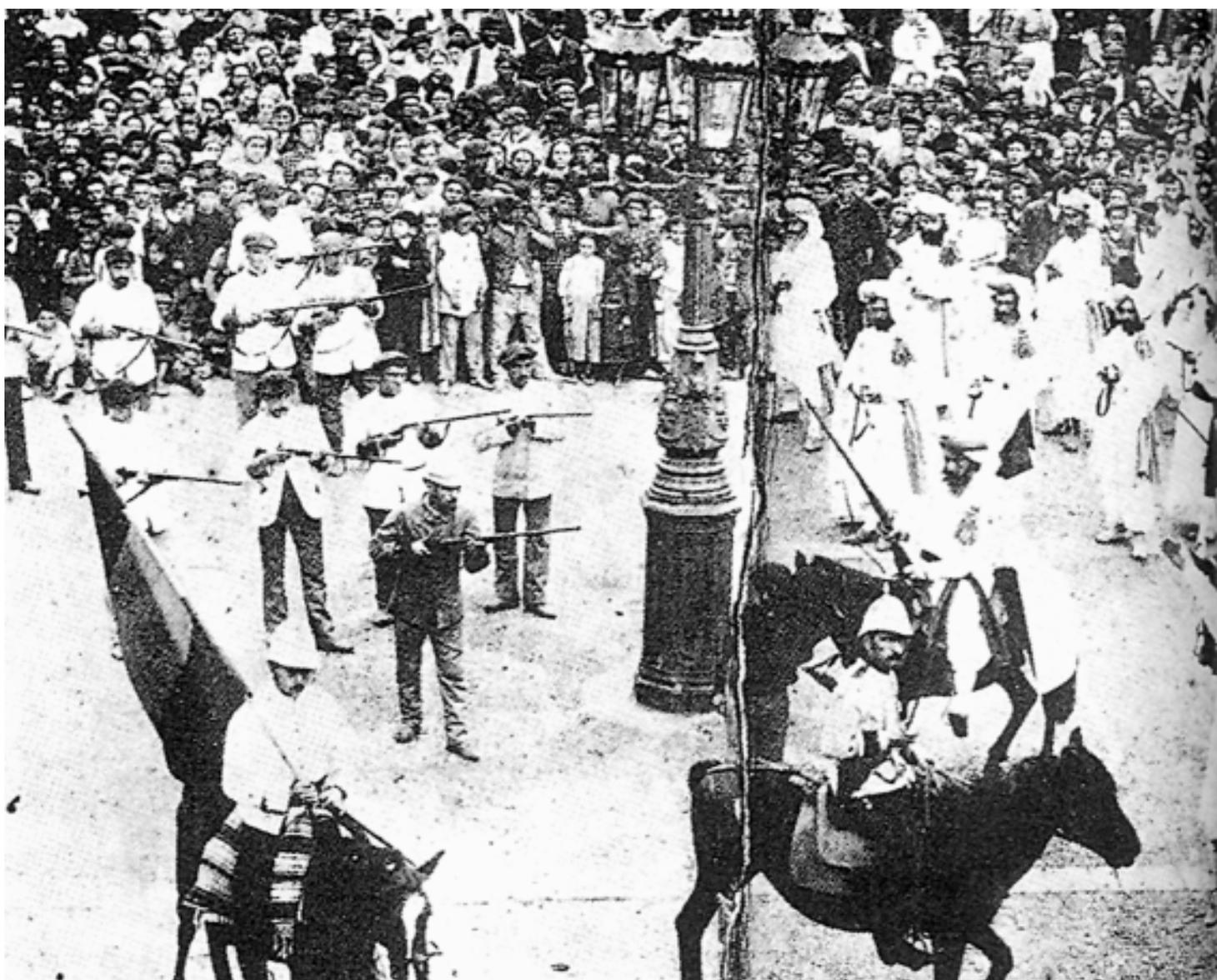


A la izquierda bailarines Earsdon (Northumberland) mostrando la mudanza del Lock o "nudo" (Fot. W. Fisher Cassie). A la derecha, tenemos esta mudanza realizada por los danzantes de Huesca en honor a su patrón san Lorenzo (Fot. Dip. de Huesca).





Las danzas de espadas aparecen unidas a las fiestas de moros y cristianos y a la parodia de muerte y resurrección de un figurante. En esta página arriba a la izquierda Ezpata-dantza de Xemein, variante vizcaina de las danza de empuñadura y punta, que recoge el emparrillado de espadas propio de la figura en la que se simula la decapitación del primer bailarín; encima a la derecha, la danza conocida como Kaxarranka de la localidad costera de Lekeitio, es lo que queda de un viejo ceremonial de la Cofradía de Mareantes de la villa vizcaina con resabios antiguos de la fiesta de moros y cristianos. En los siglos XVI-XVII la comparsa incluía bailes de espadas y alguna referencia a los moros. Aquí debajo, la representación de una comparsa de moros y cristianos en la villa vecina de Bermeo (Bizkaia), en una fotografía del último tercio del siglo XIX.





Una bellísima y original variante de la degollada se realiza en la espata-danza vizcaína levantando a uno de los bailarines sobre las cabezas de los demás. El que lo sujeta por los tobillos le mueve los pies para describir su situación de persona inanimada, sin vida. La propia palabra con la que se conoce esta danza, Txotxongillo o 'marioneta', habla del sentido que se debe dar al bailarín alzado. En la fotografía los dantzaris de Berriz bailando el Txotxongillo en los años treinta.

Íñiguez, Chandiot de Urarte de Iburgüen, Ochoa de Andramendi y Lope Larra de Uriarte. En la derrota, los combatientes de la Anteglesia de Berriz enastaron la cabeza del moro. Se dice que como recuerdo de ese hecho los danzantes de esta parte de Bizkaia colocan en su árbol de cintas una figura grotesca que se conoce con el apelativo de «dominguillo». La naturaleza moruna del dominguillo se ha conservado en estos versos, donde quedan sobreentendidas las sacudidas que recibe el muñeco y el efecto que las mismas tienen sobre su descompuesto esqueleto:

*Arta kamara Motxoliñua
Domingillua lepuen
Erañok hire eperdi horri
Marruekuen moduen*

Con pinta de espantapájaros
y dominguillo...
mueve esas caderas
al estilo de los moros

■ LA ESPADA COMO ALEGORÍA DEL AGUIJÓN

ALGO SITUADO MÁS ALLÁ DE LO EVIDENTE

Tan pronto como el nombre de estas danzas y su significado ha sido objeto de estudios de mayor atención, los planteamientos y soluciones propuestos en muchos casos, han sido sencillamente iguales o parecidos a tantos otros que se conocen en el ámbito del folclore, y que otros especialistas también sugieren en el campo de los estudios históricos o las ciencias sociales: el problema de lo evidente en detrimento de lo «oculto», de lo metafórico. Esa posición es normal en cualquier estudioso, a pesar de que sobre el problema de la evidencia, Max Weber dejó escrito que, toda interpretación, como por otra parte la ciencia en general, tiende hacia la evidencia, formulación que el propio Weber completó al escribir que,

"el hecho de que una interpretación posea un grado particularmente elevado de evidencia no prueba nada en cuanto a su validez científica"

y mucho menos diríamos nosotros cuando se trata de evidencias que deben responder ante hechos situados en campos simbólicos o especulativos.

Tal sería, entre otros, el caso del caballito de cartón o caballito-faldellín, una máscara que en los supuestos lógico-deductivos de algunos folcloristas, no puede estar referida sino al recuerdo del primer caballo que fue domado (Maurice Louis para los *chevalets* provenzales), o a alguna de sus funciones como el tiro, el entrenamiento militar a través del torneo (Violet Alford), la guerra, etc. Lo cual puede ser cierto donde la función

Grupo de espata-dantzaris de la meridad de Durango de finales del siglo XIX con sus músicos acompañando a miembros del ayuntamiento.





El «dominguillo», que es un recuerdo del moro empalado, coronando el árbol de cintas de los bailarines vizcainos de Iurreta.

representativa del caballito es muy evidente. En algunas parodias de batalla entre dos grupos de caballitos enfrentados, turcos y cristianos, por ejemplo. O en otros casos, como en la danza mejicana de los «santiaguitos», Santiago «matamoros» lleva sujeto a la cintura un pequeño corcel de color blanco. Pero estas conclusiones no son aplicables a otros caballitos carnavalescos, de cuya función y sentido ya hemos escrito más arriba.

LA METÁFORA DEL TÁBANO EN LAS DANZAS DE ESPADAS Y BORDONES

Empero si hablamos de la espada, la obviedad del arma nos lleva a la guerra, para desde ahí y sin apelación posible, hacer de una danza de espadas una danza guerrera. Pero ¿qué decir cuando, como sucede en el folclore vasco, se da el caso de que la misma voz para 'espada', *ezpata*, sirve para nombrar al tábano o mosca del caballo (*Hippobosca equina* o *Stomoxys calcitrans*), y además los bailarines utilizan esa misma espada como si fuera un agujijón (tomándola con las dos manos) para sus simulaciones de ataque y defensa? Inequivocamente la respuesta debe considerar esta coincidente suma de circunstancias más allá de la casualidad: tanto el que la misma palabra se emplee para nombrar a la mosca del caballo y la espada, como que en el baile se utilice el arma como si fuera un agujijón. Pero por si esto fuera poco, ya hemos hablado de la *pordon-dantza* como danza cuya metáfora nos lleva al mismo mundo insectil que la *ezpata-dantza*. Aquí también ha

funcionado la evidencia de una danza de bordones de los que la Historia hace que sean lanzas (lo que en parte es cierto). Explicado todo por medio de una fabulación mítico-histórica, centrada en la batalla de Beotibar lidiada en el año 1321 entre guipuzcoanos y navarros, los documentos lingüísticos que se pueden incorporar al conocimiento de la cuestión obligan a revisar las exégesis que se han hecho sobre estas danzas. Pues como hemos explicado más arriba, detrás del bordón como artefacto y de la lanza como herramienta bélica, el insecto o *bourdon* con su probóscide o lanceta, es el ser que, como interesante metáfora, circula por el interior de esta danza.

LA PARADÓJICA CIRCUNSTANCIA QUE SE DA ENTRE LAS DANZAS DE ARMAS Y LA AUSENCIA DE UN FOLCLORE DE LA GUERRA

Pero con todo, y a pesar de la trascendencia con la que ha pasado a la Historia la naturaleza militar de una deidad como Marte (en detrimento de otras facetas suyas más oscuras, agrícolas o purificadoras), no deja de llamar la atención que los campesinos europeos no tengan, en sentido estricto, un folclore de la guerra.

Podemos preguntar entonces, ¿cuál es pues la naturaleza de los bailes de armas que hay en ese folclore?, ¿acaso Marte tiene una misteriosa veta profiláctica, oculta tras la fanfarronería con la que muchas veces se viste lo militar? Hasta donde nos es posible entender, hay una

diferencia radical, diríamos que insalvable en sus aproximaciones morales, psíquicas e incluso emotivas, entre lo que en sentido genuino se debiera entender como «folclore de la guerra», y las festivas representaciones con armas que proporciona el folclore.

Lo que de hay de «militar» en el folclore, se debe en parte a que es una eflorescencia de viejos rituales de iniciación de grupos de edad propios de las sociedades de varones, cuyo sentido hace tiempo se ha perdido. Y también en que las danzas de combate (de carácter imprecatorio contra pestes y enfermedades) son parte esencial del folclore europeo. En una parte importante, lo militar se encuentra en la música y en el rígido ordenamiento de las filas de los danzantes, en la exactitud con que deben de trazar sus pasos y movimientos, así como en la igualdad o uniformidad de sus trajes. Toda esta suma de circunstancias permite comprender que la exégesis haya interpretado siempre estas danzas como el resto de danzas militares.

DOBLE NATURALEZA MILITAR Y AGRÍCOLA DE MARTE. Completando esta idea, el folclore de armas funde en su práctica la antigua doble naturaleza militar y agrícola del dios de la guerra: el Mars o Marte quizás nacido del *marsh* o ciénaga pantanosa que recogía sobre sí, el mismo espacio ceremonial, el del *moorland* o tierra no cultivada, que los bailarines ingleses han ritualizado con sus danzas de moros o *Morris dances*. Más allá del fondo etimológico de la voz folclore y del apoyo que nos puedan dar la Historia y las ciencias sociales, hay que



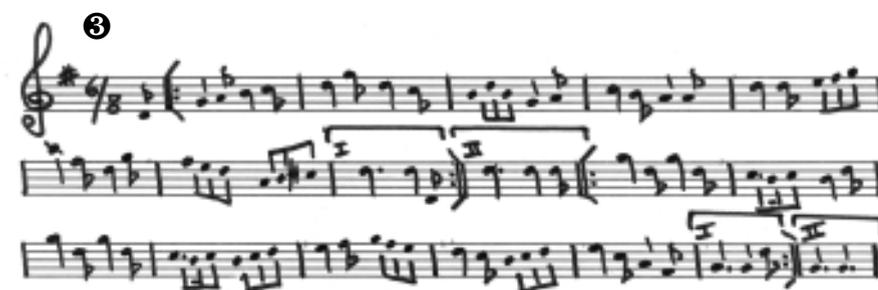
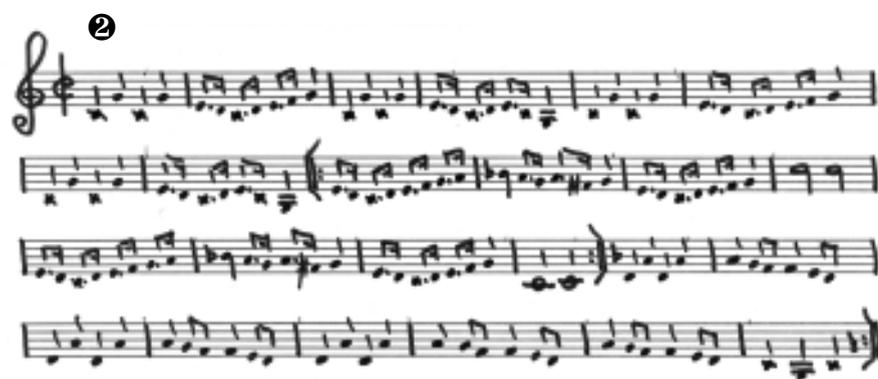
Algunos caballitos de cartón no se pueden reducir a la plaga de langosta, tal y como hemos planteado al escribir sobre el Carnaval. ❶ Tal es el caso de esta imagen de Santiago «matamoros» mejicano, que con un pequeño caballito blanco sujeto a la cintura que aparece como figurante en la denominada «danza de los santos», y que procede de la leyenda nacida con la batalla de Clavijo (Fot. Max Harris), ❷ Lo mismo que este caballito-faldellín de la aldea de san Felipe de los amerindios Pueblo de Nuevo Méjico (Max Harris, Aztecs and Moors), ❸ o estos caballitos que bailan la parodia de una batalla, junto a los gigantes de San Feliu de Pallerols en Cataluña (Fot. Max Harris).

La manera de tomar la espada en los movimientos de ataque y defensa de los dantzaris vizcainos, permite comprender que es el agujón del tábano la metáfora que ocultan tras la espada.





La espada como probóscide o pico de insecto.
 a) a la izquierda dos espadas de bronce, la una procedente de la provincia de Segovia, la otra de Menjíbar (Jaén). Colección Gómez-Moreno y Real Armería de Madrid. (José Camón Aznar),
 b) las avispas y abejones chupan el néctar de las flores con un pico o probóscide como el de la fotografía (Fot. The Natural History Museum, Londres).



Tres ejemplos melódicos de inspiración militar,
 ❶ Melodía conocida como Agintariena, marcha con la que entran en la plaza los ezpatadantzaris de le Merindad de Durango, ❷ primeros compases "militares" del Jocul Calusariilor de los calusari de Rumania, ❸ melodía inglesa titulada Jackie to the fair tradicional de Brockley en Northanshire, según Cecil J. Sharp.



Mosca hembra Corop silaceus vista de perfil con su proboscis y antenas (Les Mouches, Fot. R. Dausy).

La plaga de moscas, del herbolario de Peter Schöffer, 1485.

variar la reflexión sobre la calidad de ese conocimiento tradicional, indagando en los fundamentos de transmisión y sustento, más aquellas figuras que toma del lenguaje para proteger lo que transmite. Y a la vista de lo que aquí se va a exponer, se podría decir que, si el folclore no es la ciencia de la metáfora, sí es cuando menos un conocimiento protegido, oculto tras ese tropo del lenguaje.

EZPATADANTZARI O «BAILARÍN-TÁBANO».

De ahí que en estas danzas el utensilio en cuestión, haya acumulado sobre sí todas las cargas metafóricas y metonímicas nacidas a la sombra del baile. Así pues, bailarín e instrumento de danza se funden para dar vida a una nueva realidad metonímica, la del *ezpatadantzari* o bailarín por antonomasia. Por otra parte, esa misma arma encubre la imagen-signo de lo que el danzante representa cuando en el curso de la danza ataca y defiende sus posiciones, ya que aunque lo hace armado con una espada, esta queda metamorfoseada en un estilete, aguijón o probóscide. La espada no es aquí el arma que predica un combate convencional, sino la expresión signíca de una identidad animal, insectil, que el bailarín extrae del atributo que con más claridad define al tábano: su agresiva proboscis, y las lacerantes picaduras que produce con los perforantes estiletes de su pico.

SUS ACCIONES EXORCISATORIAS. Así pues el bailarín que al bailar «agrede» con su probóscide desvela metonimias anteriores, la del «bailarín-tábano» como linaje metafórico resultante de una inspiración totémica tal cual ha podido ser la del «tábano-bailarín». En esta situación, el grupo de «bailarines-tábano» tiene la alta misión coreográfica de exorcizar la calamidad en general, magnificada en este caso por el tábano que, recordémoslo, es la cuarta plaga con la que Yahveh castiga a Egipto (Éx., 8, 16-21.)

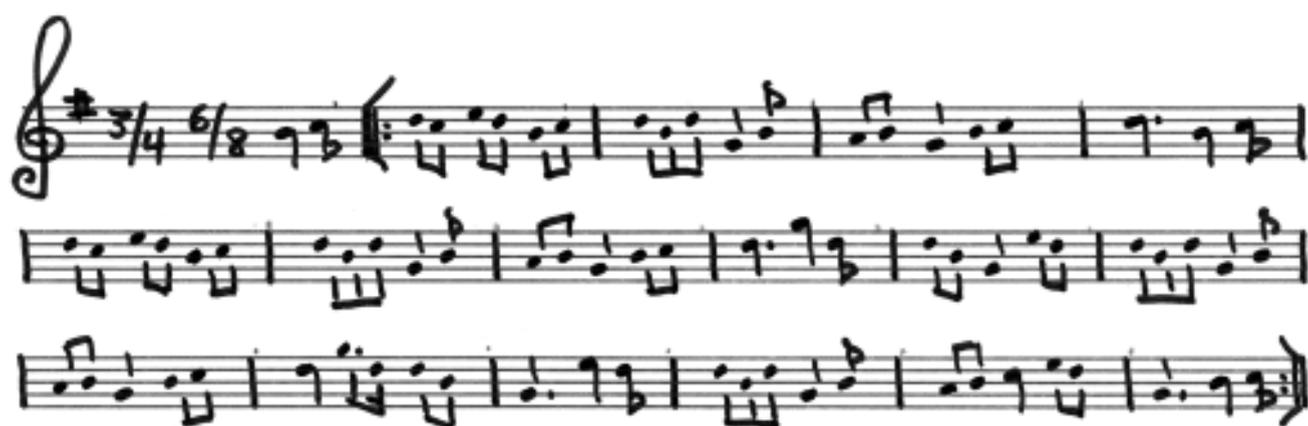
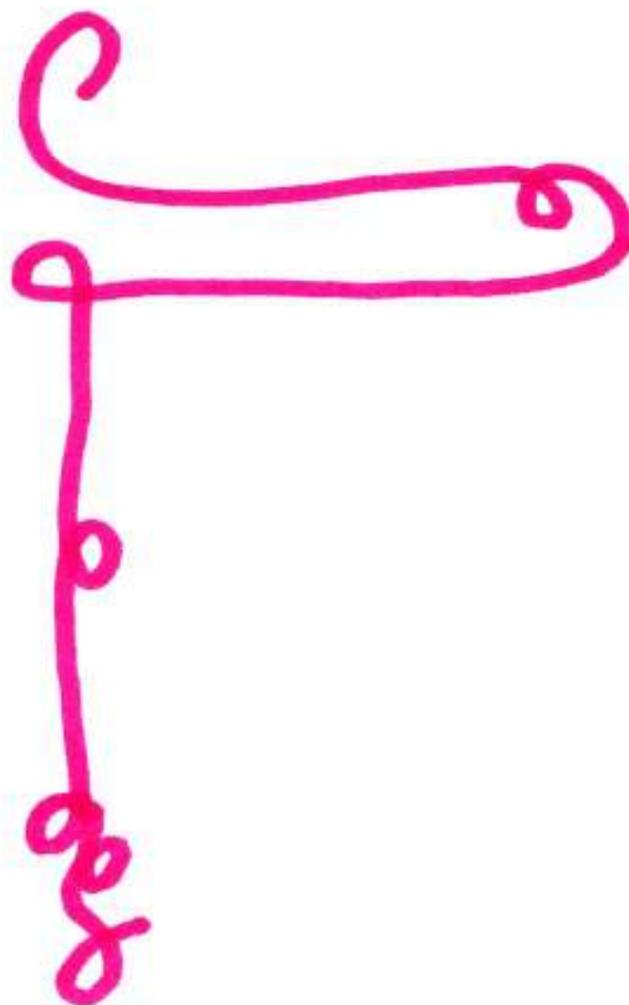
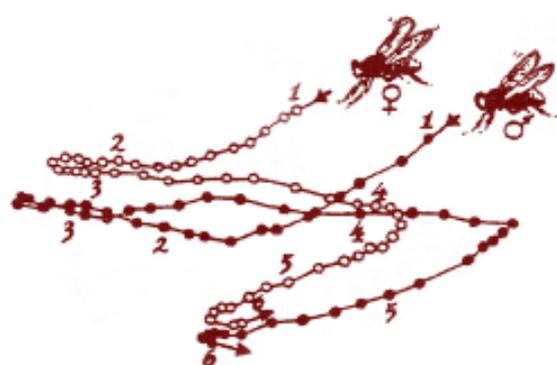
PENSAR LA EZPATA-DANTZA: ¿POR QUÉ BAILE DEL TÁBANO Y NO DEL AGUIJÓN?

EL FONDO ETIMOLÓGICO Y METAFÓRICO DE LA VOZ EZPATA. Por tanto, para explicar la perdurabilidad de la imagen-signo de ese estilete en el interior de estas danzas duranguesas, nuestra proposición plantea el supuesto de que la voz *ezpata* referida al artefacto con el que bailan los danzantes vizcainos, no responde a la espada o sable de hoja de acero, ni a la espada de madera de agramar lino, sino al tábano mismo que en lengua vasca se denomina bajo formas como *ezpata*, *ezpara*, *ezpateuli*, etc. La espada es aquí, como signo puesto en lugar de «otra cosa», el icono que capta una noción de semejanza entre el bailarín y esa «otra cosa» de la que el propio bailarín es signo. Para razonar esta propuesta dejemos de lado las procedencias, distintas, de las dos palabras más significativas: *ezpara* y *ezpata* (la primera originada en la forma latina *uespa*, «avispa», y la segunda en la también latina *spatha*, «espada»), y tratemos de hallar el modo por el que la espada como un «aguijón» o «estilete», y el nombre del baile como metonimia del insecto, construyen la metáfora. Para ello tenemos que ir, obligatoriamente, a estudiar la lógica que desde el campo simbólico aporta el «aguijón» o *ezten* como probóscide de la mosca del caballo.

EL FONDO ETIMOLÓGICO Y METAFÓRICO DE LA VOZ EZTEN. En lengua vasca el «aguijón», *ezten*, se entiende sobre todo como el dardo de un ofidio o la uña venenosa del escorpión, lo que empieza por marcar un interesante principio diferenciador entre el nombre de la danza, el gesto con la espada y el nombre del aguijón. Ya se ha apuntado más arriba que la danza recibe uno de los nombres vascos del tábano, nombre que también es el del arma que da nombre al baile: la «espada» o *ezpata*. También se ha especificado que en el curso de la danza, la espada se utiliza como un aguijón, pero indudablemente no se trata de un aguijón cualquiera, si así hubiera sido habría recibido el

nombre más general de *ezten*. Por tanto, si en el contexto de la danza y bajo el nombre del tábano o *ezpata*, la espada se ha estado utilizando como una vulgar púa, aguijón o estilete -y no como un arma de esgrima-, ese aguijón como arma debe de corresponder a la probóscide del propio tábano. De otra manera que hubiera sido, la danza se habría denominado con un término que marcará una evocación general y precisa como es la de *ezten-dantza* o «danza del aguijón».

Esta circunstancia permite decir que esta increíble metáfora, desvela su contenido al observar la manera en que el arma se usa en la pantomima de combate conocida como «gran juego de espadas» o *Ezpata-joko-nagusia*. En esta danza, el uso de la espada en los ejercicios de ataque y defensa no es la que corresponde al arma en su forma más clásica u ortodoxa, sino que como signo está reproduciendo la probóscide del tábano. Eso explica que los movimientos que el bailarín lleva a cabo con la espada, no se desenvuelvan dentro del arte de la esgrima, sino que la espada, al ser tomada con las dos manos, se sujeta de un modo que se puede considerar contra natura. En efecto, mientras la mano derecha la sujeta por la empuñadura, la izquierda la toma por el filo, cosa que no se puede hacer con un arma bien afilada sin correr el riesgo de seccionarse los dedos. El gesto completa el aguijón y lo hace visible cuando la espada o sable se coloca en posición de ataque. Al llevarlo a cabo, el movimiento obliga a situar la mano derecha a la altura de la oreja del mismo lado, de manera que desde la altura de la oreja derecha la espada se prolonga hacia adelante para reproducir la forma de un aguijón que va desde la nariz del propio danzante hasta la punta de la espada. En el contexto de la danza, la alteración en la manera de usar el arma, vendría a significar que la *ezpata* deja de ser literalmente un arma, para pasar a ser el apéndice donde se concentra toda la capacidad signíca y metafórica del tábano, cualquiera que sea la familia a la que pertenezca.



Por insólito que parezca podemos hablar con rigor de un «baile del tábano» en el folclore vasco. Para ello tenemos la melodía del Zortzinango o 'baile de a ocho (bailarines)' (semejante al zumbido de una mosca) y la evolución coreográfica de los dantzaris. Melodía y danza completan una sutil imagen de una mosca en vuelo. Como se puede ver en estos esquemas, la geometría coreográfica de la danza no se halla muy alejada del dibujo que realizan las moscas en su vuelo, como en este ballet de cortejo amoroso de dos moscas. Durante toda la persecución el macho se mantiene a unos diez centímetros de la hembra (C. Werhahn, *Biological Cybernetics*).



Movimiento de ataque de los espatandantzaris de Iurreta. La espada utilizada como el pico o proboscis de un díptero.

Con más 2500 especies, casi tantas como los mosquitos, las hembras de estas familias tienen un aparato bucal semejante al del mosquito con el que pueden causar punzadas dolorosísimas. Así es que, dotadas de un arma tan poderosa, algunas especies pueden llevar a cabo masivas «cargas militares» contra animales, tanto salvajes como domésticos, además de seres humanos. Los resultados de estos ataques pueden ser tan graves como para obligar a animales y humanos a salir huyendo del lugar donde los tábanos abundan. De manera que sobre lo dicho más arriba, se puede plantear la idea de que la acción conjuratoria contra el mal que el grupo de «bailarines-tábano» lleva a cabo mediante su danza, responde a las amenazas que desde el campo de la brujería se lanzaban contra el ganado, cosechas, salud y propiedades de los miembros de la comunidad. No solamente en algunos lugares de Europa la bruja es el abejerro, sino que en otros, y durante la noche de san Juan, los maleficios brujeriles pueden vampirizar a los niños, repartir las moscas del año, lavarse el trasero en la leche o transformarse en tábanos o abejonas para inquietar al ganado.

Para completar esta imagen simbólica volvamos al modelo de danzas realizadas con espadas pequeñas. De las mismas se puede decir en ausencia de otros datos, que esas dagas y su gesto amenazante distancia notablemente estos bailes de espada, y su interpretación, de las interpretaciones dadas al resto de los bailes europeos de empuñadura y punta. Estos últimos, estudiados por V. Alford como bailes propios de fraternidades mineras y metalúrgicas, no serían desde este nuevo análisis sino expresión de algo tan inmediato como las ambivalentes fuerzas del

inframundo. Una identificación que permite abordar la presencia de espadas pequeñas o «aguijones», en los combates o exhibiciones que en Vasconia acompañan a los modelos locales de empuñadura y punta. Ahora es posible comprender la singularidad de esta tradición propia del día de san Juan Bautista (tanto como de Corpus Christi, no lo olvidemos), e integrar en la misma los consejos recibidos en el aprendizaje de esta danza, que exige evolucionar con esas dagas a una altura situada entre la nariz y los ojos: primero con la espada derecha, luego con la izquierda, y finalmente con las dos a la vez. Según nuestra opinión (y en vista del doble sentido de la voz *ezpata*, y de los ataques que con la espada -tomada como una proboscide- tienen lugar en la *ezpata-dantza* duranguesa) creemos que las mudanzas, giros y evoluciones delante de la cara que los bailarines guipuzcoanos llevan a cabo con sus espadas pequeñas, reconstruyen la misma metáfora insectil, el mismo aguijón ya apuntado en la descripción anterior.

Los movimientos que los bailarines llevan a cabo con estas cortas espadas, no son aquellos que llevaríamos a cabo en el caso que deseáramos exhibir un arma. Con las muñecas pegadas a la cara y girando hacia afuera (con lo que a los puñales se les imprime un movimiento de rotación), la gestualidad de esta exhibición exterioriza una amenaza proboscidiana que acuerda perfectamente con las más arcaicas formas arquetipales contenidas en el día de Corpus Christi. De manera que como ya se ha dicho en líneas anteriores, en esta gran fiesta religiosa se produce una agresión contra el ecosistema fluvial. El escenario queda completo después de cortar juncos y espadañas de ribera y alfombrar con ellos el suelo por donde, horas después, pasará

el Santísimo en una Custodia de forma solar. Y es esta imagen solar de la divinidad, más la danza de los «bailarines-tábano» armados con aguijones, la que totaliza un sobrecogedor simbolismo que no podemos atribuir a la casualidad, pero que tampoco podemos fijar en su diacronía. Qué duda cabe que estas danzas (donde de manera tan clara se ve el símbolo del tábano y su proboscide), han debido pertenecer a ámbitos culturales en los que se daba la adivinación bajo la situación extrema de una suspensión de la conciencia (para ello solo tenemos que recordar la «caída de las hadas o *rusalii*» y el baile de los «abejorros» en la nómina dancística de los bailarines *calusarii* de Rumania, tan cercanos en sus prácticas medicinales a los atarantados o enfermos por picadura de tarántula de Apulia, Cerdeña y Aragón).

Cortado su ecosistema de ribera, sin lugar a dónde ir, humillado y sin cobijo, el insecto encarnado en el «bailarín-tábano» hinca sus rodillas adorantes ante el Cristo solar, *sol salutis, sol invictus*, mientras que, en su impotencia, todavía se atreve a mantener un aire amenazante en tanto que hace rotar sus proboscides representados por dos pequeñas espadas. Esta patética y humillada composición del «bailarín-insecto» arrodillado ante el misterio de la Hostia solar sigue sosteniendo, si no la totalidad simbólica de estas danzas, pues falta la consulta augural que propicia el trance, si la idea central imprecatoria contra los insectos. Con estas breves líneas cerramos esta aventura que ha discurrido por el proceloso mundo de los insectos, reflejado como preocupación en un amplísimo arco festivo que va desde la Natividad, 25 de diciembre, hasta san Juan Bautista el 24 de junio.



Bailarines guipuzcoanos de Elgoibar armados con puñales para la danza de la procesión del día de san Bartolomé.



Movimiento con puñales de la ezpata-dantza de Gipuzkoa.

Movimiento con puñales de la ezpata-dantza de Zumarraga.





Dantzaris guipuzcoanos de Oiñati, arrodillados en la danza que realizan delante del Santísimo.



DANZA Y SOCIEDAD

DANZA Y SOCIEDAD



Iniciación a la vida social

Portada del cuaderno de melodías de las danzas guipuzcoanas publicado por Juan Ignacio de Iztueta en 1826.

DANZAS SOCIALES. Por los datos que se poseen, podemos decir que durante cerca de dos mil quinientos años se ha mantenido a lo largo de Europa un sistema gimnástico-coreográfico cuyos restos todavía se perciben en los distintos folclores continentales. Su fundamento era poner orden físico y moral en los jóvenes varones como paso previo a su integración en la sociedad de adultos. El grabado representa un baile de corte que figura como ilustración del tratado de danza que Guglielmo Ebreo publicó en 1463.

■ INTRODUCCIÓN

En este epígrafe, sin abandonar la interpretación simbólica, se van a estudiar las danzas tradicionales desde perspectivas más pegadas al individuo y su vida social. Con ello no queremos desconocer que todo lo dicho acerca de carnavales, fiestas solsticiales y religiosas, más bailes de espadas es también, por definición, esencialmente social. Pero si hacemos esta salvedad se debe a que disponemos de materiales que permiten plantear recorridos sociales más libres en su dependencia temporal. A fin de avanzar por ese camino tenemos el libro *Gipuzkoako Dantzak* o «Danzas de Gipuzkoa» que Juan Ignacio de Iztueta publica en San Sebastián en 1824, que es una excelente guía para plasmar algunas conclusiones de tipo general. Por una cuestión de método podemos dividir el libro en tres grandes partes: una primera que recoja lo que Iztueta denomina *soñu zaharrak* o «melodías

antiguas» y que nosotros analizaremos desde la perspectiva de su asimetrismo o caoticidad (que consideramos puesta al servicio de la iniciación social); en la segunda será estudiada la evolución de las danzas en cadena y su proyección social y, como final, un grupo o bloque de nueve danzas ceremoniales guipuzcoanas conocidas como *Brokel dantza* o «danza de broqueles», que son la excusa para decir algo sobre la proyección de llamada conjuratoria contra el mal y la enfermedad que en la antigüedad tenían algunas danzas de armas en general (y de escudos en particular), y que han llegado a nosotros a través del folclore.

Juan Ignacio de Iztueta

■ SOÑU ZAHARRAK

JUAN IGNACIO DE IZTUETA, APUNTE BIOGRÁFICO

El autor de este tratado de danza, Juan Ignacio de Iztueta (Zaldibia, 1767-1845), es un personaje interesante y controvertido que entre otras tareas literarias, escribe y publica una obra de danza en lengua vasca que a continuación envía a distintas partes de Europa (San Petersburgo y Londres) para su asentamiento en el mundo erudito europeo. De formación autodidacta, suponemos que fue instruido por los frailes premonstratenses de Urdax, que en aquel entonces ocupaban en Azpeitia los bienes de los jesuitas debido a que la Compañía estaba disuelta y expulsada desde el decreto que el rey Carlos III promulga en el año 1767 (año del nacimiento de Iztueta). En Azpeitia y con los premonstratenses de Urdax (con quienes está estudiando órgano su

A la izquierda firma de Juan Ignacio de Iztueta (1767-1845), a la derecha dantzaris guipuzcoanos con sus uztai-handia o arcos grandes (Fot. Fototeca Kutxa). A pesar de ser muy populares, ninguna danza de arcos es citada en el libro de danzas de Juan Ignacio de Iztueta.





*La procesión de Corpus-Christi de la localidad guipuzcoana de Oñati ha conservado una interesante tradición coreográfica, cuya más alta expresión se produce en la tradicional sesión de danza que tiene lugar por la tarde. En alguna de estas danzas, como es la *uztai-dantza* o danza arcos, su laberíntica coreografía merece ser explicada. Si bien las danzas europeas de arcos son asignadas a los gremios de toneleros, esta de Oñati nos parece propia del oficio de cesterero que, por otra parte, no sabemos si en algún momento se constituyó en gremio. La forma laberíntica de trenzar los arcos y la disposición final con la que se resuelve la complicada mudanza (a la que hay que unir las faldillas de los danzantes) nos recuerdan poderosamente a unos costureros de cestería "vestidos" con un ceñido volante cosido alrededor de la pequeña cesta por su parte exterior.*

hermano José María), viene a coincidir Juan Ignacio de Iztueta por una condena de prisión atenuada. Ahí debió de leer algunos clásicos griegos y latinos, perfeccionó y amplió su vascuence, consolidando su escritura y apurando su estilo.

SUS POSIBLES FUENTES DE INFORMACIÓN

Las fuentes de las que se sirve para construir este tratado son de momento desconocidas, y es lógico suponer que no todas son propias. Algunos pasajes musicales son muy extensos como para ser recordados sin ayuda, habida cuenta además que no hay dato alguno que permite suponer que antes de escribir el libro, Juan Ignacio de Iztueta se dedicara en sus años jóvenes a la enseñanza de la danza, cosa que siempre ayuda a mantener el recuerdo despejado. Él mismo confiesa en algún caso, en la descripción de la danza titulada *Txipiritona*, por ejemplo, que sólo la había visto una vez en su vida, y que eso hacía más de cuarenta años. Es decir cuando era un niño de no más de ocho o diez años de edad (¿qué decir entonces de todo el arsenal de melodías que hay en las *soñu-zaharras* y la singular estructura de todas ellas?).

Una posible fuente de información para algunas danzas pudo ser Martín José de Alkain, del que Iztueta testifica haberle visto

bailar en la *ganbara* o desván del Ayuntamiento de Urnieta dieciséis veces la melodía del *Billantziko*, variando con cada ocasión los pasos de cada mudanza. La ayuda de los músicos Pedro de Albeniz y Manuel de Larrarte también debe tenerse en cuenta, pero aún con todo falta cualquier descripción de las nueve danzas que componen la *Brokel-dantza* (que hoy nos serían de gran utilidad) y asimismo sus melodías, pues en el cuaderno de melodías y con el nº 32 solo anota el *zortziko* de *brokel-makillena*.

Por tanto, la obra de Iztueta tiene enormes lagunas en amplias secciones de su estructura. Por el talante con que está escrito y el nervio del lenguaje, enormemente vindicativo, se puede concluir que Juan Ignacio de Iztueta construye su libro (no tanto por el valor que concedía a las propias danzas) sino para zanjar alguna áspera disputa que mantiene con gentes a las que se cuida mucho de citar.

DANZA E INICIACIÓN: LAS SOÑU-ZAHARRAS

Bajo el término genérico de *soñu-zaharras* o «melodías antiguas», Iztueta recoge una lista o nómina de veinticuatro danzas con sus melodías y la forma en que deben de ser bailadas. Se trata de un repertorio muy original, en el que la desigual extensión de las melodías descubre el carácter pedagógico de

este grupo de danzas que, en escala ascendente, van desde los 32 compases de *Txakolin* o *Billantziko* a los 436 de *Kuarrentako erregela*. Las mayoría de las melodías son absolutamente irregulares en cuanto a la longitud de sus frases musicales y con una subdivisión interna dentro de cada frase, que acentúa todavía más la asimetría general de su construcción. A todas luces se ve, que lo que ha dado sentido a este modelo ha sido una finalidad pedagógica por más que no sepamos de ella prácticamente nada.

A este sistema lo hemos denominado ya en un trabajo anterior «tabla gimnástico-coreográfica», por considerar que es parte de un fragmentado modelo que durante los últimos cuatrocientos años aparece en distintos lugares de Europa y del que el libro de Iztueta nos ofrece una muestra tan completa como interesante. Este modelo para el que en su día pedimos la denominación citada, se presenta en el tiempo contaminando tradiciones culteranas o academicistas tanto civiles como militares, además del propio folclore. En este último caso, los que conocemos nuestra propia tradición de pasos y movimientos de baile, sabemos de esa realidad por haber visto bailar pasos similares en Inglaterra, Hungría, Escocia o Provenza, por ejemplo. A nuestra disposición hay un conjunto de pruebas suficientes como para exponer un sistema de

Soñu-zaharra o «melodía vieja» conocida como Ormatxulo. Este breve ejemplo es suficiente para ver la irregularidad de cada frase musical pues consta de 4 frases de 8, 2, 9 y 2 compases que se repiten dando un total de 38. Esa asimetría complicaba la realización de la danza conforme aumentaba el número de frases musicales. Como expresión cultural propia del mundo tradicional, la única manera de que el dantzari pueda bailar la danza era aprendiendo la melodía a oído, a la vez que se obligaba a memorizar todas las aldairas o «mudanzas». Debido a esa estructura irregular tan peculiar hemos denominado a estas danzas como "folclore del caos".

Entre los griegos del período clásico la marcha hacia el combate era un auténtico ballet marcado por la simetría y unicidad de los pasos de marcha y la música de la falta doble. En la imagen una falange griega en marcha hacia el combate bajo la música del doble aulos. Cerámica pintada de Corinto del siglo VII a. de C., Villa Giulia, Roma (Maria-Gabriele Wossien).



manera ordenada. Esta estructura mecánica es lo único que emerge de viejas y diversas tradiciones místicas y filosóficas que a través de la forma física y el equilibrio anímico buscaban la formación de líderes sociales llenos de las mejores cualidades.

LA FORMACIÓN MILITAR DE LOS JÓVENES EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y TARDÍA

DANZA Y COMBATE EN PLATÓN. La formación militar de los jóvenes por medio de la música y la gimnasia es tradición antigua, pues figura en *La República* y en *Las Leyes* de Platón, y en el tratado de Luciano *Sobre la Danza*. En los distintos libros que componen *La República*, se discute acerca de la música y la gimnasia, la salud y la virtud en la dirección de los asuntos sociales. Música y gimnasia son dones recibidos de los dioses con el destino de elevar el ánimo fogoso y filosófico y desembocar en un buen gobernante al servicio de la ciudad. Los diálogos que se producen en el libro III, se colocan en el centro de un proceso de regeneración educativa, donde el gobernante habrá probado su bondad como conductor de hombres a través de la eficacia lograda en la instrucción de los jóvenes. Éstos, después de recibir formación musical, deben ser educados en la gimnasia. Sócrates pide una gimnasia simple y moderada, especialmente si han de practicarla los guerreros, tal y como la encontramos en Homero, del que recoge algunos hábitos alimentarios; mientras rechaza la preparación de los atletas, de quienes, dice, mantienen un insano régimen de dormilones que los hace débiles de salud. El gobernante o líder social, comenta Sócrates a Glaucón, es el resultado de haber pasado pruebas de iniciación como las que sufren los caballos que se preparan para la guerra, quienes entre ruidos y tumultos son puestos a prueba en su valor y resistencia al espanto. De ese mismo modo, los jóvenes deben ser probados en duras experiencias oscilatorias entre el temor y el placer, para

"comprobar si son difíciles de embaucar y si muestran decoro en todas las ocasiones, como buenos guardianes de si mismos y de la música que aprendieron".

En *Las Leyes*, Platón reflexiona sobre el papel que debería jugar la danza en la sociedad griega de su tiempo. Sobre dos modelos de danza, la *pírrica* o danza armada y la *enmeléia* o danza pacífica, pide el filósofo que participen los jóvenes de ambos sexos, además de exigir una regulación de las fiestas a celebrar durante el año y las danzas que deben realizarse.

LUCIANO SE SAMÓSATA, SOBRE LA DANZA, APUNTES MILITARES. Alrededor de quinientos cincuenta años después de Platón, el asirio Luciano, natural de Samósata, escribió su texto *Sobre la Danza*. En este opúsculo, estructurado como un diálogo entre el filósofo cínico Cratón y el defensor de la danza Licino, el escritor hace una defensa del bailarín-mimo (histrión) que con ayuda de máscaras y el gesto de sus manos es capaz de contar todo tipo de historias. Pero de este tratado lo que interesa es la información que ofrece sobre la posible existencia de un modelo gimnástico-coreográfico entre los griegos que, lamentablemente, no terminó de investigar. Aún con todo, las aproximaciones que lleva a cabo son interesantes. Así, escribiendo sobre Tesalia dice que allí

"progresó tanto el ejercicio del arte de la danza que a sus líderes y campeones los llamaban primero bailarines. Esto se demuestra por la estatuas que erigían a los



Danza coral bailada por trece soldados con venablos sujetos en la espalda y los escudos a modo de pectoral. Cerámica pintada, Atenas 775-750 a. de C., Antikensammlungen, Munich (Maria-Gabriele Wossien).

más distinguidos en el combate. «La ciudad», dice una, «distinguió a su primer bailarín». «A Ileiión el pueblo le levantó una estatua por haber bailado bien en el combate».

También los cretenses eran buenos danzantes, no solo los particulares sino también los de estirpe regia que aspiraban a ser líderes. Y si con el arte de la danza Neptólemo destruyó Ilión, a Meriones Homero lo llamó danzante,

"no con la idea de ponerle en ridículo, sino para enaltecerlo, y era famoso y conocido de todos por su arte de la danza, hasta tal

punto que solo los griegos conocían este dato suyo, sino incluso los propios troyanos, a pesar de ser sus enemigos, pues veían su ligereza y destreza en el combate, que habían adquirido con la danza".

Luciano habla también de los espartanos, los más bravos de los griegos según era fama, que aprendieron de Cástor y Pólux la caridática. Toda iniciativa se supeditaba a la ayuda que pudieran prestar las Musas, hasta un punto tal que el combate estaba sujeto al compás y ritmo de la flauta, junto a un adecuado y oportuno avance del paso. Dice Luciano que la

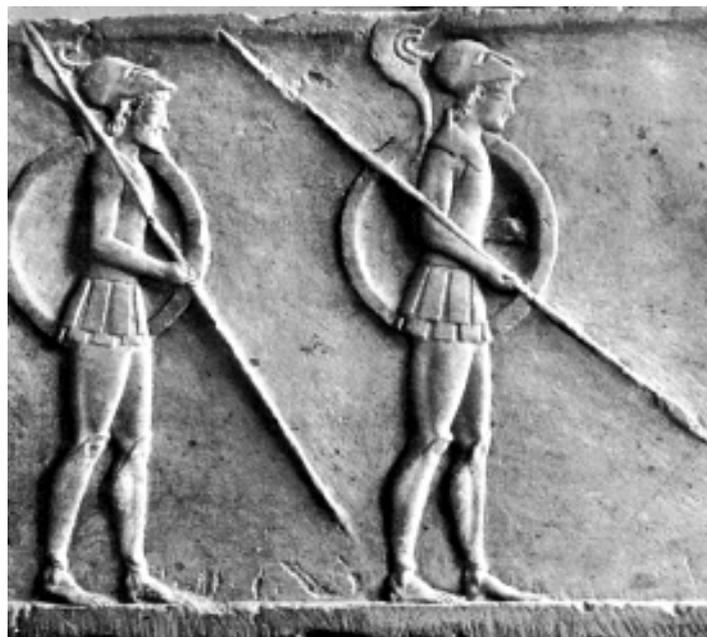
primera señal que se daba a los espartanos para entrar en combate procedía de la flauta, y que esto los hacía superiores porque eran guiados por la música y el ritmo.

"Todavía ahora se puede ver, escribe, cómo sus efebos aprenden tanto a danzar como a luchar con armas. En efecto cuando dejan de luchar entre sí, en los entrenamientos, dando golpes y recibidos, la lucha termina en danza, y un flautista sentado en medio toca la flauta y marca el ritmo con el pie, mientras ellos, siguiéndose unos a otros en fila exhiben toda clase de figuras,

Falange en marcha hacia el combate con un hoplita nombrado Caronte por la inscripción, Roma, colección Alibrandi (Francisco Díez de Velasco).



Hoplitas. Detalle de un bajorelieve ático. Principios del siglo V. Museo Nacional de Atenas (Fot. R. Zuber).





Friso que decora una jarra etrusca del siglo VII a. de C. hallada en Tragliatella, cerca de Bracciano, conocida como Vaso François. Eruditos y especialista no han determinado una posibilidad de que todas estas escenas hayan sido dispuestas según una unidad de intención, bien sea ceremonial o ritual, bien de cualquier otro tipo. De derecha a izquierda se ve a una mujer que lleva algo en su mano derecha, cerca de la cual hay algunos objetos; dos escenas de cópula y un laberinto tipo «Knossos» en cuyo interior se lee la palabra «truia». Delante van dos jinetes con escudos y venablos, uno de los cuales lleva un mono; antes un hombre desnudo camina apoyándose en un bastón. A todos estos les precede un grupo de siete guerreros de aspecto tan homogéneo, hasta tal punto en sus armas como en la decoración de sus escudos y paso de marcha, que permite hablar de una danza. Delante de los guerreros marchan un hombre y un niño, el hombre vestido con un faldellín y llevando en su mano derecha un objeto redondo, ¿acaso una pelota?. Frente a ellos se alza una mujer que también sostiene un objeto redondo como el hombre del faldellín. Aun con toda la imprecisión que presenta el conjunto de estas imágenes, parece que la escena tiene algún tipo de relación entre la danza y el laberinto. Este carrusel equestre se inserta en la masa de datos que, con motivos iguales o parecidos (equestres, funerarios, coreográficos, etc.), se extienden por toda la cultura de Eurasia, desde Portugal hasta China. Interpretada como el diseño de un ritual funerario de muerte y resurrección (debemos recordar que el laberinto es figurado como un intestino que da forma a la cabeza del demonio mesopotámico Humbaba), las danzas equestres son descritas por Virgilio como parte del ritual funerario celebrado en honor de Anchises. (Fot. Musei Capitolini, Roma).

Baile de máscaras del siglo XVI.



La batalla. Ballet de cuatro de Cesare Negri «il Trombone».

avanzando al ritmo, unas veces guerreras, poco después corales, que son gratas a Dioniso y Afrodita.

Por ello el canto que entonan mientras bailan es una invocación a Afrodita y los Amores, para que participen en su fiesta y los acompañen en su baile. El segundo canto (porque se cantan dos) contiene instrucciones sobre cómo se debe bailar: «Echad el pie hacia adelante, muchachos, y desfilad mejor», dice. O sea, bailad mejor».

SENTIDO RITUAL DEL FOLCLORE CON ARMAS

Todas estas referencias militares de las que informa Luciano son de carácter ritual y como tales se han mantenido en el folclore europeo a lo largo de los dos últimos milenios, y sobre las que hay sólidos antecedentes en otras manifestaciones de la cultura indoeuropea como es el Rig Veda. En los más antiguos himnos, el dios Indra y la brillante comitiva de sus jóvenes guerreros celestes, los Marut, son *nrtú* o 'bailarines', el sentido etimológico de 'bailarán' se encuentra en la raíz *nart-*. Todo el folclore de danzas ceremoniales bailadas por hombres, con el auxilio de palos, espadas o escudos, tiene como base rítmico-melódica música de inspiración militar (de donde 'ejercitarse' y 'ejercicio' tienen en español la misma raíz que 'ejército', del latín *exercitus*). El que la mayoría de las culturas populares europeas reclamen para sus danzas de palos, espadas y escudos, un ignoto origen «guerrero» (o militar que para el caso es lo mismo), no descansa tanto en el hecho de que se bailen con esas armas rituales (aunque también), sino en el orden cerrado, militar, que adopta el grupo al momento de bailar, en la uniformidad de la indumentaria, en la exactitud de todos los bailarines a la hora de realizar los pasos, etc. La manera compacta de golpear palos o escudos, está muy alejada de los supuestos documentos de danza que los especialistas señalan en determinados abrigos neolíticos. Tampoco se corresponden, por otra parte, con las danzas armadas halladas en las culturas africanas. Estas últimas, aunque sean danzas colectivas bailadas por la totalidad de los hombres en disponibilidad militar, son de factura muy individualizada en su realización y desarrollo. En su conformación a lo largo del Neolítico, estas danzas europeas han tenido que sujetarse y sufrir la influencia directa de lo que era su función o fundamento. Esto nos lleva a plantear la inevitable relación que en cualquier circunstancia se da entre forma y fondo. De manera que si se acepta para estas danzas un planteamiento especulativo capaz de considerarlas como un instrumento construido con fines profilácticos y conjuratorios, debemos conceder que, en alguna manera, las propias danzas son una imagen misma de aquello que pretenden erradicar. Lo que nos lleva a la conclusión de que la estructura militar de las danzas es equivalente a la estructura militar de la plaga (los danzantes son la plaga en la medida en que pretenden conjurarla, precisamente en algunos casos se finge matar al jefe o primer bailarín del grupo). No creemos que en ello hay exageración alguna, ya hemos visto en páginas anteriores (en el caso concreto del Caballo de Troya, por ejemplo) que la plaga de langosta ha sido durante milenios la metáfora (casi única) para nombrar la invasión militar.



Baile en la corte de Enrique III.





Fabricio Caroso da Sarmoneta



Cesare Negri

PROYECCIÓN DE LOS MODELOS CLÁSICOS SOBRE LA CULTURA COREOGRÁFICA MEDIEVAL Y MODERNA

ENTRE GUGLIELMO HEBREO Y JUAN IGNACIO DE IZTUETA. DE LOS PADRES DE LA IGLESIA AL QUATROCENTTO. La manera o el cómo han llegado estos sistemas de danza al día de hoy es difícil de saber, ya que lo que se conoce de la danza a partir de los documentos de la baja Edad Media afecta más a prohibiciones que a cualquier información positiva.

Textos doctrinales elaborados por los Santos Padres, san Agustín, san Juan Crisóstomo, san

Basilio permitieron continuar durante centurias con la misma invariable política de rechazo. Diferentes concilios, el de Laodicea del año 375, el Ilerdense del año 524, los de Toledo del año 589 y el de in Tralbo del año 691, entre otros, prohibieron las danzas a clérigos y seglares. Mediante bulas, pero sobre todo sermones (que se deben contar por millones), la política de la Iglesia ha sido la misma desde que en el año 313 Constantino se alza con el poder en Roma. Estas circunstancias explican la exigua existencia de datos y tratados que aporten un poco de información, a pesar de que la práctica de la danza siguió siendo un asunto ligado a la vida cotidiana y sobre todo a la fiesta.

La elaboración de cánones estéticos, la discusión filosófica y el interés por el mundo antiguo, creó en las cortes italianas del Quattrocentto un ambiente propicio para recoger mediante anotaciones descriptivas, los pasos y coreografías bailadas en las fiestas de aquellas poderosas familias que fueron el alma del Renacimiento. Domenico de Piacenza (también llamado Domenico de Ferrara) nacido hacia 1450, escribe un tratado dividido en dos partes: *De arte saltandi et choreas ducendi* o «Arte de bailar y dirigir conjuntos», en cuya segunda mitad enumera lo que el considera los doce pasos fundamentales, nueve naturales y tres accidentales. El maestro italiano fija por escrito una tradición muy anterior que se resume en una tabla destinada a conseguir armonía corporal y que será continuada por otros maestros italianos, como el célebre Guglielmo Hebrero y los no menos famosos Fabritio Caroso da Sarmoneta y Cesare Negri, hasta llegar a Thoinot Arbeau (Jean Tabourot) que en 1589 publica su *Orchesographie*, construido en forma de diálogo entre el maestro Arbeau y su discípulo Capriol.

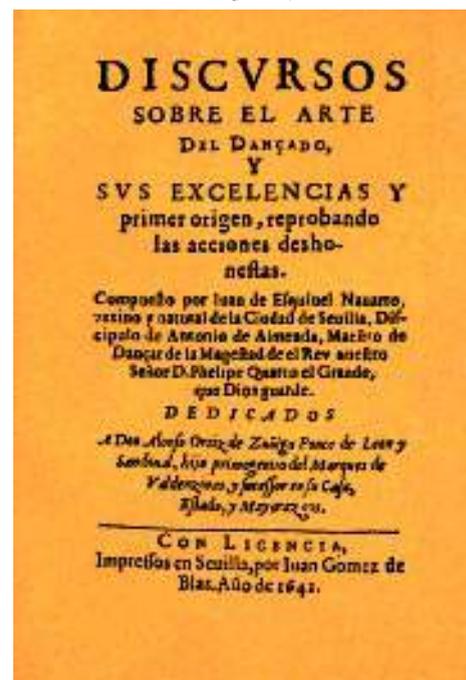
THOINOT ARBEAU. REFERENTES MILITARES EN SU ORCHESOGRAPHIE. Los referentes militares que Arbeau aporta acerca del uso de fifres y flautas de tres agujeros, toques de tambor, bailes con

espadas y picas etc., son de especial interés debido sobre todo a que muchos pasos de danza (unidos a la práctica de programas de acondicionamiento físico de la juventud en edad militar) aunque casi han desaparecido de los folclores europeos, su práctica se mantuvo hasta el siglo XIX dentro de las academias militares. Y a pesar de que su presencia es muy fragmentaria, circunstancia aplicable al que todavía subsiste en Vasconia, este folclore debe tenerse en consideración dentro de cualquier investigación que se desee hacer sobre las maneras academicistas o preclásicas de la danza, pues hay mudanzas y variaciones que como

Portada del tratado La práctica en el arte de la danza de Guglielmo Ebreo.



Portada del Discurso sobre el arte del danzado de Juan de Esquivel y Navarro.





Grupo de dantzaris-txikis gipuzkoanos de los años treinta (Fot. Fototeca Kutxa).

Mutil-dantza durante las fiestas de Elizondo en el valle de Baztan.





Jean Noverre, renovador del ballet de cour, parece ser que conoció las danzas corales de Lapurdi y Baja Navarra.

una daga atraviesan todo el folclore europeo. Pero además, y sobre todo, hay un lenguaje melódico universal, que la tradición popular de Europa occidental ha mantenido hasta el día de hoy sobre los instrumentos arriba citados, que debe ser atentamente estudiado. No es una música exclusiva del orden militar, sino que es la música propia de la tabla gimnástico-coreográfica y de su extensión cívico-militar: bailes sociales en cadena, *sokadantzak* o branles (inequívocas signaturas políticas de la *polis* pastoril); y danzas con espadas, escudos y palos (*saltationem* para los jóvenes) como punto final para los ritos de efebía, que también tienen a sus espaldas una vieja tradición conjuratoria contra las epidemias de malaria y plagas de todo tipo provocadas por insectos, roedores, etc .

JUAN DE ESQUIVEL Y NAVARRO. SU TRATADO DE DANZA. En el año 1642, Juan de Esquivel y Navarro publica en Sevilla su *Discurso sobre el Arte del Danzado y sus Excelencias* dedicado a D. Alonso Ortíz de Zuñiga. Esquivel (que había sido discípulo y seguidor de Antonio de Almenda maestro de baile de Felipe IV) escribió un tratado lleno de información, con buenas descripciones del ambiente propio de las escuelas de danza, genealogías de diferentes maestros, virtudes y calidades que corresponden a la preservación de una escuela o estilo, además de nombres de pasos y descripciones de movimientos que parece se pueden emparentar con la tradición aportada por Iztueta. De ese modo anota Esquivel que "Los Mouimientos del Dançado son cinco, los mesmos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Extraños, Transversales, Violentos y Naturales".

Un grupo en atuendo de carnaval laburdino bailando un jauzi.



para a continuación nombrar los distintos pasos con los que se forman las mudanzas escribiendo que

"Destos cinco Mouimientos nacen las cosas de que se componen las Mudanças (sic) que son; Pasos, Floretas, Saltos de lado, Saltos en buelta, Encaxes, Campanelas de compas mayor, graves y breues, y por dentro medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atrauesadas, Sacudidos, Quatropeados, Bueltas de pechos, Bueltas al descuido, Bueltas de Follas, Giradas, Sustenidos, Cruzados, Reuerencias cortadas, Floreos, Carrerillas, Retiradas, Contenencias, Boleos, Dobles, Senzillos y Rompidos..."

todos ellos movimientos propios de una tabla gimnástico-coreográfica (existente también en Gipuzkoa), que el maestro Esquivel vincula con la preparación militar al escribir,

"Ha auido muy pocos que dancen, que no ayan frequentado las armas; porque como se hallan diligentes y prestos de pies, y con fuerça en las piernas, y tyene los oydos llenos de oyr en la Escuela tratar de la destreza, que es de lo que más se trata, en uniéndose con medianos pulsos, uan a aprender: y estos tales se hazen capazes mas apriesa, que el que no sabe dançar. Y por eso el dançar y el juego de armas los tengo por hermanos, porque ambas cosas en un sujeto se dan muy bien las manos. Y en este Tratado podía yo poner muchos diestros de ambas utilizades..."

De manera inequívoca, la propuesta de Esquivel está vinculando la tabla gimnástico-coreográfica con antiguas tradiciones militares. Se trata de un sistema de danzas de «cuenta» que el maestro de danza sevillano opone de manera violenta y vehemente a las danzas de «cascabel» propias de los campesinos. Estos sistemas de danza continuarán su periplo por la cultura europea, siendo las academias regimentales francesas las últimas que las tendrán entre sus materias formativas. De ellas se nutrirán dos importantes tradiciones: la sultina y la provenzal.

RESPUESTA Y CONTINUIDAD

MODELOS CAÓTICOS Y MILITARES EN LA DANZA VASCA. Por lo que ha llegado a nosotros, el modelo guipuzcoano de danzas de cuenta tenía una proyección formativa que recaía en el maestro de danza de cada localidad, que podía ser el propio músico. Este sistema, con objeto de que el joven ejercite la memoria, se presenta con una construcción asimétrica que no hemos dudado en llamar «caótica». Pero caoticidad no se refiere en este caso a inarmonía. La construcción de las *aldairas* sigue patrones de absoluta armonía en los desplazamientos de los pies por el suelo, en el trazado de saltos y piruetas, recursos todos que el bailarín debe utilizar para obtener un «todo» de vigor y consonancia que, en modo alguno, es la suma de sus partes. Este recurso al «caos» no es único en el folclore vasco, también se encuentra en los *jautzis* o danzas corales que se bailan en las provincias vascas situadas al norte de la cadena pirenaica y en las *mutil-dantza* del valle navarro de Baztan. El *jautzi* (voz que significa 'salto' y que por tanto es sinónima de danza) es una peculiaridad dancística de las provincias vascas norpirenaicas (Lapurdi, Baja Navarra y Zuberoa) y de las tierras de Bearne (más algún resto en las Landas). Sus estilos tienen un distinto nivel en cuanto a la depuración o elegancia con que se trazan los movimientos o pasos (muy clásicos en Zuberoa, y con distintos estilos en otras partes). Es una ronda coral que debido a la



Cuatro primeras frases del jautzi Muxikoa. La irregularidad de cada frase en cuanto al número de compases y la longitud de las danzas más largas, que precisamente por su longitud resultan ser las más complicadas, es lo que da a este folclore su naturaleza «caótica». Esas cuatro primeras frases se componen de 3, 7, 7 y 4 compases. Pero incluso dentro de las dos frases de 7 compases hay una irregularidad que hace que las mismas sean distintas. Así la primera es,

erdizka+dobla+erdizka ta hiru

en tanto que la segunda es,

erdizka+dobla ta hiru+erdizka

construcción asimétrica de las frases, puede presentar la figura de un «mandador» (una persona entre las demás que están bailando) que canta los pasos para que el resto los pueda seguir. Según noticias que proporciona Madame d'Aulnoy, parece ser que el gran renovador del *ballet de cour* Jean Noverre se

interesó mucho por estas danzas, incluso con la idea de llevarlas consigo a la corte. Pero para efectuar el proyecto, tenía muchas dudas de que los bailarines de la corte (de la Ópera Cómica, por ejemplo) pudieran bailar con el mismo carácter que los vascos daban a sus danzas. Por otra parte, y en un impreciso

Kuarrentako erregela					
1ª	15	compases 8+5+2	10ª	13	compases 4+6+3
2ª	12	compases 6+6	11ª	10	compases 6+4
3ª	11	compases 5+2+4	12ª	14	compases 8+6
4ª	12	compases 8+4	13ª	12	compases 6+6
5ª	13	compases 5+2+6	14ª	8	compases 8
6ª	11	compases 5+6	15ª	14	compases 8+6
7ª	11	compases 4+3+4	16ª	12	compases 6+6
8ª	9	compases 5+4	17ª	8	compases 8
9ª	15	compases 4+6+5	18ª	18	compases 6+6+6

Kuarrentako erregelak

Melodía nº 1 (cuaderno de música de Juan I. de Iztueta).

El otro grupo importante de danzas «caóticas» son las soñu-zaharrak o «melodías viejas» de Gipuzkoa. En el ejemplo, dos primeras frases de Kuarrentako erregelak, la «melodía vieja» más extensa y complicada de cuantas existen en la tradición guipuzcoana. La melodía tiene una extensión de 218 compases que al duplicarse dan 436. Se divide en 18 frases cada una de las cuales tiene un número irregular de compases.

La cuestión se complica porque en el interior de cada frase se vuelve a dar una nueva división. Como ejemplo veamos las dos primeras frases, de 15 y 12 compases, que doblados dan 30 y 24 y que interiormente se subdividen de la siguiente manera:

- 1ª 15 compases divididos en 8+5+2+8+5+2
2ª 12 compases divididos en 6+6+6+6

momento, el ballet rendirá tributo al mundo terpsicóreo vascón nombrando dos movimientos, *pas de basque* y *saut de basque*. Las titulaciones más emblemáticas entre los *jautzis* son *Mutxikoa*, *Moneindarrak*, *Lapurtar motza*, *Milafrangarrak*, *Luzaidarrak*, *Lakartarrak*, *Hegi*, *Kanboarrak*, *Ostalerra*, *Maiana*, etc., mientras que entre las *mutildantzak* tenemos *Billantziko*, *Irupuntukoa*, *Mutxikoa*, *Xerri-begi*, *Zozuarena*, *Añar xume*, *Añar haundi*, *Mando zaharrarena*, *Biligarroa*, etc. La melodía emblemática del grupo de danzas «caóticas» guipuzcoanas es *Kuarrentako*

erregelak o «Regla de cuarenta», que consta de 218 compases divididos en 18 frases musicales que al ser dobladas suman 436 y cuyo desarrollo lo vemos en el cuadro dado en la página anterior.

Cada bailarín hacía su propia composición de mudanzas o *aldaira* en la construcción de las distintas frases, de lo que resultaba una cultura de danza extremadamente compleja. Téngase en cuenta que para apreciar la ejecución de cada bailarín, es obligatorio conocer bien la melodía, más los nombres de los pasos de danza (aproximadamente cuarenta diferentes)

además de las combinaciones posibles para hacer las *aldaira* o mudanzas, siguiendo criterios de fuerza, elegancia y precisión realizativa. Un conocimiento de esta naturaleza, cuyo fundamento es la memoria, pero también la vista y el oído, obliga a mantener en una buena forma todo el aparato neurológico y perceptivo de aquel que pretende seguir una sesión de danza de este tipo.

CONCLUSIONES GENERALES ACERCA DE UNA FILOSOFÍA DE LA DANZA

La conclusión que se extrae de las reflexiones que aporta la filosofía platónica más lo que se obtiene de leer tratados y manuales de danza, es que hay un *continuum* que durante los últimos dos mil quinientos años se ha mantenido como columna vertebral de la danza europea occidental, y cuyos puntos de coincidencia conforman una especie de «tipo ideal» en el sentido en el que lo plantea la sociología elaborada por Max Weber. Los puntos en cuestión son los siguientes:

1) Hay una tabla gimnástico-coreográfica aplicada a la formación de líderes sociales, con referencias a la misma en Platón y Luciano. Primer rasgo de esa suma de característica del ideal-tipo aquí planteado, que el folclore de muchas partes de Europa recoge en sus danzas en cadena dirigidas siempre por las personalidades más relevantes de la sociedad.

2) La misma tabla gimnástico-coreográfica aplicada a la obtención de una buena forma física se encuentra en Platón, en Luciano, en Thoinot Arbeau, en Antonio de Esquivel, en las academias regimentales francesas, en asociaciones gimnásticas y en Juan Ignacio de Iztueta. En todos ellos hemos podido ver que existe una relación entre ambas cuestiones.

3) De nuevo la tabla gimnástico-coreográfica relacionada esta vez con la esgrima, la vemos en Luciano, en Thoinot Arbeau, en Antonio de Esquivel, en las academias militares, en asociaciones gimnásticas, y en las tradiciones folclóricas de bailes en los que, de manera rítmica, se golpean palos largos, cortos, escudos, etc.

4) La práctica de la tabla gimnástico-coreográfica unida a la costumbre de lanzar «retos» o «desafíos». La misma se encuentra en Luciano, en Antonio de Esquivel, en Juan Ignacio de Iztueta, en las academias militares, en asociaciones gimnásticas francesas en las que se practican *assauts de danse*, escuela bolera, etc. La costumbre de bailar las danzas al «desafío» es inseparable de las danzas en cadena, donde los bailarines primero y último bailan enfrentados.

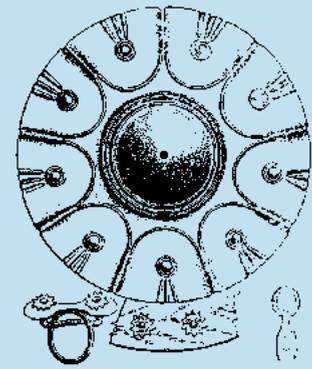
5) Como rasgo final de esta suma de caracteres que conforman el ideal-tipo de estos sistemas coreográficos, anotaremos la práctica de la tabla gimnástico-coreográfica y su relación con la memoria. La memoria como cualidad que la tabla gimnástico-coreográfica ayuda a desarrollar se encuentra en Luciano, Domenico de Piacenza, Antonio de Esquivel y Juan Ignacio de Iztueta, donde sus modelos más complicados (como este de *Kuarrentako erregelak*) no se pueden trabajar sin el recurso citado.

Hay por tanto un modelo antiguo cuyo rastro se sigue a lo largo de la Historia en los registros que hemos citado. En múltiples inventarios de danza popular europea salen pasos sueltos o encadenados, que han quedado engastados en coreografías tradicionales que vienen a denunciar la existencia previa de un modelo de uso que desgraciadamente ha desaparecido.



*Ballet de las fiestas de Baco (1651) "El río del olvido". Pluma y aguada tratada con oro y plata del taller de Henry de Gissey.
B.N. Est. 74, pl 89 (Marie Françoise Chritout, Le Ballet de Cour au XVII siècle).*

BROKEL-DANTZA



Un modelo iniciático y conjuratorio

Escudo celtibero hallado en la necrópolis de Alpanseque, dibujo de A. Cabre (José Camón Aznar).

BROKEL-DANTZA. En la fotografía tenemos una de las tradiciones vivas de las danzas de escudos en el País Vasco. Se trata de la *pala-dantza* de la localidad guipuzcoana de Lizartza. Es una danza bailada en Carnaval, y por lo tanto se sostiene coherentemente dentro de la propuesta que hacemos sobre la función conjuratoria o profiláctica que ha sido propia de este folclore. Es una propuesta basada en el análisis de datos que aporta la tradición clásica grecolatina (la danza de los sacerdotes Salios en el caso de Roma, y el mito del nacimiento de Zeus en el de Grecia).

Si el ejercitamiento con el grupo de *soñuzaharras* o 'melodías antiguas' daba al joven fuerza en las piernas y sentido del equilibrio, además de ayudarle enormemente a ejercitar la memoria y el oído, los bailes practicados dentro de la *Brokel-dantza* tenían como finalidad hacerle bailar en grupo para lo cual se exige una coordinación especial. El resultado obtenido es una particular ejercitación de la vista, y una motricidad de brazos coordinada con el resto de los compañeros con los que tiene que jugar e intercambiar golpes con sus utensilios.

■ ESTRUCTURA DE LA BROKEL-DANTZA: LOS BAILES

La *Brokel-dantza* que Iztueta presenta en su libro de danza se compone de nueve bailes diferentes que reciben los títulos siguientes:

- 1] *Boastitzea edo Paseoa* - el paseo
- 2] *Agurra edo erreberenzia* - la reverencia o el saludo
- 3] *Makilla txikiakikoa* - la de los palos pequeños
- 4] *Zortziko lau-aldetako* - *zortziko* de cuatro lados
- 5] *Brokel makillena* - el brokel de palo
- 6] *Zortziko berrogei muriska edo kabriolakoa* - *zortziko* de las 40 cabriolas
- 7] *Makilla andiakikoa* - la de los palos grandes
- 8] *Billantzikoa* - el villancico
- 9] *Zinta dantza* - la danza de cintas

■ SIGNIFICACIÓN QUE DESDE AQUÍ DAMOS AL «CAPITÁN» O BURUZAGI

En la tradición, este grupo está formado por una docena de bailarines al mando de un *buruzagi* o capitán que (como emblema de autoridad) lleva en su mano derecha la réplica a escala reducida del bastón de un Tambor Mayor. La existencia de un *buruzagi* portador de un pequeño «cetro», refuerza la visión militar o guerrera que la opinión popular ha mantenido sobre estas danzas, y que nos lleva a recordar, en ese contexto, el texto socrático que habla del «guardián de la música», del transmisor de la tabla gimnástico-coreográfica y líder social de la comunidad.

El papel que socialmente podía jugar este personaje resulta absolutamente desconocido, bien que por Iztueta sabemos que su gran autoridad sobre el grupo se asemejaba a la de un «alcalde». Una de sus funciones al frente de los bailarines era la de marcar los pasos que el grupo debía de realizar a continuación. Su nombre, *buruzagi*, que no ha sido estudiado, creemos que en una hipotética significación se debe de poner al lado de los «bobos», «botargas», «cachimorros», «cachibirrios», etc. En definitiva, al lado de los «locos» de todo tipo que tan abundantemente aparecen en el folclore peninsular, porque en nuestra opinión, *buruzagi* no vendría a significar sino 'cabeza hueca', nombre que sin duda se debe de diferenciar de *buruzain* como sinónimo del que «guarda» (porque está a la cabeza) el cuerpo social, es decir el líder social. El problema que se ha podido dar es que la idea de jefatura, ha solapado dos jefaturas distintas y que, en manera alguna, se deben confundir. Uno es el *buruzagi* o 'cabeza hueca', que corresponde al *trickster* o 'burlón' del mundo anglosajón (palabra que evoca *trick* o 'truco' y *triche* o 'trampa', y que en el sistema de creencias vasco es Samartiniko, permanente «burlador» del *Basajaun* o 'hombre salvaje'), y de otra parte el *buruzain* o Alcalde.

■ LA "BROKEL-DANTZA", Y SU EVOLUCIÓN FUNCIONAL

Otro aspecto interesante del que estamos obligados a hablar es la paradójica circunstancia que se da en la *Brokel-dantza* al ser un folclore de función más ornamental que pegado al santoral y la fiesta. Tenemos así que, de la misma forma, en la provincia de Gipuzkoa estas danzas y otras del mismo tipo fueron objeto de práctica y exhibición por parte de las organizaciones gremiales, hasta que en un tiempo mucho más próximo a nosotros, pasaron a ser patrimonio de los maestros de danza que las mantuvieron y transmitieron como ornamento espectacular dentro de las fiestas mayores de pueblos y aldeas. Con un repertorio limitado a unas cuantas danzas de palos, arcos, escudos y cintas

enseñadas a una cuadrilla de jóvenes, no importa cuáles maestros de danza buscaban contrataciones municipales para exhibirlo dentro de las fiestas patronales. De manera que a partir del siglo XIX (incluso quizá antes), una parte importante del folclore de Gipuzkoa es exhibido sin adscripción ritual o ceremonial de ningún tipo, por lo que se puede considerar como un material en parte desfolclorizado o en proceso de desfolclorización.

Esta es la peripecia de las mudanzas que actualmente componen los números de la citada *Brokel dantza*, la cual, salvo la variante carnavalesca de Lizartza o la recientemente recuperada del día de San Juan de Berastegi, no existe con vida propia fuera de los grupos de folclore. El paso del tiempo, y los graves problemas y dificultades planteadas por la Iglesia y autoridades, ha modelado todo este patrimonio en la forma en que hoy día lo conocemos. Aún así, y esto debe señalarse, el mundo tradicional vasco ha mantenido sus sistemas de pensamiento y creencias, de manera que todo el folclore protocolario que estamos presentando se puede sujetar a una lectura comparada con otros folclores europeos, partiendo del diálogo que las danzas pueden mantener con los inventarios etnográficos e históricos que les son propios.

LA "BROKEL-DANTZA" EN EL LIBRO DE IZTUETA

En su libro, Iztueta dice que la *Brokel-dantza* se bailaba cada cuatro o cinco años, aludiendo a las dificultades que conllevaba su montaje, de lo costoso del vestuario y su difícil adquisición etc. Por más que todo ello se nos antoja que quizá no es sino pura retórica que desdibuja el porqué de ese tiempo de espera. Esos cuatro o cinco años quizá era un tiempo que estaba en función de los plazos que exigía la formación dancística de los jóvenes, iniciada a la edad de diez u once años con los primeros pasos señalados por la tabla gimnástico-coreográfica, y que podía desembocar en una formación completa con la edad de quince o dieciséis años. Dos años después, al cumplir los dieciocho, el *Fuero* obligaba a la



incorporación militar bajo la bandera del pueblo.

Iztueta consideraba que, históricamente, las danzas tenían un contenido militar muy antiguo. En el opúsculo editado con motivo de la visita a Donostia del rey Fernando VII y la Reina María Amalia de Sajonia en los primeros años del siglo XIX, inspirado sin duda por Juan Ignacio de Iztueta, el cronista habla de estas danzas como de juegos guerreros de los antiguos cántabros, lo cual no es sino uno de los tópicos de la época.

APUNTES Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS. SU PRESENCIA EN LA VIDA HISTÓRICA DE LA PROVINCIA

La *Brokel-dantza* era conocida de tiempo atrás. En Donostia, el gremio de sastres la baila el 24 de agosto de 1732 con motivo de la toma de Orán. El grupo de ese día estuvo formado por dieciséis bailarines en dos filas de ocho, cuatro sargentos que abren paso y ayudan a caminar y bailar entre la gente, además de un capitán que sobre el calzón viste una saya corta. En otro momento de esa visita real vemos citada la *Brokel-dantza*. Aparece como uno de los agasajos que tributa a la comitiva real el pueblo de Hernani, donde el cronista nombra un grupo de «danzantes llamados Broqueolaris». Sin duda una tradición que corresponde a costumbres muy anteriores, pues los vecinos moradores de Hernani solía ir por la fiesta de san Pedro a la población de Lasarte situada sobre el río Oria y que estaba bajo su jurisdicción. En la fiesta de ese día bailaban la *Brokel-dantza*. Como prueba de esa tradición, en el año 1767 los libros de cuentas municipales de Hernani anotan un pago:

Hay muchos ejemplos europeos del folclore de armas en los que las representaciones de batallas fingidas tienen lugar en ermitas. En el País Vasco hay un buen número de tradiciones. En razón de ser edificaciones religiosas situadas extramuros, las fiestas que en ellas se celebran responden a un modelo de añeja tradición religiosa. Como veremos más adelante, los centros rituales con celebraciones de batallas de más antigua tradición (en Babilonia o Roma) se hallan situados fuera del perímetro amurallado de la ciudad. En la fotografía de la izquierda el grupo de ezpatandantzaris de la aldea vizcaína de Abadiño entre los años 1918-1920 en la ermita de san Antonio de Urkiola (Fot. Indalecio Ojanguren). Los danzantes de la pequeña aldea castellanense de Todoletta en su danza de espadas y broqueles conocida como «Mambrú», bailando en los años 50 en las calles de Castellón (Fot. B.S.C.C.).





*Dentro del ciclo de danzas que componen la Brokel-dantza de Gipuzkoa hay una danza con palos pequeños.
En la fotografía dantzari-txikis de los años veinte o treinta. (Fot. Fototeca Kutxa).*

*Otra danza importante dentro del mismo ciclo de danzas es la Zinta-dantza. Como explicamos en otro lado es una danza relacionada con el destino.
En la fotografía una Zinta-dantza guipuzcoana bailada frente al Ayuntamiento de la localidad guipuzcoana de Legazpi.*

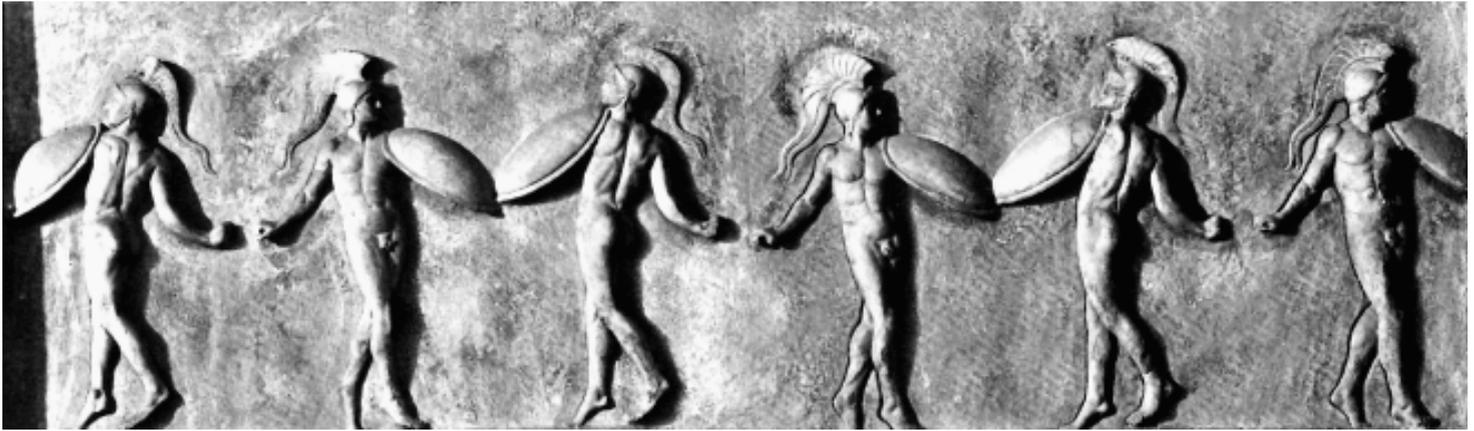




❶ Estatuas de guerreros galaico-lusitanos con broques procedentes de Mortalegre (Museo Etnológico de Lisboa). ❷ Guerreros turdetanos del relieve de Osuna en posible actitud de danza, Museo Arqueológico Nacional (José Camón Aznar). ❸ Guerrero con caetra procedente de Porcuna (Museo de Jaen).

Una Brokel-dantza guipuzcoana bailada entre los años veinte y treinta. Su larga tradición ha permanecido en la provincia de Gipuzkoa. Además de las referencias que da Juan Ignacio de Iztueta, hay otras dos danzas de broques bailadas en otras tantas localidades: la Pala-dantza del Carnaval de Lizartza, y la danza con broques que se bailaba por san Juan en la localidad de Berastegi. También en Bizkaia, en la merindad de Durango, había una tradición muy próxima a estas que comentamos.





Las danzas de escudos recorren Europa de parte a parte, habiendo inspirado algunas obras escultóricas de extraordinaria calidad. En el ejemplo, una elegante danza de escudos conocida como danza de los Coribantes. Relieve griego del Museo Vaticano (Maria-Gabrielle Wossien).

«...Itt. a los broqueos bailadores del día de S. Pedro en Lasarte 32 rrs...»

En el texto oficial que se publica después de la visita de Fernando VII, la *Brokel-dantza* recibe la denominación general de *Burruca* o 'lucha' con el contenido de *Ibilqueta* o Paseo, *Gueziac* o danza de flechas, *Maquilla motzac* o danza de broqueles, *Maquilla aundiak* o danza palos grandes, *Belaunchingoa* o Villancico. En el se dice que,

"algunos (hacen subir) su antigüedad a tiempos anteriores al descubrimiento del fierro, pero los menos entusiastas convienen en que es coetáneo de los Cántabros", para continuar con la misma cuestión diciendo que "todas las mudanzas y pasos de este baile son belicosos y según es tradición los mismos que usaban los Cántabros y con las mismas armas".

APUNTES METODOLÓGICOS

Pero, como ha escrito Balandier, la tradición en su forma acabada, completa, no se da sin esoterismo, ni éste, sin un pequeño número de poseedores de claves. La tradición es la suma de saberes que a partir de los acontecimientos y principios fundadores acumula la colectividad que procede de ella, pero que tanto en esta circunstancia particular (vasca) como en el general europeo, ha buscado en la Historia la razón sancionadora de su fundamento original.

Siempre fiel a aquello que en sentido más ortodoxo se considera un pensamiento exegético (nombre que recibe el análisis llevado a cabo desde el interior de la propia tradición), Iztueta busca su travestimiento mediante la Historia, igual que si se tratara de un saber esotérico para el cual, lamentablemente, no estaba en absoluto preparado.

Pero como se está viendo, ese fondo esotérico pervive en múltiples soportes que hay que ordenar en sus fundamentos significantes. Los bailes de escudos y los de cintas, complementarios en la *Brokel-dantza* guipuzcoana, tienen, desde ese punto de vista, una larga tradición y claves metafóricas suficientes como para exigir que se les preste la debida atención por la aportación que hacen al conjunto de la tesis aquí defendida. Aunque antes, a modo de preámbulo, queremos traer algunas reflexiones críticas para con aquellas posiciones teóricas que ante un discurso agotado como es el de la «teoría de la fertilidad», han buscado la salida en un reduccionismo historicista absolutamente estéril.

LA TEORÍA DE LA FERTILIDAD CUESTIONADA.

Hasta bien mediados los años sesenta, el pensamiento general que historiadores y folcloristas ha venido aplicando a la interpretación de carnavales y danzas ceremoniales de espadas, palos, escudos, etc., ha estado dominado por la idea de que todo ese conjunto era lo que restaba de viejos rituales «de fertilidad», de acuerdo con el pensamiento expuesto por J. G. Frazer en su monumental obra *La Rama Dorada*. Como hechos adicionales, se ha venido considerando que todo este folclore era de una gran antigüedad, y que la suma de correspondencias y paralelismos observables en el conjunto del folclore europeo, se debía a que era parte de un fondo de cultura común. Pero en época relativamente reciente, algunos estudiosos ingleses han criticado el talante dogmático de ese pensamiento cuestionándolo.

A consecuencia de esa renuncia a la «teoría de la fertilidad», también se ha venido abajo la atención con la que se mantenían las otras dos tesis acompañantes: la que ponía especial énfasis en afirmar la antigüedad de este folclore, e igualmente la que de un modo intuitivo atendía a lo que de común pudiera haber entre todas estas danzas, y que nosotros hemos demostrado como ciertamente existente en el folclore de ingleses, vascos y rumanos (ver la hipótesis entomológica en *Los bailes de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*). Por nuestra parte, solo queda manifestar nuestro acuerdo con la crítica general a la teoría frazeriana de la fertilidad, aunque por razones bien distintas a las que argumentan nuestros colegas ingleses. En cuanto a negar antigüedad a este folclore disintimos absolutamente, aún a pesar de reconocer que no se sabe (o se sabe muy poco) de qué modo se lleva a cabo la transmisión y cuales son los resortes que ayudan a la permanencia del mismo.

UNA HERRAMIENTA PERENNE: EL RECURSO A LA METÁFORA. De cualquier manera, hay que decir que este tipo de estudios suelen olvidar con frecuencia que las danzas, al igual que cualquier otra manifestación nacida del espíritu humano, tienen como propósito conferir expresión a rasgos esenciales de la visión humana de la realidad. Por su propia conformación tendente a la abstracción, las danzas pertenecen en sus formulaciones simbólicas, a un saber tácito, es decir, no explicitado. Y además, debido a esa razón y ante la ausencia de una narración mítica, su carácter fundante debe ser «artificialmente» intuido con el auxilio de la metáfora.

Nos hallamos ante un tipo de conocimiento sobre el que teoriza Sperber⁴³ diciendo que, cuando los poseedores de ese saber no son capaces de explicarlo, se hablará entonces de saber inconsciente. De modo que en los ejemplos de estas danzas de escudos o broqueles, como de las *morris* inglesas o cualquier otro tipo de danzas europeas bailadas con espadas o palos, el saber o conocimiento no explicado se hace explícito si se lee a través del armazón metafórico que las ha sustentado durante los cientos de años de los que da razón la documentación histórica.

ESTRATOS ARQUEOLÓGICOS DE LA VIDA PSÍQUICA (LOS ARQUETIPOS). Aquí entran en funcionamiento estratos arqueológicos de la vida psíquica del hombre (los arquetipos junguianos por ejemplo), una presencia de naturaleza lejana que pone en comunicación la vida psíquica contemporánea con los resultados obtenidos de civilizaciones pretéritas. Gracias a Jung se pueden añadir excavaciones psicológicas a las arqueológicas y paleontológicas, lo que facilita una mejor comprensión de las danzas en su conjunto. La diferencia entre los vestigios de tiempos pretéritos, con los que trabajan la arqueología y la paleontología, y los estratos psíquicos del pasado establecidos por Jung, es que estos últimos viven, aunque fuera del marco de la conciencia dominada y determinada por la inteligencia, mientras que los estratos materiales de la arqueología y paleontología solo contienen vestigios y fósiles del pasado, están muertos.

En lo que hace a las danzas rituales, estas se articulan sobre la ambigüedad. Por un lado participan de una naturaleza que sociólogos e historiadores consideran fosilizada, pero que por otra constituyen el testimonio vivo de un pasado vivido. En alguna manera ellas son el pasado que continúa viviendo. Conforme con esto, nada hay de irracional en el simbolismo como herramienta de análisis, sino quizá todo lo contrario, que vendría a ser la irracionalidad originada por un simbolismo mal interpretado, o interpretado con herramientas no adecuadas. Por otra parte, es de sobra conocido que si el arte, y cuánto más el arte popular, es uno de los pocos dominios de la vida que sigue enlazando (mediante medios de expresión similares) nuestra época cultural con la humanidad primitiva, no vemos razón alguna para desestimar sus contenidos más trascendentes.

EL SUBSTRATO FOLCLÓRICO EUROPEO. UN PARADIGMA COMÚN. De acuerdo con esto volvemos a nuestros anteriores comentarios

para decir que, si algo había de acertado y cierto en el planteamiento general anterior, era el reconocimiento tácito de que todas estas danzas ceremoniales eran, sin paliativo alguno, parte importante del folclore europeo en su conjunto (un reconocimiento que, lamentablemente, los procedimientos actuales parece que quieren dejar en el olvido).

De tal suerte que la orientación precedente, vendría a calcar el enunciado de una ley aplicada a la formación de nuevos modelos en las ciencias físicas, según la cual, ninguna teoría puede entrar en conflicto con uno de sus casos especiales.⁴⁴ Lo que aplicado al ámbito de este folclore viene a decir que, cualquier conclusión de tipo general a la que se pudiera llegar sobre una parte de estas danzas (las inglesas o las vascas, pongamos por caso), tiene que repercutir, por necesidad, sobre la totalidad del sistema (en el que, cuando menos, se deben incluir las danzas de los rumanos). Por tanto, y dejando de lado cualquier otra cuestión, es esa totalidad no explicada, y no otra cosa, aquello que hay que explicar.

■ LA PESTE Y LOS BAILES DE ESCUDOS

INDAGAR EN LAS TRADICIONES ROMANAS

Así pues, y una vez fijada nuestra posición, vayamos con la *Brokel-dantza* guipuzcoana. Para estudiar a fondo los bailes de escudos es necesario volver a Roma con el objeto de presentar una importante cuestión: el problema de la dualidad y las pantomimas militares entre bandos enfrentados. Los principios duales de la religiosidad romana, presentes desde la fundación de la ciudad, eran un patrón recurrente en las celebraciones que tenían lugar en el Campo de Marte. Tocante a esa dualidad, escribe Eliade que para los romanos, igual que para las sociedades rurales en general,

la norma ideal se manifiesta en la regularidad del ciclo anual, en la sucesión ordenada de las estaciones. Toda innovación radical equivalía a un atentado a la norma; en última instancia implicaba el riesgo de un retorno al Caos.

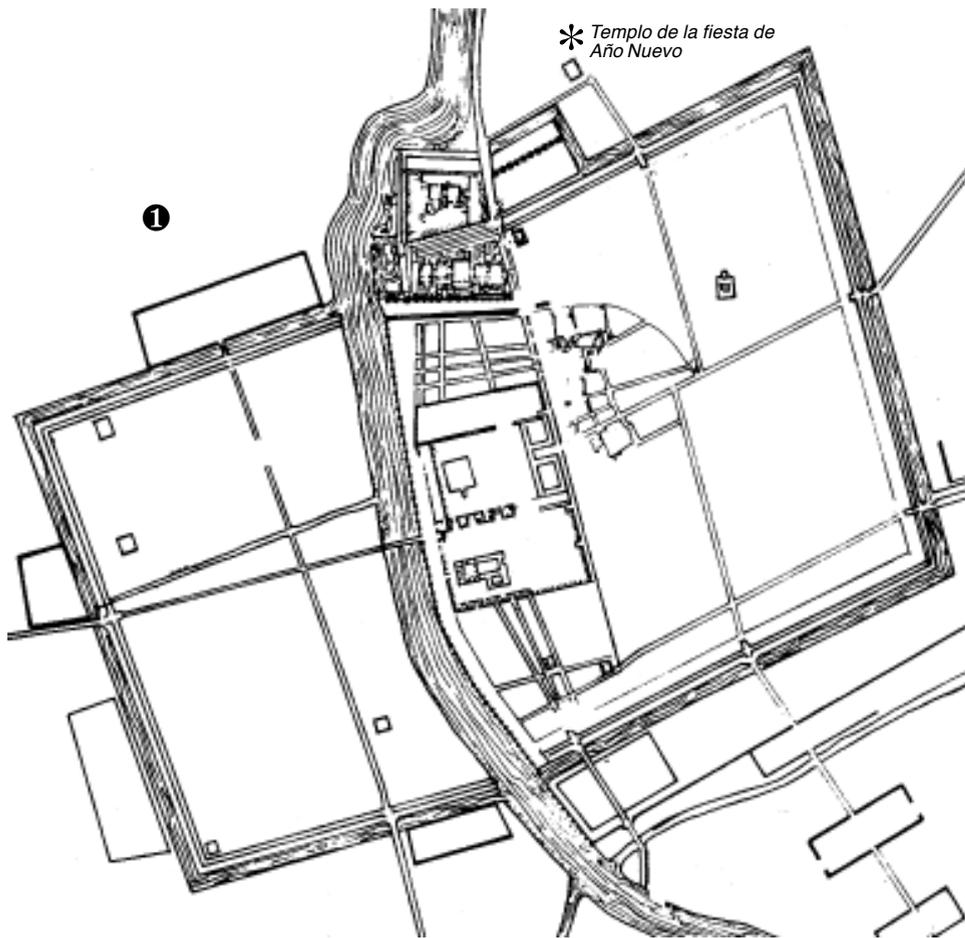
Con estas palabras abrimos las cuestiones que envuelven ceremonias y danzas romanas sobre las que los historiadores clásicos han conservado noticias, no solo de las otoñales que cerraban el año militar, sino igualmente, como veremos, de las grandes fiestas que abrían el año primitivo.

En el panteón romano, Marte y Júpiter son dioses constitutivos anteriores a la idea de Roma, previos a la fundación de la ciudad. Los propios fundadores venidos de Alba Longa, además de reivindicar su ascendencia familiar, se declaran con el tiempo colonos a las orillas del río Tíber, unos parajes que antes de su llegada eran frecuentados por dioses latinos como Mars e Inuus.

En el tiempo anterior a la reforma juliana, ese Mars antiguo y fluvial daba nombre al mes con el que comenzaba el año. Un mes que en Roma se llenaba con la presencia activa del dios, al que se consagraban fiestas funcionales que tenían en la cofradía de los *Salii* (una institución de sacerdotes danzantes) el soporte ritual más brillante. La misma institución era común a los itálos de la región central, ya que

Relieve que muestra a los Dactilos del monte Ida, en Creta, bailando con sus espadas y escudos para ahogar el llanto del niño Zeus. Cuenta el mito que de esta manera los danzantes salvaron al niño del apetito devorador de su padre Cronos. Tanto en este alto relieve como en el anterior, la detallada y exacta figuración da a entender que el carácter mítico o fantástico, «irreal», de las cofradías de metalúrgicos de la antigüedad griega, hacia tiempo que había sido olvidado. Por esa razón y dentro del folclore, numerosos folcloristas han utilizado estas cofradías (como si de hecho hubieran estado formadas por hombres reales de carne y hueso) para explicar la difusión de las danzas de espadas por Europa. Relieve de la Campania, Museo del Louvre, París (Maria-Gabrielle Wossien).

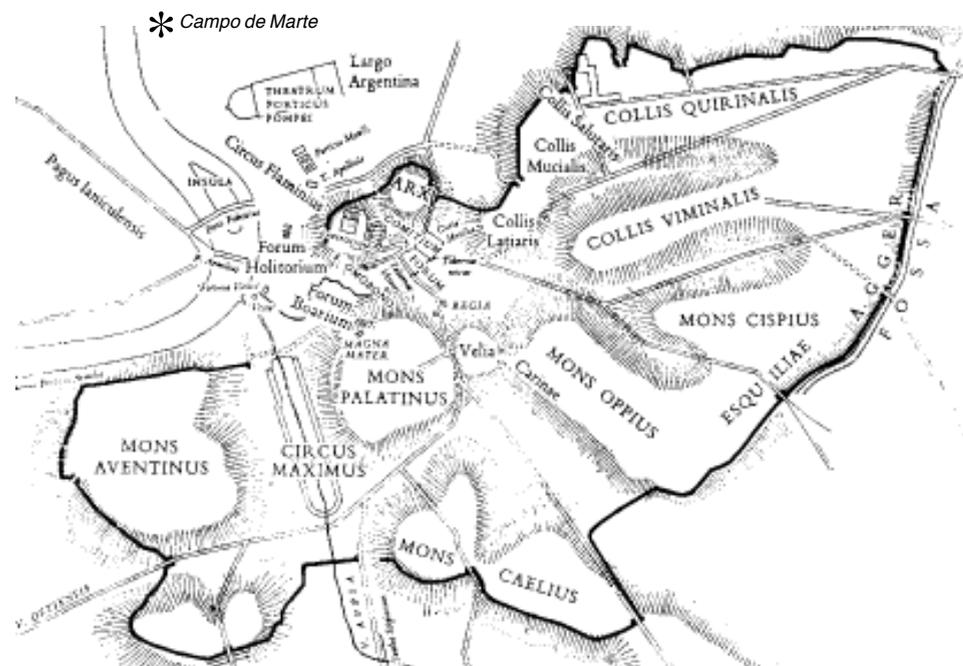




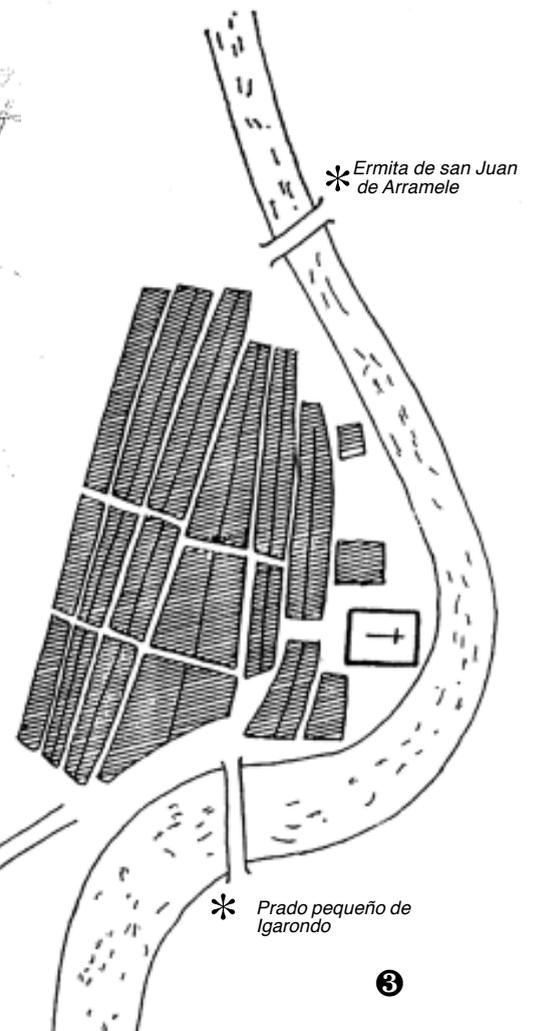
A pesar de que varios miles de años separan a las plantas urbanas de Babilonia, Roma o Tolosa, hay aspectos culturales que no parecen responder a esa distancia temporal. Sus lugares rituales, por ejemplo, están situados extramuros de la población en los tres casos. Aquellos lugares donde, precisamente, la amenaza que representan los insectos de la ribera del río se hace más patente.

① En el plano de Babilonia el templo de la fiesta del Año Nuevo aparece fuera del recinto murado.

② Igual sucede en Roma, ciudad en la que el Campo de Marte y la orilla próxima a la isla Tiberina (espacios rituales destinados a paradas militares y bailes de escudos) se encuentra fuera del recinto murado de la ciudad. En el caso concreto de la cofradía de los hermanos Arvales, su danza se celebraba en secreto alrededor de un altar situado fuera de la ciudad junto al quinto miliario a partir de la Porta Portense, río abajo. ③ Por último el plano de Tolosa en Gipuzkoa, en el que los lugares donde se llevan a cabo los aspectos rituales más antiguos de la Pordon-dantza (la ermita de san Juan de Arramele y el prado de Igarondo) se encuentran fuera de lo que era el perímetro fortificado de la ciudad medieval.



②



③

la poseían Alba, Lavinium, Tusculum, Tíbur y Anagnia, lo que da a entender que en todos estos pueblos existía un fondo común de ritos fundantes y que, dentro de los mismos, el ecosistema del borde fluvial era el espacio medioambiental al que iban destinados los bailes rituales con escudos.

PESTE Y ENFERMEDAD EN EL NACIMIENTO DE ROMA. La importancia de este cuerpo sacerdotal en la historia de Roma no se cuestiona. Según Dionisio de Halicarnaso, los sacerdotes *salii* eran la sexta división de las instituciones religiosas. Son por tanto la primera Roma, y sus ritos armados contra la peste se presentan simbólicamente inherentes al nacimiento de un poblado que en origen está gravemente amenazado de malaria. El papel de Marte como divinidad principal de la Roma antigua ha sido ampliamente debatido, y los eruditos se han dividido ante sus evidencias militares o agrícolas que han considerado irreconciliables. Para nosotros ambas interpretaciones extremas se concilian en un Marte como santidad protectora, y por tanto armada, contra los males procedentes de la orilla fluvial. Una situación siempre

responsable de la desaparición de algunas de las comunidades de menores recursos, como Longula y Pollusca, en el curso del siglo V. Foco permanente de enfermedad durante más de dos mil quinientos años, la desecación de las ciénagas Pontinas la presentó el fascismo mussoliniano como uno de sus logros en el campo de la ingeniería.

INTRODUCCIÓN A LA COFRADÍA DE LOS SALIOS. La fundación de esta cofradía (de la que hay dos colegios: *salii palatini* y *salii collini* o *agonales*) se atribuye o bien a Numa (primer rey-sacerdote de Roma a quien Egeria y las musas habrían entregado el arma), o al etrusco Morrio. En el relato mítico que describe su origen, castigo epidémico y milagro curativo se manifiestan mediante un escudo que por su procedencia celeste, parece el atributo de un brumoso dios de la tormenta. La milagrosa arma era una de las tres garantías del estado romano, junto al fuego de Vesta y el templo de Júpiter Optimo Máximo. Dos veces durante el año, al comienzo y al final de la estación guerrera, los distintos colegios de los hermanos Salios, devotos de Marte, marchaban con ellos en torno a la ciudad. A

aquel terreno debía consagrarse a las musas con los prados inmediatos, adonde por lo común concurrían a conferenciar con él; y la fuente que regaba el mismo terreno había de designarse como agua sagrada para las vírgenes vestales, a fin de que, yendo a tomarla todos los días, con ella lavaran y asearan el templo; de todo lo que dicen da testimonio el haber cesado al punto la peste. Presentó, pues, la rodela, y dando orden de que trabajaran los artistas en otras que habían de hacerse semejantes, todos los demás desistieron; solo Veturio Mamurio, que era operario sobresaliente, se acercó tanto a la semejanza y las sacó todas tan parecidas, que ni el mismo Numa sabía distinguir las. Pues para su custodia y cuidado creó a los sacerdotes salios. Tomaron este nombre de salios, no, como han inventado algunos, de un hombre de Samotracia y Mantinea llamado Salio, que enseñó la danza armada, sino más bien de esta misma danza, que es saltante, y la ejecutan corriendo la ciudad, cuando en el mes de marzo toman las rodelas sagradas, vestidos con túnicas de púrpura, ceñidos con tahalíes bronceados, llevando morriones también de bronce, y golpeando las armas con dagas



Los ancilia o escudos de bronce de los sacerdotes Salios (una de las tres garantías de la identidad y supervivencia de la ciudad de Roma) en dos sellos de los siglos III-II a. de C., grabados en cornalina y sardónica de Attius, Museo del Louvre, Paris (Joseph Rykwert).

peligrosa, a la que cada primavera los sacerdotes *salii* debían hacer frente con sus armas y danzas conjuratorias. No olvidemos que en la primera historia de Roma las malas cosechas y las pestes aparecen por doquier. Los datos son tan abundantes, que nadie debe de extrañarse que desembocara en un culto tan importante como el de los salios. La más antigua de las graves epidemias registradas fue la del 490 a. C., a la que siguieron las de los años 463 y 453, para entrar a continuación en una década desastrosa entre el 437 y 428 a. C. que, según R. M. Ogilvie, detuvo severamente el progreso de Roma. Y en aquello de lo que estamos hablando hay un fenómeno que no debe pasar inadvertido, y es la gravedad real de la malaria que en el siglo V se convirtió en la enfermedad endémica del norte del Mediterráneo, favorecida por la desecación de los lagos salados de Ostia y la extensión de la ciénaga Pontina. Es merecedora de comentario la historia de que los volscos fueron atacados por la peste cuando operaban en las cercanías de las ciénagas Pontinas en el 490 a. C. (Tito Livio, 2, 34, 5). La debilidad sufrida por esa circunstancia, más la organizada defensa de romanos y latinos contribuyó a su fracaso eventual. La malaria también fue

ritmo de tambor se hacían portar los *ancilia* o escudos sagrados, que con las lanzas y espadas eran la representación anicónica del dios. Los días en los que los *ancilia* eran sacados de la Regia se celebraban como *dies religiosi*, y en situaciones excepcionales de alarma militar, las armas eran invocadas y «movidas».

LOS HECHOS QUE DIERON LUGAR A LA FUNDACIÓN DEL COLEGIO SACERDOTAL DE LOS SALIOS EN PLUTARCO. Concerniente a los sucesos que llevaron a la fundación de esta cofradía escribe Plutarco en su *Vida de Numa*, Los sacerdotes salios dicese que se crearon con este motivo: "en el año octavo del reinado de Numa, una enfermedad pestilente que recorrió Italia afligió también a Roma. Estando ya todos desalentados, cuéntase que una rodela de bronce arrojada del cielo vino a caer en las manos de Numa; acerca de la cual refirió este una maravillosa declaración, que había recibido de Egeria y de las musas; que aquella arma venía en salvación de la ciudad, y debía tenerse en gran custodia, haciéndose otras once en la figura, en la magnitud y en la forma del todo parecido a ella, de manera que un ladrón no tuviera medio, a causa de la semejanza, de acertar con la venida del cielo; y que además

cortas. Lo demás de esta danza ya es obra de los pies, porque se mueven graciosamente haciendo giros y mudanzas con un compás vivo y frecuente, que hace muestren vigor y ligereza. Las rodelas se llaman anciles, o por la forma, porque no son un círculo ni hacen circunferencia, sino que tienen el corte de una línea torcida, cuyos extremos hacen dobleces, e inclinándose los unos hacia los otros dan una forma curva; o por el codo que es donde se llevan. Todo esto es de Juba, que se empeñó en hacer griego este nombre. Podría haberse tomado la denominación de su venida de arriba, o de la curación de los enfermos, o del término de la sequía, o también de la cesación de la epidemia; según lo cual a los Dióscuros los atenienses les dijeron anaces, ya que hayamos de referir este nombre precisamente a la lengua griega. Mamurio dicen que fue premiado de su habilidad con la memoria que los salios hacían de él en una oda que cantaban durante aquella su danza pírrica; otros dicen que era a Veturio Mamurio a quien se celebraba, y otros que la tradición antigua: *veterem memoriam*".

EL VALOR ALEGÓRICO DE PARAMERAS Y CIÉNAGAS. EL «MORO» Y LA CIÉNAGA EN LA TRADICIÓN ROMANA. Antes de seguir, dos líneas

para anotar otras tradiciones donde el valor alegórico de parameras, ciénagas y ribera fluvial, quizá está presente en función de la importancia sanadora de este rito con armas y el nombre de su fundador. En el comentario a una glosa de Virgilio, Servio Honorato descubre otra leyenda en la que la institución de los *salii*, aparece genéricamente como etrusca. La cofradía habría sido fundada por un rey de la ciudad etrusca de Veyes, de nombre Morrio (un nombre que no puede ser por menos traído aquí y comentado, en razón debida a las circunstancias calamitosas que envuelven el nacimiento de los *salii*). Dado el contexto mítico citado (con su referencia epidémica, y los conocidos problemas que en todo tiempo tuvo Roma con las riberas del Tíber), no podemos sustraernos a la tentación de acercar este nombre a la alegoría arqueológica de la ciénaga recogida en la raíz **mor-* que da el inglés actual *moorland* entre otras formas indoeuropeas. De nuevo es necesario recordar que esa *moorland* y su raíz **mor-* tienen la misma significación de tierras salvaje y no cultivadas que la historia asigna a la Mauretania clásica, hogar reconocido del moro histórico que en inglés, después de una larga evolución, es nombrado *moor*, como *moorland*. Sobre su negritud nada más hay que decir, sino que la misma no procede del quemante sol africano, sino que se debe a que el moro es parte inseparable del *moorland* que, como tierra de páramo y turbera, es negra. De manera que, aunque no citados, los «moros» están implícitamente unidos a estos bailes de escudos de la primera Roma.

LOS SALII BAILARINES DE LA RIBERA FLUVIAL. Por lo demás, y de acuerdo con lo que se viene diciendo, el propio nombre de los *Salii* debe ser revisado en sus contenidos etimológicos. Qué duda cabe que el camino más corto para

identificarlos, ha sido vincular su nombre a la danza saltada y brincada, *saltatio saliens*, que según es tradición practicaban. Más entenderlo de esta manera, no deja de ser un recurso cómodo que prima con tanta fuerza la evidencia de lo evidente, que cierra la puerta a cualquier otra interpretación. Y esto ha sido lo que en nuestra modesta opinión ha sucedido durante más de dos mil quinientos años, desde la primera memoria de Roma, para entendernos.

Una memoria exclusivamente histórica, sobre la que es importante traer aquí el comentario que Georges Dumézil hace en su libro *Mito y Epopeya*, acerca de su deliberada construcción, "En el transcurso del siglo IV a. C. y hasta el comienzo del III a. C., Roma, habiéndose erigido en la mayor potencia de Italia, se decide a construir un pasado oficial [...] Nada de mitos fabulosos, ni relatos épicos dispersos, sino una «historia de los orígenes», un relato continuo y plausible del tipo que nosotros, fieles también a los viejos modelos griegos, llamamos «histórico»".

En este ejemplo de los salios, y teniendo en cuenta el contexto epidémico que da origen a su nacimiento, la hipótesis que desde aquí se plantea, permite acercar el nombre de esta fraternidad y su danza a las riberas fluviales de donde proceden los peligros pestíferos que su coreografía busca conjurar.

UNA NUEVA HIPÓTESIS PARA EXPLICAR SU NOMBRE. La base para una hipótesis en esa dirección la tomamos de un radical indoeuropeo, **sal-*, que, con la significación de 'río', se encuentra en numerosos hidrónimos de Europa. Incluso en el caso de la misma Roma, el nombre de la *Via Salaria*, que corría paralela al Tíber por su margen izquierda, no se puede entender sin verla referida a éste.

Además del 'saucé' o 'mimbre' que nace a la orilla del río, *salix*, un teónimo construido sobre ese radical es *Salmacis*, ninfa y fuente de Caria y *salamati*, dios de carácter acuático, de donde Salmantica es sustantivo adjetival formado sobre *Salam(n)ti*, nombre del río Tormes. Según Blázquez, de quien tomamos estas notas,

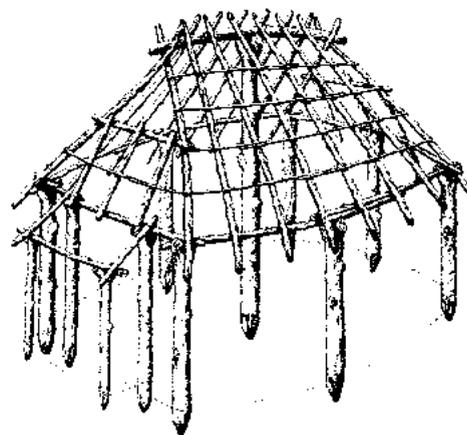
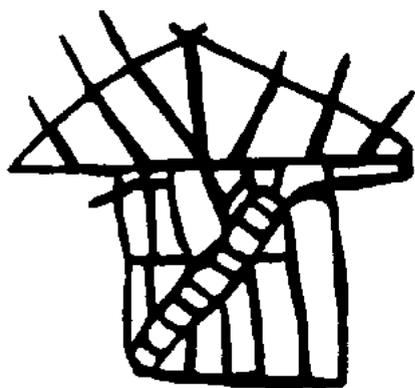
"*Sala, Salo(n)* significaría 'río'; así *Salia* (hoy Sella), nombre indoeuropeo que se extiende por toda Europa central hasta las lenguas bálticas, en formas como *Salantia, Sala, Salara, Salo, Salia, Seille*, etc. El nombre de la tribu cántabra de los *salauni* evidentemente se relaciona con el nombre del río".

Por tanto, nuestra hipótesis considera que es excesivamente pueril suponer que los miembros de una cofradía de tanta trascendencia en la historia de Roma, reciban el nombre de 'bailarines' o *Salii* porque son 'bailarines' o *saltatoris*, estando por medio todo lo que venimos diciendo sobre el río y su radical **sal-*, más la malaria que está ya en el principio, y que es la razón o fundamento de su fundación. Teniendo en cuenta además que son sacerdotes del dios Marte o Mars, y que la santidad de esta figura y su nombre pasan por ese ecosistema que en las lenguas indoeuropeas se conoce también como *marsh*, en inglés actual, pero que existe también en alemán bajo medieval *marchs*, de donde proceden el alemán actual *marsch* y el holandés *marks* entre otros, parece lógico presentar a estos bailarines de escudos como conjuradores de la ciénaga.

Por lo demás, referencias míticas paralelas a esta de los salios unidas también a bordes palustres, se dieron en otras partes de Europa. Así en la obra de Suetonio *Los Doce Césares*, al hablar de la historia de Galba, se halla una

Los rituales más importantes de los sacerdotes Salios de Roma, tenían lugar entre las orillas del Tíber y el Foro. En la fotografía una vista de la isla Tiberina situada en la zona baja y pantanosa de la ciudad (Fot. Ranuccio Bianchi Baldinelli).





Ala izquierda grabado de una cabaña palafítica procedente del abrigo de Naquane en Valcamonica y a la derecha, reconstrucción de una cabaña del Palatino en sus pilotes y estructura de la cubierta (Josep Rykwert).

nota en la que dice que del fondo de uno de los lagos cantábricos se extrajeron unas hachas que la creencia popular había considerado como producto del rayo. El texto, leído en Frankowski, dice así,

"No mucho tiempo después un rayo cayó en la laguna, en el país de los Cántabros, y fueron halladas doce hachas, del sumo poder signo no dudoso".

Por su procedencia celeste, naturaleza militar del hacha y número de las mismas, además del ecosistema del que se recogen, todo nos lleva a las cercanías del mito saliano que venimos estudiando.

FUNCIÓN TERAPÉUTICA DEL BAILE DE LOS SALII.

Leyendo de nuevo el texto de Plutarco, se aprecia en el mismo una claridad informativa en cuanto a la función terapéutica de las danzas de espadas y escudos, a la vez que plantea el problema de la presión historicista a la que se ven sometidos estos rituales conforme el recitado mítico se va haciendo socialmente inverosímil.

Así que, cuando casi al final de su exposición, Plutarco escribe sobre Juba y la significación de ancil, está desvelando secuencialmente un grave proceso epidémico que los escudos de bronce y las danzas vienen a eliminar. La cadena de causas y efectos explica tanto el milagro, como la propia necesidad de aplicar ritualmente las danzas de espadas y escudos en beneficio de la comunidad. El milagro que el combate puso en marcha acabó con la sequía, lo que permitió a las vírgenes vestales conseguir agua con la que limpiar su templo. Dicho de otro modo, hubo lluvia y renovación de acuíferos y torrentes, las aguas corrieron, cesó la epidemia y los enfermos pudieron sanar.

La persistencia de estos ritos en el folclore es algo que merece consideración y estudio. En ese sentido, la danza de los Salios nos interesa porque hay en la misma algunos pormenores más que son reconocibles en tradiciones folclóricas europeas. Además de las espadas y escudos, otros autores como Dionisio de Halicarnaso, dicen que en la mano derecha llevaban,

"una lanza, un báculo o algo semejante"

en tanto que sobre la coreografía escribe que, "realizan movimientos con sus armas a ritmo de flautas, unas veces todos juntos, otras por turno, y cantan himnos tradicionales mientras bailan".

Toda la suma de particularidades que las glosas de los clásicos enseñan, esto es, los juegos con

espadas y escudos, pero también y sobre todo las danzas con lanzas o báculos, y las formas coreográficas de bailes de armas ('...unas veces todos juntos, otras por turno...') son muy corrientes en los géneros que se conservan en algunas partes de Vasconia. Ni que decir tiene que sobre todo este complejo mundo romano flota la metáfora del insecto, del mosquito y la malaria, presente también en la *ezpata-dantza* y *pordon-dantza* del País Vasco, metáfora verificable que los registros lingüísticos constatan. Ello permite plantear esa visión conjuratoria y antipestifera como una hipótesis general aplicable al significado que debemos dar a este tipo de danzas.

LECTURA CRÍTICA DEL TEXTO DE PLUTARCO. Para terminar, vemos que las explicaciones de Plutarco son un modelo de bordoneo entre historia y tradición. No es una crítica desde la filología, que no viene al caso y para la que, además, no estamos en absoluto preparados. Pero si hay cuestiones en el texto que saltan a primera vista. Una primera prueba: la falsedad etimológica que desliza a propósito del nombre de este colegio sacerdotal. Una segunda: la presencia de un maestro de danza griego, natural de Samotracia o Mantinea llamado Salio, de modo que una parte del origen de la danza es histórico, por tanto no divino. Así pues, y aunque es generalmente aceptado que a los *salii* se les llama así porque *salire* o «saltar» es una metonimia de danza (la cual les da el nombre y hace de ellos los «danzantes» por antonomasia), nuestra opinión, ya expuesta, propone una nueva lectura de su nombre en función de la importancia que en este contexto adquiere la ribera fluvial y los males que conlleva. Pero no es ésta la única desviación propuesta por el historiador en la interpretación del rito salio. Por si fuera poco, el artesano que funde los escudos recibe el nombre de Mamurio o Veturio Mamurio, con lo que la tradición misma: *veterem memoriam*, queda extraviada. Nos hallamos pues ante una hermenéutica que antropomorfa la tradición; de modo que en la evolución de la misma el canto que los *salii* salmodian en su memoria, *in veterem memoriam*, se convierte en un herrero, Veturio Mamurio, o en un animal o chivo expiatorio que cada quince de marzo era expulsado de la ciudad a bastonazos.

VETURIO MAMURIO

¿HERRERO, O METÁFORA DEL INSECTO?

Ese Mamurio, confundido a veces con el propio Marte, puede ser la metáfora de un

insecto, de una larva o escarabajo, que el ritual expulsaba como amenazadora advertencia contra las plagas. Pero en la circunstancia de Marte, también hay que tener en cuenta la lanza a él consagrada, artefacto militar de procedencia sagrada e inspiración insectil (como asimismo lo son la flecha y la espada) que se identificaba o confundía con el propio dios. Un texto de Plutarco indica que los romanos

"llamaban Marte a una lanza colocada en la *regia*".

Este brumoso tema mitológico nos interesa, ya que, como hemos visto, aparece en los bailes de los salios y en otras tradiciones folclóricas. Georges Dumézil estudió el contexto mitológico del arma cuando examinó el poderío agrícola y militar del dios como divinidad de la segunda función indoeuropea, la de los guerreros. Ahí llegó a la conclusión de que ese poder se extendía a Quirino (divinidad de la tercera función, la de los pastores, con el que a veces se confunde). Quirino es *Mars cum est tranquillus*, esto es, la paz en el orden. Por lo demás Marte es Rómulo divinizado, dios del cuerpo social, el de los *quirites* civiles, opuesto a los *milites* en el que, sin embargo, se convierte en tiempo de guerra.

■ RECAPITULACIÓN

Resumiendo algunos de los capítulos precedentes, diremos que en los mismos se ha intentado pergeñar el sentido de una metáfora que celosamente ha ocultado a los insectos de las ciénagas y tierras salvajes bajo la imagen del «moro».

De esa metáfora creemos haber hallado a sus dos más ilustres representantes: el mosquito y la langosta. En la misma se alude al poder destructor de ambos y a la permanente paradoja que envuelve su comportamiento: caótico y asociado por un lado (así es el mosquito), gregario y con una socialización fuertemente articulada por otro (caso de la langosta). Como expresión del Caos, los insectos son las fuerzas a destruir para que los procesos fundantes tengan lugar. Pero como manifestación de lo sagrado, la paradoja exige que esas mismas fuerzas erráticas sean inexcusablemente el paradigma de toda creatividad. Vemos así que del Caos emergen los «moros», numenes poderosos en los que la tradición oral reconoce a los mejores constructores de la Prehistoria...y de parte de la Historia, hasta allá donde aquella se funde y confunde con ésta.

■ RITOS CONJURATORIOS Y LECTURA DEL DESTINO

LOS RITOS DEL ARADO

Para continuar con el plan que nos hemos trazado debemos dejar de lado algunas cuestiones relativas al mundo romano que, lamentablemente, no podemos tratar con la minuciosidad exigida. Entre estas se encuentran los ritos del arado que, una vez cumplidos, lo que dejaban fuera de la ciudad, lo dejaban como pertenencia o botín de las fuerzas erráticas del Caos, del desconcierto. Aunque no sea posible hablar de ninguna linealidad histórica en cuanto a la permanente presencia de estos ritos entre nuestros campesinos, si es posible decir de ellos que su parodia se ha mantenido en el Carnaval y en las celebraciones propias de los «doce días santos», como es la inglesa del *Plough Monday* o «lunes del arado». En esos doce días que van del veinticinco de diciembre al seis de enero el folclore de Europa recoge personajes adscritos al Caos, como es nuestro carbonero Olentzaro. Pero también (como no podía ser de otro modo) tradiciones pastoriles unidas al nacimiento de Cristo como sucede con las danzas de pastores de la villa alavesa de Labastida.

Cada año, al reactualizar la liturgia de la fundación, era preciso poner en marcha ritos para conjurar e impedir la entrada a las plagas y epidemias que desde la periferia amenazan con tomar la ciudad, pero también llevar a cabo ejercicios adivinatorios destinados a conocer lo que deparaba el porvenir. Estamos convencidos de que una parte de ese mundo ha quedado disperso en el folclore. Es lícito que intentemos recuperarlo cuando tantos historiadores, folcloristas y antropólogos han escrito sobre su existencia. Y eso es lo que

vamos a hacer ahora mediante un breve estudio sobre el sentido que desde aquí venimos a dar a los bailes de cintas.

LOS BAILES DE CINTAS, LA CIÉNAGA Y EL DESTINO. SIGNIFICADO QUE DAMOS AL ÁRBOL DE CINTAS.

Citado ya en trabajos nuestros anteriores el valor adivinatorio, fundante y antiepidémico de la fiesta romana del arado, más el origen periférico de las danzas de espadas y la simbología de los locos o geniecillos augurales; lo que queda por estudiar aquí son las danzas alrededor del árbol de cintas con el que se cierra el ciclo guipuzcoano de *brokel-dantza*, completándolo con algunas notas sobre el papel que juega el caballito de cartón allá donde este se presenta.

DESECHADA LA ALEGORÍA DE LA FERTILIDAD.

Antes que nada, diremos que según nuestro parecer, el «árbol de mayo» o *maypole* como eje del baile de cintas no es un signo alegórico del «árbol de la fertilidad» tal y como han supuesto la mayoría de los colegas europeos, por lo que, *stricto sensu*, tampoco puede ser una danza de fertilidad el baile que se baila alrededor de él.

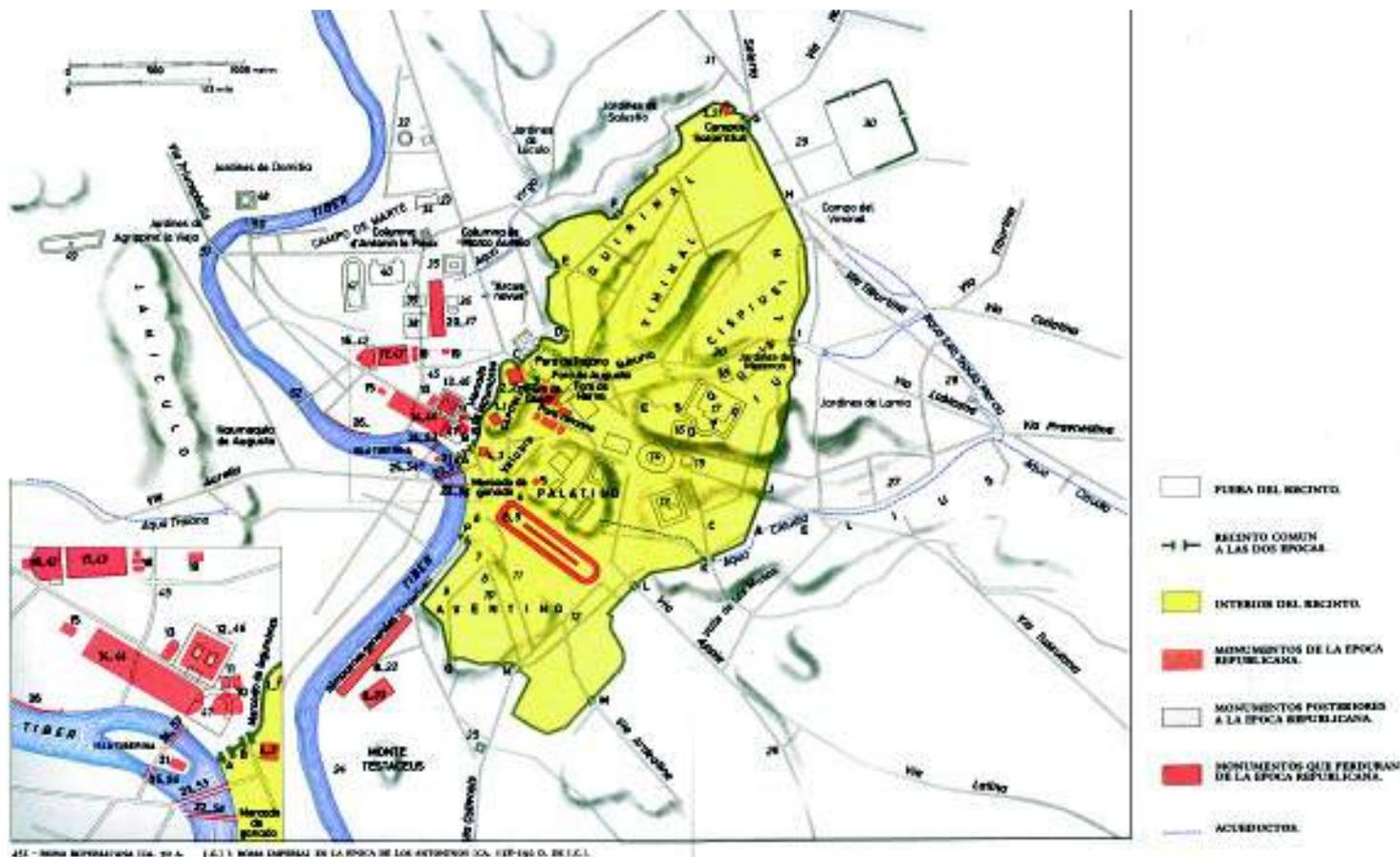
EL TRENZADO Y EL TEJIDO COMO ALEGORÍA DE LA VIDA Y EL DESTINO. Este poste enrubanado sería quizá un enjullo de tejedor, a cuyo rededor el baile construye un tejido que como tal vendría a ser una alegoría del destino. Esta idea se desprende fácilmente de la multitud de testimonios populares que se pueden recoger acerca de las danzas de cintas y el oficio de trenzar como sinónimo de tejer. De modo que el *maypole* vendría a ser un «árbol de la vida», sobre el que los bailarines tejen su destino sujetándose al árbol mediante cintas o «cordones» que serían imágenes o signos del cordón umbilical.

LA CINTA COMO IMAGEN DEL CORDÓN UMBILICAL. Algunos especialistas han sostenido que en el baile de cintas, laberinto y destino pertenecen a un mismo universo augural, ya que la cuerda que aquellos sostienen en las danzas laberínticas se ha tomado como una alusión al cordón umbilical (hilo con el Ariadna salva la vida de Teseo y, paradójicamente, hilo que acaba con su vida cuando, en la isla de Naxos, Ariadna muere sin poder dar a luz el hijo que espera del héroe).

EL MITO DE SANTA MARTA, ECHADORA DE CARTAS Y LECTORA DEL DESTINO. Este supuesto tiene un desarrollo especial en el complejo mito de Santa Marta, del que aquí solamente se puede dar algún apunte orientador, remitiendo al lector a la bibliografía que hay sobre la materia. Hermana de Lázaro y de María Magdalena, Marta aparece asociada a Tarascón y a la Tarasca o monstruo que guarda uno de los pasos estratégicos del Ródano. En un mito de raíz claramente fundante, se narra como la santa reduce al monstruo sujetándolo con su cinturón.

El resultado posterior no puede ser otro. Ante el prodigio, los habitantes de Tarascón se convierten al cristianismo. Pero la santa también trabaja en el hilado, y no sabemos por que razón, si quizá como consecuencia de su salida durante los «doce días santos» o *zotalegunak*, Marta ha sido considerada patrona de las brujas y de las echadoras de suertes y, como tal, aparece en declaraciones tomadas por la Inquisición. El oficio de hilandería y su alegórica vinculación con la suerte, hacen de la cristianizada Marta una *moira* o lectora del destino. Pero en fin, sea como haya sido, la universalidad del baile de cintas permite utilizar cualquier muestra, de manera que podemos describirlo brevemente inspirándonos en la variante que tenemos en la

Plano de Roma con el perímetro murado de la ciudad. Al norte e la misma se ve el Campo de Marte. Pero era en la parte exterior del Capitolio hasta la orilla del Tiber, donde la tradición sitúa las ceremonias de los salios; en tanto que las de los hermanos arvaes tenían lugar sobre la misma orilla pero mucho más al sur. (Joseph Rykwert).



provincia de Gipuzkoa donde se conoce como *zinta-dantza*.

■ LA DANZA DE CINTAS Y SU SIGNIFICADO

La danza, circular como la vida, obliga a los danzantes a cruzarse a derecha e izquierda en un juego en el que las cintas dibujan un tejido alrededor de un palo central. El cruzar alterno significaría que en la vida todos somos obstáculo, unos para otros. Al evitarse en sus encuentros frontales, los bailarines van construyendo esa alegoría. Cuando la danza llega al cenit, todo el grupo mira en sentido contrario al del comienzo. Es la plenitud. Desde ahí, los cruces se inician en sentido contrario, destejiendo lo tejido. La danza inicia su descenso en un caminar que la llevará al ocaso. Al llegar a su fin, el círculo de danzantes se encuentra en la posición inicial, momento en el que el símbolo queda proyectado. La mano suelta la cinta, imagen de unión umbilical a la vida, y un nuevo estado se abre paso. Como alegoría de la vida, la danza ha terminado, por lo que el ocaso y la muerte se adueñan del baile y los bailarines. En Gipuzkoa, al igual que en Galicia, Valencia y otros lugares de la península Ibérica, el poste estaba rematado por un artefacto que ocultaba un par de palomas (símbolos del alma en su viaje al Cielo), a las que se daba suelta en el momento en el que el baile quedaba concluido. En otros ejemplos, en Bizkaia por ejemplo, el palo es rematado por la alegoría funeraria de una marioneta o *txotxongillo* que es sugerido como la distorsionada imagen de un «moro» empalado. Esta importante danza oracular exige unas líneas sobre la mitología del destino.



Farsa carnavalesca del arado en la localidad de Spergou (Fot. Julio Caro Baroja, El Carnaval).



3a- Las consultas augurales para saber lo que puede deparar el porvenir forman parte de la cultura universal. En Babilonia, Etruria y Roma las adivinaciones se realizaban sobre hígados de terracota o bronce cuya superficie se dividía en diferentes «casas» cada una sujeta a una divinidad o preocupación por determinados aspectos del destino. A propósito de esta cuestión, y según han observado algunos especialistas, los nombres inscritos en alguno hígados de arcilla mesopotámicos tales como montaña, río, estación paso fuerte puerta principal, etc. responden tanto a un paisaje como a una preocupación muchos más trascendente: el de una ciudad sitiada. En el grabado, cara superior grabada del hígado etrusco de Piacenza (Fot. Museo Cívico, Piacenza).

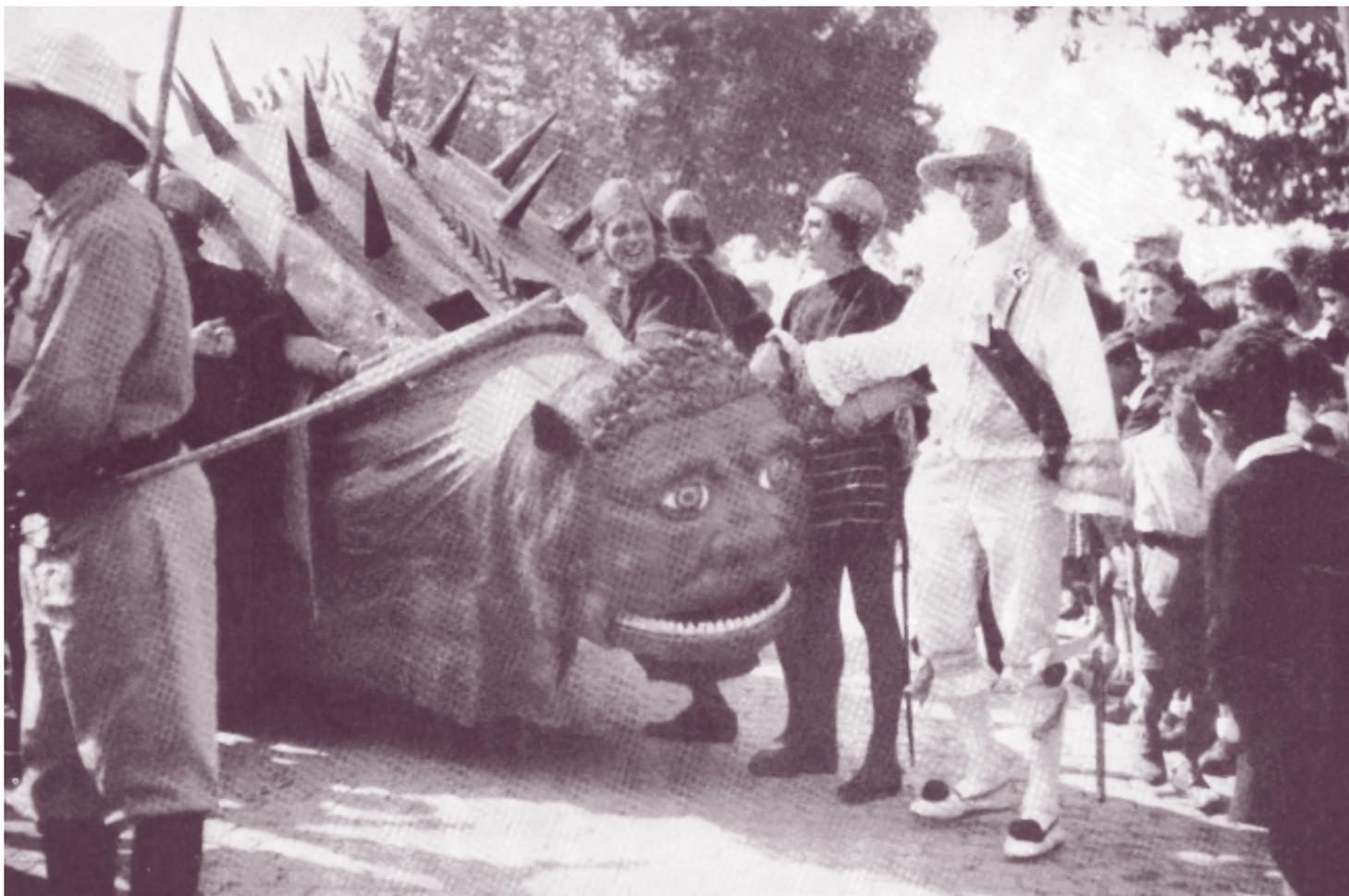
Las fiestas inglesas del arado van acompañadas de danzas de espadas y de unos personajes llamados Toms y también Fool Plows o «locos del arado». Estos locos llevan las caras tiznadas de negro y se visten con túnicas de colores abigarrados. En las fotografías dos momentos de la comparsa The Sleights Plough Stots o Eskdaleside Sword Dancers de Sleights (Yorkshire) con los «locos del arado» al fondo. (Fot. Cecil J. Sharp, The Sword Dances of Northern England).





En el conjunto de estas danzas de espadas, de espadas y escudos contra la malaria o rituales con arados, la pantomima alegórica del baile de cintas recoge la naturaleza azarosa del destino. Alrededor de un palo central, que nosotros asociamos con un enjullo de tejedor, los danzantes van tejiendo su destino. En la fotografía zinta-dantza o baile de cintas bailado por dantzaris de la localidad alavesa de Biaizteri.

La Tarasca, animal fabuloso, es una tradición que aparece vinculada a las procesiones del día de Corpus-Christi. En la fotografía la Tarasca de la localidad de Tarascón (Fot. Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris).



MITOLOGÍA DEL DESTINO: TEJEDORAS DE LA VIDA Y EL DESTINO

Tanto en Grecia y Roma, como en Egipto o Mesopotamia, las *moirai* o *parcae* son las dueñas del destino. Ellas marcan la hora a cada individuo mediante la manipulación del hilo de la vida; que la primera de las *moiras* Átropo, hila; la segunda Cloto, enrolla; y la tercera Láquesis, corta.

Aunque los helenistas han interpretado la voz griega *moira* con el sentido de 'parte' (cada humano tiene su *moira*, su 'parte' de vida, felicidad, desgracia, etc.), no se deberían desestimar los ámbitos periféricos donde la tradición sitúa los ritos de adivinación y conjura. Y esto no solamente abriendo la posibilidad de que un estudio sobre la evolución histórica del vocablo *moira* (con el *moor* o ciénaga al fondo) evaluara la dependencia histórica de las dos voces, sino dirigiéndonos directamente al campo etnográfico, donde las *moiras* son los mismos personajes que las «hadas», *mouras*, «moras» o lamias de la literatura popular.

Además de guardar tesoros, todas estas figuraciones numéricas son tejedoras que viven en las proximidades del agua, circunstancia que permite aventurar un enlace entre el término griego *moira* y las formas occidentales «mora», *moura*, y de todas ellas con los ecosistemas que las apadrinan, los *moorlands* o brezales (en vasco *padura* o *fadura*). De ahí se obtendrían no sólo las formas eslavas estudiadas por Jung para 'bruja' o 'pesadilla', como son el paleoeslavo *mora*, la 'bruja', con el antiguo ruso *mora*; el 'espectro' con el polaco *mora* y el ruso *mora*, que no son otra cosa que nuestra 'pesadilla', sino también las rumanas *muron*, *muroi*, *moroi* o *moroaica* y el griego *mormolykai* por ejemplo.

Por tanto, si se acepta la propuesta de que *moor* es el ecosistema del que arranca la noción de «moro», y por tanto de los genios femeninos «mora», *moura*, *moroaica* o *mormolykai*, no parece arriesgado aventurar la idea de que las *moiras* fueron bautizadas así por ser las míticas pobladoras de ese espacio natural y, puesto que son tejedoras, el baile que las reconoce como tales por ser una parodia de su oficio es el «baile de cintas» o *zinta dantza*.

UN APUNTE SOBRE FOLCLORE INGLÉS

Para completar el marco simbólico de los bailes de cintas, daremos unas breves notas sobre el *maypole* inglés y el *hobby-horse* o caballito de cartón, que aparecen en un folclore como el británico que, no olvidemos, es un folclore de bailarines «moriscos» o *morris-men*.

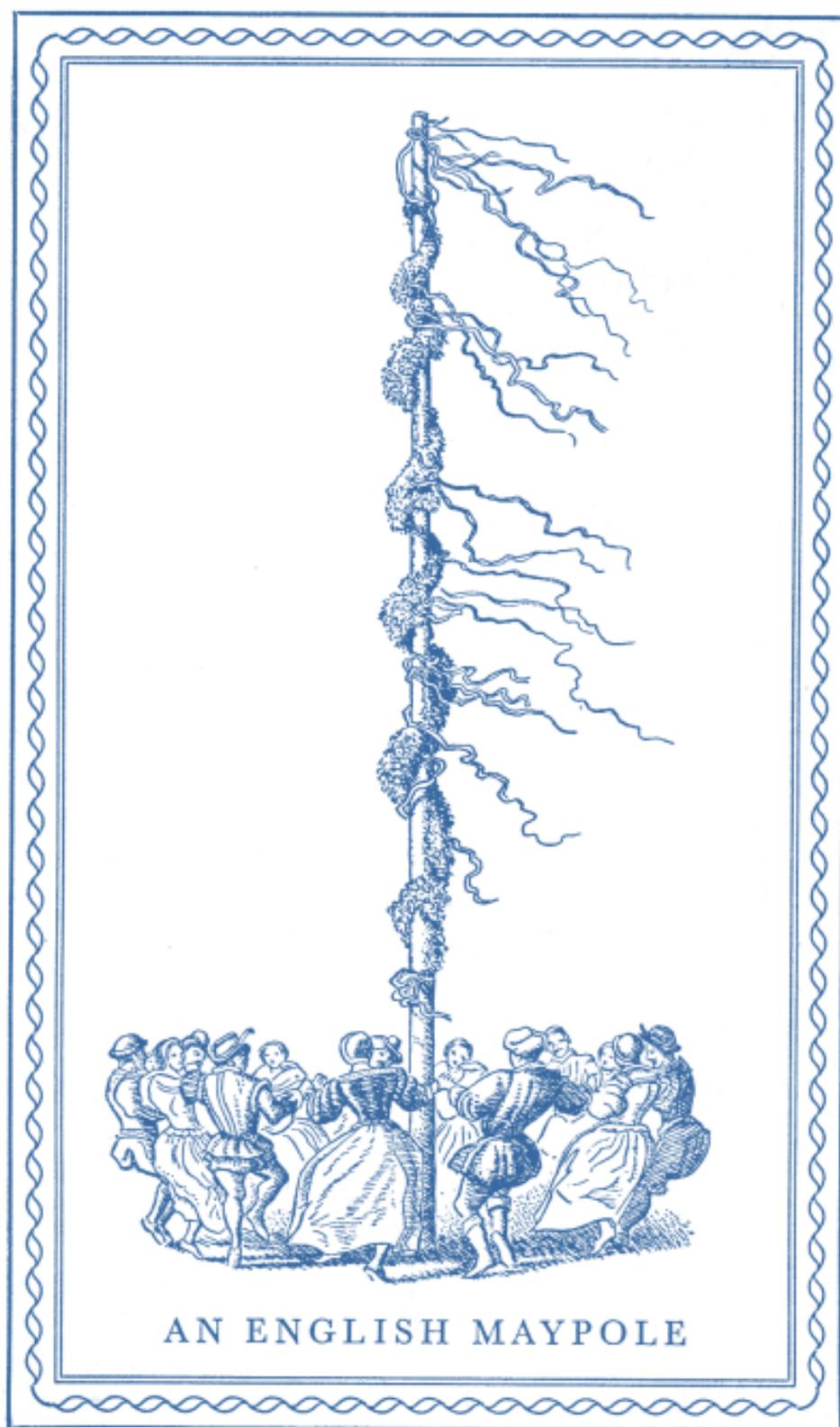
EL MAYPOLE O ÁRBOL DE CINTAS. Dada la brevedad del espacio de que disponemos, lo único que queremos apuntar es que (en alguna manera) el nombre *pole* que recibe en inglés el árbol de donde se cuelgan las cintas, trasciende la idea de 'poste' o 'palo' para trasladarnos a un concepto de mayor peso significativo como es el de *pool* o 'charca'. Por tanto, el palo de donde se cuelgan las cintas, completa su ciclo metafórico remitiéndonos al paisaje cenagoso, cuya actividad azarosa e imprevisible (la que provocan los insectos) era el centro de preocupación de la vida neolítica.

Conclusiones parecidas se pueden obtener desde el latín para los bailarines de palos del ámbito de las lenguas románicas. Aunque no podamos decir nada de la evolución histórica de los voces latinas para 'palo' y 'charca', la etimología latina de la voz 'palo', *palus*, lleva a los que bailan con palos hacia la idea de 'pantano', 'aguazal', 'charca', 'junco' o 'caña', y hace que los paloteadores, *pauliteiros*, etc. pudieran ser reflejo metonímico del propio ecosistema.

EL CABALLITO BAILARÍN INGLÉS LLAMADO HOBBY-HORSE. En cuanto al caballito o *hobby-horse*, no es en esta historia un convidado de piedra. Si esta máscara es una metáfora de la langosta, tal y como aquí se plantea, los datos recogidos por Georges Dumézil, Violet Alford, Jean Baumel y otros, demuestran que tanto en Carnaval como en otras celebraciones, el caballito se ajusta al patrón simbólico que nace de aquélla. Aunque su planteamiento sea muy complicado, la muerte en las riberas marítimas y fluviales de los millones de individuos que forman las nubes de langosta puede ser el modelo que, desde el «origen», está inspirando algunas de estas dramatizaciones populares. Un comentario al respecto puede ser leído en san Agustín (*Civ.*, 3,30-31) quien dice que cuando Africa era ya provincia romana,

hubo tal plaga de langostas que pareció un prodigio: efectivamente, dicen que esa plaga, tras agotar todos los frutos y las hojas de los árboles, se lanzó, en una enorme e incalculable nube, al mar; y que, una vez muertas en el mar y devueltas al litoral, corrompiéndose a raíz de ello el aire, se produjo tal peste que, solo en el territorio de Masinisa, se dice que murieron ochocientos mil hombres y muchos más en las tierras próximas al litoral; está confirmado que en aquella ocasión quedaron en Utica sólo diez mil jóvenes de los treinta mil que había.

Como ya hemos escrito en páginas anteriores, la tradición más importante de toda la península Ibérica contra la langosta, quizá sea la de san Gregorio del monasterio navarro de Sorlada. Por el cráneo de su reliquia se pasa agua bendita que, tenida por milagrosa, se ha



La tradición del árbol de mayo está muy extendida por los distintos folclores de Europa. En esta ilustración traemos la versión inglesa del Maypole o árbol de mayo. Su singularidad radica en la posible etimología que se puede atribuir a la voz pole, el poste del que cuelgan las cintas, a través de la palabra pool o 'charca'. Es el fondo significativo de la ciénaga y el destino, lo que se vislumbra a través de estos maypole. (Grab. Douglas Kennedy, England's Dances).

solido enviar a innumerables lugares para interceder contra la plaga de langosta.

EL CABALLITO DE PADSTOW. Como decíamos, entre las tradiciones inglesas más emblemáticas se encuentran los caballitos de Padstow y Minehead en Cornwall. El lavado y posterior lanzamiento al mar del caballito de Padstow ha sido explicado como una medida tomada para preservar los rebaños de la enfermedad y la muerte, razón suficiente que no necesita

ningún tipo de explicación adicional. Si la destrucción del caballito trae la sanación, quiere esto decir que él es la enfermedad. La costumbre de Padstow se perdió a finales del siglo pasado, cuando el caballito pasó a ser ahogado en un estanque, «el estanque del tratado», y en la actualidad no se ahoga en ningún sitio.

EL CABALLITO DE MINEHEAD. El otro caballito que sale en la misma área geográfica, el de



Caballitos de Padstow y Minehead que, como nuestro Zamalzain, son figurantes que deben de ser relacionados con el mal y la enfermedad. (1ª Fot. Brian Shuel, 2ª fuente desconocida).

Minehead, también es destruido delante de la ribera del mar después de la procesión. Esta máscara recoge de manera clara toda la simbología que une al mar con la plaga de langosta, pues si por una parte este caballito tiene una vaga forma de chalupa o batel (razón por la que se le conoce como el «caballito del marino»), por la otra termina en una cola de vaca (y la vaca es una de las manifestaciones de la langosta tal y como ya ha sido dicho en otras partes de este libro). Para completar su imagen siniestra, el portador de la máscara de Minehead llevaba unas enormes pinzas extensibles parecidas a las que lleva el personaje suletino conocido como Gathero (Gathuzain), del que ya se ha dado un cumplido comentario explicando su nombre, posiblemente del francés *gâter*, 'devastar', 'dejar la tierra incultivable', ni más ni menos que como deja el campo cualquier plaga.

■ LA CIÉNAGA Y EL DESTINO: A MODO DE CONCLUSIÓN

APROXIMACIONES LINGÜÍSTICAS

Para terminar solo nos queda resumir lo que hay sobre el borde cenagoso. Este ecosistema, como espacio acotado desde el que se lee el destino, constituye el depósito de la tradición. Es esta una aproximación a la que se llega a través de la voz *mores*, que tanto en latín como en inglés significa 'tradiciones', 'costumbres'. Por otra parte, y a pesar de ser una tierra 'muerta', 'estéril' la ciénaga es, como paradoja, un lugar de vida. Así lo confirman las formas latinas para 'morada', 'muerte' y 'enfermedad', *moror*, *mors*, *morbus*; a las se puede unir la

griega *móros*, 'suerte', 'destino', que ya se ha visto en *moira*.

Aún a sabiendas de que las propuestas que planteamos necesitan un desarrollo mayor para hacerlas efectivas como hipótesis de trabajo integradas en el simbolismo general de las danzas de espadas y el Carnaval, creemos que la aproximación que viene a continuación da pie a esos desarrollos que desde aquí mismo anunciamos.

La palabra griega *móros* es voz que aparece especialmente unida a una idea general de fatalidad, desgracia, ruina o muerte que las variables folclóricas del loco, el moro o el extranjero integran mediante pantomimas de inmolación y sacrificio. Junto a esa idea se debe considerar la circunstancia adicional de que el griego *morós*, 'loco', *moría*, 'locura' y las formas latinas *morior*, *moror*, *morus* (que asimismo vienen a significar 'loco', 'bufón', 'monstruo', 'persona contrahecha', 'extravagante') permiten concluir que la ciénaga es el espacio donde nace y vive la locura.

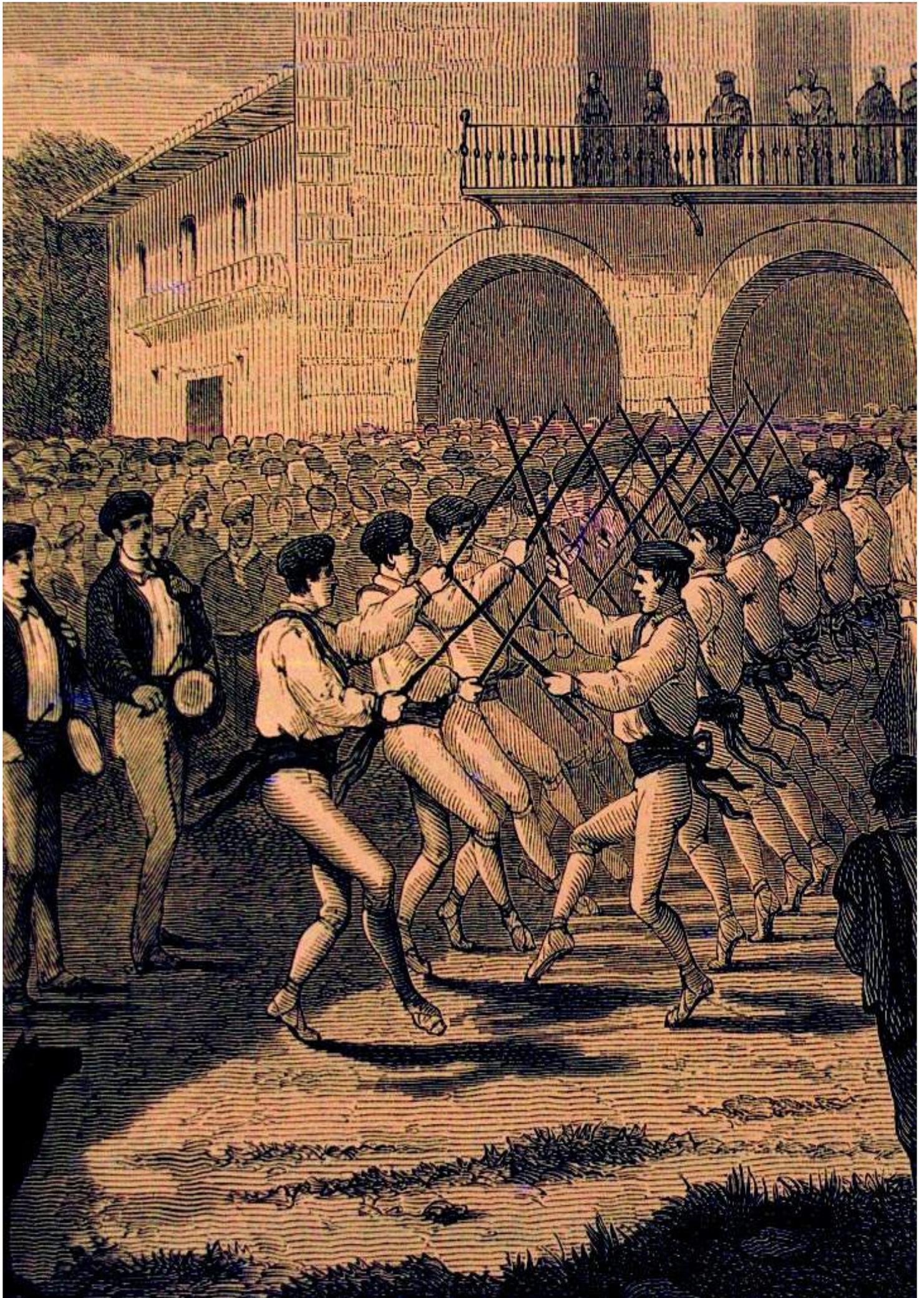
A estas acepciones se debe unir la forma *mormolykiai*, ya anotada (nombre de un vampiro griego derivado del nombre de una mujer llamada Mormo que se comió a su propia hija) más las voces rumanas para "brujo" y "bruja". El hecho de que las citadas voces rumanas: *moroi*, *moroaica*, *muron*, *muroi*, *moroi*, pertenezcan al mismo campo morfo-semántico que *móros*, 'destino', permite plantear la circunstancia de que las pantomimas de muerte y resurrección de los locos folclóricos europeos queden unidas al destino que no es sino el tiempo y su devenir.

EL «MORO» Y LA MÁS VIEJA IDEA DEL DIOS MARTE

La oscuridad del moro, su «negritud» explicada a través del griego *maúros* y de *morússos* 'ennegrecer', 'manchar' (incluso con heces), hacen de la máscara un signo identificativo del insecto. De ahí que cuando se ha querido evaluar «científicamente» la fantasía histórica relativa a la pigmentación oscura de los moros norteafricanos, se haya llegado a la conclusión de que hay moros «blancos». Terminamos ya este punto retomando por un instante al divino Marte y al fantoche y quizá loco *Mamurio*, para incorporarlos a la idea de un «espantajo», *mormon* en griego, unido por la «suerte» o *mórsinos* a un «destino» o *móros*.

Un destino que a través del loco o *morós* no es sino el de la comunidad misma, pues todo este encadenamiento filológico reconstruye la figura y función del *pharmakós* de las ciudades griegas (que actualmente no es otro que el espantajo o loco sacrificado que vemos en el folclore: *Miel-Otxin*, *Markitos*, etc.) como razón contra el insecto nacido del cieno.

En la página siguiente, grabado de una makil-dantza del siglo XIX.



DANZAS EN CADENA



Integración en el cuerpo social

Ronda coral conocida como «Baile de Hachas», muy popular en toda Europa durante el Renacimiento, en la que hombres enmascarados y mujeres bailan iluminados con hachas (Mabel Dolmetsch).

LAS DANZAS EN CADENA son una de las formas de danza más arcaicas y de mayor difusión de todas las danzas colectivas que tenemos en Europa occidental. Aunque su práctica descendió por la irrupción de formas recreativas como la contradanza o formas de fandango y *arin-arin*, su vigencia (a nivel protocolario sobre todo) se ha mantenido entre nosotros. Su excelencia como modelo de danza colectiva ha sido bien entendido en todas las épocas. Quizá siguiendo una vieja tradición gnóstica que aparece en los *Hechos Apócrifos de san Juan*, donde Cristo aparece a la cabeza de una danza en cadena durante el misterio de la Última Cena, la iglesia cristiana primitiva siguió realizando danzas en cadena dirigidas por el Obispo. En esa excelsitud la situó Fra Angélico quien dispuso esta *dantza-soka* en la que las almas bailan con los ángeles en el Paraíso. Detalle del Juicio Final, de Fra Angélico, h. 1430-1440 (Fot. Maria-Gabriele Wossien).

■ DANTZA-SOKA, LA CUERDA COMO METÁFORA

Con la *dantza-soka* concluye nuestra investigación sobre este campo de la coreografía y la danza. Sobre las dos funciones anteriores de carácter eminentemente formativo, la tabla gimnástico-coreográfica y las danzas con broqueles, palos de diferentes tamaños, arcos, cintas, etc., la *dantza-soka*, en una de sus funciones, busca que los bailarines salidos de las pruebas coreológicas anteriores queden integrados en el cuerpo social.

■ LOS BAILES EN CADENA

La existencia de bailes en cadena en el Vasconia es general y antigua, y en la tradición se presentan bajo la dirección de dos personas situadas en los dos extremos de la cadena. Este rasgo, común a todas estas danzas, ha dificultado muchas veces la fijación exacta de variantes y llevado a equívocos e imprecisiones en el nomenclátor. Así tenemos que se ha empleado el término *aurreku* para formas locales que nunca se han llamado así, como también ha sucedido con

las denominaciones navarras *ingurutxo* o *inguruko* que en alguna ocasión se han aplicado fuera de su ámbito geográfico. Desde las formas más simples, una *bibilketa* o *farandola* que ha perdido sus pasos reglados, hasta las complicadas danzas en cadena de Gipuzkoa y Bizkaia, las variantes que encontramos son muy grandes.

De todos ellos podemos decir que los que se han conservado lo han sido por su extremo valor ritual a pesar de la complicadísima estructura de muchos de sus movimientos o pasos de danza. Esa polarización de la danza en los bailarines de los dos extremos de la cadena, es general en este género de bailes. Ambos dos suelen bailar danzas «desafiadas» (en Gipuzkoa y Bizkaia las mudanzas que bailan enfrentados se denomina *aurrez aurre* o «desafío», *ollar-auzka* o «pelea de gallos» lo llama Resurrección M^a de Azkue, mientras que en Grecia lo conocemos con el nombre de *antichristos*).

La melodía con la que se baila en Gipuzkoa y Bizkaia, de clara inspiración «militar», tiene el mismo diseño y color melódico que la famosa «Generala» de Carlos III (que se supone fue

un regalo de Federico II el Grande, de Prusia al rey español). Esta melodía militar más los pasos (también «militares») de la tabla gimnástico-coreográfica, nos retrotrae a aquel pasaje en el que Luciano habla de la danza del collar,

"El collar, escribe, es una danza conjunta de muchachos y muchachas que bailan alternativamente y se parece realmente a un collar de cuentas. Inicia el baile el muchacho, con los pasos juveniles que usará luego en la guerra; le sigue la muchacha, enseñando como debe hacerse la danza femenina con decoro, de modo que sea un collar trenzado con modestia y virilidad."

Dos mil años, cuando menos, es la distancia que estas danzas vascas, griegas, etc, han recorrido sin que por ello hayan perdido el fondo militar que, si aceptamos lo que dice Luciano, parece ser su inspiración primera.

LAS DANZAS EN CADENA EN EL LIBRO DE JUAN IGNACIO DE IZTUETA

Aun con cierta imprecisión, el libro de Juan Ignacio de Iztueta nos muestra una colección de bailes en cadena vertebrados por sexos y



La «danza de la grulla» es la danza en cadena que según tradición Teseo bailó en Delos al salir del laberinto con ayuda del hilo de Ariadna. Sin que se sepa a través de que caminos, aquella tradición aparece en la Edad Media identificando al Minotauro con Satanás y a Teseo con Cristo que desciende a los infiernos y sale victorioso por las puertas del Reino de los Muertos junto con todos aquellos que se han salvado. Las formas laberínticas se repiten en las danzas en cadena de casi todos los folclores, sobre todo en las que tienen estructuras más simples como la *biribilketa* o *farandola*. En este grabado aparece Teseo con jóvenes y doncellas atenienses en la danza de los Geranos. Detalle del vaso François, cerámica pintada del siglo VI a. de C. (Fot. Museo Archeologico, Florencia).



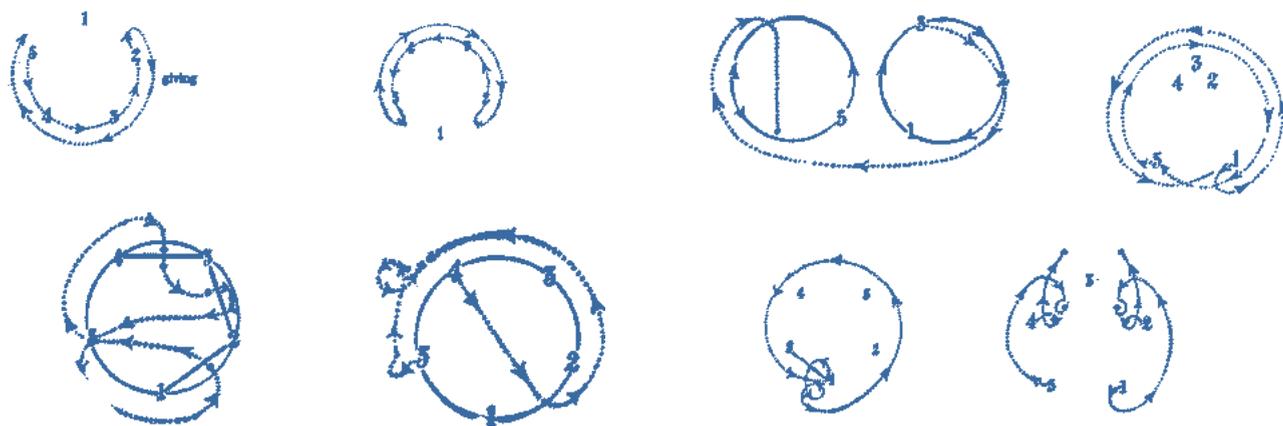
Según dice la tradición, el rey Minos de Creta para ocultar la locura amorosa de su esposa mando al arquitecto Dédalo que construyera un laberinto donde ocultar al Minotauro. Como consecuencia de un asedio contra Atenas del que el rey Minos salió victorioso, se estableció un tributo que los atenienses debían de cumplir cada nueve años. Catorce jóvenes de ambos sexos, siete muchachos y siete muchachas, debían ser enviados a Creta para que el Minotauro los devorara. Teseo se dio a la mar llevando dos velas, una blanca y otra negra (o también roja y negra) dispuestas para anunciar el resultado de la expedición. Una vez en Creta, Ariadna hija de Minos se enamoró de Teseo y pidió a Dédalo que le revelara el secreto del laberinto, a lo que el arquitecto se avino. Entonces el héroe, tomando el hilo que le dio Ariadna pudo, de esta manera, matar al monstruo y salir del antro. En el contexto de este mito aparece una danza (la danza de Geranos o de la grulla) que, según tradición, era bailada cada año en conmemoración del drama al que Teseo y Ariadna dieron vida. Esta referencia a la grulla también aparece en la coreografías populares del País Vasco, donde una mudanza de un jauzi recibe el nombre de entrexanta kurri. o «entrechat de la grulla». Pero, además, otras danzas con nombres de ave de estructura laberíntica o caótica aparecen en el folclore vasco. Así tenemos algunas mutildantza o danzas de jóvenes solteros con nombres relativos a la golondrina: añar-xume, añar-aundi; a la malviz: biligarroa; al tordo:



zozoarena, etc. La difusión de estos motivos se extiende por la cultura de Eurasia, desde Etruria y Grecia hasta China. Hace cincuenta y cinco años que J. Moreau escribió un artículo ha propósito de los danzantes Salios de Roma. Partiendo del estudio llevado a cabo por M. Granet Danses et légendes de la Chine ancienne, Paris 1.926, Moreau recogió ciertas informaciones sobre la existencia en China de tradiciones legendarias que unían danzas laberínticas y grullas. El problema es de un enorme interés, tanto más cuanto

que está a falta de una síntesis (acaso la primera) que reuna y de forma a la gran cantidad de información que se encuentra perdida en libros y sobre todo en artículos. En el grabado, Teseo da muerte al Minotauro. Anfora ática de figuras negras del grupo de E. Vulci. Hacia 540 a. de C., British Museum, Londres.

El laberinto, como símbolo, aparece en numerosas culturas. Su dibujo puede reflejarse tanto en plantas urbanas, desde los sencillos kraals de las comunidades zulúes o diseños de cestería de los makulele hasta las complicadas estructuras urbanas de muchas ciudades mediterráneas que, de cualquier manera, tienen varios milenios de vida ininterrumpida como es el caso de la ciudad de Erbil (antigua Arbela) situada al noroeste de Irak, a 300 km de Bagdad. El tell, en el centro de la fotografía, ha sido ocupado de modo continuo durante los últimos 6.000 u 8.000 años. La enredada estructura del laberinto da forma a un trayecto raro e inextricable que, en cualquier caso, está protegiendo el centro. Estas figuras, construidas sobre el suelo de algunas iglesias, permitan a los peregrinos un recorrido alternativo para el caso de que no pudieran hacer la peregrinación. El laberinto conduce también al interior del sí mismo. Tras un recorrido personal plagado de enormes dificultades se llega al centro donde, como compensación uno encuentra la perdida unidad del ser. Un estructura que se hallaba fragmentada y dispersa entre la multitud de los deseos que habían fracturado ese centro. (Fot. A. E. J. Morris).



El modelo más simple de danza en cadena, nuestra biribilketa o farandola, tiene formas laberínticas y sinuosas claramente trazadas, pero no remite a un centro donde se pueda identificar alguna huella relacionada con el Minotauro. Pero no sucede lo mismo con las danzas de espadas y la figura de la «degollada». En numerosas danzas de espadas se llevan a cabo coreografías y remedos de muerte o sacrificio de un personaje situado en el centro, cuyo cuello es rodeado por una tijera de espadas. Esa misma tijera, también ha sido descrita como una «parrilla», lo que es todavía mucho más fascinante. Estamos pensando en el mártir san Lorenzo y en su muerte asado sobre una parrilla. Pero también en su nombre, Laurentius, que acaso se puede relacionar etimológicamente con Laberinto. Toda esa sincrética elaboración llevada

a cabo por la hagiografía y el martirologio cristianos no impide que el nombre nos conduzca al Laberinto, en tanto que el instrumento que ayuda a su tortura, nos remita a la «parrilla» de los bailes de espadas, tal y como la que se baila en Huesca en honor, precisamente, de san Lorenzo. La dimensión mítica de estos motivos, cruza los cuentos populares europeos donde un pueblo de enanos es dirigido por un rey Laurin. Un pueblo situado sobre montañas y paisajes inaccesibles. Por otra parte, y además de poderlo reclamar como un remedo del Minotauro, el personaje sacrificado lo hemos interpretado por un residuo del pharmakós, un personaje que las ciudades griegas cuidaban a expensas del erario municipal para poder disponer de ellas en caso de calamidad. En el folclore parece que estas figuras responden a los

grotescos «bobos», «locos» o «arlequines» que, en muchos casos, son amenazados por las espadas, y, en otros muchos más, son blanco de la multitud que, en un simulacro de «lapidación», arroja sobre ellos todo tipo de frutas y hortalizas. Una gran tradición de coreografías laberínticas se halla representada en Inglaterra mediante danzas de espadas bailadas con rappers o cuchillas de dos mangos o empuñaduras. Estas ilustraciones corresponden a distintas secuencias laberínticas que los bailarines de la localidad de Earsdon realizan con sus rappers. En la parte inferior una danza que ha podido pertenecer a este mismo modelo es la pañuelo-dantza de Otxagabia, donde el Bobo aparece cubierto con los pañuelos de los primeros bailarines.



La figura del laberinto, presente ya en culturas muy primitivas, parece que tiende a representar la imagen de un remolino que arrastra al que entra en él a las aguas procelosas del abismo. Ese abismo recoge en su centro a la monstruosidad del Minotauro. También se ha entendido como imagen de las dificultades de la vida. En la imagen de Hermann Hugo «el alma humana en el laberinto de la vida» ilustra esta interpretación de la que se pueden extraer algunas conclusiones. La vida (como un peregrinar) está representada por el propio traje y el bordón o palo de la figura que está en el centro del laberinto. También es una danza, concretamente un baile de cintas tal y como hemos comentado más arriba. En este caso, el extremo de la cinta como alegoría del cordón umbilical la sostiene un ángel (Grab. H. Hugo, Pia Desideria, lib.III, Amberes).



Grabado de Bacci Baldini en el que Teseo recibe el hilo de manos de Ariadna (Paolo Santarcangeli, El Libro de los Laberintos).



Danza en cadena dirigida por dos músicos, el primero con una trompeta y el segundo con un doble aulos, seguidos por hombres y mujeres. Cerámica ibérica del Cerro de san Miguel de Liria, Valencia. Museo de Prehistoria de Valencia (Luis Pericot, Cerámica Ibérica).



Generala, melodía del Cuaderno de Espinosa de 1769, también conocida como «Generala de Carlos III» y la melodía que abre la Dantza-soka de Gipuzkoa.

segmentos de edad cuya vigencia cuando el escribe debía de ser muy escasa.

Entre ellos nos encontramos con un gizon-dantza o baile de hombres (presumiblemente casados); *etxeakoandre-dantza* o baile de mujeres casadas; *esku-dantza galaiena* o baile de manos de los muchachos; *esku-dantza neskatxena* o baile de manos de las muchachas y finalmente *gazte-dantza* o baile de los jóvenes (en general) y *edate-dantza* (o danza de la bebida, que no era otra cosa que una farandola).

Las normas de protocolo recogidas en estos bailes no eran iguales para todos ellos. Mientras que gizon-dantza responde a un ordenamiento rígido, con gentes de prestigio social bailando en los dos extremos de la cadena, el alcalde y concejales o personas principales, de *etxeakoandre-dantza* apenas sabemos nada. Las dos *esku-dantza*, tanto *neskatxena* como *galaiena*, tienen un etiqueta menos definida, son modelos recreativos para los jóvenes (habituales en las tardes dominicales, pero que en tiempos de Iztueta eran poco más que un recuerdo). Finalmente *gazte-dantza*, de la que no sabemos absolutamente nada, y *edate-dantza*, una farandola.

COMENTARIO A ESTE NOMENCLÁTOR. El nomenclátor establecido por Iztueta parece querer diferenciar las danzas por el sexo, edad y estado civil de los que bailan: jóvenes varones, muchachas, hombres casados, mujeres casadas. Sin embargo, es el propio Iztueta quien no acierta a explicar con claridad cual es la razón por la cual se pueden dar estas supuestas diferencias. Así tenemos que al iniciar su comentario a *galaiena esku-dantza* llega a crear una cierta confusión con *gizon-dantza* pues escribe que,

"Si sucede que hay en la plaza jóvenes ansiosos de bailar, pero sin poder completar el número necesario para la guizon-dantza (sic), suplican al tamborilero que les toque el aire de esku-dantza."

Un comentario del que se puede obtener la conclusión de que las danzas diferentes no son respuesta a un problema de edad sino de cantidad, de número. Si hay jóvenes

suficientes se puede bailar *gizon-dantza* o baile de hombres con su complicado protocolo.

Esta indefinición es la que levanta sospechas sobre esta lista de nombres y en concreto sobre la denominación *gizon-dantza* que creemos es una denominación metodológica del propio Iztueta y sobre la que deseamos decir algo.

DE LA ESKU-DANTZA O BAILE DE MANOS A LA INTRODUCCIÓN DEL PAÑUELO

La palabra *soka-dantza* o 'baile de la cuerda' (no porque se baile con una cuerda, sino entendiendo aquí que la cuerda es una metáfora de la cadena de bailarines) y su alteración *dantza-korda*, 'cuerda de baile', son las formas populares más empleadas en Gipuzkoa para nombrar las danzas en cadena. Estas denominaciones, absolutamente

metafóricas, se han conservado en el tiempo conviviendo con algunas otras, hasta que la falta de práctica social ha llevado a una pérdida de sentido y confusión en cuanto al nombre. Desde el siglo XVIII hasta hoy.

En ese siglo, los textos que el P. Larramendi dedica a las danzas de tamboril recogen estas danzas en cadena bajo el genérico *esku-dantza* o 'danza de manos'. Las presiones eclesiásticas que cuestionan gravemente la decencia de las danzas (cuyos pormenores conocemos a través del libro de Larramendi, *Corografía o descripción general de la provincia de Guipúzcoa*) consiguen que los bailarines de ambos sexos no se den las manos, al obligar a la cadena a unirse por medio de pañuelos. Documentos del Archivo Municipal de Hernani contienen anotaciones relativas a las misiones cuaresmales que en los años 1737 y

Biribilketa o farandola final en una fiesta tradicional celebrada en Deba en los años 20.



1738 dirigió Fray Martín de Vergara, que coinciden con las que da Larramendi relativas a la introducción del pañuelo en la danza de manos por parte de este mismo fraile. El pañuelo, al evitar el contacto directo, empobreció enormemente las relaciones entre los jóvenes. La imposibilidad de tomarse de las manos, cortó de raíz determinados códigos de relación que curas y beneficiados conocían bien por el secreto de confesión. Cuando el pañuelo logró imponerse en las cadenas de danza, el interés por las mismas disminuyó enormemente dado que la comunicación se hizo verbal, y por tanto no secreta como en la situación anterior.

PAÑUELO-DANTZA O «BAILE DE PAÑUELOS»

A partir de estas prohibiciones y de la introducción de los pañuelos, estos pasan a ser genéricos de las danzas en cadena, de modo que denominaciones como pañuelo-dantza o 'danza de pañuelos' son los nombres corrientes, sobre todo en Nabarra.

Juan Ignacio de Iztueta introduce el término gizon-dantza o 'danza de hombres', mientras que en un momento impreciso del siglo XIX, y sobre una denominación anterior, dantzaluze o 'baile largo', aparece en Bizkaia la forma aurreku o 'mano delantera' (en alusión al primer bailarín que abre la cadena). Toda esta serie de nombres distintos que en el tiempo reciben las danzas en cadena, es más preámbulo que consecuencia de los cambios sociales que inspira la Ilustración y que tendrán su expresión máxima en el estallido revolucionario francés. Aunque de cualquier manera el asunto viene de muy atrás.

DETERIORO DE LA FUNCIÓN INTEGRADORA DE LAS DANZAS EN CADENA

A tenor de lo que conservan los archivos municipales y diocesanos, se puede decir que durante más de doscientos años se asiste a un deterioro progresivo de las danzas en cadena en lo que se puede considerar su más importante función comunitaria: ser un emblema o símbolo protocolario conformador de una imagen de cohesión social.

En esa fórmula integradora aparece el clero jugando un papel principalísimo si nos atenemos a la documentación histórica conservada en nuestros archivos. La calidad de lo que éstos guardan, permite sostener la universalidad de estas danzas en todo el reino de Navarra, pues algunas de las villas más meridionales las conservan como tradiciones muy viejas.

PARTICIPACIÓN ECLESIASTICA EN LAS DANZAS EN CADENA. Por un pleito guardado en el Archivo Diocesano de Pamplona, conocemos que en el año 1578, en la ribereña villa navarra de Falces existía la costumbre (inmemorial según algunos testigos) de realizar una danza en cadena encabezada por los beneficiados de la parroquia, seguidos por miembros del Regimiento, más quizá aquellos que ejercían los oficios de barbero y herrero, además del pueblo. En la danza de Falces no intervenían mujeres. La víspera de la Ascensión, en una costumbre que veía de antiguo, el Prior daba una colación a todos los que asistían a vísperas en la iglesia del Salvador, y al día siguiente, oída la misa en Santa María, almuerzo al Cabildo y al Regimiento, y también al barbero y al herrero. El día de la Ascensión después de cenar todos los participantes, salían de la casa de la Abadía y paseando, conversando y tomando el aire, se dirigían al puente precedidos de los «juglares». En este punto iniciaban su danza volviendo bailando a la casa de la Abadía en una danza que venía a durar

quince minutos. En una declaración de Miguel Marçilla de Caparros, vecino de Falces, este dice que,

"los clérigos con sus manteos, asidos de las manos y guiándolos el vica(ri)º en señal de hermandad y amistad berdadera juntam(en)te con los d(ic)hos Al(ca)l(d)e y regidores y este r(es)t(ig)º con ellos dieron sendas bueltas bailando (...) y después se fueron todos juntos a hazer colación a la dicha casa de la Abadía."

El sacristán de la iglesia parroquial Miguel de Vaylo declara que en el puente, "el dicho vicario y el chantre y todos los dichos beneficiados y el Al(ca)l(d)e y los jurados bailaron asidos por las manos quanto un cuarto de hora."

Otros muchos documentos plantean estas mismas cuestiones, tanto en protocolos ceremoniales, como en la celebración de misas nuevas, fiestas patronales, etc. En 1596 en Gaztelu, con motivo de una Misa Nueva, "muchos clérigos han danzado publicamente a son de tamborín assi en la dicha misa nueva como en el lugar de Berastegi, Elduaien y Eldua en plaças publicas assi de día como después de oscuro en mecetas con mugeres y moças llevándolas por las manos con mucha deshonestidad."

Unas líneas más adelante el testigo Tristán de Alcuturrieta, dice haber visto bailar a los clérigos

"a son de tamborín y rabel."

lo que viene a aportar un dato más sobre una forma orquestal que ya conocíamos a través de algunos textos del P. Donostia. En 1594, en otro documento, procedente este del lugar de Unanua, se hace referencia a un proceso contra el beneficiado Andrés de Gorricho acusado de bailar

"en las eras al son del tamborín con hombres, mugeres y moças, unas bezes con ropa y bonete y otras con sombrero y Roppa larga"

La normalidad con que la sociedad aceptaba estas situaciones no debe ser puesto en duda. Es la jerarquía eclesiástica la que se opone a la danza de los sacerdotes en las fiestas y regocijos populares. De manera clara se ve esto que decimos en este documento de Cegama que informa de un proceso abierto en el año 1653 contra el presbítero Andrés de Gorrochategui, acusado entre otras cosas de bailar al son del tamboril en los días festivos, el primer testigo, Joan de Soraluce presbítero de 42 años declara en la sexta pregunta que, "lo que por estas tierras se acostumbra es que los Rector Beneficiados y Alcalde // todos ellos se acostumbra en los días festivos y celebres // como son día de Navidad // Corpus // Resurreccion // San Joan y otros al propósito // salir a bailar con los demás vecinos y en esta conformidad el disculpante a salido alguna bez // y no por dar gusto particular a la contenciosa como se alega en contrario como es publico y notorio sin cossa en contra los quales d(ic)hos vecinos así particulares como singulares con sus mugeres y lo mas lucido de las villas y lugares y esto responde y no mas a todo lo que le a sido preguntado."

El tercer testigo, Andres de Olanan, clérigo de 22 años dijo que,

"lo que por estas tierras se acostumbra es que los días solemnes del año salen, assi el Rector con sus Beneficiados como el Alcalde y Rejimiento con sus mugeres y los de vecinos juntamente con ellos y Regocixan las fiestas // mas en otras ocasiones no le a visto ande bailando y esto responde y no mas de lo que le a sido preguntado."

Mientras que cuarto testigo Miguel de Çufria, cirujano de 30 años responde a la sexta pregunta que,

"es costumbre en toda la provincia de Guipúzcoa en días festivos como son Corpus / San Joan y Pascoas en estos días, assi el Revtor con su Clerecía como los Alcaldes con sus Ayuntamientos y sus mugeres y los demás vecinos acompañandoles salen en baile a festexar la fiesta y no como le acumulan por solo dar gusto particular a la susod(ic)ha y/ esto/rresponde y no mas a todo lo que/le/a/ sido/preguntado."

En la larga lista de procesos que hemos consultado y leído, la sotana recogida se consideraba como una manera indecorosa de estar en público (esto era más habitual en los partidos de pelota, aunque también se debía dar en algunas danzas). En otros lugares de Vasconia, en Zuberoa por ejemplo, la cadena de danza se ordenaba según rangos sociales que, en algunas circunstancias, estaban en función de la antigüedad de cada una de las casas de la localidad. Costumbres similares se observaban en muchas partes de Baja Navarra y Lapurdi. Toda esta tradición descubre el comportamiento de un clero con un sentido de la vida más próximo al de las iglesias ortodoxas orientales, que al rígido ordenancismo romano. Los curas dirigen las danzas en sus aspectos ceremoniales, además de jugar a la pelota. El que los curas conocieran el juego de la pelota se puede entender, pues siempre ha formado parte de la actividad lúdica infantil, pero no así la danza. Para que los sacerdotes pudieran bailar, y aun por simples que fueran los pasos y sencillas las coreografías, es a todas luces evidente que se necesita una preparación especial a la que hay que dedicar un poco de tiempo. Por lo que leemos, en algunos lugares de Navarra era tradición que bailaran alrededor del «árbol de mayo», mientras que en un documento relativo a las villas guipuzcoanas de Urretxu y Zumarraga vemos al párroco abriendo la cadena de danza y dirigiendo al grupo de niñas que celebran la fiesta del mes de mayo. Aunque entre nosotros prácticamente se han perdido estas danzas colectivas y el honor de dirigirlas, podemos saber lo que eran por lo que en otros sitios siguen siendo o han sido. Tenemos así que en muchos lugares de los Balcanes las danzas en cadena eran dirigidas por la persona de prestigio de la comunidad. En el caso de aldeas montañosas muy apartadas, el éxito social o la titulación universitaria era motivo más que suficiente para dirigir la danza. Hay que tener en cuenta que hasta la Segunda Guerra Mundial la creación de danzas en cadena sobre el modelo tradicional, el *khola*, era constante. No solo existía el «*khola* de los sastres», de los fontaneros o de cualquier otro gremio, sino también *kholas* propios de los distintos partidos o formaciones políticas.

■ DE LA DANTZA-SOKA AL AURREKU

PÉRDIDA DE SENTIDO DE LOS BAILES EN CADENA Y TRANSFERENCIA DE LO COLECTIVO A LO INDIVIDUAL

La importancia que tenían estos patrones coreográficos como modelos de incorporación social no han sido suficientemente evaluados. Con la perspectiva que da el paso del tiempo, parece absolutamente claro que las interdicciones de los obispos y las prédicas pastorales tenían como finalidad desvertebrar socialmente a las comunidades campesinas, en beneficio de las naciescentes capas burguesas que a partir del siglo XIX iban a tomar el poder. En ese sentido, y por más que llegaran tarde, los capítulos que dedica Larramendi a la



En las danzas en cadena el protocolo de danza tiene momentos muy especiales con danzas para las mujeres que abren y cierran la cadena de danza. En las fotografías dos dantza-soka. En la primera se trata de la danza que se baila delante de la ermita de Nta. Sra de la Antigua, en Zumarraga. En la segunda, el protocolo corresponde a un grupo académico en alguno de los congresos científicos de los años veinte.





Los zubia o puentes fueron interpretados por Iztueta desde una óptica moral que, en nuestra opinión, es ajena a la danza. Estas dos mudanzas, una llevada a cabo sobre la cabeza de la danza y la segunda sobre la cola, reproducen dos anudamientos como corresponde al genérico con el que se conoce esta danza, «baile de la cuerda» o soka-dantza, o «cuerda de baile» o dantza-soka. En las fotografías vemos dos zubia en sendas dantza-soka de los años treinta (Fot. Fototeca Kutxa). Esquema de los dos zubia o puentes.



defensa de las danzas de tamboril son antológicos.

El deterioro es a todas luces reconocible. Analizando el propio nomenclátor se ve que en poco más de cien años todas las metáforas colectivas quedan destruidas. De la *dantza-soka*, *dantza-luze* o *esku-dantza*, se pasa al *pañuelo-dantza* y *gizon-dantza* (término inventado por Iztueta) y de ahí al actual *aurresku*.

La cuerda como símbolo igualitario e integrador recogido en el dicho, «todos somos de la misma cuerda», se deshace, mientras que una única figura, la del *aurresku* o 'mano delantera', pasa a ser la principal referencia en detrimento de la totalidad de la cadena.

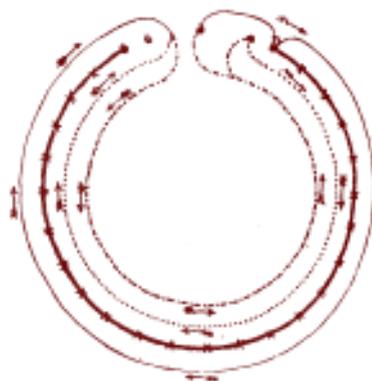
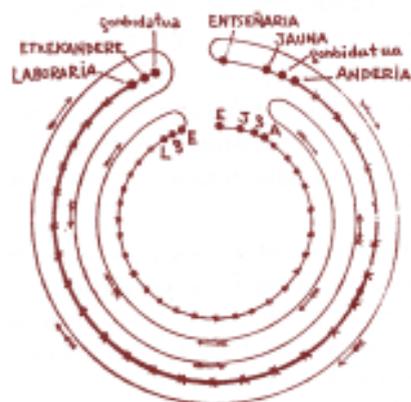
SÍMBOLOS EQUIVOCOS, EL NUDO Y EL PUENTE. La metáfora de la cuerda y su poder de integración está coreográficamente representado por las figuras que trazan el primero y el último de los bailarines haciendo pasar a la totalidad de la cuerda bajo su brazo. Juan Ignacio de Iztueta, que no comprendía el sentido metafórico de la danza, malinterpretó esa figura e hizo que un factor de integración tan potente como son las dos figuras de nudo con las que simbólicamente se atan los dos extremos de la cuerda, fuera trastocado por un 'puente' o *zubia* discriminador. Empeñados en justificar mediante las danzas lo que nadie les pedía que justificaran, nuestros eruditos Juan Bautista de Erro y Juan Ignacio de Iztueta erraron el camino, y marcaron a las danzas un derrotero que ha sido todo un avispero de equívocos y problemas. No vamos a ocuparnos nuevamente de esta cuestión que ya ha sido tratada en nuestro libro *Bailar el Caos. La danza de la osa y el soldado cojo*. De lo que si vamos a hablar, aunque también con brevedad, es de las consecuencias que en todos los estamentos de la vida social tuvo la pérdida de las formas de branle.

EL BRANLE Y LAS FORMAS DE DANZAS EN CADENA

Nacidos de formas corales medievales, algunas de cuyas características conservarán a lo largo del tiempo, diferentes tipos de branle serán bailados en la corte francesa prácticamente hasta la llegada de la Revolución. De lo que se conoce sobre las distintas formas de branle, en sus dos tipos de branle cortesano o branle popular, ambos presentan como rasgo más característico el encadenamiento de las manos y el movimiento de balanceo hacia el costado de las parejas que danzan en fila abierta o círculo cerrado (la mudanza llamada *kontrapas eta pika* del branle o *bralía suletino* reproduce muy bien este movimiento).

Algunas de las formas que de modo más radical predominaron en la corte francesa las vemos reproducidas, en parte, en las formas populares. Así la mudanza que en la *dantza-soka* de Gipuzkoa y Bizkaia se conoce como *azeri-dantza* o «danza del zorro», en la que de la parte delantera de la cadena salen separados los bailarines para bailar por turno, recuerda a lo que se dice del branle du Poitou y la gavota. En estas danzas la pareja principal ejecutaba una danza de galanteo, después de la cual, se encaminaban hasta el final de la línea, marcando el quehacer a todas las demás parejas que repetían una por una esa pauta. Bailados al principio en series o suites simples de tres branles prescritas por Arbeau: *branle double*, *branle simple*, *branle gay*, la misma va creciendo hasta que Mersenne amplía la suite hasta seis branles.

Esa división primera que prescribe Arbeau, con un branle de movimientos pausados para las personas de más edad, *branle double*; otro de



El bralía o branle del Carnaval suletino es quizá la única representación europea donde la danza del laberinto está fielmente representada. La danza está dirigida por cuatro personajes, dos a la cabeza Jauna y Anderia, y dos cerrando la cadena, Etxekandere y Laboraria. Ellos no forman parte de ninguno de los dos grupos (rojos y negros) que constituyen el núcleo de personajes y oficios. Estos cuatro personajes, que parecen preparados para una boda: entre Laboraria y Anderia (con Jauna y Etxekandere de padrinos) presiden el Carnaval. Maskarada de Zuberoa, Jauna-Anderia y Etxekandere-Laboraria (Fot. Foto Embid, Maule). Esquema del branle de Zuberoa según Herélle.

movimientos más animados, el *branle simple*, destinado a los jóvenes cónyuges; y un vivísimo *branle gay* para la gente moza, recuerda, aunque sea vagamente, la división que aplica Iztueta a las danzas en cadena.

EL BRANLE EN LA CORTE DE VERSALLES Y SU EVOLUCIÓN. Cuando Luis XIV asciende al trono las danzas ya habían sufrido numerosos cambios. El origen campesino de algunas de ellas era solo un recuerdo apenas perceptible, el branle, primera de las danzas con la que acostumbraba a abrir sus suites coreográficas la corte de Versalles, había olvidado su rústico origen adaptándose a la estricta etiqueta y ceremonial de la sociedad cortesana. En las cuatro danzas que componían la suite: branle, courante, gavota y minué la sociedad de la corte formaba una columna dividida en parejas. Como en el branle de Poitou y la gavota, el rey, con la reina u otra dama de rango, ejecutaba la primera danza, colocándose luego al final de la hilera; movimiento que era repetido por todas las parejas hasta completar el ciclo, una vez vueltos a la posición inicial, el rey y su dama ocupaban nuevamente el primer lugar.

Este orden estricto de cadena cerrada y

movimientos severos, ceremoniosos y pausados, en el que el rey es la cefalia que abre la cuerda de danza, es el símbolo supremo del absolutismo despótico con el que los reyes de la casa de Borbón viven la historia en la Historia. Indisolublemente unido a ese poder absoluto, el branle se bate en el campo de la coreografía con la country dance o contredanse que avisa ya de cambios políticos y sociales. En medio del estallido revolucionario que lleva a Luis XVI a la guillotina, el nuevo orden burgués toma el poder. Conscientes de que el modelo político anterior está agotado, y que la identidad unitaria del propio reino de Francia es una tarea pendiente que urgentemente necesita ser llevada a cabo, las nuevas clases sociales apoyadas por la casta militar que emerge de la Revolución, imponen un durísimo régimen político con contornos y matices prefascistas, destinado a terminar con las naciones no francesas que viven en el interior de la nueva república (con lo que quedaba de los Estados del Reino de Navarra, por ejemplo, que era un Reino independiente de la corona de Francia). Indefensas ante el poder del Estado, esas entidades diferenciadas ven como en apoyo de

ese ataque global del que no pueden defenderse, formas coreográficas burguesas tratan de adueñarse de esos espacios de danza, en un intento de acabar con los modelos que allí se bailan a la vez que con la identidad de los naturales que las practican. El resultado es conocido, las ciudades han acabado con el folclore y con ello han debilitado un importante soporte de conciencia e identidad colectiva. Cada vez es más claro que se ha dado una tendencia hacia la «caotización» en la percepción y práctica social de la danza, en beneficio de estructuras políticas de dominio para las que las danzas en cadena en niveles muy primarios de la estructura social planteaba inconvenientes. Lo que se ha conseguido es que la danza no sea ya el instrumento que buscan las personas como vehículo de cohesión y relación social. En estos doscientos últimos años, apenas nada en la Historia del hombre, se ha pasado del orden social que marcaba la cadena de danza, bicéfala con sus dos bailarines de cabeza y cierre, a disolver a sus integrantes en una práctica individual separada de toda trascendencia colectiva, social. En definitiva, se ha pasado del branle al «bakalao».



En las romerías las danzas bailadas «al suelto», no ordenadas como las danzas en cadena, las consideramos caóticas en función de esa distancia que marcan con el orden del modelo anterior.



FORMA DE DANZA Y ESTRUCTURA SOCIAL, SU TRASCENDENCIA

El cambio es de enorme trascendencia social. Pretender comparar estos modelos caóticos con imágenes predeterminadas, con clichés relativos a bailes primitivos o tribales, como alguna vez hemos escuchado, es tener un desconocimiento absoluto de lo que son esas danzas, además de una visión grosera de esas culturas. Si por alguna razón se nos pidiera que desde las artes plásticas tomáramos modelos que pudieran reflejar este proceso, sin ninguna duda tomaríamos nuestros ejemplos en algunos cuadros de Mondrian, con sus estructuras altamente cohesionadas unas veces y sus representaciones de naturalezas semejantes a microorganismos otras.

OPOSICIÓN ENTRE FORMAS ORDENADAS Y CAÓTICAS

Por los resultados obtenidos en nuestra investigación, sospechamos que la oposición entre formas ordenadas y caóticas se ha

mostrado activa en otros períodos de la Historia primando estructuras caóticas sobre esta otra, más ordenada, que es el modelo de las danzas en cadena e incluso de la country dance. En lo que sabemos, los datos históricos parecen indicar que dentro de las fiestas y romerías más clásicas que tenían lugar en distintas partes de Vasconia, modelos ordenados y caóticos competían por el mismo espacio festivo. En medio de la radicalidad de ambos extremos, nos encontramos con ciertas danzas de movimientos sencillos y forma de laberinto como son los pasacalles o *biribilketas*. Con sus formas de meandro y sus recorridos por todas las calles de la aldea, las *biribilketas* han constituido una de las formas más universales de danza en algunas partes de Europa. Escoceses, provenzales, vascos, rumanos, etc. las tienen en su folclore. En las más viejas tradiciones vascas se ha conocido también como *edate-dantz* o danza de la bebida, debido a que los jóvenes iban de casa en casa recorriendo la aldea. Una de las formas laberínticas más interesantes entre nosotros es el branle de Zuberoa que siguen bailando en

las mascaradas de ese valle pirenaico. La cadena de danza es abierta y dirigida por *Jauna* y *Anderia*, siendo cerrada por *Laboraria* y *Etsekandere*. Acerca del laberinto y los problemas que plantea el mito de Teseo y Ariadna ya escribimos en un libro anterior, Bailar el Caos. La danza de la osa y el soldado cojo. Estos cuatro personajes suletinos parecen ser respuesta a un narración suletina y bajonavarra, a todas luces mítica, que describe como Dios dio forma a la constelación de la Osa Mayor. En aquella aproximación, también hicimos que Teseo y Ariadna participaran del mismo mito celeste.

DANTZA-SOKA VERSUS ORRIPEKO Y ARIN-ARIN.

Representado el primero por distintos ejemplos de dantza-soka o cuerda de danza en todas sus formas protocolarias, los ejemplos «caóticos» los fijamos en dos ritmos de danza, uno en 3/8 y otro en 2/4, que responden a los nombres de «fandango» u *orripeko* y *arin-arin* ('ligerillo') entre otros varios nombres. Se trata de dos ritmos intensamente bailados por todo los pueblos peninsulares que viven al norte del río Duero, y que se van diluyendo conforme uno se desplaza hacia las tierras orientales. Conocido el de 3/8 en comarcas de Burgos, Cantabria, Palencia, etc. con los nombres de «a lo grave», «a lo pesado», etc.; el de 2/4 recibe nombres como «a lo ligero», «a lo ligerillo», «al rómpete el alma», entre otros.

El ritmo primero, por su condición de «grave» y «pesado», de «pegado» al suelo es un ritmo aplicado a una idea «femenina» de la danza; por contra, el de 2/4, al ser «aéreo», «saltado», «ligero» es masculino. Se trata de dos ritmos bailados en suite, un poco más lento el primero que el segundo, de los que el folclore puede ofrecer innumerables ejemplos.

DISPOSICIÓN CAÓTICA DEL ORRIPEKO Y EL ARIN-ARIN. Nuestra idea, que tipifica de caóticos estos dos ritmos, es que los mismos no responden a la estructura integradora que muestra la cadena de danza. Frente a esta, que se presenta en la plaza como una unidad activa, el *orripeko* y el *arin-arin* provoca la dispersión de los bailarines por toda la plaza sin la posibilidad de un encuentro entre ellos hasta que una nueva danza, la *biribilketa* o *farandola* por ejemplo sea anunciada por el txistulari. En el ejemplo vasco, parece que la permanencia en el tiempo de las danzas en cadena, en sus formas rígidamente más protocolarias, ha pasado por reunirse y tolerar los modelos que hemos optado por denominar «caóticos», *fandango* y *porrusalda*, en una nueva suite como coda o baile final de la *soka-dantz*, previa al baile de la *biribilketa* o *farandola* final, que con su forma de danza encadenada vuelve a recoger a todos los bailes. La preeminencia en todo el folclore peninsular de estos modelos «caóticos», en detrimento de las formas de danza encadenada (tan vinculadas al poder municipal), nos permite suponer que la desaparición se tuvo que producir mucho antes del estallido comunero en Castilla. La propia pervivencia de este tipo de danzas en la variada geografía de Vasconia, aunque ausente siempre (al menos aparentemente) en su más inmediata periferia (castellana y aragonesa), es tanto una prueba indicial como punto de arranque para nuevas investigaciones y trabajos. Por lo demás, y en relación con la autoctonía del *fandango*, no podemos decir nada más que, entre otro tiempo, planteamientos de este tipo han nacido en cabezas dispuestas a hallar el punto cero o la piedra filosofal de una cuestión de la que hacen objeto único de su preocupación. Entre nosotros el paradigma ha sido el *fandango*.



Romería campestre de Badillo.

Mantenidas en el tiempo, este tipo de opiniones rebrotan de vez en cuando para lanzar al mundo el asombro de su descubrimiento: el fandango no es vasco. La apoyatura siempre es la misma, la naturaleza de sus movimientos desdice y rompe con el estilo del resto de las danzas vascas, el nombre no es vasco, otros pueblos también lo tienen, etc. Desde aquí no vamos a extendernos en esas cuestiones sobre las cuales ya se han escrito algunas páginas antológicas. Así pues, por la socarronería y gracia con que D. Telesforo de Aranzadi abordó (y zanjó) este problema, no nos resistimos a reproducir lo que, a propósito del nombre, escribió hace casi ochenta años, "No me atrevería decir que el fandango es en España y Aquitania, hasta el Loira, tan antiguo como el conocimiento del cobre; pero ¿hay motivos más fundados para afirmar que lo introdujeron los árabes; o, como dice Barcia los indios; o, como preferirían los helenistas, Teso? A los indios, por lo visto, les hace mella el consonante con tango, guachinango y quezaltenango; pero no pretenderán que también son cosas de indios, Durango, Berango y Cuartango. En cuanto a la etimología «fidibus tango», toco la lira, resolvería, si es caso, el origen de la palabra; pero no el de la cosa, que puede ser más antigua".

Y ciertamente, en nuestra opinión Aranzadi tenía razón. No se debe de confundir el



"Bakalao" una expresión caótica de la danza en el mundo contemporáneo (Dibujo de Mainer Urbeltz)

nombre y la cosa nombrada, las danzas en cadena y sus diversos nombres son una prueba de ello.

PAPEL FUNDANTE Y PROTOCOLARIO DEL BRANLE

Otra cuestión a tratar es el papel fundante que, en la tradición, han jugado estas danzas de cuerda; así como su valor protocolario a la hora de establecer relaciones de vecindad entre municipios, como históricamente ha sucedido con las alcaldías del Goierri guipuzcoano.

LA FIESTA DEL «BARTE» EN BARRUNDIA. Perteneciente al primer caso tenemos la fiesta que el 4 de julio de cada año celebran los lugares de Hermua y Larrea del ayuntamiento alavés de Barrundia. Según es tradición, en la fecha citada los de Larrea acuden en romería con txistu y tamboril a la ermita de san Martín situada en el término de Hermua, donde bailan una *dantza-soka* o *aurresku*. Según dicta la costumbre, los de Larrea están obligados a dar de beber vino a los de Hermua a trueque del agua que puedan necesitar, pero a la que deben acceder por un camino vecinal y no por la carretera.

SIGNIFICADO DE BARTE. A esta fiesta se le da el nombre del Barte. Aunque esta romería y su

danza ha sido interpretada a partir de la significación que Baraibar y Zumarraga da de la palabra «barte»: 'torta o pan hueco hecho con harina de segunda', es muy posible que nada tenga que ver con esa evidencia (nuevamente tropezamos con lo evidente) y sí con la idea de una tierra que por su naturaleza inhóspita y posición frente a las tierras de labor es «límite» o «muga», tal y como desde aquí se va a plantear. Además de declarar que barte es una torta de pan, Baraibar dice más cosas que tienen mucho interés, como por ejemplo, Los vecinos de Hermua echan en cara a los de Larrea que vendieron un San Martín por un barte. Los vecinos de este pueblo tienen sobre los de Hermua el derecho de que, en la fiesta

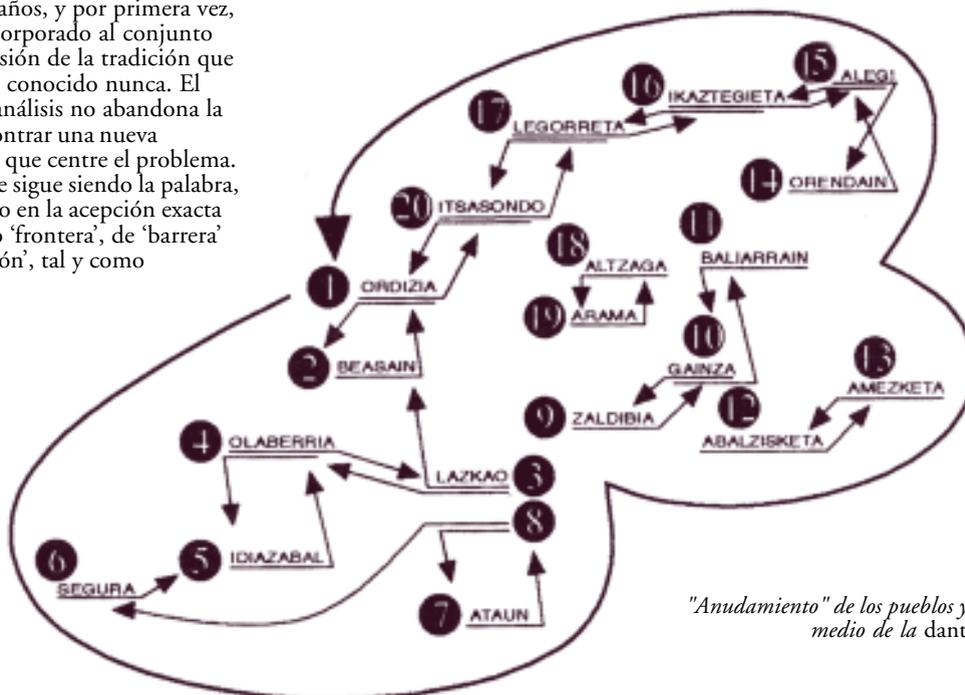


Figuras esquemáticas en las que los brazos levantados parecen marcar una gestualidad de danza propia de los estilos y ritmos de baile «al suelto». En el grabado superior figuras femeninas de la Sierra del Helechal, Badajoz, en una actitud de danza. En el grabado inferior una pareja danzando del abrigo de Las Viñas, Zarza de Alange, según H. Breuil (José Camón Aznar). A la derecha posición de brazos en una fiesta tradicional.

de su patrón San Martín, les den sal y fuego para preparar las meriendas. En el mismo Larrea había antes una piedra con la inscripción: «Si más queremos, más podemos». De estas jactancias y rivalidades antiguas debe proceder el vejamen del barte. Baraibar remata su cita diciendo que, «Bartolillo parece un diminutivo de barte» (aunque lo más probable es que sea a través de «Bartolo» nombre que se da al «hablador» y «fanfarrón» en gascón tal y como lo indica Simin Palay). En el texto que presenta Baraibar se cruzan dos cuestiones: una acusación de la vecindad de Hermua en la que recriminan a los de Larrea haber vendido la ermita de san Martín por un barte (disputas parecidas, por la ermita de san Pedro se han dado entre las vecindades de Urdiain y Altsatsu), y la reivindicación clara de estos últimos de un derecho sobre la ermita de san Martín que, como toda ermita, se encuentra situada en la antigua muga, por más que hoy pertenezca de pleno derecho a la comunidad de Hermua. A partir de los años setenta la interpretación que se ha dado a la fiesta ha consistido en tomar literalmente el primer comentario de Baraibar: «el barte es una torta o pan hueco», olvidándose por completo del talante reivindicativo que la fiesta tiene para los de Larrea. En esos años, y por primera vez, un pan o barte fue incorporado al conjunto de la fiesta, en una versión de la tradición que los mayores no habían conocido nunca. El hecho es que nuestro análisis no abandona la palabra barte para encontrar una nueva explicación o hipótesis que centre el problema. Bien al contrario, Barte sigue siendo la palabra, pero no como pan, sino en la acepción exacta de 'límite', de 'muga' o 'frontera', de 'barrera' como idea de 'separación', tal y como

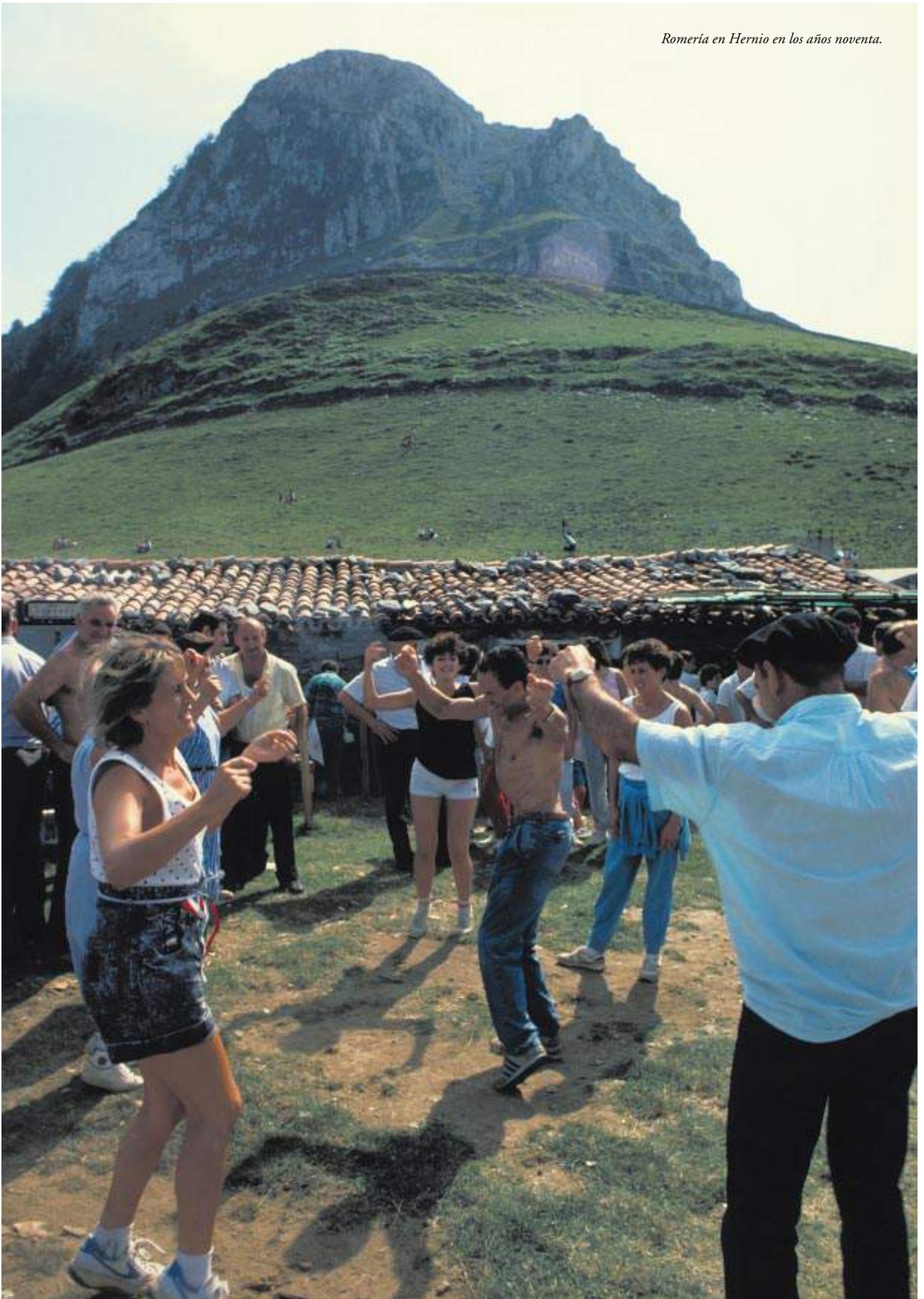
corresponde a la colocación de la propia ermita y al sentido que los naturales han venido dando a la fiesta en la que, por cierto, jamás están presentes los vecinos de Hermua. En el contexto en el que actualmente se da esta *soka-dantza*, más la circunstancia histórica que tomamos de Baraibar y estudios etnográficos recientes, tenemos que decir que este barte alavés, es una voz topónima quizá emparentada con el gascón, barte (con derivados en apellidos como Barthe, Labarthe, Sabarthe, etc.) que tiene esa significación de tierra inculta situada al borde de las corrientes de agua, de 'separación' y que en español, aunque de origen incierto según Corominas, da «barda», «barde» y «bardena», con la idea de 'seto' o 'empalizada', «bardal» se dice en Murcia. Por nuestra parte, y dada la naturaleza de la danza, una danza de la cuerda o danza de atadura con sus nudos o pasamanos, bailada por una comunidad en una ermita situada en el término de su vecina (la cual, además, tiene la obligación de aportar fuego y sal, materiales que están en la base misma de la Vida), parece a todas luces que pertenece a una ceremonia reclamatoria y fundante.

EL BAILE DE LA DANTZA-SOKA Y EL ANUDAMIENTO PROTOCOLARIO DE LA COMARCA GUIPUZCOANA DEL GOIERRI. El valor protocolario de la *dantza-soka* en el mantenimiento de las relaciones de vecindad de los pueblos guipuzcoanos es destaca por Iztueta en su libro de danzas. Empezando por Ordizia y terminando con Legorreta, todo el Goierri quedaba coreográficamente «anudado» tal y como se reproduce en la figura que adjuntamos. La importancia del texto es notoria, ya que tomando a Ordizia como centro de las tierras altas de la provincia, las invitaciones cubren toda la geografía realizando un giro completo a aquel territorio. Como si se tratara de majadas pastoriles, cada comunidad se anuda por medio de la danza con las que tiene en vecindad en una continuada secuencia que se asienta sobre las fiestas patronales. De manera que, dado que el calendario festivo no atiende al orden geográfico que nosotros vemos como encadenamiento natural de estas danzas, se puede decir que a lo largo de todo el año el Goierri aparece bailando la *soka-dantza* en las distintas plazas municipales que cubren su geografía.



"Anudamiento" de los pueblos y aldeas del Goierri por medio de la dantza-soka.

Romería en Hernio en los años noventa.





MÚSICA E INSTRUMENTOS



MÚSICA E INSTRUMENTOS



Rondalla del pueblo pirenaico de Otxagabia (Navarra).



Pareja de txistularis (¿hacia 1930?)

MÚSICA E INSTRUMENTOS MUSICALES. La música de danza que se puede hallar en el ámbito de la cultura vasca, es tan variada y colorista como la amplia gama de modelos de baile que la tradición ha conservado. Es bien cierto que la danza y su música, allá donde se conserva, constituye un poderoso rasgo de identidad. Personalmente hemos podido constatar la fuerte carga afectiva que hay en las danzas cuando se han bailado entre vascos de la diáspora.

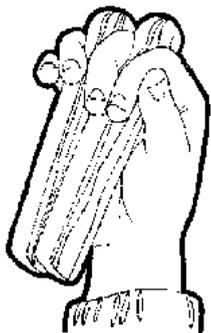
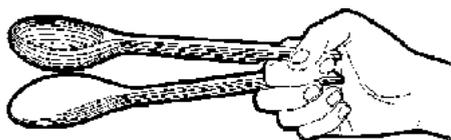
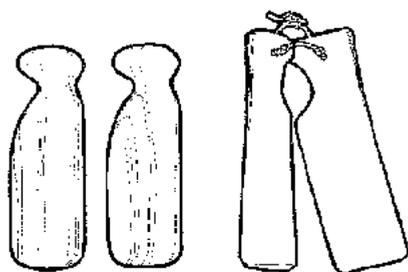
■ INTRODUCCIÓN

SOÑU ZAHARRAK

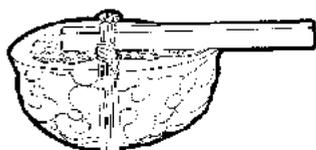
VARIEDAD. La música de danza que se puede hallar en el ámbito de la cultura vasca, es tan variada y colorista como la amplia gama de modelos de baile que la tradición ha conservado. La muestra responde muchas veces a peculiaridades territoriales de gran personalidad, tal puede ser la música de las mascaradas carnavalescas suletinas; de algunos bailes de espadas vizcainos y guipuzcoanos; de determinadas danzas protocolarias de Araba, Bizkaia y Gipuzkoa; de algunos carnavales laburdinos y bajonavarros; de ciertas danzas sociales como el *ttun-ttun* del valle de Erronkari, los *ingurutxos* de algunos valles navarros o la *larrain dantza* o «baile de la era» de Lizarra; de los toques de dulzaina de las danzas de Otxagabia, etc.

IDENTIDAD. Lo cierto es que la danza y su música, allá donde se conserva, constituye un poderoso rasgo de identidad. Perteneció al campo de la anécdota lo que cuentan en Lesaka a propósito de la melodía local conocida como *Tantiru-mairu* o «cantilena del moro». Según se dice, un hombre de Lesaka que llevaba en América mucho tiempo, reconoció a otro su origen *lesakarra* cuando este entonó el *Tantiru-mairu*. Personalmente hemos podido constatar la fuerte carga afectiva que hay en las danzas cuando se han bailado entre vascos de la diáspora.

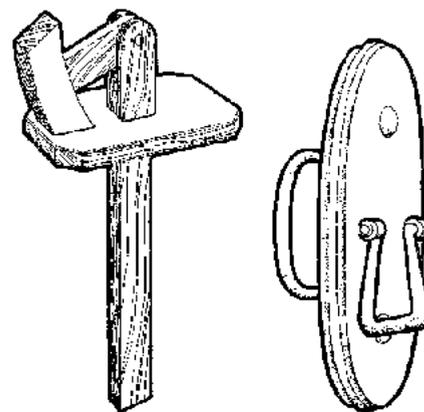
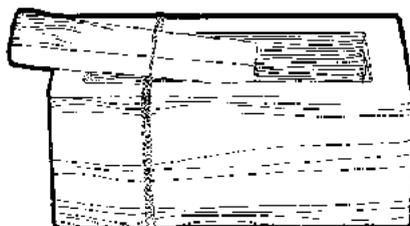
ACUMULACIONES. En función de su naturaleza pedagógica y educativa, hay colecciones música de danza, como las *soñu-zaharrak* de Gipuzkoa y Bizkaia, algunas *mutil-dantzak* de Baztan y



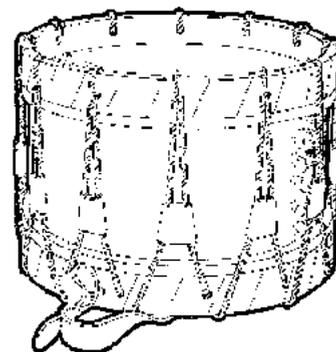
Percusiones de cucharas y tejoletas



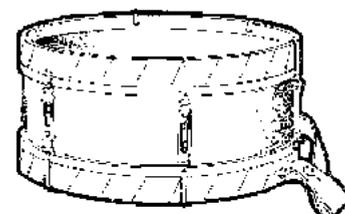
Con la cáscara de nuez o intxaurra se construían pequeños instrumentos infantiles.

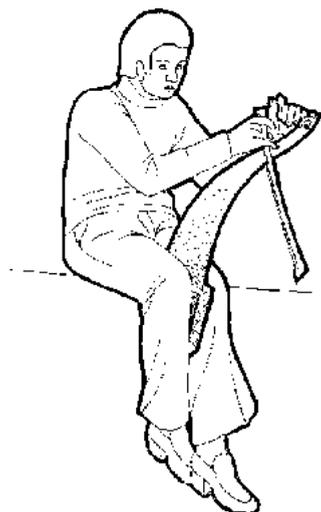


Matracas

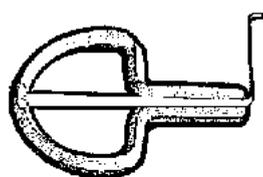


Tambor militar y caja.

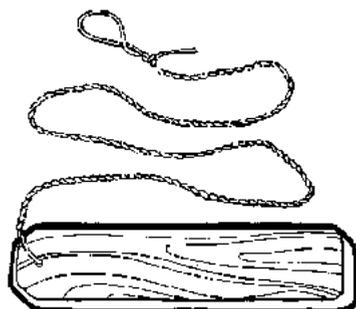




Tañedor de sierra con arco de violonchelo



Musugitarra



Firringila o bramadera.

determinados *jautzis* de las tierras norpirenaicas, que parecen haber sido construidas mediante una intencionada acumulación de frases musicales de diferente duración con objeto de plantear un desafío al oído y la memoria. Esa acumulación es fácilmente observable por el diferente color que se da entre las distintas frases musicales.

CODOS FINALES. Claro que siempre hay apoyaturas como las codas de final de frase de las *soñu-zaharras*, o mudanzas determinadas, como *lauetan erdizka* en los *jautzis*, que diluyen esa realidad con su tendencia a dulcificar la aridez natural de algunos de estos extensos repertorios. Pero si se presta un poco de atención es fácil comprobar toda la gama de añadidos que se introducen en estas danzas.

SOBRE EL ORIGEN DE LOS SONU ZAHARRAK

La música de las *soñu-zaharras* es especialmente interesante. Son varias las razones que hacen atrayente este inventario musical: en primer lugar su propio origen. Nada sabemos de las fuentes de las que se sirvió Iztueta para recoger tan extenso material. Lo que a primera vista se puede decir de estos materiales es que son unas partituras ordenadas en formación de mayor a menor dificultad (o a la inversa si uno lo desea), con el único

objeto de servir mejor a esa función pedagógica para la que aparentemente parecen haber sido construidas. Aunque la letra de algunas es eminentemente popular (la del «*zortziko* de san Sebastián» por ejemplo, que también se encuentra en Bizkaia), parece que fue la propia mano de Juan Ignacio de Iztueta la que pudo componer otras que por su contenido no parecen de inspiración popular. En segundo lugar su propia presencia en el entramado del folclore dancístico vasco. Salvo la citada melodía del «*zortziko* de san Sebastián» que aparece entre las melodías de danza de algunas comarcas vizcainas y navarras, el resto de las otras partituras es desconocido en el conjunto del folclore vasco.

Lo que viene a resultar extraño, habida cuenta que ningún fragmento de esas más de veinte *soñu-zaharras* forma parte de algún tema melódico bailado en no importa cuál danza de palos, arcos, broqueles, etc. Y que tampoco por otra parte nos haya llegado título ni cuaderno alguno, con el repertorio de algún tamborilero que diera fe de su existencia. En un documento de archivo de comienzo del siglo XIX, en el Municipal de Pasaia, hemos encontrado una referencia al «*zortziko* de San Sebastián» cuando un tamborilero declara sobre un incidente ocurrido en la plaza de Pasai Donibane o Pasajes de san Juan mientras tocaba su instrumento. Pero el repertorio está ahí y lo único que exige es que alguien le dedique atención y estudio.

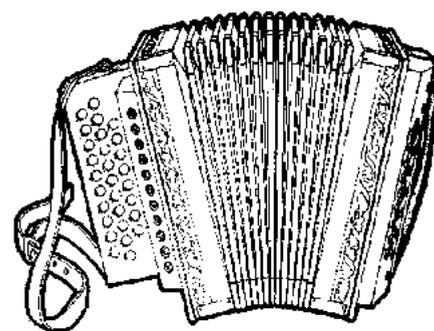
COINCIDENCIAS MELÓDICAS Y ASCENDENCIA

CON LOS SONU ZAHARRAK. Continuando con las *soñu-zaharras* debemos anotar, por su extremo interés, los dos compases finales del *Villanico* de Cesare Negri repetidos en varias melodías que Iztueta publica en su cuaderno. Esos compases los hallamos en los siguientes títulos: *Galantak*, *Eun dukatekoa*, *Betronio txikia*, *Betronio andia*, *Azalandare*, *Eun da bikoa* y *Mizpirotz*. También en algunas melodías vizcainas como *Txotxongillo*, en la *dantza-luze* de Baja Navarra, en alguna melodías suletina y, asimismo, en repertorios húngaros catalogados como renacentistas, además de músicas tradicionales noruegas y suecas.

CON MÚSICAS NORUEGAS Y SUECAS. Aunque escribimos de memoria, creemos que en la música noruega una coda próxima se encuentra en una partitura de Edvard Grieg (1843-1907), posiblemente la que corresponde a su obra *Danzas noruegas* para piano a cuatro manos.

Entre las suecas muchas melodías populares tienen el color de nuestras *soñu-zaharras* incluyendo las codas citadas. Como ejemplos podrían servir partituras grabadas por la firma de Uppsala, Music AB, se trata de la melodía de boda *Ale Möller* y de otra titulada *Sagskära* (Polkesvit II) entre las muchas que hemos escuchado. Lo más probable es que en las dos muestras, noruega y sueca, las músicas y sus estilos hayan madurado en el barroco a partir de formas anteriores.

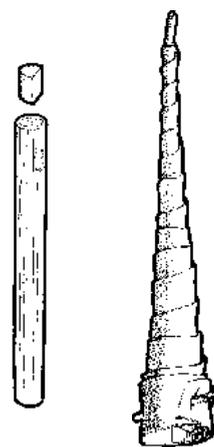
CON LA MÚSICA TURCA. Como consecuencia de la influencia de esa época en las modas y estilos musicales, en el caso vasco creemos haber hallamos un par de melodías que responderían a una moda musical conocida como *alla turca*, y que tuvo mucha influencia, asimismo, en la indumentaria tradicional del Carnaval (presente en las altas *kaskas* o sombreros que llevan los *bolantes* bajonabarras, entre otros grupos europeos). Se trata de dos fragmentos: uno de la *soñu-zaharra Kuarrentako erregela*, mientras que el otro es la *neskatxena* o



Acordeón diatónica



Mirliton



Txilibitu y sunpriñu

melodía para la llamada a las muchachas del *Trapatán* del pueblo navarro de Doneztebe. En el fondo de esta tradición de moda *alla turca*, se encuentran las bandas militares turcas, *mehter*, que en algunos momentos del siglo XVIII fueron una de las atracciones musicales de Viena, donde el Embajador de la Sublime Puerta tenía una de estas formaciones que de manera regular daba conciertos en los jardines de en su residencia. La costumbre se extendió a la alta nobleza del Imperio Austro-húngaro, que a imitación del Embajador, contrataron otras bandas turcas. La música militar *mehter* que nos ha sido posible escuchar en su versión más tradicional, *mehter marslari*, recuerda poderosamente a la música de dulzaina en algunos de sus repertorios más característicos de la ribera del Ebro.

RELACIÓN CON LA TABLA

GIMNÁSTICO-COREOGRÁFICA. Toda esta existencia musical próxima a la nuestra es muy importante. Sobre todo las codas que hallamos en Cesare Negri (específicamente de danza). Es una invitación a ver en ellas la difusión y la renovación permanente de la tabla gimnástico-coreográfica, más allá de lo que se pudiera entender como una curiosidad de signo local. Estas pistas centran la importancia del modelo gimnástico-coreográfico como parte de una metodología de la enseñanza que los maestros

LA TXALAPARTA





LA ALBOKA





de danza mantienen en distintas partes de Europa. Por tanto la persistencia de estas codas no hace sino acrecentar el interés de este grupo de melodías y su función dentro de las diversas tradiciones europeas, sean aquellas populares o culteranas.

ASCENDENCIA MILITAR DE ALGUNAS MÚSICAS DE DANZAS. Atendiendo a los cánones militares de los que nos habla Luciano en su obra clásica sobre la danza, nos encontramos con una tradición que, en lo que a simple vista podemos constatar, ha sido enormemente respetuosa con esa herencia militar. La inspiración militar es constatable en gran parte de la música de danza del País Vasco, no solo la de las danzas de espadas o palos, sino también en algunas otras protocolarias o sociales como es la *soka-dantza*. Este carácter es general en Europa en las danzas de palos, espadas, etc. y como tal es verificable en folclores tan alejados unos de otros como el vasco, el de los *morris-men* ingleses, los *calusarii* rumanos, bailarines de muchos lugares de la península Ibérica como los *pauliteiros* de Miranda do Douro, danzantes aragoneses de santa Orosia de los municipios de Jaca o Yebra de Basa, de san Vicente de Huesca, de la provincia de Burgos, etc.

Deriva hacia el 5/8

En la circunstancia vasca, y en nuestra opinión, este color dieciochesco y militar de una parte importante de nuestra música tradicional de danza, debiera haber sido una clave inspiradora para continuar creando dentro de la propia tradición. Lamentablemente, en vez de tomar como ascendiente el color y nervio de esas composiciones que, como en el ejemplo del «desafío» u *ollar-auzka* de la *soka-dantza* son de bellísima factura, todo el mundo se decantó por un ritmo como el 5/8 sobre el que se han hecho miles de composiciones sin ningún carácter, tal y como en su día denunciara



Jean Mixel Bedaxagar,
xirulari de Urdiñarbe, Zuberoa.

(creemos que fue Telesforo de Aranzadi) calificándolos de *zortzikitos koipes*.

ALGUNOS INGURUTXOS. Hay otras muchas cuestiones que exigen estudio pormenorizado. Uno de ellos es la música de los *ingurutxos* de los valles de la Navarra húmeda. Melodías muy próximas en estructura y color hemos anotado en el folclore de Burgos y, asimismo, en el de Auvernia. La *bourrée* de Auvernia y el *ingurutxo* tienen una gran cercanía en su carácter melódico.

Otra melodía interesante es una de las partes de la *sorgin-dantza* del barrio lasartearra de Oria. Desde Suecia hasta Valencia, pasando por Flandes o Cantabria hallamos este tema melódico es recurrente en un gran número de tradiciones danzísticas.

SOBRE LOS RITMOS. En cuanto a los diferentes ritmos utilizados en las danzas, además de la suite de tres diferentes como son el 3/8 del fandango, 2/4 del *arin-arin* y 6/8 de la *biribilketa* o pasacalles, o los ritmos en compás de amalgama en 3/4 + 6/8 propios de la *ezpatadantza* o danza de espadas de la Merindad de Durango, el que se ha considerado como rasgo diferencial de la música popular vasca es el de 5/8, apelado *zortziko* y sobre el que ya hemos escrito con anterioridad.

EL ZORTZIKO

Como se ha dicho, este ritmo ha sido el gran tópico recurrente para componer música de *txistu*, mientras que la indagación sobre el posible origen y significación de su nombre fue objeto de una intensa polémica en el primer tercio del siglo pasado. No nos vamos a extender en pormenorizar todas las circunstancias que concurren en aquel debate, puesto que ya lo hemos hecho en un par de ocasiones anteriores.

Xirulari y cantante suletinos en una fiesta a comienzos del siglo XX.





Tañedor de flabiuta y muchacha del valle de Aussau, Bearne. Grabado romántico de la primera mitad del siglo XIX.

SOBRE EL NOMBRE. Pero sí estamos obligados a decir algo que oriente el sentido que se puede dar a la significación de su nombre. Al igual que en tantas otras ocasiones, y como no podía ser de otra forma por esa tendencia invariable que se da en el campo científico de indagar en lo manifiesto, sin detenerse a hurgar en otras vías introspectivas, la palabra *zortziko* se interpretó como una voz procedente del numeral *zortzi* que en vasco significa 'ocho'. Las diferentes hipótesis apoyaban su justificación en ese número, de manera que el nombre *zortziko* se había dado al ritmo porque era en cinco por ocho (lo que no podía ser porque también se han llamado *zortziko* a melodías en 2/4 o 6/8); en otro caso se consideraba que el principio se debía a la frase musical de ocho compases; en otro a que el cuadro de bailarines era de ocho; en otro más se llevaba hacia la poesía, por ser ocho el número de versos que componen sus canciones.

Pero la relación entre la voz *zortziko* y el número ocho quedaba rota en la tercera acepción dada por Azkue en su Diccionario, donde decía que *zortziko* era la 'sota del naípe'. La ruptura entre la sota o *zortziko* y el número ocho se quebraba porque en la llamada baraja española la sota lleva siempre el número diez, no el ocho.

Ahora bien ¿qué significación se había venido dando a la sota del naípe?, según el Diccionario de Autoridades se da el nombre de «sota» al «infante» o «soldado». Esta relación entre la sota o *zortziko* y el soldado empieza a tener sentido porque en lengua vasca el recluta

ha recibido el nombre de *zortzi* o *sorchi*. De manera que la sota o *zortziko* bien podría ser el «soldadito», en justa correspondencia a esa intensa inspiración militar que hemos anotado ya en la obra, *Sobre la danza*, de Luciano de Samósata.

EL CARÁCTER DE TIEMPO QUEBRADO. En lo que hace a su naturaleza de tiempo quebrado, el *zortziko* en 5/8 pertenece a un tipo de ritmos que Bela Bartok estudió bajo la rúbrica de «ritmos búlgaros». Son ritmos de cojera que se extienden por una amplísima geografía que abarca Hungría, Grecia, Bulgaria, Albania, Turquía, pueblos de la antigua Yugoslavia, Rumania, Armenia, Georgia, Turkmenia, pueblos bereberes, tuaregs y beduinos, partes del África negra, India, etc. En sus incursiones investigativas en Asia menor, comenta Bartok que siempre halló estos ritmos en músicas de danza o instrumentales, lo que es aplicable al caso vasco, donde apenas ha habido canciones tradicionales en 5/8 anteriores a la popularización de este ritmo por parte de José M^a Iparragirre en la segunda mitad del siglo XIX. Además, y antes no lo hemos dicho, esta medida se encuentra en el folclore vasco peninsular, no en el continental, donde, que nosotros sepamos, no se ha localizado ningún ejemplo.

RITMO DE DANZAS "BOTADAS" Y LA METALURGIA

Como expresión rítmica de las danzas «botadas», saltos con la apoyatura de un solo pie, a los «tiempos quebrados» o «ritmos búlgaros» se les aplicó un nuevo término: *aksak*, palabra turca que fue propuesta por

Tocador de flauta y chicotén de Jaca.





Etxahun de Iruri y Gath de Arane en un duo de xirula.

Constantin Brailoiu y que viene a significar, como el vasco *txingo*: 'cojera'. Este gesto de botar en la danza, de renquear, es un tema arquetipal en extremo interesante. Estos ritmos anormativos, transgresores, al aplicarse a la danza retrotraen esta a problemas a un fondo primigenio de la cultura humana desarrollada en el período Neolítico: el de la utilización del metal. Unidas a ese período de la historia humana, y desde el oriental Ponto Euxino hasta la Iberia de occidente, todo el mundo mediterráneo aparece con tradiciones en las que las danzas de escudos y espadas crean una práctica ritual de signo universal acerca de cuya naturaleza conjuratoria de plagas y enfermedades ya hemos dado nuestra opinión. Pero con esa aserción no se niega la deuda que estas coreografías pudieran tener con el propio trabajo del metal, «distinto» por su marcado carácter gremial a lo que hasta entonces era conocido. Las cofradías míticas de Curetes, Coribantes, Dáctilos, Telquines y Cabiros son, sobre todo, danzantes. Esos gremios de herreros de la antigüedad debieron tener como patrón, por lo menos entre los griegos, al dios herrero Hefesto. La fuerza mágica de Hefesto se entiende metafóricamente en las ideas de «atar» y «desatar». Envío un trono de oro a Hera, su madre, la cual al sentarse quedó atrapada, «atada». Asimismo ató con una red de oro, posible metáfora del sueño, a su mujer Afrodita a la que sorprendió en adulterio con Ares, dios de la guerra. Como dios partero, es el quien ayuda a dar a luz a Atenea al abrir con su hacha la cabeza de Zeus.

A esta breve y sucinta visión de Hefesto pertenecen, desde la lengua vasca, una serie de conceptos que corresponden a la metalurgia. Sobre el núcleo morfosemántico **txin-/*txan-*, que da la 'brasa de fragua' *txinar*, el 'nudo' *bigitxin* y el paso de danza en tiempo quebrado, la 'cojera', *txingo*, o el dedo meñique, *eri-txinkar*, un 'dedo de herrero' que nos llevaría a la cofradía de los Dáctilos, nacidos de los dedos de Rhea, e invocados por todos los herreros de la Europa primitiva.

■ INSTRUMENTOS MUSICALES

Los instrumentos musicales que podemos considerar tradicionales dentro de la cultura popular vasca, han sufrido, como no podía ser de otra manera, el devenir y vaivenes históricos

del propio país. El auge de la revolución industrial, con la consiguiente presión de las ciudades sobre la cultura agrícola, pastoril y pesquera, ha hecho que los modos de vida tradicionales se batan en franca regresión. Por tanto muchos instrumentos musicales que tenían un asentamiento «natural» entre los pastores, labradores y pescadores han desaparecido, y en el momento actual no son sino un recuerdo. Sobra decir que este asunto de los instrumentos tradicionales y de la coreografía y la música a la que van unidas, es parte sustancial de todo lo que venimos estudiando, pues forman parte de una variada realidad cultural. Hubiera sido muy importante el tener una buena distribución geográfica de los instrumentos musicales, con la posibilidad de fijación de su densidad, morfologías y variantes de éstas. Esto hoy en día es prácticamente imposible. Muchos instrumentos y formas orquestales han desaparecido, y los datos de tipo histórico que podamos obtener serán, para un trabajo en profundidad, claramente insuficientes, sobre todo en algún tipo de instrumentos. Queremos decir que en algunas áreas del País las existencia de datos sobre músicos, por ejemplo tamborileros en la zona media de Navarra, no nos debe llevar a suponer que la coreografía y las líneas rítmico-melódicas tuvieran correspondencia total con la que actualmente tienen vigencia en la zona atlántica de Vasconia. Creemos que han existido planteamientos u opiniones, si no totalmente erróneas, si cuando menos no acertadas sobre la naturaleza y carácter de la cultura tradicional vasca que por fortuna es tan variada como cualquier otra. En diseños culturales de hace setenta u ochenta años no se tomó como punto de arranque esa variedad en el folclore y los resultados están a la vista. Con esta breve introducción se ha pretendido situar el problema en sus líneas más elementales, asunto de más tiempo es tratarlo de manera extensa como a su interés corresponde.

■ FAMILIAS DE INSTRUMENTOS. LOS CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

Si de clasificaciones se trata, asunto que ya fue tratado por el P. Donostia, y nosotros mismos seguimos trabajando, hay que recurrir al

agrupamiento por familias tal y como fue expuesto por el musicólogo alemán C. Sach. Pero además de la división en Idiófonos, Aerófonos, Membranófonos y Cordófonos, los instrumentos se encuentran en el interior de costumbres especiales dentro del calendario religioso o agrícola, en el acompañamiento de los distintos géneros de danza, dentro del mundo infantil y, asimismo, los instrumentos pueden ser observados según su mayor o menor arcaísmo.

IDIÓFONOS

LA TXALAPARTA. Un instrumento de gran antigüedad entre los idiófonos es la *txalaparta*, voz a la que le damos el sentido significativo «del trote al galope del caballo», en euskara *zalapartaka*, tal y como se percibe en la sonoridad del propio instrumento. La *txalaparta* (que quedado fijada a viejos ritos laborales, como la terminación del prensado de la manzana para producir la sidra, o la fabricación de cal) consiste en un tablón de poco más de dos metros cuyos extremos se asientan sobre dos cestos encima de los cuales se colocan algunos sacos doblados y hojas de maíz para que sirvan de cama. El instrumento es golpeado por dos hombres que llevan una *makilla* o 'palo' en cada mano. Con esos cuatro bastones producen un sonido de trote que, en su aceleración, reproduce lo que se puede considerar el galope de un caballo. La *txalaparta*, cuyo último espacio geográfico es precisamente el de la sidra (el oficio que ha pervivido de los dos que la encuestas etnológica le asigna) guarda el misterio de lo que a primera vista parece ser su enorme



antigüedad. Pero la *txalaparta*, por el sentido que se extrae de su nombre, morfología y disposición de sus tañedores, se nos antoja que es lo que queda de un viejo tambor de funcionalidad religiosa, y sobre el que en algún momento hemos dado nuestra opinión.

LA TOBERA. En la región del Bidasoa, unido a las *eztei-soñu* o «cantos de boda» ha quedado otro idiófono de percusión que se puede emparentar con la *Txalaparta* puesto que se ataca de la misma forma.

Consiste en un barra de hierro que dos personas sostienen por los extremos mediante cuerdas. La barra es golpeada en su centro por cuatro varillas de hierro que dos hombres llevan en sus manos. La correspondencia entre ambos instrumentos es innegable, aunque no se sepa a ciencia cierta cual es la relación que existe entre ambos. El nombre de este instrumento *tobera*, lo aproxima al trabajo de los ferrones aunque nada concreto existe como prueba material.

En Lesaka y el valle de Oiartzun la *tobera* se colocaba de víspera en la casa de los recién casados, en cuya noche de boda los jóvenes

amigos del novio la tañían cantando la populares coplas que comenzaban con una alusión a la reliquia o moja de san Martín (que a Azkue pareció a todas luces incoherente al creer que moja era una corrupción de monja, cuando en realidad se refiere a 'reliquia').

*Samartín de la moja
moja de samartín
tobera jo ditzagun
ordu onarekin
ta
Birjin Amarekin.*

LA EZKILA O CAMPANA. Un instrumento que ha regido la vida en nuestras aldeas ha sido la *ezkila* o campana. Su carácter lustral está fuera de toda duda, pues el golpeo del bronce como poder conjuratorio contra el peligro de plagas, heladas y tempestades se hunde en un remoto pasado.

Pero, además, ha tenido un lenguaje codificado, tocando de muy diferente manera los oficios religiosos, y la trascendente situación de agonía y muerte, con diferencia para el hombre, la mujer o el niño. Las *ezkilas* de las iglesias son masculinas o femeninas en

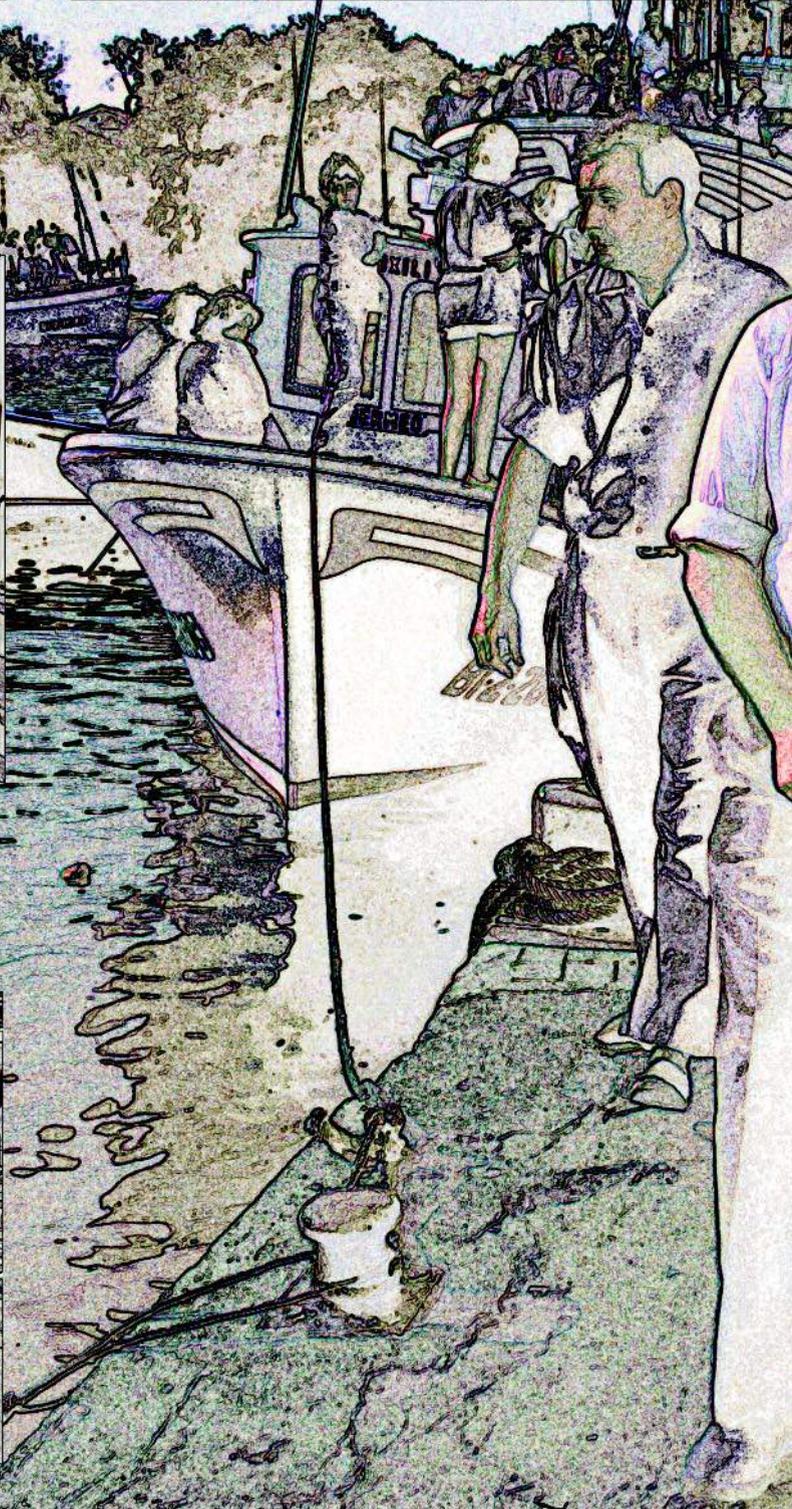


EL TXISTU Y EL TAMBORIL





EL TXISTU Y EL TAMBORIL





función de la tonalidad «grave» o «aguda» que produce su sonido. Como no podía ser menos, por la proximidad de los materiales y la manera de realizar el tañido, determinados toques a los oficios religiosos de vísperas recuerdan en su estructura a la *tobera*.

EL IOARE O CENCERRO. Dentro de estos idiófonos hay un grupo de variada nomenclatura y morfología. Nos referimos al *ioare* o cencerro, empleado con profusión en Carnaval, fiestas de Reyes Magos, cencerradas y charivaris, a los que debemos unir llaves e hierros de todo tipo que atados con una cuerda han solido ser arrastrados por el suelo en funciones chariváricas o carnavalescas.

En un proceso contra Martín Martínez, beneficiado de la parroquia de Urroz-Villa en 1616 (y en lo que parece ser una cencerrada al escribano real Juan de Huarte), es acusado de haber sido visto de noche vistiendo una capa blanca y metiendo ruido al arrastrar por el suelo cencerros y llaves de cocina. 3 Sobre los cencerros ya se ha comentado su función protectora de la cara del animal, ojos y morro, contra los tábanos y moscas que proliferan durante el verano.

EL ORGA O CARRO DE BUEYES. Un medio de transporte hoy desaparecido, el carro u *orga*, utilizado en el área atlántica del País un chirrido especial que debe ser incluido en el grupo de los idiófonos. El chirrido lo producía el eje de madera al girar con la rueda pues esta iba fijada sobre el dicho eje. La función de este agudo sonido era de la advertir, en los estrechos caminos de montaña, el avance del carro al objeto de prever posibles inconvenientes en el paso o cruce con otro transporte.

ARXALUAS O CASTAÑUELAS. En el acompañamiento de danzas de entretenimiento como la jota, el fandango y el *arin-arin*, ha sido muy corriente, a falta de instrumentos más sofisticados, lo corriente ha sido triscar los dedos o hacer *kriskitiñas* para marcar el ritmo y ayudarse en el acompañamiento de la danza. Colocadas en las manos, y con la misma función, tenemos las *arxaluas* o castañuelas, fabricadas en distintos tamaños y materiales. Muy empleadas en otro tiempo entre los vascos peninsulares, tienen actualmente un reducido campo de danzas en Navarra, Araba y Gipuzkoa.

KUXETAS O CUCHARAS. Lo mismo podemos decir como instrumentos de acompañamiento rítmico de las *kuxeta* o cucharas, también tablillas de madera o costillas de buey y, asimismo, cantos rodados recogidos en las orillas de los ríos que, colocados entre los dedos, se hacían repiquetear marcando el ritmo de la melodía de danza.

KALAKA. Otro instrumento de este mismo grupo se conoce con el nombre de *kalaka*. Es una caña hendida, que se toma con la mano izquierda mientras que con la derecha se golpea en la contera para marcar el ritmo que desee el tañedor. Muy utilizada en alguna zonas de España y Portugal, en Andalucía y Aragón ha sido muy popular, pero de la que en nuestro País no ha quedado sino alguna débil muestra.

ESCOBA. Un idiófono en extremo curioso (y que hemos conocido tocar en la Ribera de Navarra) es la escoba, que frotada sobre una puerta, y siempre que haya suficiente habilidad, permite obtener de ella líneas melódicas y acompañamientos interesantes.

LA HOJA DE SIERRA. Asimismo hemos conocido la lámina de acero de una hoja de sierra frotada con el arco de un violín, instrumento sin duda no antiguo, pero que algunas clasificaciones lo recogen como propio de su tradición (caso de Suiza, Italia, etc.).

UTENSILIOS DE DANZA

Idiófonos de percusión como motivo en el acompañamiento de algunos tipos de danza son los palos o *makillas*, de distintas formas y tamaños, los arcos o *uztaias* en incluso las espadas o *ezpatas* que los bailarines entrechocan entre sí al acompañarse en las danzas.

KISKETA O ALDABA. La *kisketa* o aldaba colocada en la puerta de las casas, constituye un idiófono con toques diferentes según la persona que llega y sobre todo con morfologías fállicas muy interesantes.

Con la cáscara de nuez o *intxaorra* se construían pequeños instrumentos infantiles. Para ello se colocaba sobre media cáscara de nuez un bramante, y sobre el se sujetaba un palillo el cual era repiqueteado con los dedos.

TANBLETAS. Pero hablando de niños, diremos que en Semana Santa y hasta hace muy poco, recorrían las calles de las aldeas haciendo sonar *tanbletas*, instrumento de madera de una pieza formado por una hoja central de forma rectangular seguida por un mango para asirlo. A ambos lado de la hoja se sujetaban otras dos piezas rectangulares del tamaño de la hoja central. Las tres piezas eran taladradas y sujetas mediante cuerdas, de manera que las dos piezas de madera quedaban libres para golpear sobre el centro y producir sonido.

KIRRIKAS O CARRACAS. Asimismo se escuchaba el sonido de las *kirrikas* o carracas (de rueda dentada de una o dos hojas), utilizadas también para espantar a la langosta según

información obtenida de algunos campesinos.

MATRACAS. También eran propios de Semana Santa los *maillos* o *kabikos*, matracas, unos macillos colocados sobre una tabla que giraban sobre unas bisagras golpeando la tabla al moverse esta.

TXALAPATA. En las torres de algunas iglesias se colocaba un artefacto de madera con un numero variable de mazos conocido como *gabi*, *trikimaka* o *txalapata*. Estos mazos se movían por medio de un manubrio y servían para convocar a los fieles a los servicios religiosos del Jueves y Viernes Santo.

LA GINEBRA O AGOTSA. Dentro del ciclo de Navidad tenemos la ginebra o *agotsa*, un curioso idiófono de frotamiento formado por escalonados palitos de boj o huesos de animales de los que se obtiene sonido rasgándolos con una castañuela. Este instrumento era empleado en Araba (donde hemos recogido información referida a su última existencia), sobre todo para acompañar los villancicos. Por el inconveniente que tiene



su fabricación en parte, y por el fuerte retroceso que se ha producido en la cultura pastoril, la ginebra o *agotsa* ha venido a ser sustituida por la botella de anís, que frotada con una llave cumple la función del instrumento anterior.

ELTZEGOR Y ALMAIZ. También ha desaparecido, o casi, la zambomba o *eltzegor*, propia de las

tierras mediterráneas de Araba y Navarra y cuyo eco hemos recogido por tradición familiar, de la misma manera que el *almaiz* o almirez, instrumentos ambos de acompañamiento de los tradicionales villancicos.

MUXUGITARRA. Un instrumento de gran extensión geográfica y sin duda muy primitivo

es la guimbarda o *muxugitarra*, conocida también como *tronpa*, *musika* y *musika-musike* (su difusión abarca toda Eurasia, África, islas del Pacífico donde se fabrica en bambú, etc.). Nuestro modelo es un artefacto de hierro con forma de llave en cuyo centro se sujeta una lámina acerada (la morfología de los que originales que hemos conocido está muy



GAITA O DULZAINA







próxima a los modelos austriacos). La melodía se obtiene colocando el artefacto sobre los dientes y haciendo vibrar la lámina, la caja bucal hace de caja de resonancia, mientras que con la garganta y lengua se elabora la melodía. Muy empleado en otro tiempo en toda las áreas del País Vasco, sobre todo en su parte peninsular, ha quedado prácticamente olvidado. Un olvido que es más lamentable si cabe, cuando hace solo unos ochenta años todavía existían personas que lo tocaban muy bien, siendo capaces de sostener un baile dominical sobre los ritmos clásicos de baile al suelto.

ÆERÓFONOS

LA FIRRINGILA. Pasando al grupo de los areófonos diremos que entre ellos un instrumento de gran antigüedad, pues no en vano es un artefacto sagrado entre los aborígenes australianos, es el que se conoce como *firingila* o bramadera. Se hace con una pequeña tabla de madera a la que se da forma de rombo, dentada en su entorno y con un agujero central al que se ata una cuerda. Hasta hace poco ha sido un instrumento infantil y los niños se divertían haciéndolo girar por el extremo de la cuerda lanzándolo al aire. Con esta operación el instrumento producía un sonido especial, en euskara, *firrintatu*.

TXULUBITA. En la estación primaveral el mundo infantil ha conservado el regalo de algunos instrumentos interesantes. Cuando los árboles exudan su savia, los niños construían con ramas de avellano un instrumento conocido como *Txulubita* (una especie de caramillo). La *txulubita* es un instrumento de viento hecho con un trozo de rama de avellano al que los niños quitaban la corteza golpeando la rama con las manos mientras entonaban una cantilena especial.

SUNPRIÑU. En la misma época, los pastores del valle de Larraun, en Navarra, construían una especie de corneta cónica con la corteza cortada en espiral que extraían de la rama del avellano. El resultado era la citada corneta a la que daban el nombre de *sunpriñu*, y que es conocida en muchas partes de Europa. El *sunpriñu* del valle de Larraun tenía dos agujeros con lo que se obtenía una melodía especial.

LA ALBOKA. Continuando con los pastores diremos que el instrumento tradicional más importante de los que conservamos es la *alboka*. Es un bicálamo en el que las agujereadas cañas se colocan sobre un yugo. Se rematan, tanto la embocadura como el pabellón acústico con dos cuernos. La *alboka*

pertenece a un tipo especial de cornamusa, donde el odre se forma en la cavidad bucal, con una técnica de respiración continua similar a la que en los Balcanes, Turquía y el Cáucaso emplean para tocar la Zurna.

EL XIROLARRU. Unida a la *alboka*, aunque desgraciadamente ha desaparecido por completo, la gaita de odre o *xirolarru* ha sido el otro gran instrumento pastoril del País Vasco. Ha pesar de que D. Telesforo de

Por lo demás la geografías más extremas del País Vasco, valles pirenaicos de Salazar y Roncal, territorios fronteros con la Landa, tierras de la ribera del Ebro y los valles más occidentales de Bizkaia han podido haber tenido diferentes morfologías de gaita que, con el tiempo han desaparecido.

EL PITO. Un instrumento pastoril, que aparece vinculado al oficio de cabrero, es el *pito* o «flauta de pan» de seis u ocho agujeros y terminado en una cabeza de ave (en otros lugares puede ser de caballo) y de la que Aranzadi dice haberla oído tañer admirablemente en París a un vasco trabajador de uno de los mataderos de la capital. También entre los pastores existe un cuerno de metal, sustituto del antiguo pito de cabrero o de pastor hecho de asta, y con el que los pastores llamaban en las aldeas al vecindario que tenía ovejas o cabras para la formación del rebaño.

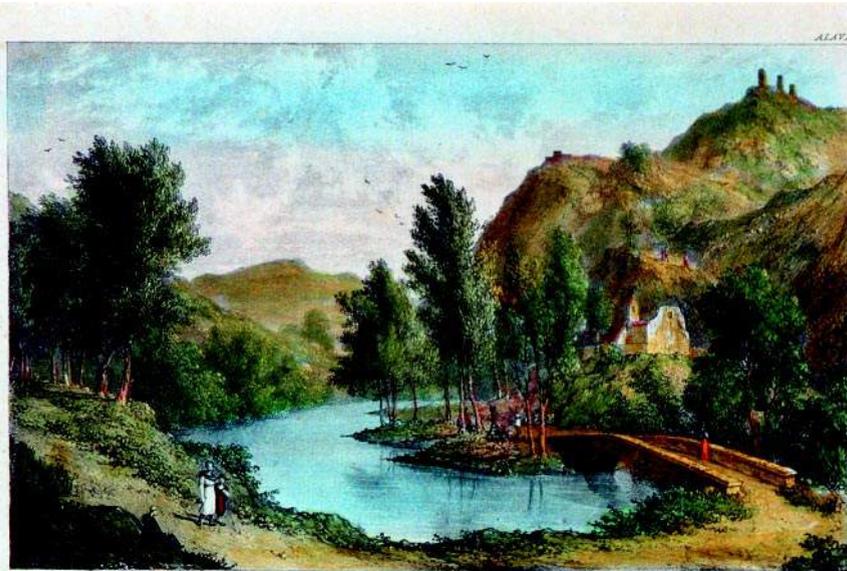
LA FILARMÓNICA.

Modernamente, y entre los pastores, tampoco ha sido desconocida la *filarmónica* o «acordeón de boca», incluso entre las muchachas que guardaban las vacas en los montes del valle navarro de Aezkoa. También en algunos lugares de Gipuzkoa y Bizkaia la filarmónica era un instrumento cómodo, barato y fácil de tocar por lo que no era extraño escucharlo en algunas comparsas que salían a cantar en la Nochebuena.

EL TXISTU Y LA XIRULA. No deja de resultar curioso que, pese al fuerte carácter pastoril con el que comúnmente se identifica la cultura tradicional vasca, un instrumento como la gaita de odre no ha pervivido y sí en cambio lo han hecho otros instrumentos que, en principio, tienen una fijación mucho más urbana de lo que a primera vista cabría esperar. Así sucede con el *txistu* y tamboril y la *xirula* y el *ttun-ttun*, instrumentos unidos a gremios y Ayuntamientos. Ambos son de la misma familia pero no deriva uno de otro. Hay que desterrar la simpleza de suponer que la *xirula* es una derivación del *txistu*

simplemente porque es más pequeña que aquel.

Vayamos con el primer grupo. *Txistu* y tamboril, más un tambor o caja de acompañamiento, *atabal*, ha sido el instrumento y forma orquestal más importante en el acompañamiento de danzas para la mayor parte del País Vasco. El *txistu* es una flauta recta de pico que consta de tres agujeros y que con la ayuda del tamboril constituye una maravillosa forma orquestal con posibilidad completa en el acompañamiento de las danzas. La documentación histórica sobre su presencia es muy abundante, la cual en ocasiones da noticia de una forma orquestal más amplia al añadirse un *arrabita* o violín (tipo orquestal



LA PUEBLA.
London. Pub. by Dobson and Murray, 110 Strand, 317, June 16, 1883.
Printed by C. Hollishead.



Grabado del siglo XIX con una vista general de Lapuebla de Labarca. Entre los árboles una pareja baila lo que puede ser una danza «al suelto». La música está interpretada por lo que, en nuestra opinión, son dos gaiteros con gaitas de odre. La ampliación de esa sección del grabado los muestra.

Aranzadi comentara que nunca se había tocado entre nosotros, han quedado algunos vestigios iconográficos interesantes en Navarra, mientras que en Araba se ha tocado hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX cuando menos. De este último lugar hemos descubierto en un grabado que hace referencia a La Puebla de Labarca una pareja bailando con los brazos en alto mientras que otras dos figuras parecen estar tocando gaitas de fuelle.

que comparte con la *xirula*). Dejando de lado la mayor o menor antigüedad de las morfologías actualmente vigentes, el hecho cierto es que las flautas de tres agujeros, con dos en la parte anterior y uno en la posterior, son una invención muy arcaica. En su forma más elaborada, pero un tanto alejada de la

tradicción coreográfica, consta de dos *txistus*, primero y segundo, un *txistu* bajo o silbote y el *atabal* o tambor de acompañamiento. En el día de hoy su evolución ha estado marcada en mayor medida por adquirir el *status* de una forma orquestal empeñada en la idea de la audición, del concierto, más que en el acompañamiento de la danza, su función tradicional. De manera general, esta orientación ha repercutido negativamente en el acompañamiento de las danzas, donde la intensidad y el énfasis de los músicos tradicionales de otros tiempos se ha olvidado.



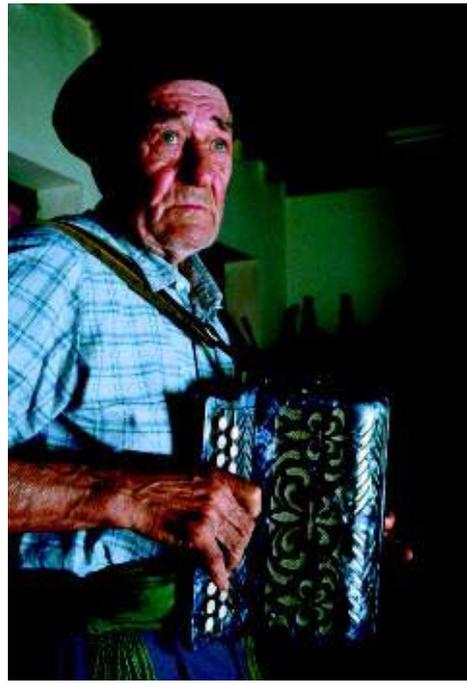
Un instrumento de tradición militar como el fifre ha sido utilizado en algunas celebraciones tradicionales como eran los alardes de armas prescritos por el fuero. Los tañedores de fifre y acompañantes de tambor no eran siempre los propios *txistularis* pagados con cargo al presupuesto municipal. En datos del siglo XVII que tomamos del Archivo de Hernani, los tañedores para la música de ordenanza del alarde son contratados en localidades vecinas.

En documentos fotográficos del siglo XIX encontramos otra flauta travesera de factura barroca, similar a la que viene siendo utilizada en la tradición irlandesa.

En las tierras del norte del río Bidasoa, provincias de Laburdi, Baja-Navarra y Zuberoa, ha tenido un gran arraigo otra flauta de tres agujeros denominada *xirula*. La *xirula* se acompaña con un tambor de cuerdas con

forma de lira alargada, *ttun-ttun* o *soinu* que el *xirulari* lleva sobre su brazo izquierdo y sobre cuyas cuerdas golpea un palillo para marcar el ritmo.





ACORDEÓN, PANDERO, TRIKITRIXA



EL ACORDEÓN





TXARANGAS





LA TAMBORRADA





EL ALARDE







A la izquierda, tañedor de guitarrico del carnaval de Mundaka.
En la tradición portuguesa esta pequeña guitarra conocida como "cavaquinho" se dice que fue llevada a Portugal, por marineros de las costas de Gipuzkoa o Bizkaia.

La extensión de este instrumento llega hasta Provenza y la Gran Landa y en la Península se localiza en Jacetania. Como en el caso del *txistu*, y completando su forma orquestal, la *xirula* se ha tocado junto al violín y el acordeón diatónica. En cuanto a su evolución en Zuberoa, que es prácticamente el único lugar donde ha mantenido una tradición viva, la situación viene pareciéndose cada vez más a la que encontramos en el *txistu*.

LA DULZAINA O GAITA. En Navarra y Araba, en menor medida en Gipuzkoa y Bizkaia, y además con un carácter diferente, la dulzaina o gaita es el instrumento más importante. La forma de orquesta la componen dos dulzainas y un redoblante, que en todos los conjuntos se muestra como un percusionista especialmente virtuoso.

La gaita es un instrumento de doble lengüeta, un oboe pastoril, con una disposición morfológica que se asemeja a un pie de cornamusa. Su repertorio típicamente mediterráneo, está formado por jotas corridas, jotas, boleras y danzas de muchachos con palos, espadas, etc., en tradiciones guardadas en el folclore alavés y navarro de la ribera del Ebro y, también, en el del Pirineo navarro (danzas de Otxagabia).

XANBELA. En el valle pirenaico de Zuberoa, se ha conservado otro pequeño instrumento de esta familia que se conoce con el nombre de *xanbela*. A diferencia de la dulzaina la *xanbela* no ha formado una orquesta, tocándose en solitario.

TXARANGA O FANFARRE. A todo lo largo del siglo XIX y por influencia de las formaciones militares turcas o *mehter*, se extendieron por toda Europa orquestas de pistones que quedaron incorporadas a la fiesta, a la música de danza y a las tradiciones populares. En Navarra, Lapurdi, Baja-Navarra y Zuberoa sobre todo, es donde en mayor medida se han prodigado este tipo de formaciones que la gente conoce con los nombres de fanfare o *txaranga*. Estas orquestas populares constan de instrumentos de pistones como trompetas, trombones, bombardinos, y saxofones, alguno de lengüeta como clarinete y requinto y acaso también un acordeón, fueron reemplazando en ciertos momentos a la *xirula*, al clarinete y al violín solistas, que interpretaban personajes como el *suletino* Xotal, los *bajonabarros* Faustin Bentaberri y Otegui de Lakarri o el *labortano* Tabernaberri de Bidart. Los ritmos y toques más corrientes eran jotas en Navarra, mientras que en la parte norte su intervención se centraba en las procesiones del Corpus y los *jautzis* o danzas corales de los jóvenes.

ACORDEONES. Por encima de toda esta tradición, y desde hace algo más de cien años, dos tipos de acordeón: un acordeón diatónica y otra cromática que han ocupado amplios espacios en el mundo sonoro tradicional.

MEMBRANÓFONOS

El grupo de membranófonos lo componen diferentes tambores, panderos y algún otro tipo de instrumentos como el mirlitón. Un atabal para acompañar a la banda de *txistularis*, una caja o tambor militar que marca el ritmo

en los *jautzis* y danzas *suletinas* más un pequeño tambor, magníficamente redoblado siempre, para acompañar a las bandas de dulzaineros de Navarra. El tamboril que el *txistulari* lleva colgado de su brazo izquierdo es otro de los membranófonos tradicionales. Con una vida propia dentro del Carnaval, el bombo forma parte del de la aldea baztanesa de Erratzu, donde las máscaras los golpean sin cesar creando con ello un estruendo similar al que en otros lugares producen los cencerros.

EL PANDERO. El membranófono con más personalidad de los que existen en el País Vasco es el pandero, conocido como *panderue*, *zaldabaia* o *ardanbore*, su función ha sido la de acompañar a la danza. El pandero como acompañante aborda casi todas las modalidades instrumentales que ayudan a hacer la danza. De este modo lo vemos unido a la voz para hacer un primero y arcaico grupo orquestal, con letrillas especiales para cada ritmo de danza y también para cada momento de la misma, de salutación y despedida sobre todo.

FORMAS ORQUESTALES CON PANDERO. A partir de ahí sabemos que el pandero y la voz han acompañado a la *alboka*, a una sola *dulzaina*, al *arrabita* o violín, recientemente recuperado por Mikel Urbeltz mediante una técnica de doble cuerda, también con la flauta barroca o *zearkako txistua* que hemos comentado más arriba. La *mosugitarra* con el añadido del pandero era otra añeja forma orquestal. Pero la formación más universalmente conocida desde hace algo más de cien años es la formada por una pequeña acordeón diatónica introducida en el último tercio del siglo XIX y que se conoce como *triki-trixa* unida al pandero de acompañamiento y la voz, que es la que se emplea en la actualidad.

Alternando con esta acordeón diatónica, acordeonistas cromáticos acompañados por una batería o *jazz-band* han ocupado muchas plazas aldeanas amenizando las fiestas domingueras con repertorios en los que alternaban los tradicionales fandangos y *ariñ-ariñ* con valsos, tangos o pasodobles.

En cuanto al mirlitón, que se hace poniendo sobre el tubo de una caña un papel de fumar, lo hemos visto formando una pequeña fanfarria en una sociedad tradicional de Donostia. Por último, la zambomba o *eltzegor* en sus dos tipos. Una muy pequeña se fabricaba colocando un trozo de pergamino sobre media cáscara de nuez y haciéndolo vibrar con una cuerda, y en otro modelo poniendo un trozo de pergamino sobre la boca de una pieza de cerámica sobre la que se coloca una cuerda o una vara para hacerla vibrar.

INSTRUMENTOS DE CUERDA

ARRABITA O VIOLÍN. En cuanto a los instrumentos de cuerda, estos constituyen un grupo en el que encontramos un instrumento del modo de vida pastoril como es el rabel de dos cuerdas o *arrabita*, el cual aparece unido al *txistu* o a la *xirula* en numerosos documentos históricos.

ZARRABETE O ZANFOÑA. Otro instrumento muy interesante, empleado en el modo de vida

pastoril, y en otros modos de vida no tan bucólicos por cierto, como el de los mendigos y los ciegos, era el *zarrabete* o zanfoña, del que hay noticias en Araba y Bizkaia. En Bilbao hay algún documento del siglo XIX en el que se informa de acompañar con él las danzas de los campesinos. Por lo que hace el norte del río Bidasoa, el *xirulari* o músico tañedor de la *xirula* se ha acompañado mediante un tambor de cuerdas con la forma de una lira alargada conocido como *ttun-ttun* o *soinu*. Este tambor se ha tocado en todo el norte del río Bidasoa, Landas y Provenza, además de Jacetania, valle de Baztán, etc.

Los instrumentos de cuerda más corrientes, como son guitarras, laúdes y mandolinas aparecen con frecuencia en documentos municipales, más extraño es un instrumento como el arpa. A pesar de que el arpa aparece en una talla de la casa de Oiartzun conocida como Arpidenia y de la cual ya dimos referencias en nuestro libro *Dantzak. Notas sobre las danzas tradicionales del País Vasco*, su presencia en la documentación eclesiástica o municipal no es abundante. Una noticia sobre el arpa aparece documentado en un proceso que en 1616 se sigue contra el beneficiado de la iglesia parroquial de Urroz-Villa, Martín Martínez. Entre otros informantes (pues hay varios que aseguran lo mismo) tenemos el testimonio de Pedro de Lisondo, «tesedor de lienço, de 23 años», quien a la tercera pregunta contesta que el d(ic)ho acusado a andado de noche algunas noches a oras yndecentes y save y a visto que el d(ic)ho acusado a tocado arpa algunas veces y esto responde a esta pregunta. 4

RONDALLAS. En la Ribera de Navarra, zona media e incluso en los valles pirenaicos de Aezkoa, Saraitzu y Erronkari, las orquestas de cuerda o rondallas ha sido lo más característico de su cultura músico-instrumental. En informaciones recogidas en el valle de Aezkoa, en el pueblo de Iriberri, tomamos de un informante la salida de una ronda de cuarenta jóvenes tocando guitarras, dos o tres violinistas y dos a tres clarinetes. El motivo era rondar a las muchachas, costumbre que no se constata en el área atlántica, a pesar de que en pueblos de la costa de Bizkaia como Lekeitio o Mundaka tienen este tipo de formaciones que de manera casi exclusiva (y con el nombre de *estudiantinas*) las hacen salir en Carnaval.

Por otra parte, y en relación con Portugal y la costa de Bizkaia, el pequeño instrumento de cuerda conocido como *cavaquinho*, que según parece ha podido dar lugar el temple canario y el *ukelele* hawaiano, y se considera de origen vasco, acaso ha tenido su cuna en alguno de estos puertos vizcainos, llenos de interesantes tradiciones musicales.

Continuando con las rondallas, y ya para terminar, en partes de Navarra los cantos religiosos en grupo conocidos como Auroros, también suelen utilizar algunos de estos instrumentos.

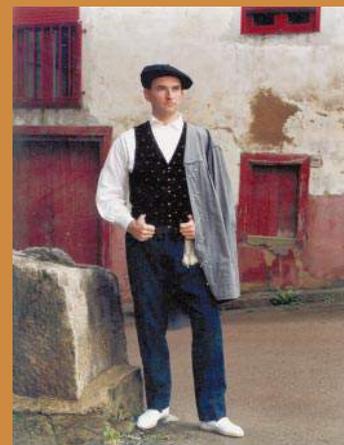
La explicación al por qué determinados instrumentos han quedado fijados en la cultura tradicional a través del tiempo, tiene su primera motivación en la necesidad de acompañar las danzas. Por esta razón, y dentro del área atlántica, con una mayor densidad y variedad coreográficas, se han mantenido más instrumentos del grupo aerófono y más ejecutantes de estos instrumentos que en el área mediterránea. Estas breves notas sobre los instrumentos musicales cierran esta parte dedicada a la música tradicional, y abren una nueva sobre experiencias personales en el campo de la investigación y puesta en práctica de programas de danza iniciados hace treinta y cinco años con el grupo Argia.



ARGIA COMO MEMORIA



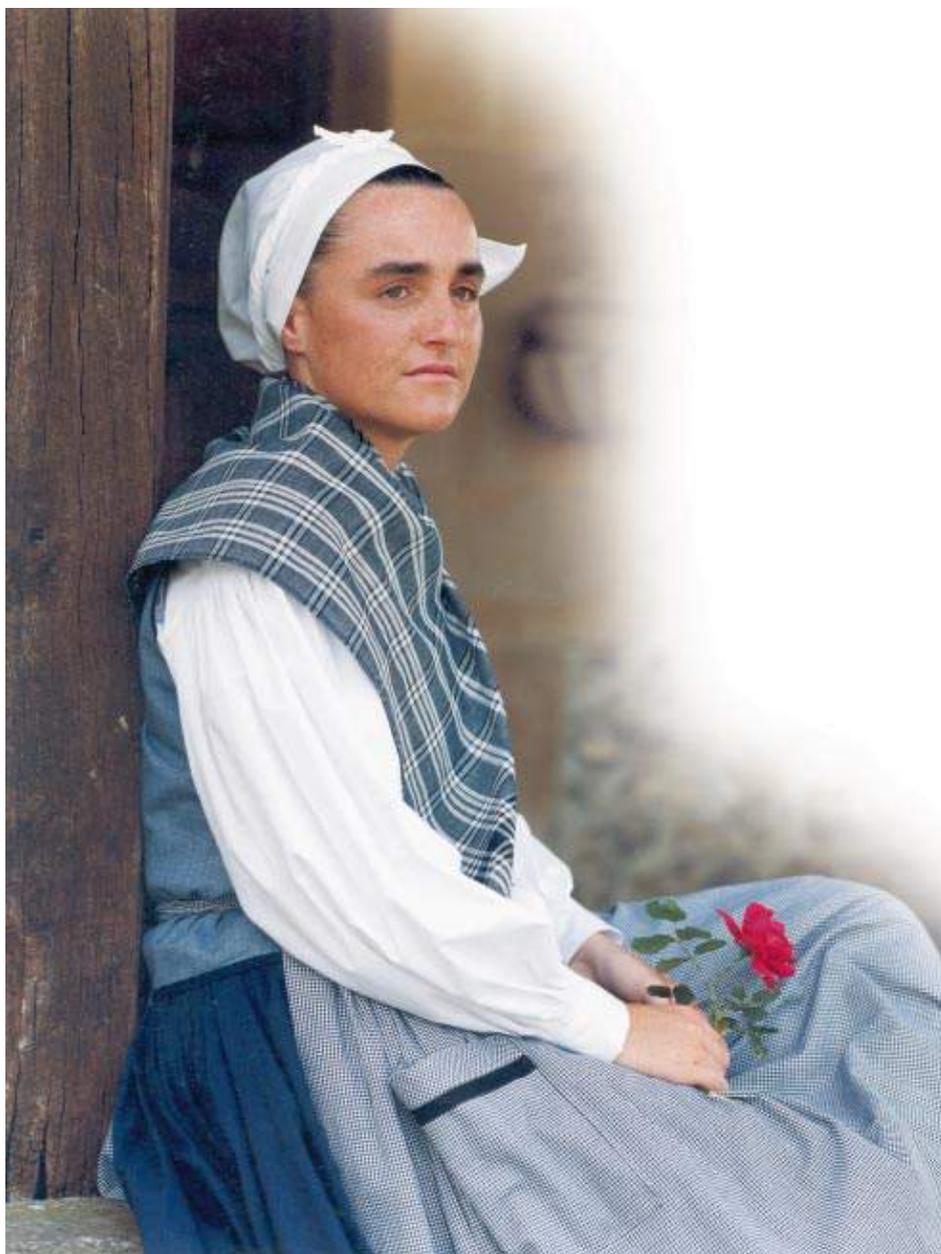
ARGIA COMO MEMORIA



ARGIA COMO MEMORIA El primer informante y maestro de danza fue en 1966 Alejandro Aldekoa y los *ezpatadantzaris* del barrio de san Lorenzo en Berriz. Con ellos aprendimos la *dantzari-dantza* completa más las *erregelas* de la *soka-dantza*.

A la izquierda Jexus Larrea, aurrendari, dirige las Erregelas de la Merindad de Durango presentadas en el espectáculo ZORTZIKO.

A la derecha Iñaki Arregi, Maestro de Danza del grupo ARGIA vestido con indumentaria vasca del siglo XIX reconstruida por el programa ATONDU (Fot. Aitor Larrequert, Lamia, Irun).



■ INTRODUCCIÓN. GIPUZKOA Y SU TRADICIÓN DE DANZA

Que Donostia sea referente importante para el conjunto del folclore vasco tiene su punto de arranque en el siglo XIX cuando Juan Ignacio de Iztueta (Zaldibia) publica en 1824 su libro *Gipuzkoako Dantzak*, al que seguirá un cuaderno de melodías que sale de la imprenta dos años después en 1826. La obra literaria de Iztueta, su libro de danzas y la historia que dedica a Gipuzkoa, son trabajos que no pueden ser analizados al margen de la propia personalidad del autor. Y si el marco interpretativo de la ciencia histórica ha permitido corregir con rapidez lo que de excesivo hay en Iztueta cuando escribe sobre la de Gipuzkoa, no ha sucedido lo mismo con las opiniones vertidas en su libro de danzas, aceptadas y divulgadas en general de manera acrítica. Pero la controvertida personalidad de Iztueta, marcada por los desafíos y obstáculos que la vida puso en su camino (en el campo de la danza, precisamente) se encuentra presente en el libro, donde las alabanzas que realiza a las glorias de la Provincia (que no por justas dejan de ser interesadas) han impedido separar en el texto aquello que hay de subjetiva vindicación.

TRADICIÓN Y EXÉGESIS EN IZTUETA

Ateniéndose a lo que Iztueta dejó escrito y las crónicas sobre visitas reales amplían, la Plaza Nueva de la ciudad (actual plaza de la Constitución) debió de conocer momentos brillantes de danza. La propia inauguración se realizó con una *ezpata-dantza* bailada por jóvenes preparados por Iztueta, quien en ese tiempo, y según dejó escrito, enseñaba a los niños recogidos en la Santa Casa de Misericordia. Pero la danza por la que mostró su preocupación, tan ajustada al romanticismo de su tiempo, desapareció con él. Ciertamente es que la continuidad se produjo por intermedio de diferentes maestros de danza que siguieron enseñando una parte de aquella herencia (las danzas de espadas, de escudos, de palos largos y cortos o arcos grandes y pequeños,

soka-dantzaz, etc.), pero la vertebración de ese conocimiento coreográfico, que es el que llegará en el día de hoy, se encuentra muy alejado de las intuiciones del coreólogo de Zaldibia. Junto con ello, el valor de inventario o resumen final (por lo menos para las danzas guipuzcoanas) con que ha sido admitido este famoso texto coreográfico, ha servido para hacer de pantalla y «ocultar», cuando no desvalorizar, la naturaleza de otras tradiciones coreográficas que quedaron marginadas o ignoradas al no ser incluidas en las páginas descriptivas de aquél. Por otra parte es necesario comprender las danzas guipuzcoanas fuera de esa matriz constreñidamente tópica y provinciana con que se las entiende hoy día.

TIEMPOS DE GUERRA Y REPÚBLICA. UNA ACADEMIA PARA LA DANZA VASCA

Hasta que en época más o menos reciente las actividades folclóricas pasaron a dominios de asociaciones interesadas en su mantenimiento, las danzas, más que cualquier otra cosa, no eran sino patrimonio de conocimiento de los propios maestros. La mayoría de las veces un conocimiento familiar que guardaba para sí una tradición plagada de sutiles matices diferenciales mediante los que se buscaba singularidad y autoafirmación para el propio estilo o escuela. El maestro de danza enseñaba su tradición dancística allá donde se la pedían sin consideración geográfica de ningún tipo. Una circunstancia que permitía la enseñanza de estos bailes en algunas localidades no guipuzcoanas, en la navarra de Leitza, por ejemplo (donde José Lorenzo Pujana fue maestro de danza en los años veinte). Aún cuando no tengamos muchas noticias al respecto, durante el siglo XIX los maestros de

danza siguen exhibiendo sus grupos de jóvenes en festejos y fiestas patronales de las localidades más importantes, pudiendo de esta manera sostener y transmitir una tradición que será pujante hasta el primer tercio del siglo XX. Fue en los primeros años treinta del siglo pasado, cuando el Ayuntamiento de Donostia encargó a José Lorenzo Pujana la formación de una Academia de Danzas Vascas para que este enseñara oralmente la parte que quedaba vigente de la amplia tradición de Iztueta (otros maestros de danza continuaban enseñando por sus propios medios, como era el caso de Ireneo Rekalde en Orereta, y de Amunarriz en Donostia). La oralidad para el mantenimiento de esta tradición era obligada, pues a pesar de la fama que rodea al texto escrito por el de Zaldibia, en la práctica no había sido leído. Por otra parte, y aunque hubiera sido leído, se da la paradoja de que en sus páginas no hay prácticamente nada de lo que la tradición ha sostenido. Por ejemplo, no hay en él ni una línea descriptiva que indique como eran las nueve danzas que componen la *Brokel-dantza*, tampoco hay descripción de *Zagi-dantza*, pero se da la circunstancia, además, de que algunas otras con arcos grandes y pequeños (*Uztai-handia* y *Uztai-txikia*) enseñadas por José Lorenzo Pujana no son ni citadas en el famoso libro ⁴⁵.

NUEVAS INSTITUCIONES TRANSMISORAS

La plaza Nueva o plaza de la Constitución será escenario de muchos festejos con danzas tradicionales, tanto con motivo de visitas importantes para la Ciudad, como homenajes, comparsas de Carnaval, etc. Festivales infantiles con *dantzaris* de las escuelas, *Soka-dantza* en la celebración de la fiesta de san Juan, bailes en cadena por parte de los

corporativos y romerías populares cubrirán los trabajos y los días hasta la llegada de la segunda República Española. Los republicanos años treinta serán testigos del nacimiento de experiencias coreográficas centradas en la escena. Pero serán los gravísimos acontecimientos políticos que desembocaron en la guerra de 1936 los que darán un nuevo sesgo a las tradiciones coreográficas vascas, arrinconando la figura del maestro de danza y posibilitando la emergencia de personas que ejercerán las tareas de adaptación y puesta en escena del material coreográfico tradicional, dentro del nuevo marco teatral. Para entonces, y desde varios años atrás, una equivocada exégesis se había venido planteando alrededor de las danzas e instrumentos folclóricos. Exégesis descuidada en general para con el problema de las danzas (no sólo en Inglaterra, para la que escribe Collingwood ⁴⁶, sino también entre nosotros), al no considerar el hecho de que las danzas, los trajes y la música son (y eso aun cuando reciben el condescendiente nombre de folclore) el arte mágico de los pueblos pastores y agricultores. Pero el arte de la danza folclórica, por más que tenga un origen mágico, no es un arte incumplidor o despreocupado con sus propios delineamientos estéticos siempre y cuando la sociedad lo exija. Dentro de la visión general del arte, la danza tradicional se debiera haber insertado entre las preocupaciones de nuestro tiempo. Además de que casos especiales, como el nuestro, los niveles de exigencia de esa danza popular se encuentran a una altura tan extraordinaria, que su conservación exige una

Programa ATONDU. Trajes femeninos del siglo XIX reconstruidos para las andereñeos de la Ikastola de Andoaín (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).



responsabilidad colectiva, ya que las mudanzas de los bailes y los ritmos del folclore musical son tan altamente sofisticados y de un acabado tan «natural», que la evolución de la danza de escenario, del ballet, pese a que ha sido espectacular no ha conseguido desdecirlos. La danza folclórica es un arte que a pesar del alto grado de abstracción con que se presenta, tiene un punto de conexión evidente con el arte naturalista más antiguo del que los humanos tenemos noticia, con los caballitos de Santimamiñe o Lascaux. Ese punto de conexión que reclamamos para la danza tradicional, es su vitalidad. En relación con el descubrimiento de la belleza (descubrimiento que por ser de origen neolítico es aplicable a la danza tradicional más que a ninguna otra cosa) Herbert Read ha escrito que «lo que en el curso del período neolítico había aparecido era, por lo tanto, la primera conciencia de la belleza. La belleza es el segundo gran principio del arte; el primero es la vitalidad, establecida en el período paleolítico»⁴⁷. Ese poder vital de la danza para elevar las intuiciones de la forma

propusiera, en parte, despertar aficiones que capacitaran al hombre para usar inteligentemente su ocio. No pienso especialmente en la clase de cosas que pudieran considerarse pedantes. Las danzas campesinas se han extinguido, excepto en remotas regiones rurales, pero los impulsos determinantes de que fueran bailadas deben de existir todavía en la naturaleza humana. Los placeres de las poblaciones urbanas se han hecho más pasivos: ver películas, presenciar partidos de fútbol, escuchar la radio, y así sucesivamente. Ello resulta del hecho de que sus energías activas las consume el trabajo; si tuvieran más tiempo libre, volverían a disfrutar de placeres en los que hubieran de tomar parte activa»⁴⁸.

BREVE COMENTARIO A LA SOCIALIZACIÓN DE LA DANZA DURANTE LA REPÚBLICA

Lamentablemente, y aún a pesar de que personas de la talla de Bertrand Russell

definitiva, no hubo conciencia de que la propia realidad tiene lugar en un universo incomprendido, por lo que es de todo punto imprescindible que el hombre sensible observe los fenómenos sucesivamente, averigüe de qué tratan, y como resultado conozca cuales son sus relaciones con la existencia en general.

De manera que para entender muchos aspectos de la complicada situación actual, hay que tener en cuenta que durante casi ochenta años planteamientos como los anotados han seguido gravitando y dando vida a una tradición desenfocada y malentendida. Tampoco se puede ser injusto haciendo una crítica ligera y malintencionada. Este asunto es muy complicado para abordarlo en unas pocas cuartillas, ya que exigiría una muy larga y pormenorizada crítica, ajustada al marco de la condición global, y de lo que en aquel momento y contexto supuso la formación de *Eresoinka* por el Gobierno de Euskadi en medio de una espantosa guerra, y asimismo de los intentos que le precedieron como fueron



Ezpata-dantza de Gipuzkoa dirigida por Iñaki Arregi para el espectáculo ZORTZIKO, según los viejos cánones de bailar las danzas de espadas con la cara cubierta por una máscara (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).

por encima del caos y la azarosidad circundantes ha sido, posiblemente, la única verdad que ha permitido su existencia. Esperemos que el tiempo haga cierta la reflexión que Bertrand Russell dedicó a la danza popular en 1932 cuando en su ensayo *Elogio de la ociosidad* escribió que,

"Cuando sugiero que las horas de trabajo deberían ser reducidas a cuatro, no intento decir con ello que todo el tiempo sobrante habría de ser malgastado necesariamente en puras frivolidades. Quiero decir que cuatro horas de trabajo al día deberían dar derecho al hombre a los artículos de primera necesidad y a las comodidades elementales en la vida, y que el resto de su tiempo debería poder emplearlo como creyera conveniente. Es una parte esencial de cualquier sistema social de tal especie que la educación se llevara más adelante de lo que generalmente lo es al presente y se

escribieran lo que escribieron, la socialización no tomó el rumbo más adecuado. En nuestro caso se primaron unos modelos de danza en detrimento de otros, y sabido es que cuando se pone énfasis en un modelo, su encumbramiento lleva al deterioro o pérdida de los menos favorecidos. De la mano de esa política cultural vinieron los masivos alardes de *dantzaris*, la extensión de algunos modelos de bailes de espadas y el cuestionamiento permanente sobre lo existente en función de su posible origen autóctono o no (caso de la dulzaina, las castañuelas, la guitarra, la contradanza, el fandango o la jota). En ese momento no se entendió el valor y la riqueza de esa cultura multiforme, y se abogó por su reducción a unos cuantos estereotipos (lo que con razón de fondo, aunque con un punto de exageración en la forma, fue criticado por Violet Alford en su libro *Sword Dance and Drama* publicado en los años sesenta). En

Saski-Naski en Donostia y *Elai-Alai* en Gernika. Por tanto, no se trata tanto de lamentar lo que se hizo, sino lo que se ha dejado de hacer. Creo que tenemos derecho a quejarnos de que en los últimos veinticinco años no haya existido una política cultural capaz de poner remedio a la desorientación anterior.

TRADICIÓN POPULAR Y MANIERISMO

Sin dudar en lo más mínimo de la buena voluntad de tantos como se han dedicado a la enseñanza y mantenimiento de los bailes, es bien cierto que todo se ha llevado a cabo con una escasa información y casi sin ningún conocimiento. No nos debe extrañar, por tanto, que los resultados no sean tan buenos como todos quisiéramos. Que aquí se sepa, casi nadie ha reflexionado sobre la falta de acierto que ha habido en la manipulación de

las danzas tradicionales sin atender a su propio *pathos*, introduciendo tics y resabios cultistas tomados del ballet académico, pero que llevadas a los grupos de danza, incompletos en su calidad no ha producido otros resultados que los que se podían esperar. La secuela de esas acumulaciones en la gestualidad de muchos de nuestros bailes y bailarines, y de algunos músicos, se halla tan plenamente representada en la actividad dancística y musical de cada día que no es necesario referirse a ellas de una manera particular. Al igual que con la danza, algo parecido ha sucedido con parcelas de la música popular. En tanto que la dulzaina, la *alboka* y la acordeón diatónica se mantienen dentro de espacios todavía cuidadosos con la tradición de cada instrumento (sobre todo los dos primeros), el *txistu* se ha empeñado en una agotadora batalla por reconocimientos que nadie en ningún lugar le ha pedido, y mucho menos le ha negado. No creemos que ha de pasar mucho tiempo sin que nuevas generaciones de

están, los gitanos aportan un hermoso elemento a una comunidad que les permite existir, sin hundirse por eso en la miseria. Como tantas veces ha sido observado y comentado, nunca hacen música propia, sino que se apropian de la del país donde se encuentran, tocándola tan hábilmente que llegan a convertirse en la casta musical reconocida transformándola en mera estimulación del oído. Hace setenta años que Rebecca West escribió a propósito de los gitanos balcánicos y sus bandas de pistones una bella, inteligente y poética reflexión diciendo de ellos que, «*es como si pudieras hacerle el amor a una flor, o hacer que zorros y liebres (toquen juntos) música en tus fiestas*». Pero dado que no tenemos gitanos, lo cual es de lamentar, habrá que hacer el camino sin ellos, lo que hace todo más complicado. Debido a esa suma de contingencias, el resultado global obtenido por la práctica de ese academicismo mal entendido no ha sido la elevación de la calidad, sino la extensión de formas kistch más

escribir sobre la importancia continuada de Donostia como referente en la recuperación de tradiciones coreográficas de toda Euskal Herria. Esta aventura personal, una experiencia que se va acercando a los cuarenta años con el grupo Argia, es lo que vamos a colocar en el centro de nuestro recuerdo, que no debe ser tomado sino por lo que por sus circunstancias es, un simple y necesariamente incompleto testimonio.

■ ARGIA COMO MEMORIA.
LOS ANTECEDENTES.
JORGE DE OTEIZA Y LA
ESCUELA VASCA DE
ARTE CONTEMPORÁNEO

A mediados de los años sesenta se inició en el País Vasco un proceso de acercamiento entre artistas y pensadores alrededor de la figura del escultor Jorge de Oteiza. El proyecto de Oteiza tenía como objetivo inmediato la creación de una Escuela Vasca de Arte



Contradanzas de Baja-Navarra bailadas en el espectáculo ZORTZIKO (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).

txistularis vuelvan a indagar sobre el pasado de su hermoso instrumento, hasta comprender que un instrumento musical se sostiene, más allá de alardes y digitaciones manieristas, desde la gracia y habilidad personales (la «vanguardia» de un instrumento musical, como el de cualquier otra tradición, se encuentra en su «retaguardia», en su pasado). Era precisamente la gracia y calidad individual, aportada por el conocimiento sincero y sin aspavientos de la propia tradición, lo que convertía en únicos a *txistularis* como Alejandro Aldekoa o Mauricio Elizalde (o actualmente a Garaikoetxea de Iruña), a *xirularis* como Etxahun de Iruri, Gath Arane o Jean-Michel Bedaxagar, o a *dantzaris* como Juan Mari Montes, Ignacio Gordejuela, Jacques Larrondo o Albizuri de Berriz. Solo nos queda sentir que no haya entre nosotros, como en otras partes, gitanos capaces de vivir nuestra música tradicional. Porque allá donde

allá de los niveles que cualquier sociedad bien asentada debe tolerar. Es preocupante en el momento actual el desequilibrio que se está produciendo en los grupos de danza. Escasos como están de sensibilidad y capacidad creativa (que no es otra que la capacidad de reproducción de los modelos aprendidos), se ven obligados a hacer «algo». Y ese «algo» puede consistir en amontonar instrumentos tocados con escaso nervio (sin la «vitalidad» de que hablábamos al escribir sobre la danza), o bien en reproducir estampas o grabados con resultados que tienen que ver más con la zarzuela que con la tradición. En algunos sectores de la danza popular esas expresiones han sido tan osadas, que en el curso de su actividad han terminado por elaborar un lenguaje de danza «contemporáneo» fuera de cualquier canon académico y, por tanto, de imposible clasificación. Empero, hay que dejar de lado todas esas interesantes cuestiones, para

Contemporáneo desde la que las distintas disciplinas estéticas pudieran dialogar e intercambiar información, buscando en su síntesis la creación de un modelo de comportamiento, de educación estética al servicio de la sociedad, que hiciera del niño el centro del proceso creativo. El mayor atractivo del proyecto no era su carga utópica, por más que fuera también su mayor inconveniente, sino que por primera vez el modelo de artista autocentrado (tal y como lo define la terminología creada por *Txepetx*) emergía en el deteriorado panorama cultural vasco. Como acción previa, pero inmediata en su anticipación a todo este proyecto de movilización, la eclosión de este nuevo pensamiento ya había convulsionado todo el paisaje de la cultura vasca a través de la obra *Quosque tandem...!* de la que pronto se celebrará el cuarenta aniversario. La cronología y la velocidad de lo sucedido en aquellos años

se dispara. Es el año 1965, momento en el que se comienza a rodar *Ama Lur*, la película de Fernando Larruquert y Néstor Basterrechea. Fue el tiempo en que mi mujer y yo conocimos a Jorge de Oteiza y a Itziar, su mujer. Esta importante circunstancia permitió enderezar en sus prolegómenos, lo que era un principio de crisis en la búsqueda de una identidad sustraída; de ahí que esta personal aventura tuviera todos los rasgos de una iniciación que, como escribe el historiador de las religiones Joseph Campbell: «*es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido*».

LA BÚSQUEDA DE LA TRADICIÓN. LA DANZA, UN ARTE DE SÍMBOLOS EN MOVIMIENTO

Aunque intuitivamente teníamos construido un modelo de trabajo, el encuentro con Jorge de Oteiza y el resto de las personas y grupos que integraban la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo, como *Ez dok Amairu* fue definitivo. Este importante grupo fue dotado de unas bases estratégicas tan firmes, que posibilitaron la construcción y desarrollo de una política cultural sin precedentes. En sus comienzos aglutinó diversas expresiones musicales entre las cuales estaba mi mujer como componente del trío *Kemen*. *Ez dok Amairu* y el propio Oteiza fueron muy importantes por el estímulo y trascendencia que supieron imprimir a aquellos primeros encuentros, con intercambio de información en reuniones y debates extraordinariamente vivos. Pero con todo, y en honor a una verdad que alguna vez podrá ser aireada, frecuentar círculos políticos de alto nivel, y no otra cosa, fue un privilegio que ha sido el soporte que nos ha traído hasta aquí. La tarea era ingente. Sobre todo teniendo en cuenta cual era el punto de partida: un grupo de jóvenes con una muy limitada preparación. Como personas preocupadas por nuestra cultura tradicional, pero desconectadas de la obra científica de Resurrección María de Azkue y el P. José Antonio de Donostia, del P. Hilario Olazarán de Estella, o de los maestros Jordá de Gallastegi y Javier Bello-Portu, se precisaba de manera urgente retomar su legado poniendo en movimiento, con pasos y coreografías, toda la música de danza que huérfana de contexto, recogían los cancioneros, artículos y conferencias de todos ellos. Era tarea esencial la construcción de un «atlas de música coreográfica» (en aquel primer momento no conocíamos el de Jordá de Gallastegi) y un sistema de clasificación (los de Olazarán y Webster eran insuficientes) para poder completar la mayor cantidad posible de materiales y ver la situación real de las tradiciones dancísticas. Además de todo lo dicho, se daba la circunstancia de que al general desconocimiento que los grupos de danza folclórica tenían sobre materias histórico-antropológicas, se añadía una necesidad urgente de restaurar algunos repertorios en sus estilos gestuales, en determinados movimientos básicos, deteriorados por guiños debidos a una deficiente interpretación de los hechos folclóricos y su naturaleza.

LAS REFERENCIAS ANTROPOLÓGICAS E HISTÓRICAS

Después de los primeros contactos con D. Julio Caro Baroja, la armadura del modelo fue reforzada por la presencia de Lucile Armstrong, heredera de la escuela folclórica inglesa de preguerra, del P. Jorge de Riezu, conservador en Lekarotz del Archivo del P. Donostia y editor de sus Obras Completas, y los maestros y directores de orquesta Javier Bello-Portu y Enrique Jordá de Gallastegi. Del P. Jorge de Riezu recibimos consejos y orientaciones musicales de la máxima calidad y una empatía tan próxima, que años después desembocó en su confianza para que publicáramos la parte de danza de la obra musical del P. Donostia. Después de haber editado el primer tomo, y con el segundo en imprenta, fuimos separados del proyecto con gesto inelegante (por no decir desabrido), que no tomamos en consideración por entender que actitudes de este tipo (siempre a lamentar) son parte de la condición

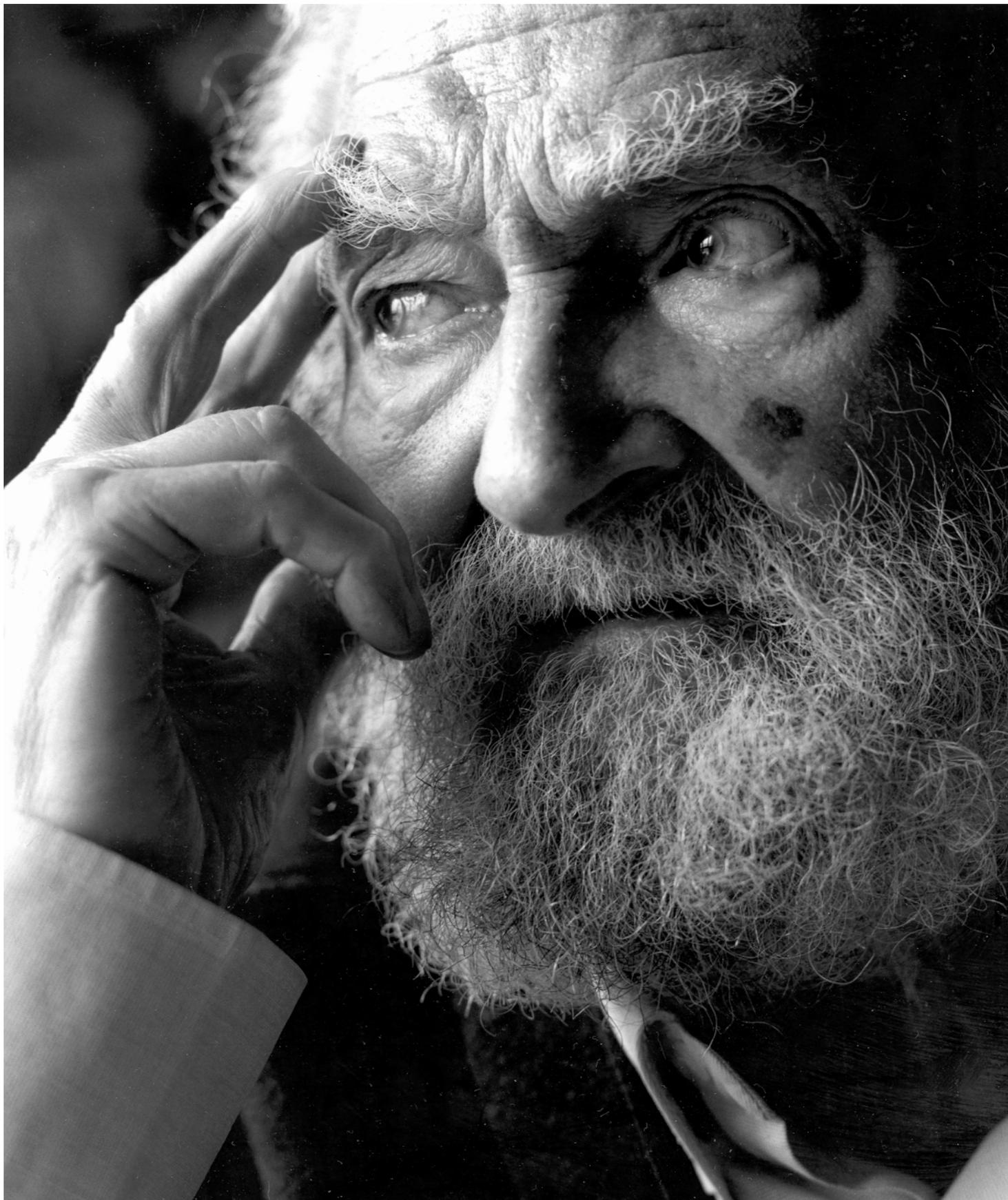
aparte merece el maestro Jordá (que en los años anteriores a la guerra había dirigido la orquesta del ballet *Eresoinka* y realizado un pequeño atlas de folclore coreográfico vasco), con el que tuvimos un interesante primer encuentro en la primavera del año 1968. Nuestra referencia le fue facilitada al maestro por Bernardo Estornés Lasa. Después de una primera entrevista en un café de Donostia, nos vimos en la casa de mis padres, donde guardaba libros, apuntes con trabajos de campo, etc. Le facilité todo lo que yo conocía en aquel momento, para un magnífico libro que publicó con posterioridad titulado *De canciones, danzas y músicos del País Vasco*. Años después, el maestro Jordá recomendó a Marina Grut, profesora de danza clásica de la Universidad de Ciudad del Cabo y conocedora de la danza española por medio del bailarín Luisillo, para tomar con nosotros algunas lecciones de danzas de Gipuzkoa. Del maestro Enrique Jordá de Gallastegi recibimos una cálido apoyo y comprensión (como el que ya teníamos de Lucile Armstrong y otras personas) hacia el trabajo de restauración de las formas tradicionales. Tanto el maestro Jordá como Javier Bello-Portu vinieron muchas veces a los ensayos del grupo Argia, asistiéndonos con su experiencia, consejos y equilibradas opiniones. De cualquier manera, nuestro trabajo era una búsqueda que se iniciaba en un clima general no demasiado propicio, pues la interpretación simbólica (que inexcusablemente se debía unir a una indagación en las metáforas y el análisis de étimos) era un área de trabajo que no despertaba mucho interés. Otros campos del quehacer etno-antropológico, descargados de la dificultad natural con que eran mostrados en la divulgación científica, caían ahora bajo la fascinación del pensamiento de Oteiza y comenzaban a ser considerados (con todo merecimiento) objetos de alto interés cultural. Pero no era este el caso de la danza folclórica. En general no era estimada como instrumento de conocimiento, debido en parte a la distorsionante carga especulativa con la que venía siendo tratada desde varias décadas atrás, y también por el desfase natural con el que las modernas concentraciones urbanas e industriales han tratado a todo lo que viene del campo. Una peligrosa



Portada del disco de Mikel Urbeltz sobre violín tradicional diseñada por Maider Urbeltz.

humana. En cuanto a Lucile, amiga y colaboradora de Violet Alford y Rodney Gallop (quienes en los años veinte, con el concurso del P. Donostia y el *Musée Basque* de Bayona, llevaron al londinense *Albert Hall* una magnífica representación de *dantzaris* vascos) aportó desde el año 1966 el conocimiento de los símbolos a través de una lectura intensa de la obra de James Frazer. Con una paciencia infinita, Lucile fue tejiendo la intuición de unas nociones simbólicas que, evidentemente, se habían perdido, pero cuya presencia se podía rastrear en el contexto común de la cultura europea. Lucile Armstrong había sido bailarina de la *Esbart Nacional de Catalunya* en tiempo de la República, y cuando la conocimos tenía sobre sí un enorme trabajo de campo. Con ella aprendimos a comprender el hecho folclórico vasco como parte de una insoslayable totalidad, que la lectura de amplias bibliografías sobre las que ella nos orientó, vinieron a confirmar y enriquecer. Comentario

ceguera que Collingwood denunció en el caso de Inglaterra y que Rebecca West anotó en su viaje a los Balcanes como enfermedad de los serbios y croatas de Macedonia licenciados en las universidades de Berlín, Viena y París, incapaces de apreciar en absoluto la belleza de los trajes y danzas tradicionales, convencidos como estaban de que formaban parte de un ritual bárbaro. Estamos de acuerdo con la autora en que esta ceguera es sin duda alguna un peligro terapéutico mucho mayor que la ceguera física. Creo sinceramente que esa desafección ya la estamos pagando. Se está perdiendo a manos llenas la capacidad de aprovechar las danzas para regenerar el cuerpo social alejándolo, en lo posible, de tendencias autodestructivas, insatisfactorias y neuróticas. En favor de la tarea emprendida, se debe decir que la aproximación llevada a cabo era científicamente válida (como lo es ahora) en la medida misma en que era crítica con el patrimonio recibido y el modo en que había



El escultor Jorge de Oteiza, inspirador de la Escuela Vasca de Arte Contemporáneo (Fot. de Fernando Larruquert, Lamia, Irun).

sido construido, además de buscar todos los aspectos determinantes del fenómeno considerado.

RESISTENCIAS CULTURALES Y COMPLEJOS SOCIALES

Aquellos fueron unos años en los que el eco de tópicos y lugares comunes de todo tipo se abatieron sobre estas danzas, contribuyendo en gran medida a su descrédito la actitud de grupos políticos y sectores sociales combativos contra cualquier iniciativa que reforzara y extendiera las bases sociales de la identidad vasca por mínima que esta fuera. De manera que mientras la danza tradicional era presentada por los regímenes comunistas como un inmenso logro creativo al servicio de la juventud, (lo que sin duda era una estimulante verdad), los mismos que aquí defendían aquellos sistemas, negaban a la danza vasca esa misma posibilidad. En el caso vasco, la danza folclórica no era sino una rémora, una traba al progreso, una antigualla que había que hacer desaparecer cuanto antes. En esa efervescencia muchas veces fuimos llamados para contener el dique en debates en los que nuestras gentes, absolutamente acomplejadas, hacían agua por todas partes, desorientadas ante el ataque, y con problemas de conciencia sobre si se debía mantener o no este legado. Por si esto fuera poco, los jóvenes que bailábamos dentro de grupos de folclore lo hacíamos absolutamente al margen de lo que era la realidad folclórica «en origen», aquella que tenía como escenario pueblos o lugares que, contra viento y marea, habían conservado sus tradiciones. Sobre la suma de problemas anteriores, nuevas dudas venían a poner a prueba nuestra limitada formación y capacidad de debate. Modelos de danza folclórica balletizada al gusto de lo que habían sido los ballets rusos, imitados por compañías folclóricas vascas durante el tiempo de la República y la guerra civil, seguían ejerciendo un atractivo sobre todo el quehacer posterior a pesar de lo rezagadas que quedaban sus propuestas. Para entonces la renovación ya se había producido en los ballets oficiales de algunos países del este de Europa (Hungría, Checoslovaquia, Rumania, Bulgaria, Polonia, URSS), que habiendo tomado como patrones los modelos tradicionales de danza, música, formas instrumentales y orquestales, habían llevado a cabo exhaustivas indagaciones en todos esos campos. No en vano, y desde el primer momento en el que trabajamos con Argia, promovimos la asistencia de los jóvenes del grupo a todos los espectáculos de ballet folclórico que pasaron por aquí, con la lógica finalidad de tener información de primera mano y afinar el sentido crítico y la sensibilidad.

FOLCLORE Y BALLE, O EL ESCENARIO Y LA PLAZA

Por aquel entonces, entre nosotros no había todavía una percepción clara de que el desencuentro o divorcio entre los espectáculos

de ballet folclórico y las fuentes originales de la cultura popular, habían llevado al agotamiento del modelo. Al hablar de ello, queremos dar a entender que no es posible superar la contradicción entre escena y tradición sin el recurso permanente a la sensibilidad y el conocimiento en las propias fuentes. Pero además (y en aquel momento) la huella que conducía hasta esas mismas fuentes había comenzado a ser borrada de manera tan inconsciente como meticulosa, y en una peligrosísima pirueta nos empezaba a colocar, de plano, ante una «historización» de la Prehistoria, como si en nuestra propia y legítima Historia no hubiese suficiente Prehistoria. No obstante, y a pesar de lo que

folclóricas vascas en el abismo del tiempo, cercenando cualquier tipo de soporte histórico-antropológico capaz de funcionar en beneficio de una mejor comprensión. Por el contrario, ello puso en marcha una peligrosa involución que afortunadamente no ha ido a más, pero que en su día dio lugar a que bailarines vestidos con jirones de piel y dando saltos en compás de amalgama se pasearan por escenarios y concursos de folclore. De haber seguido por ese camino, una parte importante del folclore vasco destinado a la escena hubiera quedado sumido en la absurdidad que todo primitivismo artificialmente entendido comporta. En el otro lado del espectro también se venía produciendo un fenómeno de falsa recuperación que tenía como eje el siglo XVIII. A partir de algunos ballets y montajes para escena del periodo de anteguerra, las muchachas de los grupos de folclore se encontraron con un repertorio de contrapases, minuetos y mussetes absolutamente falsos en cuanto a sus movimientos, y de nula implantación en la tradición folclórica, tal y como, posteriormente, las tareas de campo nos vinieron a demostrar.

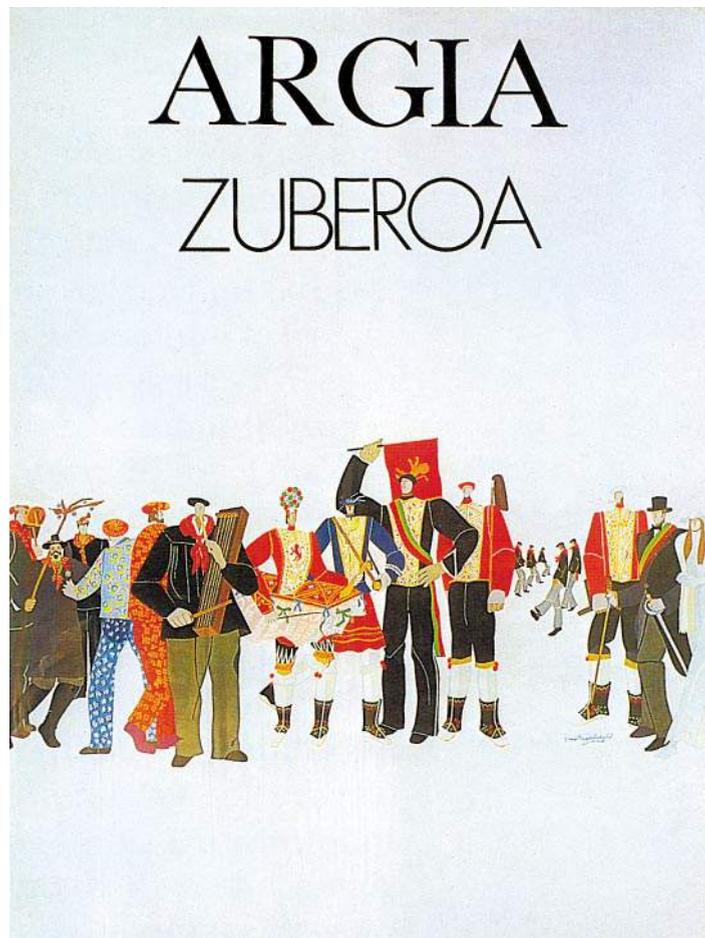
EL CONDICIONAMIENTO DE LA PUESTA EN ESCENA

En estas circunstancias, el trabajo de puesta en escena se venía confundiendo con la propia creación coreográfica, ejerciendo el escenario una fascinación de la que emanaban reglas y conceptos llenos de un formalismo estéril en sus resultados estéticos. Como decimos, el espacio escénico tiranizaba al imponer ordenamientos, reglas y pequeños tabús que había que seguir manteniendo pues eran parte no prescindible si se quería llevar la danza a posiciones de más alta calidad. A lo que parece la intención final era la de universalizar un patrimonio coreográfico que, aun de manera inconsciente, había sido previamente condenado en parte por considerarlo inadecuado. De ahí que se excluyeran, por la longitud de su duración, los diferentes modelos de danza en cadena, sin comprender su importancia como imágenes de cohesión social y vida colectiva. El que estas coreografías fueran abandonadas a su suerte en beneficio de las danzas de espadas, por ejemplo, o de todo aquello que pudiera resultar «difícil» en

un contexto espectacular, marca un claro rasgo de impotencia creativa, además de privar a las mujeres de un amplio y legítimo campo participativo.

■ ARGIA, COMO AVENTURA, EL AMBIENTE DE LOS INICIOS

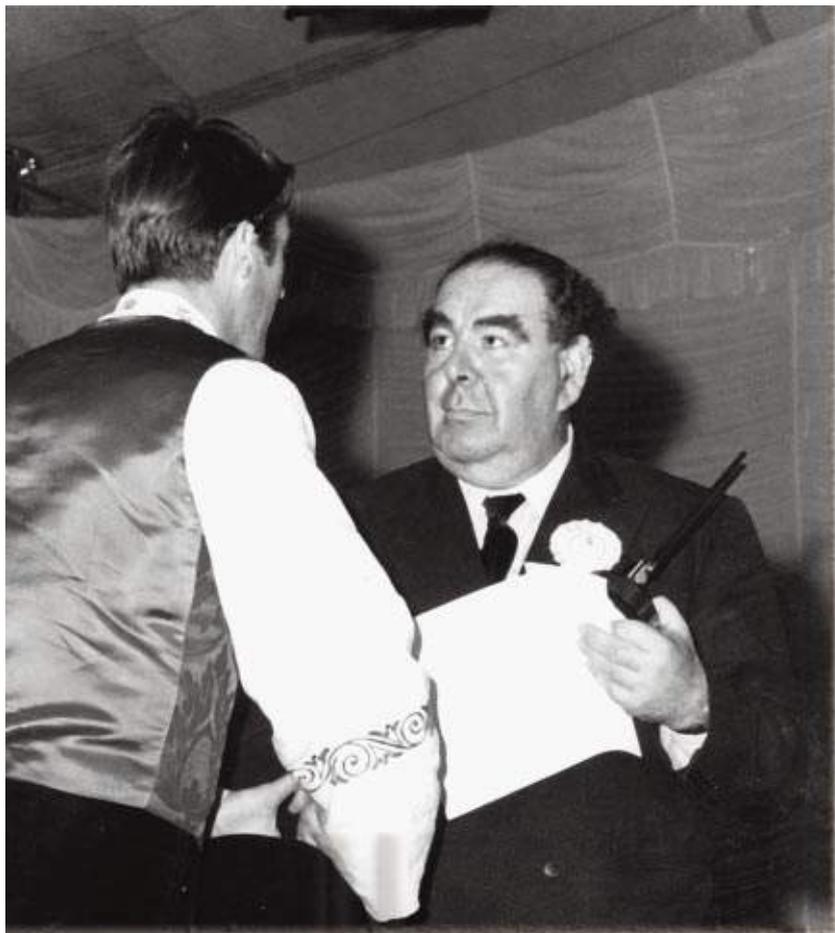
En líneas generales este era el panorama que ofrecía la danza tradicional vasca, para todo aquel que en los primeros años sesenta la observara en los ambientes que se pueden considerar más selectos. Luego estaban los grupos de danza de extracción social absolutamente popular. Muchos de ellos creados al arrimo de clubs y asociaciones bajo cobertura de la Iglesia, que con un espíritu



Cartel para el programa sobre Zuberoa presentado en el año 1978, diseño de Tomás Hernández Mendizabal.

en esas posiciones hubiera de genuina apariencia, lo único cierto es que en esos planteamientos nada había comparable al interés que por las formas y creaciones artísticas de diferentes pueblos de la tradición (sociedades ágrafas o preindustriales) habían tenido artistas y coleccionistas americanos y europeos, dando origen a un amplio e interesante mercado de conocedores y expertos en estilos y piezas coleccionables, sobre todo máscaras, aplicadas a la investigación y creación plástica. Bien al contrario, todo era una pura especulación sin la menor base de conocimiento ya que era una creación ignorante de lo que era el folclore europeo. El hecho final situaba la naturaleza de las danzas

Año 1968. Primer Premio Internacional de Danza en Middlesbrough (Inglaterra). Juan A. Urbeltz recoge el premio de manos del Chairman del festival.



voluntarista y una enorme aunque imprecisa conciencia nacional (pero con escaso conocimiento e información), se debatían en su quehacer cotidiano en medio de la espantosa represión del aparato fascista español en el País Vasco. En este ambiente, a mediados de los años sesenta, iniciamos nuestra actividad en el grupo Argia. En el momento de recuperar fuentes para esta iniciativa, aquella aportación inicial tuvo como centro la ampliación del repertorio de danzas de Gipuzkoa, las cuales nos fueron enseñada a mi mujer y a mí por Ignacio Gordejuela, cuando bailamos en el grupo Goizaldi desde los años 1958/59 hasta 1965.

LOS PRIMEROS INFORMANTES

A partir de ahí, el primer informante y maestro de danza fue en 1966 Alejandro Aldekoa y los *ezpatadantzaris* del barrio de san Lorenzo en Berriz. Con ellos aprendimos la *dantzari-dantza* completa más las *erregelas* de

Muskilda, siendo ayudados por Luis Kanbra. Coincidiendo con una actuación que el grupo de danzantes tenía en la televisión española, asistimos a todos sus ensayos en las escuelas. Tomamos notas sobre todas las evoluciones, las cuales fueron puntualizadas, en las *zirikas* y otros movimientos, por el «bobo» de entonces Pedro Esarte, y el danzante Faustino Rekalde. Unos años después, estas danzas fueron estropeadas en sus trajes, y en alguna de sus músicas y coreografías. Los trajes fueron en parte recuperados, las danzas y las músicas no. Esto permite preguntarse acerca de dónde está el límite de la autoctonía. No desde luego en alteraciones sin sentido como la que se produjo en la danza llamada *Modorro*. Las danzas folclóricas tienen sus propios códigos estructurales, de manera que cuando una danza sigue siendo fiel a la tradición no se puede decir de ella que está «mal» bailada, como en este caso se adujo. Por paradójico que parezca, es ahora cuando se podría decir que los

danzas de cualquier lugar bailadas por los naturales de acuerdo a su propia tradición. Cuando estas danzas se transfieren a un grupo distinto al original, pasan a vivir una «segunda existencia». Este sería el caso de las danzas de Otxagabia aprendidas y bailadas por Argia según el modelo originalmente bailado hasta 1.970. En Argia estas danzas, u otras, pasan a ser danzas de «segunda existencia». Por último, aquellas danzas perdidas, pero reconstruidas de acuerdo a patrones tradicionales (cual fue el caso de la danza de muchachas de Jaurrieta) son danzas de «tercera existencia». Pero cuando una danza de «primera existencia» es modificada sin ningún criterio (caso del *Modorro* de Otxagabia), ¿dónde se conserva ahí la «primera existencia»?; indudablemente (y por paradójico que parezca), en la «segunda existencia». La creación de danzas y coreografías para el escenario es un asunto diferente. Si se parte de la lectura e interpretación de textos o documentos (el



MURISKA, teatro de danza sobre la materia de moros y cristianos. En la fotografía *Gaueko eta eguneko damak*. Las 'damas de la noche' y las 'damas del día' (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).

la *soka-dantza*. Además, de *aitite* Gorrotxategi se pudo anotar un *biñango-zabarra* bailado por él en Berriz, hasta ese momento no catalogado, pero que responde con fidelidad a la forma y el fondo de estas danzas. Esta primera experiencia fue seguida por el aprendizaje de las danzas de Lesaka con Mañolo Igoa, Guillermo Sarobe y Guillermo Agara. En los primeros meses de trabajo aprendimos de Mauricio Elizalde varios toques de *mutil-dantza* de Baztan más la *sagar-dantza* de Arizkun. También en el mismo año, recogimos en Oñati las danzas de Corpus gracias a Ibon Arenaza, entrañable amigo y *dantzari* de Argia, que fue, en aquel momento, una de las personas que con más claridad vio la propuesta que teníamos entre manos. Poco después aprendimos en Otxagabia las danzas en honor de la Virgen de

danzantes de Otxagabia bailan «mal» el *Modorro*, no desde el punto de vista de su estilo y calidad, en el que siguen siendo maravillosos, sino desde la gratuidad de una modificación que sin aportar nada a su tradición, ha quebrado una vieja costumbre y el sentido que pudiera subyacer en la morfología de esta danza. Esta modificación permite abrir un paréntesis sobre danza autóctona, investigación y creación.

DANZAS AUTÓCTONAS, INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Para resolver algunas de las contradicciones o equívocos entre tradición y revival, hablemos de las danzas y su diferente situación en función del origen. Tenemos así que las danzas autóctonas son danzas de «primera existencia»,

libro de Iztueta o documentos de archivo, por ejemplo), la distancia en los resultados de cada coreógrafo puede llegar a ser considerable. Pero también es cierto que, en casos determinados, las conclusiones pueden ser tan próximas a la tradición que se puedan confundir con ella.

LA SITUACIÓN GENERAL

La situación general del momento (la escasez de recursos), obligó a trazar un plan de trabajo en el que, mediante círculos concéntricos, íbamos avanzando en la captación de fuentes de información. En primer lugar estaban nuestras familias, y las familias de muchos de los componentes de Argia. A través de ellas nos acercamos a pueblos y aldeas donde pudimos tomar de primera mano una valiosa información que, de otra manera, se hubiera

perdido. Ante la penuria económica, la idea compartida entonces era la de formar un grupo de bailarines que con el mínimo costo de indumentaria (cambiando únicamente chalecos, cintas, escapularios, tocados de cabeza o *txapelas*) pudieran bailar ante el público un programa entretenido por su variación, e instructivo por la calidad de su presentación en cuanto a fidelidad con las fuentes. Por lo demás, hay que decir que hasta entonces, no solamente no se había dado ningún tipo de crítica sobre el modelo anterior, inconsistente a todas luces, sino que las mismas actitudes seguían saliendo al encuentro (pero con renovado brío). Motivados por personas con una enorme nostalgia de la situación de preguerra, nuevos shows, nuevos intentos creativos con la incorporación coreográfica de juegos populares, como la pelota, concursos de nuevas danzas vascas, etc., eran un recurso que, aun llevado a cabo con la mejor buena voluntad, escamoteaba la realidad del

rumbo quedó marcado. Controlada siempre por dirigentes de algunos grupos de folclore de escasa capacidad crítica (más determinados personajes que han ido por libre), la asociación apenas ha sido capaz de situar sus fines por encima de los intereses de grupos y personas. A partir de ahí, *Euskal Dantzarien Biltzarra* ha continuado existiendo con planes y propuestas cortamente definidos sobre el sentido que se debe dar a la danza tradicional en el mundo que nos está tocando vivir. De manera que, aún reconociendo el interés que puede tener una entidad de este tipo como centro dinamizador de la cultura tradicional, su escasa percepción de los problemas, unida a una carencia en la elaboración teórica, le ha impedido ejercer la autoridad que, mirada con objetividad, hubiera sido deseable ejerciera.

EL ALARDE DE BIARRITZ

Con el bagaje del nuevo repertorio de danzas aprendidas en pueblos y aldeas (que por cierto

con la indumentaria de los *ezpatadantzaris* de comienzo del siglo XX: camisa con cuello de tirilla y manga larga abotonada en la muñeca, chaleco oscuro con sus «siemprevivas» en la solapa, las zapas de cascabeles duplicadas de las de Berriz, sables de caballería, más las correspondientes *makillas* en su forma y medida iguales a las originales. Todo ello recuperado gracias a la ayuda de Alejandro Aldekoa y los *dantzaris* del barrio de san Lorenzo. El resto de grupos presentes en Aguilera bailó con el estilo estandarizado que *Eusko Gaztedi* (la Juventud Vasca del PNV) había difundido en los años anteriores a la guerra. Durante diez intensos años, de 1967 a 1977, el trabajo desarrollado fue agotador. La contribución recoge una extensa nómina de grupos que de manera directa (y por cualquier circunstancia), recibieron asesoramiento y ayuda de Argia. Incluso (y desde el primer momento) las dos compañías profesionales más representativas, herederas de *Eresoinka* y la



MURISKA, teatro de danza sobre moros y cristianos. Combate entre caballitos 'cristianos' (de azul a la izquierda) y 'turcos' (de rojo a la derecha). (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).

problema. En medio de esa penosa coyuntura, y habida cuenta la escasa acumulación de conocimiento y sensibilidad sobre la materia, era impensable que desde esas posiciones se pudiera llevar a cabo el cambio que la ocasión exigía.

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

En aquella circunstancia se creó *Euskal Dantzarien Biltzarra*, del que fuimos parte desde el primer instante. A pesar del entusiasmo inicial y de la buena voluntad desplegada por una persona tan entrañable como Xabier Gereño, el endémico desvalimiento general hizo que la recién nacida organización fuera fácil presa de burócratas asentados en el aparato administrativo del sistema, por lo que en alguna medida su

iba adquiriendo una dimensión notable, si se consideran las precarias condiciones generales) llegó el alarde de dantzaris de Biarritz en 1967. Argia se presentó con una coreografía de la *ezpata-dantza* de Berriz, un baile de cintas y la *sagar-dantza* de Arizkun con cuatro bailarines ataviados con sus cónicos *ttuntturros* de papeles de seda. El encuentro se produjo en el estadio de Aguilera, y para aquel incipiente trabajo fue todo un acontecimiento. Salvo unas cuantas personas iniciadas, nadie más entre las miles que llenaban el estadio sabía que en origen la *sagar-dantza* era un baile de muchachos que se bailaba con aquella indumentaria. Por otra parte en la exhibición conjunta de danzas del Duranguésado, Argia fue el único grupo que aquel día bailó en estilo puramente vizcaino (la variante de Berriz), y

tradición de preguerra. Más allá de esto y de manera subsidiaria (de unos grupos que se enseñan a otros) esa influencia ha tenido una incuestionable repercusión sobre los grupos de nuestro *Zazpiak-Bat*, incluidos los que existen en la diáspora.

EVOLUCIÓN DE LOS GRUPOS

Nos hemos extendido en el detalle de este primer momento de Argia en el estadio de Aguilera de Biarritz, porque esa presencia marca un antes y un después en la evolución de los grupos de danzas tradicionales vascas. A partir de ahí se desató una intensísima actividad. Los grupos comenzaron a cambiar sus estilos, a veces no sin resistencia, y a mirar a lo autóctono con una atención tan intensa que desequilibraron la balanza por el otro

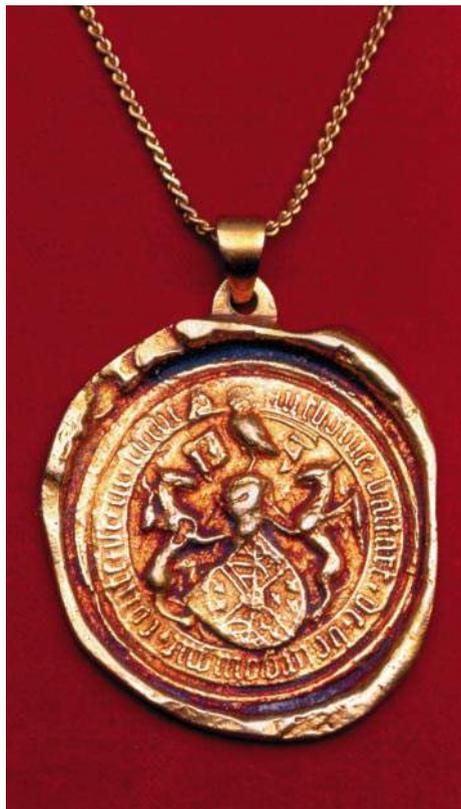
extremo, cayendo en un ruralismo negador de todo lo anterior. Pero ese tampoco era el objetivo marcado como meta final. Se trataba de un paso necesario para restaurar todas las formas perdidas, de modo que se pudiera avanzar desde posiciones más asentadas. Porque debemos decir que, por nuestra parte, cualquier planteamiento ha estado siempre de acuerdo con la creación y la elaboración de nuevas maneras de presentar las danzas en la escena, incluso de fisión entre nuestras formas preclásicas de danza y los modelos más evolucionados de la creación contemporánea, pero no de cualquier manera. Pues si exigimos ser respetuosos con las fuentes tradicionales, no menos respetuosos y exigentes debemos ser con las escuelas que dan vida a la danza contemporánea. En el caso de la danza tradicional, la intervención podía llegar a tener planos muy diversos. En primer lugar estaba lo autóctono, que en el plan propuesto por nosotros, debía ser conservado mediante periódicas revisiones del modo o manera en que evolucionara su estilo, y, si fuere necesario, cuidando también la manera en que se deberían incorporar los nuevos hallazgos que la investigación aportara en el propio medio. Aunque no nos podemos extender en el recuerdo de lo que entonces fueron nuestras reflexiones, sí podemos decir que lo que entonces ya veíamos, que una parte del folclore autóctono puede ser ampliamente socializado, mientras que otros numerosos géneros de danza no ofrecen la misma posibilidad. En nuestro proyecto, el espectro de los grupos de folclore situados fuera de la autoctonía merecía siempre una especial consideración. Aunque este no es lugar para extendernos sobre las ideas de aquellos días, no creemos que estaba bien definido el modelo de grupo con el que se debería trabajar y, en consecuencia, tampoco lo estaban las funciones a cumplir y desarrollar como asociaciones aficionadas al estudio, conservación y guarda del folclore. No sabemos si todo esto ha cambiado mucho después de estos casi cuarenta años, pero en lo que percibimos no vemos que se hayan dado variaciones sustanciales. Los grupos se dedican a bailar, pero sin estar socialmente integrados en una estrategia global que de sentido y posibilidades reales a tanto trabajo como el que llevan a cabo.

INVESTIGACIÓN FOLCLÓRICA, ARCHIVOS Y TRABAJO DE CAMPO

Pero la idea que ocupaba nuestro pensamiento iba tras la formación de grupos y programas representativos que elevaran el prestigio social de la danza, asentando las bases de una nueva recuperación. Para ello, y con una generosidad deudora de mejor pago, se transfirió la totalidad de lo que era Argia (y en algunos casos también lo que todavía no era), sus programas de danza, indumentaria, instrumentos, partituras musicales y formas orquestales, a algunos grupos que en poco tiempo pudieron despegar de la precariedad de donde venían. En nuestra ingenuidad, creíamos que ello haría posible una colaboración sostenida en el esfuerzo común por llegar a tener un mayor reconocimiento, ni que decir tiene que en absoluto acertamos. A partir de ahí se prepararon trabajos monográficos buscando un acumulación incorporadora de vastos repertorios dancísticos, musicales, instrumentales y de indumentaria. Sobre los primeros programas de los años 1967-1969, en los que se incluye todo el trabajo de campo de aquellos años: las danzas de Oñate (aprendidas en 1966);



Collar de plata del Duque de Borgoña. Gran Premio del Festival Internacional de Dijon, año 1970. Collar en reconocimiento al coreógrafo. (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).



ingurutxo de Iribas, con la recreación de la *esku-dantza* de Imotz; danzas de Lesaka; la *ezpata-dantza* de Berriz ya citada; *soka-dantza* de Ituren, danzas de Otxagabia; *ttun-ttun* de Erronkari, así como una danza cantada de muchachas de Jaurrieta titulada *Axuri beltza*. Esta coreografía marca un primer punto de inflexión mediante el cual quisimos demostrar lo que se debe entender por creación dentro del folclore, tanto coreográfica como musical, respetuosa siempre con el fondo y la forma. Por primera vez se recrea una forma orquestal de acordeón y xirula, más las voces de las muchachas. En las presentaciones de estos programas la generosa ayuda de la prensa y la radio fue en muchos casos decisiva. Es de justicia traer aquí los nombres de Javier de Aranburu, Puri San Martín, José Berruezo, Fernando Pérez-Ollo, Mendaur, Miguel Angel Astiz, también Marcel Etcheandy que siempre ha tenido en alta estima nuestro trabajo. La capacidad crítica de todos ellos ha sido muy importante a la hora de recrear nuevas maneras de entender las danzas tradicionales y el folclore. A partir de 1970 comienza una nueva época que durará hasta 1978.

EN NAVARRA

En 1970 se estrena el primer programa monográfico dedicado al folclore de Navarra, con la *soka-dantza* de Ituren, el *ingurutxo* de Iribas, la danza de muchachas de Jaurrieta y las danzas de Otxagabia. La intención de comenzar con una recuperación exhaustiva del folclore de Navarra, es para nosotros una decisión estratégica. Frente a los planteamientos globalizadores de preguerra, poco sensibles a las múltiples realidades culturales vascas, este primer programa monográfico puso en el centro del planetario vasco una riqueza folclórica que era insospechado pudiera existir. El gran público no conocía las magníficas coreas bajo-navarras, ni la plenitud de sus trajes, ni el vigoroso color de sus músicas. El eco de aquel programa, que fue dado en Iruña, Donostia y Bilbao, duró años, y su sola evocación produce en nosotros, como creadores, una placentera emoción. Las danzas bajo-navarras las aprendimos mi mujer Marian y yo con Faustin Bentaberi de Huarte-Garazi en el Otoño-Invierno de 1969. Las formas orquestales bajo-navarras fueron reproducidas por Marian en sus ritmos y cadencias con absoluta fidelidad, de tal modo, que el test que puso a prueba la solidez del modelo se dio en la localidad bajo-navarra de Lartzabal, al incorporarse a la danza todos los hombres del pueblo que llevaban años sin bailar con la música adecuada.

DISCOGRAFÍA Y MODELOS ORQUESTALES. Y hablando de música, es necesario recordar las distintas formas orquestales que Argia ha preparado para sus espectáculos, además de su presentación en un par de discos emblemáticos. En el primero, editado en Herri Gogoa, se grabó (entre otras melodías) el *ingurutxo* de Iribas, las danzas de Otxagabia con dos clarinetes o la *esku-dantza* de Imotz. Pero de todo lo grabado quisiéramos destacar la versión cantada de *Axuri beltza*, la danza de muchachas de Jaurrieta. El éxito fue tan sorprendente que las versiones se han venido sucediendo una sobre otra hasta llegar fácilmente a la docena (lo que recoge a un buen número de cantantes y grupos). Otro disco grabado en Iruña para la casa Philips, marca un hito en la musicografía tradicional del momento con una colección de *jauzis* bajonavarros aprendidos con Faustin Bentaberi de Huarte-Garazi. Las formas orquestales preparadas para ese disco, y las que



Diplomas de los Festivales Internacionales de Straznice y Zagreb (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).



posteriormente se montaron para el programa dedicado a Zuberoa, han servido de prototipo a grupos de danza y fanfarres que han estado en el centro de la renovación y animación musical de fiestas populares de todo signo (incluidas, y de manera importante, las de san Fermín). En setiembre de este mismo año se celebró en Donostia un Congreso Internacional de Folclore que dejó en evidencia nuestra precaria situación. Para este Congreso, Argia montó en el Museo de San Telmo la sala de trajes tradicionales, la cual estuvo abierta durante varios años.

EN GIPUZKOA

En el año 1972 se prepara un segundo programa monográfico dedicado en este caso a las danzas de Gipuzkoa. En este nuevo

medias y alpargatas más el chaleco de paño rojo y espalda de lino blanco que en el día de hoy llevan la mayoría de los grupos de danza. La *ezpata-dantza* estrenada ese día, con el arco o pabellón de espadas propio de las procesiones de Corpus Christi se hizo con un bloque de 25 *dantzaris*; veinte con espadas largas en cuatro filas de cinco bailarines por fila; cuatro *dantzaris* con espadas cortas más un *buruzagi* o capitán. Ese mismo arco con dos filas de *dantzaris*, se había presentado cuatro años antes, en 1968, en el Festival Internacional de Middlesbrough, donde se ganó el Primer Premio Internacional de Danza. Esa figura de la *ezpata-dantza* estaba absolutamente olvidada en la tradición general de la danza guipuzcoana y en la particular de la familia Pujana, por lo que no es justo reclamarla en abstracto, como si jamás se

nuestro pensamiento estaba siempre con la imagen del Dr. Aingeru Irigarai, el cual venía al Museo de San Telmo y tomando una silla, asistía en muchas ocasiones a los ensayos del grupo. En ese mismo programa, además de la *dantza-soka* tradicional, estudiada en Iztueta y Gascue, se reconstruyeron por primera vez las formas de *neskatxena* y *galaiena esku-dantza* y quince *soñu-zabarras* diferentes, algunas cantadas, para ser bailadas por otros tantos solistas. En este estreno también estuvieron las danzas del Carnaval de Lizartza que habían sido aprendidas en la localidad.

EN LAPURDI

En el año 1974 se puso sobre el escenario un nuevo programa que entre otras danzas, recogía el baile de la Era, aprendido de nuestro querido amigo Maxi Aranburu, las danzas de



Fernando Aristizabal hace 'bailar' a su caballito afaldillado o Zamalzain en la suite suletina del programa ALAKIKETAN (Fot. Aitor Larraquert, Lamia, Irun).

programa, además de recuperar una amplísima indumentaria compuesta por pantalones «acuchillados», sombreros y pañuelos en la cabeza para los muchachos, más indumentarias usuales entre las mujeres del siglo XIX tomadas de los fondos documentales del Museo de San Telmo (grabados de Cocker y Valeriano Becquer entre otros), también se obtuvo una importante información sobre tocados corniformes de los siglos XV-XVI, facilitada por el propio director Gonzalo Manso de Zuñiga. De aquel tiempo nació una amistad con Karmele Goñi de quien no recibimos otra cosa que inteligentes observaciones y consejos. Para este programa se llevó a cabo una reconstrucción de los trajes propios de las danzas ceremoniales del siglo XVIII, en color blanco el pañuelo de la cabeza, calzón, camisa,

hubiera perdido, dejando de citar la recuperación llevada a cabo con nuestro trabajo. Por otra parte, y también por primera vez en decenas y decenas de años, un grupo ceremonial de doce *dantzaris* más el *buruzagi* con su pequeño cetro de «tambor mayor», bailaron completas las evoluciones de la *Brokel-dantza*. Detalles de la *Brokel-dantza*, de la posición del *buruzagi* o capitán dentro del grupo nos fueron facilitadas por Simón Setién, un antiguo *dantzari* de Añorga y discípulo de José Lorenzo Pujana. Igualmente, y cumpliendo con un cariñoso desafío que un año antes me planteó Jesús Elosegi sobre la necesidad de mirar a fondo las *soñu-zabarras* de Iztueta, este programa las puso sobre la escena en su homenaje, del mismo modo que en el festival dedicado a las danzas bajo-navarras

Urdiain, tanto el género de las cantadas, *Pazkuetan* o *san Juanen kantaita* como la *giza-dantza*, *ingurutxo* de Leitzia, *trapatán* de Doneztebe, más el Carnaval de Lapurdi (tomado en Uztaritze, Makea y otras localidades labortanas). Este Carnaval, prácticamente desaparecido, fue aprendido en sus dispersas piezas y restaurado en el orden de sus personajes y danzas incorporando al mismo *zapatain dantza*, la *soka-dantza* de Makea, dos formas de contradanza y *jauzis* como *Milafrangarrak* y su *segida*, *Katalina*. Además de contar con la colaboración de la juventud de Uztaritze, también fuimos aconsejados por el académico Louis Dassance, con quien mantuvimos dos entrevistas. Una vez realizado el estreno en el Teatro Victoria Eugenia (y aunque casi no se suele airear), fue

precisamente este modelo de Carnaval (enseñado generosamente a *Begiraleak* y otros grupos), el que ha permitido que Lapurdi pudiera tener unos materiales bien trabados para la presentación escénica de sus bellas e interesantes tradiciones coreográficas.

EN ZUBEROA

La época más intensa de trabajo de campo se cierra en 1978 con la presentación de un programa completo dedicado a las tradiciones de Zuberoa. Las fuentes documentales sobre indumentaria e instrumentos musicales tuvieron como centro los museos Vasco de Bayona, Museo de Pau y Museo Castillo de Lourdes, más la ayuda, nunca suficientemente reconocida, que nos prestó la familia de Marcel Gastellu-Etchegorry de Tarbes. Esta familia de origen vasco y cultura

emblemáticos como *Moneindarrak*, entre otros, más formas de branle y contradanzas que en aquellos años habían recuperado los jóvenes suletinos.

TRABAJOS DE RECOGIDA Y DIFUSIÓN

Otros muchos materiales fueron objeto de atención en las numerosas salidas de trabajo de campo: como la *axeri dantza* de Aduna (tomada en el año 1967 a Iñaki Aizpurua *txistulari* de Andoain con la inestimable ayuda de nuestro querido amigo Vicente de Olano), *ingurutxos* de Areso, de Betelu, de Bedaio, de Azkarate (ayudados por Jesús Elozegi), de Gorriti, de Iraizoz, danza-juego e *ingurutxo* de Orbaitzeta, *zozo-dantza* de Arrarás e Igoa, *soka-dantza* de Arantza, *ttun-ttun* de Erronkari

organizados por el grupo Elai-Alai, etc. Libros como *Dantzak. Notas sobre las danzas tradicionales de los vascos*, Bilbao 1978; *Música Militar en el País Vasco. El problema del zortziko*. Pamiela, Iruña 1989; *Bailar el Caos. La danza de la Osa y el soldado cojo*. Pamiela, Iruña, 1994. *Alardeak*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia, 1995. *Los bailes de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*. Pamiela, Iruña, 2000. Discos con tres cajas de la colección *Euskal-herriko Folklore*, dedicadas a la comarca guipuzcoana de Beterri, a la tradición folclórica de Hondarribia y a la música de tradición militar. Junto a ellos dos CD, uno dedicado al violín tradicional en un trabajo realizado por Mikel Urbeltz y otro con cantos y danzas suletinos del repertorio de Jean Michel Bedaxagar.



Danzas cantadas de muchachas conocidas como Irradaka. Danzas bailadas en los programas IRRADAKA Y ZORTZIKO (Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).

vasco-bearnesa, fue un apoyo en la información sobre la tradición pirenaica en general, sobre la construcción de los branles, el sentido de los *jautzís*, las formas orquestales y los fondos de indumentaria tradicional originales que conservaban como legado familiar. Durante varios años, recorrimos Zuberoa asistiendo a docenas de mascaradas que recogimos con una pequeña grabadora (en un año, que puede ser 1977 contabilizamos diecinueve). Aprendimos sus cantos en la forma dialectal original, los textos de los personajes de las mascaradas en las lenguas habituales, así como los estilos de danza con los jóvenes de Urdiñarbe, y con los músicos, cantantes y *pastoraliers* Jean Michel Bedaxagar, Gath Arahne y Etxahun de Iruri. Con este último aprendimos varios *jautzís*

recogido en enero de 1969 de Ricarda Pérez y Leónidas Mayo de Uztarroz y Justa Labayru de Isaba, *zagi-dantza* de Goizueta, Arano y Aizarnazabal. También se tomaron noticias sobre los carnavales de Urdiain, Altsatsu, Orbaitzeta, *ingurutxo* de Auritz, etc. (algunas de estas danzas fueron enseñadas a distintos grupos de folclore). A todo lo cual se deben añadir trabajos en archivos municipales, parroquiales, diocesanos y provinciales, conferencias y cursos, elaboración y entrega de cuestionarios que han servido para la recogida de datos en la sección de folclore de *Eusko Ikaskuntza*, programas de radio, de televisión, filmaciones en video, exposiciones para la divulgación de los instrumentos y trajes tradicionales, dirección de los «Encuentros Internacionales de Folclore» de Portugal

ÚLTIMAS REALIZACIONES

Toda esta acumulación ha hecho posible que a partir de 1987 se inicie una nueva etapa creativa con proyectos especiales para el escenario que se inician con *Irradaka*, para seguir con *Zortziko*, *Muriska*, *Alakiketan* y *Kondharian* hasta llegar al día de hoy. Estos programas han sido presentados en la programación de la Quincena Musical de San Sebastián, Festivales de Navarra en Olite, Festival *Temps d'Aimer* de Biarritz, Festival Internacional de la Danza de La Habana, presentación en París en el *Theatre des Champs Elisées*, presentación en el Teatro Arriaga de Bilbao, en el Palacio de Congresos de Madrid, en el Teatro Victoria Eugenia de Donostia, etc. En el momento actual, nuevas propuestas de formación y creación son regularmente



*Pañolo-dantza de las danzas de Otxagabia bailadas en el espectáculo ZORTZIKO
(Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).*

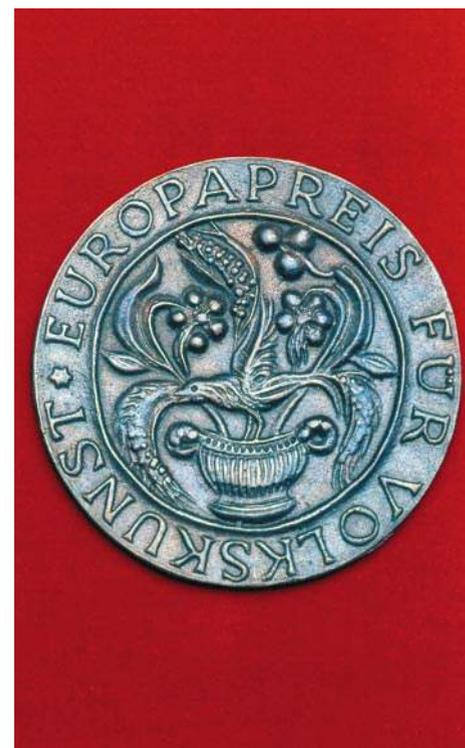
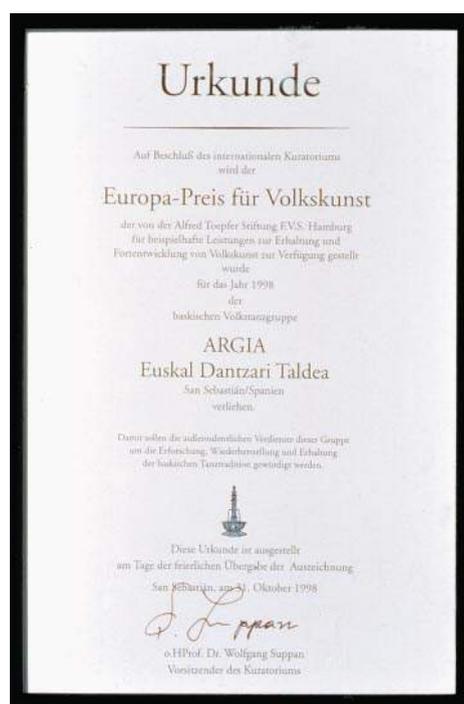
entregados a la consideración general a través del proyecto Ikerfolk que ha contado con la ayuda del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa. De Ikerfolk han salido programas como *Atondu*, de divulgación y puesta en uso de la indumentaria tradicional. Por más que frecuentemente se olvide, y desde su presentación, *Atondu* (dirigido por Ane Albisu) han sido la espoleta que ha disparado un renovado interés por los trajes tradicionales dentro del mundo de los concursos de baile al suelto. Pero junto a *Atondu*, programas como la figura del «Maestro de Danza», ofrecen el soporte básico de una enseñanza reglada para la danza tradicional, por medio de metodologías que hace solo unas décadas eran impensables en el entorno cultural de entonces. El trabajo de Iñaki Arregi, Fernando Aristizabal, Jexux

Larrea y Marian Arregi ha preparado los cuadernos *Jira Galdua*, el primero dedicado a la tradición guipuzcoana y la «Tabla gimnástico-coreográfica», mientras que el segundo se centra en la tradición suletina y sus *Points de principe*. Modestamente debemos decir que estos programas son los intentos más serios que han tenido lugar en este País para socializar la calidad en la enseñanza de la danza tradicional que se practica en los grupos de folclore. Unas aportaciones en las que teoría y práctica conforman un todo destinado a dar forma a las exigencias académicas que plantea la danza tradicional. A partir de este momento, y desde Ikerfolk, los grupos de danza tienen la posibilidad de trabajar de manera ordenada con las técnicas más difíciles de la danza vasca, las que corresponden a las formas preclásicas guipuzcoanas y suletinas. Además de la

elaboración de estos materiales, desde Ikerfolk se han puesto en marcha otros programas destinados a socializar la danza tradicional. A través del titulado *Dantza Ganbara*, se busca recuperar viejas tradiciones coreográficas propias de la fiesta. Mientras que bajo el que conocemos con el título de «*Soka-dantza*, Protocolo Coreográfico de las Alcaldías de Gipuzkoa» promueve la recuperación de esa importante tradición entre los Ayuntamientos de la Provincia. Además, y de cara a conocer otras tradiciones, un completo programa de folclore se ha dado en cursillos sobre danzas de Grecia, Bulgaria, de la tradición yiddisch, danzas de inspiración militar de Escocia y Francia, danzas de Pirineos, de Baztan, etc. En estos casi cuarenta años Argia resume su trabajo en premios y reconocimientos internacionales recogido en el siguiente cuadro.

*Ezpata-joko-nagusia de la aldea de Berriz bailadas en el espectáculo ALAKIKETAN
(Fot. Aitor Larrquert, Lamia, Irun).*





Medalla y Diploma del Premio Europa. Otorgado al grupo ARGIA en el año 1998 por la Fundancia Alfred Toepfer de Hamburgo (Fot. Aitor Larruquert, Lamia, Irun).

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS INTERNACIONALES DEL GRUPO ARGIA

- 1967 Festival Hispanoamericano de Cáceres.
- 1967 Película *Ama-Lur* de Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea.
- 1968 Primer Premio Internacional de Danza en Middlesbrough (Inglaterra) y Segundo Premio en el concurso de instrumentos tradicionales.
- 1970 Estreno en el teatro Gayarre de Pamplona del programa monográfico Danzas de Navarra.
- 1970 Collar de Plata en el Festival Internacional de la Vendimia en Dijon (Francia).
- 1972 Estreno en el Teatro Victoria Eugenia de Donostia del programa Danzas de Gipuzkoa.
- 1972 Festival Internacional de Sidmouth (Inglaterra).
- 1973 Tercer Premio en el Festival Internacional de Charleroi (Bélgica).
- 1974 Estreno del Programa dedicado al Carnaval de Lapurdi.
- 1974 Tercer Premio en el Festival Internacional de Llangollen (Gales).
- 1975 Festival Internacional de Portugalete (Bizkaia).
- 1978 Estreno programa dedicado a Zuberoa.
- 1978 *Euskal Herriko Musika*, película dirigida por Fernando Larruquert.
- 1980 Festival Internacional de Cagliari (Cerdeña).
- 1981 Festival Internacional de Zagreb (Croacia).
- 1983 Festival Internacional de Straznice (Chequia).
- 1985 Festival Internacional de Szeged (Hungría).
- 1987 Estreno de *Irradaka* en el Teatro Victoria Eugenia de Donostia.
- 1988 Festival Internacional de Confolens (Francia), estreno de *Zortziko*.
- 1989 Festival Internacional de Danza de La Habana (Cuba).
- 1990 Universidad de Washington y Basque Festival en Boise (Idaho, USA).
- 1990 Presentación de *Zortziko* en la Quincena Musical de San Sebastián.
- 1991 Presentación de *Zortziko* en la Plaza de Toros de Pamplona.
- 1991 Presentación de *Zortziko* en el Palacio de Congresos de Madrid.
- 1992 Presentación de *Alakiketan* en el Teatro Arriaga de Bilbao.
- 1993 Estreno de *Alakiketan* y *Muriska* en los Festivales Internacionales de Olite (Navarra).
- 1994 Danzas Vascas para la Televisión de Gales.
- 1995 Presentación de *Alakiketan* y *Muriska* en el Theatre des Champs Elisées (Paris).
- 1997 Estreno de *Kondharian* en el Teatro Arriaga de Bilbao.
- 1997 Estreno de *Kondharian* en la Quincena Musical de San Sebastián.
- 1997 Estreno de *Kondharian* en el Festival Temps d'Aimer de Biarritz.
- 1998 Premio Europa a la Cultura Popular de la *Alfred Toepfer Stiftung* de Hamburgo.

■ NOTAS

1. Sachs, Curt: Historia Universal de la Danza (trad. esp. Adolfo E. Jascalevich), Edit. Centurión, Buenos Aires, 1944, p. 39.
2. von Franz, Marie-Louise: Sobre los sueños y la muerte (trad. esp. Claudia Fantl), Edit. Kairós, Barcelona, 1990, p. 60.
3. McNeill, William H.: Plagas y pueblos (trad. esp. Homero Alsina Thevenet), Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 46.
4. Vieyra, M.: «Las religiones de la Anatolia antigua» (trad. esp. Isabel Martínez Martínez y José Luis Ortega Matas), Historia de las Religiones, vol. I, 334-387, Edit. Siglo XXI, Madrid, pp. 360-361.
5. Vieyra, M., op. cit., p. 361.
6. Nueva Biblia de Jerusalén (ed. esp. dirigida por J.A. Ubieta), Bilbao, Desclée De Brouwer-Mensajero, 1994.
7. McNeill, William H.: op. cit., p.123n.64. Citado por McNeill, William H.: Cipriano De mortalitate, trad. ingl. de M. L. Hannon, Washington, D.C. 1933, p. 15-16.
8. Temor de los amerindios kraho de la cuenca del río Parnaíba, vid. Schultz, H.: «Lendas dos indios Krahó», RMP, n.s., vol. IV, 1950, p. 159, citado por Lévi-Strauss, Claude: Mitológicas, lo crudo y lo cocido (trad. Juan Almela), México, F.C.E., 1968, p. 288-289.
9. Alexander, H.B.: Latin-American Mythology, Boston, 1920, p. 160-162, citado por Eliade, Mircea: Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas. Las religiones en sus textos. (trad. esp. J.Valiente Malla), Madrid, Edit. Cristiandad, 1980, p. 105. Este comentario no lo hemos visto en Popol-Vuh (7ª ed. a cargo de Adrián Recina), México, F.C.E., 1964.
10. Tehanetorens: Cuentos de los Indios Iroqueses (Present. Henry David Thoreau, ed. José Javier Fuente del Pilar), Miraguano, Madrid, 1988, pp. 97-103.
11. Sainte Fare Garnot, J.: La vida religiosa en el antiguo Egipto (trad. esp. Ángel Cappelletti), Eudeba, Buenos Aires, 1964, p. 27 a/b.
12. Wilson, J. A.: «Egipto» (trad. esp. Eli de Gortari), El Pensamiento Prefilosófico, Egipto-Mesopotamia, F.C.E., México, (1958), vol.I, 45-163, p. 109.
13. Leach, Edmund: Cultura y Comunicación. La lógica de los símbolos (trad. Juan Oliver Sánchez Fernández), F.C.E., Madrid, 1978, p. 84.
14. Rykwert, J.: La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo (trad. Jesús Valiente), Edit. Herman Blume, Barcelona, 1985, p. 57.
15. Diez de Velasco escribe diciendo que el '...eidolon designaba entre los griegos al fantasma, a la sombra, al 'doble' del hombre, aunque en sentido extenso servía para denominar cualquier imagen, tanto la reflejada en un espejo como la imagen mental o la aparición onírica o fantasmal'.
16. Mozorrotu-zomorrotu, con la doble equivalencia de disfrazarse e insectizarse también se da en Cataluña, donde el nombre papu, dado a un ogro con forma de insecto que pulula por el imaginario infantil, es el mismo que se aplica a los encapuchados que con sus altos capirotes, salen en las procesiones de Semana Santa . Pero no es la única. Una idea muy próxima a esta que comentamos se encuentra en el diccionario etimológico de Baumgartner y Ménard, en torno a la voz francesa mouche o 'mosca'. Además de ser un término designativo del insecto, la voz 'mosca' recoge un par de acepciones más, de carácter metafórico, construidas alrededor de la máscara y el insecto. La primera está documentada en el siglo XVI con el sentido de 'espía', es decir, de alguien que por su

- carácter o actividad tiene una tendencia al ocultamiento, al disfraz. Pero en el XVII hay un nuevo registro, que no sabemos si corresponde al proceso evolutivo de la propia voz, o pertenece a una variante de la forma anterior no anotada, en la que su significación nos lleva, sorprendentemente, a un arcaísmo como es el de máscara. Así, leemos en Baumgartner y Ménard que por mouche se entiende un petit morceau de taffetas sur le visage, ni más ni menos que una 'máscara'.
17. Garmendia Larrañaga, Juan: Iñauteria. El Carnaval Vasco, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1973, pp.172-178.
18. Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: Adivinancero Popular Español, Madrid, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, pp. 67 y 167.
19. Gárfer, José Luis-Fernández, Concha: op. cit., p.144.
20. Donostia, P. Jose Antonio de: Notas breves acerca del txistu y de las danzas vascas, Zarauz, Edit. Itxaropena, s.a., p. 38.
21. Galanti, Bianca Maria: La danza della spada in Italia, Roma, Edizione Italiane, 1942, pp.160-162.
22. Menéndez-Pidal, Ramón: Los romances de América y otros estudios, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 104-114.
23. Menéndez Pidal, Ramón, op. cit. p. 109. García de Yedros, Alonso: Historia de Antequera, 1609.
24. Eliano, Claudio: Historia de los animales (Ed. a cargo de José Vara Donado), Akal/Clásica, Madrid 1989, p. 95.
25. Todas la referencias al folclore de los ainu y a otras tradiciones del archipiélago japonés se las debo a la profesora Junko Kajita a quien estoy muy agradecido por su ayuda. En otras leyendas este Diablo o demonio es un hombre salvaje de un solo ojo (como el griego Polifemo o el vasco Tártalo). Este demonio realiza todo tipo de fechorías, roba, mata, se come a los humanos, etc., hasta que el héroe acaba con él clavándole una flecha en el ojo.
26. Galeano, E.: op. cit., 1983:15. Este personaje infantil, según Lévi-Strauss, Claude: La vía de las máscaras (trad. esp. J.Almela), México, Edit. Siglo XXI, 1989, p. 70, es el mismo que el héroe pestilente, cubierto de úlceras que aparece en diversos mitos de pertenecientes a los amerindios de la costa norteamericana y canadiense del Pacífico, al niño chillón, el adolescente indolente hasta la holgazanería, o bien vivo pero desobediente, y que por tanto se hace insoportable a los suyos. Sobre este mismo tema ver en Balandier, Georges: El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales (trad. Beatriz López), Gedisa, Barcelona, 1994, p. 116-117, comentarios sobre el «niño-terrible» africano.
27. Caro Baroja, Julio: Baile, Familia, Trabajo, San Sebastián, Edit. Txertoa, 1976, p. 65.
28. Las citas del P. Mariana están tomadas de, Mariana, Juan de: «Historia General de España», Obras, T.I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, T. XXX , Ediciones Atlas, 1950.
29. Mariana, P.J. de, op. cit., vol.I:186a/b.
30. Catalán, Diego: La Estoria de España de Alfonso X. Creación y Evolución, Fundación Ramón Menéndez y Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1992, pp. 89-91.
31. Menéndez-Pidal, Ramón: op. cit., p.149.
32. Menéndez-Pidal, Ramón: op. cit., p.139.
33. Menéndez-Pidal, Ramón: op. cit., p. 61-64.
34. Le Goff, Jacques: La civilización del Occidente Medieval (trad. esp. Godofredo González), Barcelona, Paidós, 1999, p. 151.
35. Santos Yanguas: Textos para la Historia

- Antigua de la Península Ibérica, Oviedo, Asturlibros, 1980, p. 81.
36. Menéndez-Pidal, Ramón: op. cit., p.163.
37. Archivo Diocesano de Pamplona, Secr. Treviño. C/256 - Nº 58 23 fols.
38. Archivo Diocesano de Pamplona, Secr. Ollo. C/916 - Nº 3 59 fols.
39. Archivo Diocesano de Pamplona, Secr. Ollo. C/701 - Nº 22 fols.
40. Archivo Diocesano de Pamplona, Secr. Sojo. C/87 - Nº 18 24 fols.
41. Lekuona, Manuel: «Fiestas Populares», Vitoria, Anuario de Eusko Folklore, 1922, p. 26. Heros, Martín de los: Historia de Valmaseda, Bilbao, Dip. de Vizcaya, 1926, pp. 413-414.
42. Azkue, Resurrección María de: Euskalerraren Jakintza, 4 vol., Madrid, Espasa Calpe, 1971.
43. Sperber, Dam: El simbolismo en general (pról.M.J.Buxó), Anthropos, Barcelona, 1988.
44. Kuhn, Thomas S.: La estructura de las revoluciones científicas (trad. Agustín Contín), Madrid, F.C.E., 1990.
45. Como decimos, Juan Ignacio de Iztueta no cita ni una sola vez en su libro los bailes guipuzcoanos con arcos, Uztai-txikia o Uztai-Haundia, así como tampoco da ninguna descripción (por mínima que sea) de las distintas nueve danzas que componen la Brokel-dantza (incluso en su «cuaderno de melodías» solo se halla con el nº 32 y el título de Brokel-dantza, la melodía que tradicionalmente se toca como paseo o zortziko de Brokel-makillena, nada más). Pero a pesar de esto, siempre hay lecturas y escrituras muy atolondradas sobre las que es obligado decir algo. Veamos lo que sobre este asunto dice el jesuita Gaizka de Barandiaran. En el Prólogo al vol. I de su Danzas de Euskalerrri p. 12, escribe sobre la metodología que ha aplicado al estudio de la Brokel-dantza y la Uztai-txiki-dantza diciendo que: »se han recogido las evoluciones actualmente en vigencia que más garantía de autenticidad ofrecen, examinando conjuntamente el testimonio escrito de Iztueta y anotando la mínimas diferencias observadas entre la práctica y los escritos del coreólogo vasco.» Está bien claro que Barandiaran dice haber llevado a cabo un minucioso trabajo, examinando conjuntamente la tradición y el testimonio literario de Iztueta, pero no sabemos de qué modo ha podido llevar a cabo semejante tarea, cuando ciento veinte páginas más adelante tiene que reconocer que esta danza no figura en la obra.
46. Collingwood, R. G.: Los Principios del Arte (trad. esp. Horacio Flores Sánchez), Edit. F.C.E., México, 1960, p. 73.
47. Read, Herbert: Imagen e Idea (trad. esp. Horacio Flores Sánchez), Edit. F.C.E., México, 1965, pp. 69-70.
48. Russell, Bertrand, «Elogio de la ociosidad» (trad. esp. Juan Novella Domingo), en Humanismo Socialista, Erich Fromm et alrii, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1966, p. 280-281.

■ BIBLIOGRAFÍA

ALFORD, VIOLET: «Some Hobby-Horses of Great Britain», *Journal English Folk Dance and Song Society*, (1939), 221-240. *Introduction to English Folklore*, London, G.Bells & Sons, 1952. *Sword Dance and Drama*, London, Merlin Press, 1962. *The Hobby Hose an other Animal Masks*, London, Merlin Press, 1978..

AMADES, JOAN: *Las danzas de moros y cristianos*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1966.

ARANZADI, TELESFORO DE: *Etnografía*. Biblioteca Corona, Madrid, 1917, pp. 62-74.

ARMSTRONG, LUCILLE: *A Window on Folk Dance* (Edit. a cargo de Didi Gleeson), London, Springfield Book Lt Edit., 1985.

- AZKUE, RESURRECCIÓN MARÍA DE: *Cancionero Popular Vasco*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, R1968. *Diccionario Vasco-Español-Francés*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1905/R 1969. *Euskalerraren Jakintza*, 4 vol., Madrid, Espasa Calpe, 1971.
- BAJTIN, MIJAIL: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (trad. Julio Forcat y César Conroy), Barcelona, Barral, 1974.
- BALANDIER, G.: *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales* (trad. Beatriz López), Barcelona, Gedisa, 1994.
- BARANDIARAN, J.M.: *Diccionario de mitología vasca, Obras Completas*, Tomo I, Edit. La Gran Bilbao, Enciclopedia Vasca, 1972.
- BARAÑANO LETAMENDIA, KOSME: «Ensayos sobre la danza», *Kobie* (Serie Bellas Artes), Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, (1985-86), 57-196.
- BARTRA, ROGER: *El Salvaje en el espejo*, México, Edit.Era, 1992.
- BAUMEL, JEAN: *«Masque-cheval» et quelques autres animaux fantastiques*, Paris, Institut d'Etudes Occitans, 1954.
- BAUMGARTNER, ENMANUELE & MÉNARD, PHILIPPE: *Dictionnaire Étymologique et Historique de la Langue Française*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- BAYET, JEAN: *La religión romana* (trad. Miguel Angel Elvira), Madrid, Edit. Cristiandad, 1984.
- BLÁZQUEZ, JOSÉ MARÍA: *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid, Istmo, 1975.
- BEUTLER, G.: *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla* (México), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1984.
- BUCK, CARL DARLING: *A dictionary of selected synonymism in the principal Indo-European languages*, Chicago, Chicago University Press, 1949/ R1988.
- BURKE, PETER: *La cultura popular en la Europa moderna* (trad. Antonio Feros), Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CALVET, LOUIS-JEAN: *Historias de palabras*, Madrid, Gredos, 1996.
- CAMPBELL, JOSEPH: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (trad. Luisa Josefina Hernández), México, F.C.E., 1984. *Las máscaras de Dios: Mitología Primitiva* (Versión española Isabel Cardona), 4 vol., Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CARDINI, FRANCO: *Días Sagrados. Tradición popular en las culturas Euromediterráneas* (trad. Joaquín Vidal Albiñana), Barcelona, Argos-Vergara, 1983..
- CARO BAROJA, J.: *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1965. *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, 1979. *El estío festivo, fiestas populares del verano*, Madrid, Taurus, 1984.
- CHEVALIER, J.-GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los Símbolos* (vers. esp. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez), Barcelona, Edit. Herder, 1986.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- CLAUDIO ELIANO: *Historia de los animales* (Edic. a cargo de José Vara Donado), Madrid, Akal/Clásica, 1989.
- COHN, NORMAN: *En pos del milenio. Revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, (trad. Ramón Alaix Busquets), Barcelona, Barral, 1972. *Los demonios familiares de Europa*, (trad. esp. Oscar Cortés Conde), Madrid, Alianza Editorial, 1987. *El cosmos, el caos y el mundo venidero*, (trad. esp. Bettina Blanch, rev.Xavier Martínez), Barcelona, Grijalbo, 1995.
- COROMINAS, J.-PASCUAL, J.A.: *Diccionario etimológico de la lenguas castellana*, Madrid, Gredos, 1991.
- CORRSIN, STEPHEN D.: *Sword Dancing in Britain, and annotated bibliography*, London, Edit. English Folk Dance and Song Society, 1993.
- DELPECH, FRANÇOIS: «De Marthe á Marta ou les mutations d'une entité transculturelle», *Culturas Populares*, Madrid, Edit.Universidad Complutense, 1986.
- DIONISIO DE HALICARNASO: *Historia Antigua de Roma* (Introducción Domingo Plácido, trad. y notas de Elvira Jiménez y Esther Sánchez), Madrid, Edit. Gredos, 1984.
- DIAMOND, JARED: *Armas, Gérmenes y Acero* (vers. cast. Fabián Chueca), Madrid, Debate, 1998.
- DIÉZ DE VELASCO, FRANCISCO: *Los caminos de la muerte*, Madrid, Trotta, 1995.
- DUMÉZIL, GEORGES: *Le problème des centaures, mythologie comparée indoeuropéenne*, Paris, Librairie Orientaliste, 1929. *Los Dioses de los Indoeuropeos* (trad. esp. María ÁngelesHernández), Barcelona, Seix Barral, 1970. *Mito y Epopeya* (trad. Eugenio Trías), Barcelona, Seix Barral, 1977.
- DURAND, GILBERT: *La imaginación simbólica* (trad. Marta Rojzman), Buenos Aires, Amorrortu, 1971. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (trad.Mauro Armíño), Madrid, Taurus, 1981. *De la mitocrítica al mitoanálisis* (trad. y notas Alain Verjat), Barcelona, Edit. Anthropos, 1993.
- ELIADE, M.: *Tratado de Historia de la Religiones* (trad. Tomás Segovia), México, Edit.Era, 1975. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De la Prehistoria a los Misterios de Eleusis* (trad. esp. J.Valiente Malla), Madrid, Edit. Cristiandad, 1978. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De Mahoma al comienzo de la Modernidad* (trad. esp. J. Valiente Malla), Ediciones Cristiandad, Madrid, 1983. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Las religiones en sus textos* (trad. esp. J.Valiente Malla), Madrid, Edit. Cristiandad, 1980. 1985a. *El mito del eterno retorno* (trad. Ricardo Anaya), Madrid.Alianza-Emecé. 1985b. *De Zalmoxis a Gengis-Khan* (trad. J.Valiente Malla), Madrid.Edit. Cristiandad.
- ELIADE, M.-COULIANO,I.: *Diccionario de las Religiones* (trd.Isidro Arias Pérez), Madrid, Paidós, Barcelona, 1992. *El Cantar de Roldán*, Edit. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- ERNOUT, A.-MEILLET, A.: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1932.
- FELIU, ALFREDO: *Gure Herria. Tradiciones y costumbres del País Vasco*, 4 vol., San Sebastián, Edit.Kiselu, 1987.
- FORREST, JOHN: *Morris and Matachim. A Study in Comparative Choreography*, CECTAL University of Sheffield, 1984.
- FRANK, ROSLYN M.: *En torno a un mito. El euskara y el indoeuropeo*, Donostia, Hordago, 1980
- FRANKOWSKI, EUGENIUSZ: *Hórreos y palafitos de la Península Ibérica*, (Edición a cargo de José Manuel Gómez-Tabanera), Madrid, Edit. Istmo, 1986.
- FRAZER, JAMES GEORGE: *La rama dorada* (trad. esp. Elizabeth y Tadeo I.Campuzano), Madrid, F.C.E., 1965. *El folklore en el Antiguo Testamento*, (trad. esp. Gerardo Novás), Madrid, F.C.E., 1981.
- GAIGNEBET, CLAUDE-FLORENTIN, M.-C.: *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Edit.Alta Fulla, Barcelona, 1984.
- GALANTI, BIANCA MARIA: *La danza della spada in Italia*, Edizione Italiane, Roma, 1942.
- GALLOP, RODNEY: «The Origins of the Morris Dance», *Journal of English Folk Dance and Song Society*, Londres 1934, I (3), p. 122-129. *Los Vascos*, Madrid, Edit. Castilla, 1955.
- GARATE, GOTZON: 27.173 *Asotitzak. Refranes. Proverbos*. Proverbia, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, Bilbao, 1998.
- GARCÍA Y BELLIDO, ANTONIO: *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antiguo*, Madrid, CSIC, 1985.
- GARCÍA DE DIEGO, VICENTE: *Etimologías españolas*, Madrid, Edit.Aguilar, 1964. *Diccionario etimológico hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- GÁRFER, JOSÉ LUIS-FERNÁNDEZ, CONCHA: *Adivinancero popular español*, Madrid, Fund.Banesto, 1987
- GARMENDIA LARRAÑAGA, JUAN: *Itaunteria. El Carnaval Vasco*, S.G.E.P., San Sebastián, 1973. *Carnaval en Alava*, San Sebastián, Haranburu Editor, 1982. *Carnaval en Navarra*, San Sebastián, Haranburu Editor, 1984. *Solsticio de Verano*, (2 vol.), Donostia, Kriselu, 1987-1988.
- GASTER, H. THEODOR: *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis* (trad. Damián Sánchez-Bustamante), Barcelona, Barral, 1979.
- GENNEP, VAN ARNOLD: «Le Cheval-Jupon», *Cahiers d'Ethnographie Folklorique*, Toulouse, Institute d'Etudes Occitannes, 1948, pp. 36-42, *Manuel de folclore français contemporain*, Tome I, vol.3, *Carnaval, Carême, Pâques*, Paris, Edit. A. et J. Picard, 1947/R1994. *Manuel de folclore français contemporain*, Tome I, vol.4, Cycle de mai, Cycle de Saint Jean et Saint Pierre, Paris, Edit. A. et J. Picard, 1949/R1981.
- GIMBUTAS, M.: *Dioses y Diosas de la Vieja Europa 7000-3500 a.C.* (trad. Ana Parrondo, revisión J.M. Gómez-Tabanera), Edit.Istmo, Madrid, 1991.
- GINZBURG, CARLO: 1991a. *Historia Nocturna. Un desciframiento del aquelarre* (trad. Enrique Lynch), Barcelona, Muchnik., 1991b. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI* (trad. esp. Fracisco Martín, trad. citas en latín Francisco Cuartero), Barcelona, Muchnik..
- GIRARD, R.: *El misterio de nuestro mundo* (trad. Alfonso Ortíz), Salamanca, Edit. Sígueme, 1982. *La violencia y lo sagrado* (trad. Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama,1983. *Literatura, mimesis y antropología* (trad. Alberto L.Bixio), Barcelona, Gedisa, 1997.
- GIURCHESCU, ANCA: *Südost-Europa, Rumänien. Pfingstbrauch der Kaluscharen in Priseaca*, Göttingen, Institut für den Wissenschaftlichen Film, 1974. «Danse et Transe: les Calusari (Interpretation d'un rituel valaque)», *Dialogue*, Montpellier, Université Paul Valéry, 12-13 (1984), p. 81-117. 1990a. «Le Calus: procès de transformation d'un rituel roumain», *Documents de Ethnologie Regionale*, Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, p. 71-79. 1990b «The Use of Traditional Symbols for Recasting the Present: A Case Study of Tourism in Rumania», *Dance Studies*, Jersey, C.I., vol.XIV, p. 47-61. «A Comparative Analysis between the Calus on the Danube Plain and Caluserul of Transylvania (Romania)», *Budapest, Musicologica Hungarica*, vol. XXXIV (1992), p. 31-44.
- GORDON CHILDE, V.: *Los orígenes de la sociedad europea* (trad. esp. Mª Rosa de Madariaga), Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- GORDON MELTON, J.: *The Vampire Book. The Encyclopedie of the Undead*, Detroit, Visible Ink. Press, 1994.
- GRAVES, ROBERT: *Los mitos griegos* (trad. esp. Luis Echávarri, revisión Lucía Graves), 2 vol., Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- GRIMAL, PIERRE: *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. esp. Francisco Payarols), Barcelona, Paidós, 1982. *Guía de las fiestas de España*, Madrid, Diario 16, 1993.
- GUILCHER, JEAN-MICHEL: *Danses et cortèges traditionals du Carnaval en Pays de Labourd*, Bayonne, Musée Basque, 1969. *La Tradition de Danse en Béarn et Pays Basque Français*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1984.
- HENNINGSEN, G.: *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española.*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- HEERS, J.: *Carnavales y fiestas de locos* (trad. Xavier Riu i Camps), Barcelona, Ediciones Península, 1988. «Historia de las Religiones», dirigida por Charles H. Puech, vol. I, *Las religiones Antiguas* (trad. Isabel Martínez Martínez y José Luis Ortega Matas), Madrid, Edit. Siglo XXI, 1977. «Historia Religionum. Manual de Historia de las Religiones», dirigida por C.J. Bleeker y G. Windengren, vol. I, *Religiones del Pasado* (trad. J. Valiente Malla), Madrid, Edit. Cristiandad, 1973.
- IZARD, MICHEL-SMITH, PIERRE: *La función simbólica* (trad. Adolfo García Martínez), Madrid, Júcar, 1989.
- JAMES, E.O.: *Introducción a la Historia Comparada de las Religiones* (trad. J. Valiente Malla), Madrid, Edit. Cristiandad, 1973.
- JENSEN, AD. E.: *Mito y culto entre los pueblos primitivos* (trad. esp. Carlos Gerthart), México, F.C.E., 1966.
- JUNG, CARL GUSTAV: *Psicología y Alquimia* (trad. Alberto Luis Bixio), Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1957. *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1970. *Símbolos de transformación* (Supervisión y notas Enrique Butelman), Buenos Aires, Paidós, 1977. *Aion. Contribución a los símbolos del sí-mismo* (trad. Julio Balderrama), Buenos Aires, Paidós, 1986.
- KENNEDY, DOUGLAS: *England's Dances*, London, G. Bell & Sons, 1949.
- KLIGMAN, GAIL: *Calus, Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, Chicago, Chicago University Press, 1981.
- KOLB, FRANK: *La Ciudad en la Antigüedad* (vers. esp. Elena Bombín), Madrid, Gredos, 1992.
- KUHN, THOMAS S.: *La estructura de las revoluciones científicas* (trad. Agustín Contín), Madrid, F.C.E., 1990. *La Chanson de Roland*, (Edic. con Introducción y notas de Ian Short), Paris, Librairie Générale, 1990.
- LEACH, EDMUND: *Cultura y Comunicación. La lógica de los símbolos* (trad. Juan Oliver Sánchez Fernández), Madrid, F.C.E., 1978.
- LE GOFF, JACQUES: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (trad. Alberto L. Bixio), Barcelona, Gedisa, 1991. *La vieja Europa y el mundo moderno* (trad. Mauro Armiño), Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE: *El pensamiento salvaje* (trad. Francisco González Aramburo), México, F.C.E., 1964. *El totemismo en la actualidad* (trad. Francisco González Aramburo), México, F.C.E., 1965. *Mitológicas, lo crudo y lo cocido* (trad. Juan Almela), México, F.C.E., 1968. *Mito y Significado* (trad. Héctor Arruabarrena), Madrid, Alianza Editorial, 1987. *La vía de las máscaras* (trad. J. Almela), México, Edit. Siglo XXI, 1989.
- LISÓN TOLOSANA, CARMELO: *Antropología social y hermenéutica*, Madrid, F.C.E., 1983. *Las máscaras de la identidad. Claves antropológicas*, Ariel, Barcelona, 1997.
- LOUIS, MAURICE: 1959a., «Le Chevalet montpelliérain 'noble jeu' ou danse magique?», Toulouse, *Folklore*, année 22, n.º 2, p. 3-24. 1959b., «Le Chevalet montpelliérain 'noble jeu' ou danse magique?», Toulouse, *Folklore*, année 22, n.º 3, p. 4-13. 1960a., «Documents pour servir a l'étude du 'cheval-jupon'», Toulouse, *Folklore*, année 23, n.º 4, p. 3-7. 1960b., «Le 'cheval-fug' de Montduçon», Toulouse, *Folklore*, année 23, n.º 4, p. 8-17.
- LOWIE, ROBERT H.: *Religiones Primitivas*, Madrid, Alianza Universidad, 1976.
- LLINARES, MARÍA DEL MAR: *Mouros, Ánimas, Demonios*, Akal Universitaria, Madrid, 1990.
- MCNEILL, WILLIAM H.: *Plagas y pueblos* (trad. esp. Homero Alsina Thevenet), Madrid, Siglo XXI, 1984.
- MADOZ, PASCUAL: *Diccionario Geográfico-Histórico-Estadístico*, Madrid, 1846.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO: *Fauna Fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, Edit. Kriselu, 1991.
- MALDONADO, LUIS: *Religiosidad Popular*, Madrid, Edit. Cristiandad, 1975.
- MARSHALL, JUDITH A.-HAES, E.C.M.: *Grasshoppers and allied insects of Great Britain and Ireland*, Harley Books.
- MAUSS, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Obras I, Barcelona, Barral, 1970.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *España y su Historia*, 2 vol. Minotauro, Madrid, 1957. *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959. *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- MILL, A.D.: *Dictionary of English Place-Names*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- MONESTIER, M.: *Les mouches. Le pire ennemi de l'homme*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 1999.
- MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español*, 2 vol., Edit. Gredos, Madrid, 1986.
- MORRIS, WILLIAM (Editor): *The American Heritage of the English Language*, New York, American Heritage Publishing, 1969.
- ONIONS, C.T.: *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- PETZOLDT, LEANDER: «Fiestas Carnavalescas. Los carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la Edad Moderna», *La Fiesta*, dirigida por Uwe Schultz, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 151-165.
- PIRENNE, HENRI.: *Historia económica y social de la Edad Media* (trad. esp. Salvador Echavarría), México, F.C.E., 1963. *Las ciudades de la Edad Media* (trad. esp. Francisco Calvo), Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- PLUTARCO: «Vida de Numa» (trad. esp. y notas, de A. Sanz Romanillos, J. Ortíz y Sanz y J.M. Riaño), *Biógrafos griegos*, Madrid, Edit. Aguilar, 1964. *Poema babilónico de la Creación*, Edición preparada por Lara Peinado, Federico-García Cordero, Maximiliano, Madrid, Editora Nacional, 1981. *Polémica entre cristianos y paganos*, Edic. a cargo de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Akal, 1986.
- PUECH, HENRI-CHARLES: «Historia de las Religiones» (trad. Isabel Martínez Martínez y José Luis Ortega Matas), *Las religiones Antiguas*, vol. I, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- QUIJERA, J.A.: *Danzas tradicionales de La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.
- RENFREW, COLIN: «Orígenes de las Lenguas Indoeuropeas» (trad. José Manuel García de la Mora), *Barcelona, Investigación y Ciencia*, 1993, vol. II, núm. 7, p. 58-67.
- RICOEUR, PAUL: *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980.
- ROBERTS, EEWARDS A.-PASTOR, BÁRBARA: *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- RYKWERT, JOSEPH: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo* (trad. Jesús Valiente), Barcelona, Edit. Herman Blume, 1985.
- SACHS, C.: *Historia Universal de la Danza* (trad. A.E. Jascavich), Buenos Aires, Edit. Centurión, 1943.
- SALABERRI ZARATIEGI, PATXI: «Eslaba aldeko euskararen azterketa toponimiaren bidez», *Onomasticon Vasconiae* 11, Bilbao, Euskaltzaindia, 1994.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, 2 vol. (edic. preparada por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero), Madrid, B.A.C., 1983.
- SÁNCHEZ CARRIÓN, J.M., TXEPETX: *Un futuro para nuestro pasado*, Donostia, 1987.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE: *La leyenda dorada*, (trad. del latín de Fray J.M. Macías), 2 vol., Alianza Madrid, Editorial Editorial, 1982.
- SCHUCHARDT, HUGO: «Graub.-lad. 'salip', märk, 'slippo' OHeuschrecke¹», *Zeitschrift für romanische philologie*, Halle, 1907, vol. XXXI, p. 1-35.
- SHARP, CECIL J.-MACILWAINE, HERBERT C.: *The Morris Book*, Parts 1, 2&3, Ilkley, West Yorkshire, EP Publishing., 1912, 1919, 1924/ R1977. *The Morris Book*, Parts 4&5, Ilkley, West Yorkshire, EP Publishing, 1911, 1913/R1976.
- SHARP, CECIL J.: *The Sword Dances of Northern England*, Ilkley, West Yorkshire, EP Publishing, 1978.
- SOROKIN, PITIRIM A.: *Achaques y manías de la sociología moderna y ciencias afines* (trad. esp. Luis Rodríguez Aranda), Madrid, Aguilar, 1964.
- SPERBER, DAM: *El simbolismo en general* (pról. M.J. Buxó), Antrophos, Barcelona, 1988. *The Oxford Dictionary of English*, Clarendon Press, Oxford, 1978.
- TURNER, V.: *La selva de los símbolos* (trad. de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay), Madrid, Edit. Siglo XXI, 1980.
- URBELTZ, NAVARRO, JUAN ANTONIO: *Dantzak. Notas sobre las danzas tradicionales de los vascos*, Bilbao, Caja Laboral Popular, 1978. *Música Militar en el País Vasco. El problema del zortziko*, Iruña-Pamplona, Pamiela Argitaletxea, 1989. *Bailar el caos. La danza de la osa y el soldado cojo*, Iruña-Pamplona, Pamiela Argitaletxea, 1994. «Alardeak», *Cuadernos Bertan*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, 1995. *Las danzas de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*, Iruña-Pamplona, Pamiela Argitaletxea, 2000.
- VVAA: *Xomorroak. Euskal inguruetako izen eta deiturra* (Ikerlariari zuzendari: José María San Sebastián 'Latxaga'), Donostia, Euskerazaintza, 1997. *Los artrópodos y el hombre* (volumen monográfico), N.º 20 trimestral, Zaragoza, Sociedad Entomológica Aragonesa, 1997. *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1981. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, (dir. Uwe Schultz, trad. José Luis Gil-Aristu Alianza), Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- VERMASEREN, M.J.: «Religiones helenísticas» (trad. esp. J. Valiente Malla), *Historia Religionum. Manual de Historia de las Religiones, Religiones del Pasado*, Madrid, Edit. Cristiandad, 1973, vol. I, p. 483-518.
- VINSON, JULIEN: *Le Folk-Lore du Pays Basque*, Paris, G.P. Maissonave & Larose, 1883.
- VIOLANT Y SIMORRA, RAMÓN: *El Pirineo Español*, Madrid, Edit. Plus Ultra, 1949, p. 592.
- VUIÁ, ROMUL: «The Roumanian Hobby-horse, the Calusari», *Journal of English Folk Dance and Song Society*, 1935, p. 97-108.
- WALOFF, Z.V.: *The Distribution and Migrations of «Locusta» in Europe.*, London, 1940.
- WEST, RECECCA: *Cordero negro, halcón gris. Viaje al interior de Yugoslavia* (Trad. esp. Luis Murillo Fort), Ed. B, Barcelona, 2001.
- WILSON, EDWARD O.: *La diversidad de la vida* (trad. Joandomènec Ros), Barcelona, Grijalbo, 1994.
- WITTFOGEL, KARL A.: *Despotismo Oriental. Estudio comparativo del poder totalitario* (trad. Francisco Presedo), Madrid, Edit. Guadarrama, 1966.
- WOSIEN, MARIE-GABRIÈLE: *Danzas Sagradas. El encuentro con los dioses* (trad. Flora Casas), Madrid, Debate, 1996.
- XAMAR: *Orhipean. Gure Herria ezagutzen*, Iruña, Pamiela Argitaletxea, 1992.
- ZUBIRI, XABIER: *El problema filosófico de la Historia de las Religiones*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.