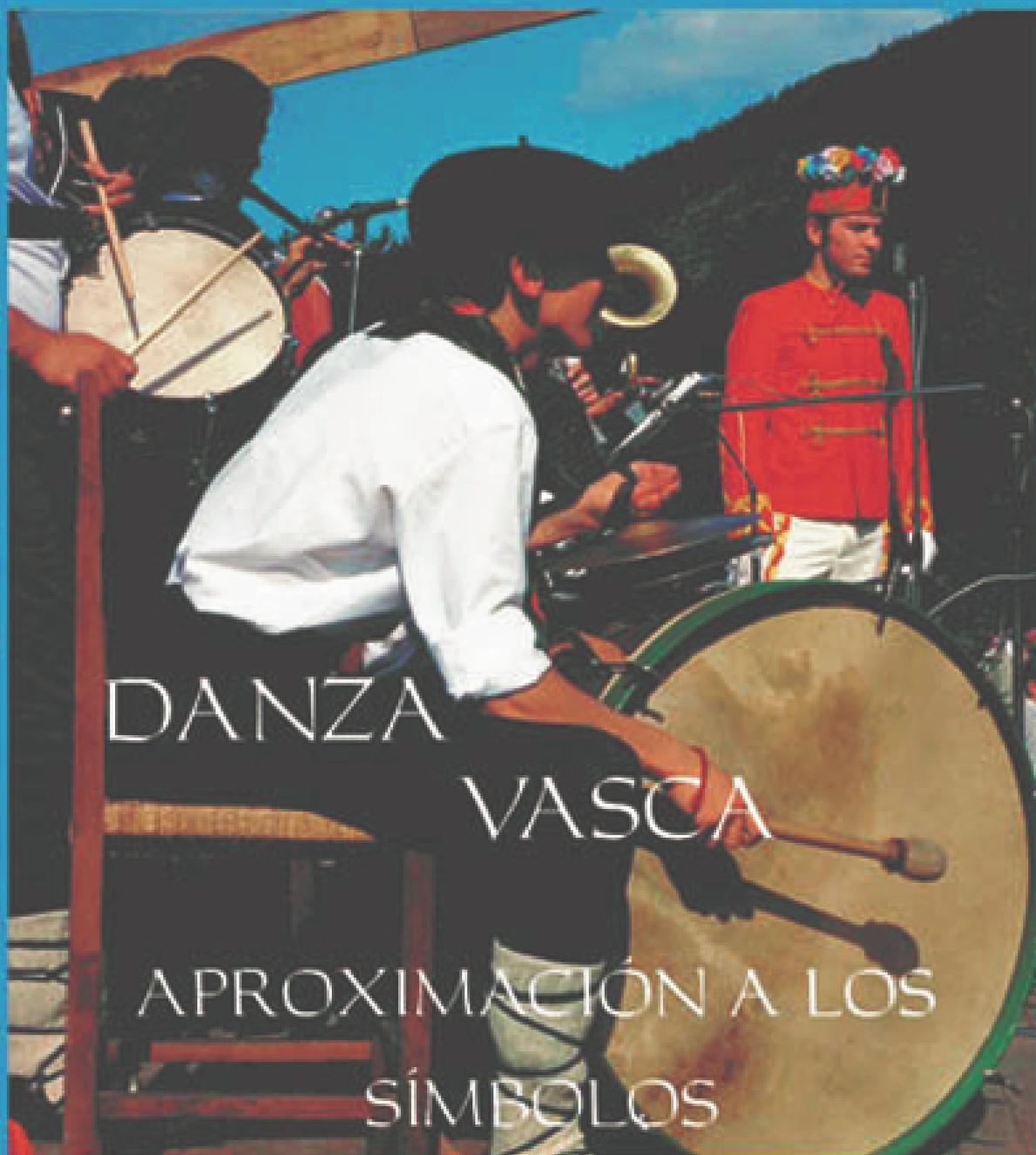




# EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR-OSTOA



DANZA  
VASCA

APROXIMACIÓN A LOS  
SÍMBOLOS

# 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.»<sup>1</sup>

*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 sugestión 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).*



# 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).*

# 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

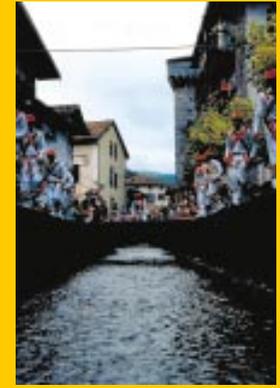
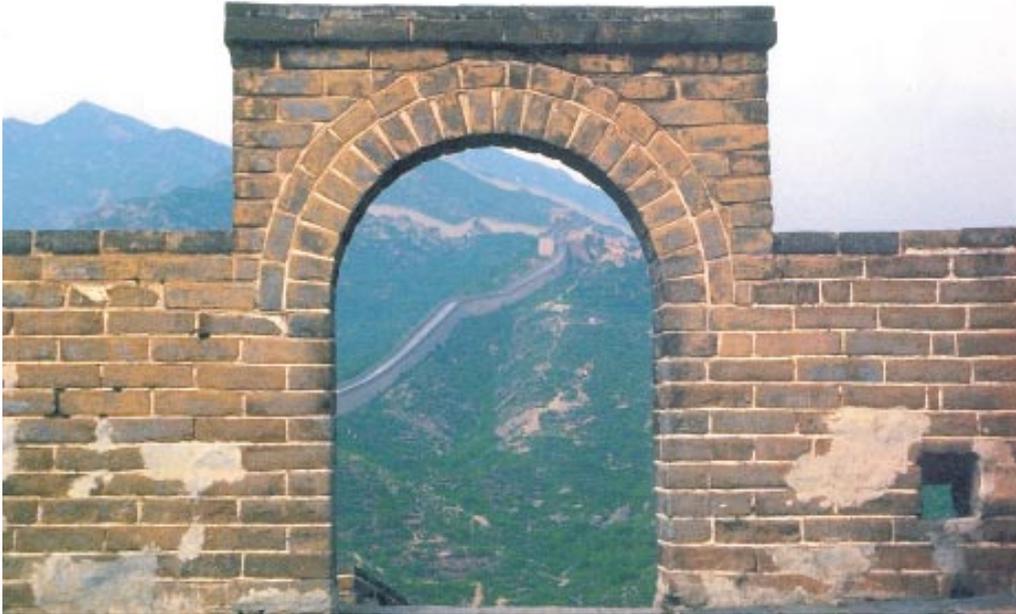
Comprobaciones científicas llevadas a cabo para detectar la rapidez e intensidad de los ataques de estos dípteros han anotado en Dinamarca más de 10.000 mosquitos por cabeza de ganado, lo que es difícilmente soportable para una naturaleza humana que no disponga de la protección adecuada, mientras que 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.*

# 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.*



# 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*, *carnisprivium*, 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 aguinaldo, 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 ‘antrujeo’, 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.

# 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

# 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 dálmata 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".*<sup>27</sup>

*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).*



# 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.



# DANZAS EN CADENA



## Integración en el cuerpo social

Ronda coral conocida como «Baile de Hachas», muy popular en toda Europa durante el Renacimiento, en las 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 *bibibilketa* 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<sup>a</sup> 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.

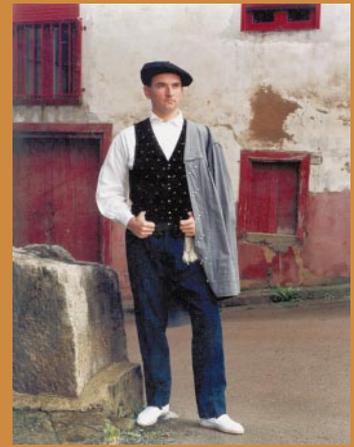
### LAS DANZAS EN CADENA EN EL LIBRO DE JUAN IGNACIO DE IZTUETA

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).

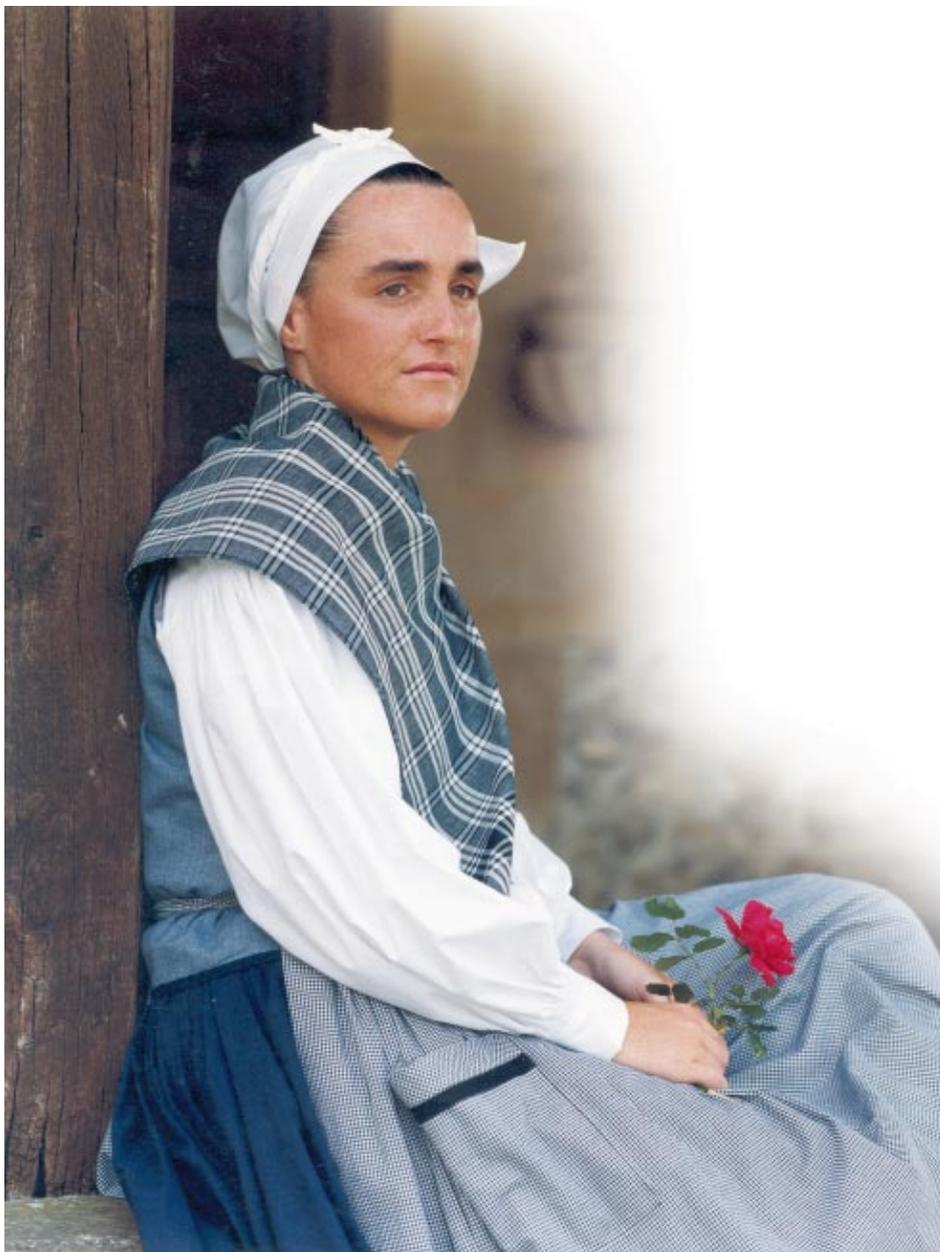
# ARGIA COMO MEMORIA



**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 Larrquert, 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,