TARJETAS DE LA PROVINCIAL

ESTAS TARJETAS SE LLEVAN MUY BIEN

Forman un excelente equipo
en cualquier circunstancia.

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

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

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

Caja Provincial de Alava
Arabako Kutxa
"l'entidad financiera de Alava"

Sumario

2 Berriak - Noticias.

4 Gure Dantzari Taldeak.

Una aproximación al control social y a la desviación en la sociedad tradicional. **6**

Danzas de palos. **19**

26 Danzas de grupos en dos filas con herramientas.

Hermenéutica de la danza vasca. **35**

48 Euskal dantza herrikoiaren soinua.

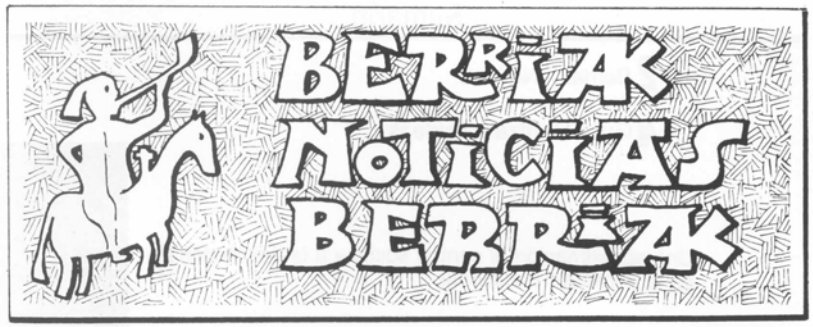
43 DANTZARIAK

EUSKAL DANTZARIEN BILTZARRA

Organo de: Euskal Dantzarien Biltzarra.
Director: Mikel Larramendi Garbisu.
Redacción: Plaza Virgen de la O, 5 bajo. 31001. IRUÑA.
Administración: Particular de Euskalduna, 2 bajo. 48008. BILBO.
Imprime: Gráficas Castuera, S.A. C/San Blas, 4. BURLADA.
Portada: Agosti Xaho Pastoralak. Urdiñarbe, 1988 (Foto: E.X. Dueñas).
Depósito legal: BI - 1.762-1978.

Colabora

EUSKO JAURLARITZA KULTURA ETA TURISMO SAILA — GOBIERNO VASCO DPTO. DE CULTURA Y TURISMO



CIEN AÑOS DE CONCURSOS DE BAILE

En la actualidad es usual encontrarnos, dentro de los programas festivos de nuestros pueblos, con concursos dedicados a las danzas del país (Aurreskularis y Baile al suelto principalmente). La realización de estos concursos conduce a discusiones sobre su conveniencia o no en bien de las danzas, produciendo también discusiones sobre cual es la forma o estilo que debe de imperar en dichos concursos. Sin entrar en discusiones sobre lo que debe primar en un dantzari (técnica, estilo, ritmo, etc.), lo que sí está claro es que hoy en día un buen dantzari es un compendio de todas estas virtudes y que estos concursos están reservados a unos pocos, debido a su alto nivel físico principalmente.

Deseando conocer la antigüedad y forma en que se realizaban los citados concursos, y buscando antecedentes históricos de éstos, comienzan a aflorar datos concretos.

El 16 de julio de 1883, en unas Fiestas Euskaras organizadas por Antonio Dabbadie en Markina, se dio una novilla como premio a la persona mayor de sesenta años que más se distinguió en el baile de Aurresku. En 1886 (24-26 de julio) también se organizó un concurso de aurreskularis en Durango, en el que participaron cuatro ancianos. Asimismo se organizó un concurso de ezpata-dantza entre Abadiano, Bérriz y Garai.

En 1888 (8-10 de septiembre) hallamos los mismos datos que en el anterior pero esta vez en Gernika: concursos de ezpata-dantza y de aurreskularis viejos.

En 1891 (29 de septiembre) en Iurreta, Antonio Dabbadie volvió a organizar Fiestas Euskaras y en el programa se establecieron dos concursos de Aurreskularis. Uno para ancianos, en el que participaron cuatro mayores de sesenta y ocho años, y que ganó uno de Iurreta, y un segundo concurso para menores de dieciséis años, que lo ganó uno de Bérriz. También se organizó un concurso de ezpata-dantzaris entre los de Iurreta y los de Bérriz. Ganaron los de Bérriz y se llevaron el premio de 80 pesetas.

Como se ve, la participación de «dantzaris mayores» era bastante usual en aquellos años, al menos en Vizcaya.

No conocemos datos que reflejen la existencia de dantzaris viejos guipuzcoanos en tales concursos ni tampoco la existencia de estos concursos para mayores de Guipúzcoa. Por los datos que poseemos no hay celebración de éstos en Guipúzcoa hasta el año 1900, año en que Zumaia celebró Fiestas Euskaras y organizó un concurso de aurreskularis. En 1902, en Oñate, hubo concursos de aurreskularis, arin-arin y trajes típicos. El 8 de octubre de 1905

se hicieron en Bergara. San Sebastián, en 1906, del 7 al 15 de julio, organizó por mediación de E.D.D. (Euskal Dantzari Donostirale), un concurso de aurreskularis y bailes vascos (sin especificar). Poco a poco, estos concursos han ido popularizándose, teniendo horas altas y bajas como es normal. Para terminar, he aquí un ejemplo de las cantidades que se asignaban para premios en estos concursos de primeros de siglo:

1.º 40 ptas.; 2.º 25 ptas.; 3.º 15 ptas.; 4.º 10 ptas. Son datos del concurso de aurreskularis que se celebró en Eibar el 7 de septiembre de 1908.

LA «JOTA DE TUDELA» Y LA «REVOLTOSA», EN DISCO

Una nueva sociedad cultural, cuyo ámbito de actuación es la ciudad de Tudela, se presentó recientemente en público con la grabación del disco «Tudela, lo nuestro», en el que se recogen, entre otras piezas, dos de gran valor folklórico y cultural para la capital de la Ribera: la «jota de Tudela» y la popular «Revoltosa», ambas interpretadas por la Banda Municipal de Música.

La sociedad impulsora de la grabación, «Muga Kultur Taldea», afirma en el cuadernillo de presentación del disco que éste no se refiere «a músicas exclusivamente de Tudela», sino más bien intenta presentar a los músicos de la ciudad. En efecto, la variedad de las piezas recogidas así lo atestigua: desde músicas muy populares en toda Euskalherria, hasta piezas de gaita, temas propios de la Ribera de Navarra, como son las jotas cantadas, y las dos joyas del folklore autóctono reseñadas con anterioridad.

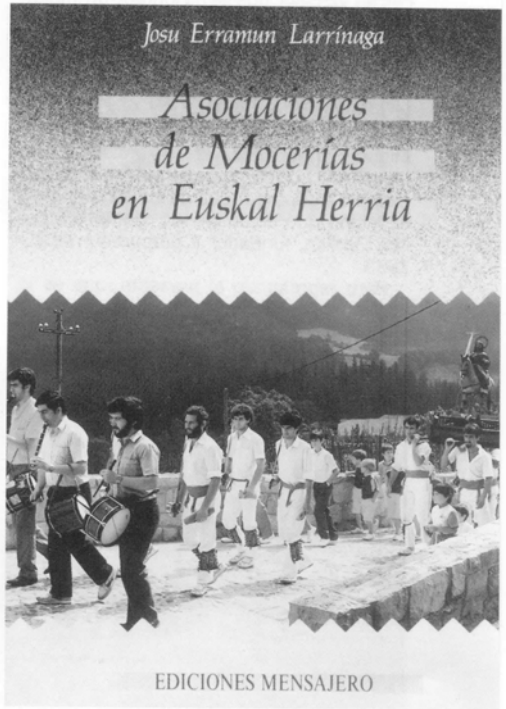
En la grabación han participado, además de la Banda Municipal de Música, el coro Joaquín Gaztambide, los auroros de la sociedad el Frontón, los gaiteros y txistularis de la ciudad, la rondalla Brisas Tudelanas, la escuela comarcal de jotas Raimundo Lanas, y el acordeonista José María Zarza.

EDITADO UN LIBRO SOBRE «ASOCIACIONES DE MOCERIAS»

Josu Erramun Larrinaga Zugadi, sociólogo e investigador de folklore, miembro del grupo de dantzas Bihotz Alai de Deusto, y colaborador habitual en las páginas de DANTZARIAK, ha publicado el libro «Asociaciones de Mocerías en Euskal Herria», cuyas primeras notas aparecieron en las páginas de un número anterior de esta revista, y que esperamos completar en un futuro.

Según su autor, «el trabajo ha tratado de ser un estudio de las asociaciones de mocerías, en cuanto a grupos informales y de iguales, analizando cuales han sido sus funciones, cómo se organizaban, normas a las que estaban sujetos, y cual era su papel social dentro de la sociedad tradicional».

El libro, editado por Ediciones Mensajero, de Bilbao, consta de 104 páginas, y ha salido a la venta en librería al precio de 590 pesetas. También se puede solicitar en la propia editorial, bien en la calle Sancho de Azpeitia «El Vizcaino», 2, 48014, Bilbao; o bien en el apartado de correos número 73 de Bilbao, código 48080.



BETI-JAI ALAI Euskal Dantzari Taldea de Basurto, (BILBAO)

«A la luz de los focos de los escenarios, bajo las estrellas de la noche en parques, bajo el sol y la lluvia, el «Beti Jai Alai», un indudable grupo destacado con danzas vascas en Vizcaya, que se ha logrado un impacto en los cuatro años que lleva realizando una tarea de lograr calidad, muy bien hecha y extensa».

Con estas palabras comenzaba un artículo referido al grupo Beti Jai Alai, allá por 1972, el conocido y ya fallecido periodista Miguel Sangel Astiz, y desde entonces hasta hoy muchos cambios ha sufrido el grupo, excepto alguno que otro de los dantzaris y la dirección que sigue siendo mantenida por Jon Pertika, fundador y preparador desde 1968.

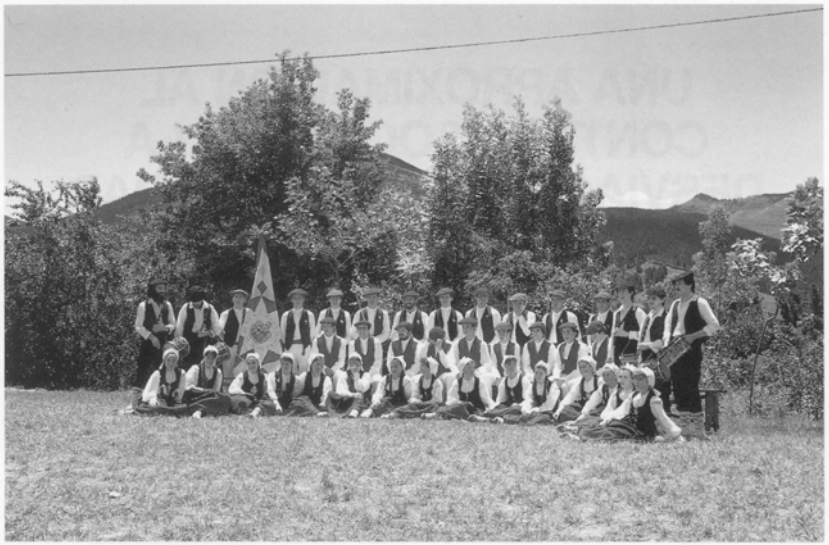
Pero regresando al presente, que es lo que en estos momentos importa, diremos que el número de componentes en la actualidad, es como sigue:

–dantzaris mayores (chicas) 29 aprox.
–dantzaris mayores (chicos) 24 aprox.
–dantzaris críos (chicas) ..... 30 aprox.
–dantzaris críos (chicos) ..... 58 aprox.
–músicos 12

Se puede decir que el grupo es bastante compacto en cuanto a la procedencia, ya que en su mayoría son el barrio de Basurto y pocos, por decir alguno, son de fuera del mismo, pero sin salir de Bilbao.

El promedio de edad es medianamente bajo; 19/20 años para las muchachas, y 21/22 para los muchachos, de ahí el trabajo arduo de los que lo llevan, para mantener una aceptable calidad en el folklore, obtenida desde hace años, como lo demuestra el sin fin de actuaciones realizadas durante estas últimas temporadas; 25 a 30 por año.

Bailando la danza de Lanestosa en el Estadio Olímpico de Munich (R.F.A.) en 1985. (Fotografía: E.X. Dueñas).



Beti-Jai Alai. (Fotografía: E.X. Dueñas).

La zona más común de actuaciones, al igual que la totalidad de los grupos vizcainos, es Bizkaia.

En el repertorio se encuentran danzas de todos los «lurralde»s excepto de Lapurdi. La gran mayoría aprendidas por medio de acudir al pueblo de origen y/o de la enseñanza en vídeo. Pero, al hablar de la recogida de danzas, no podemos olvidar los esfuerzos encaminados a obtener una sección musical dedicada principalmente a la interpretación con instrumentos autóctonos: txalaparta, tobera, gaita y dultzaina, alboka y, cómo no, trikitrixa, de cuyo instrumento ha creado escuela, y son de sobra conocidos los afamados trikitrilaris que el grupo ha dado al folklore del país.

Los ensayos, considerados por los dantzaris como muy duros, se realizan los lunes, miércoles y viernes, con una duración de dos horas y media (por día).

El grupo, Sociedad desde siempre, posee una lonja en propiedad y diverso material de sonido y luces, como pocos grupos del país, sobre todo teniendo en cuenta que la forma de sustento son las actuaciones, y la distribución de lotería en Navidad.

Otra de las facetas del grupo, eliminando la existencia de una ikastola que ha funcionado hasta hace pocos años, es la organización de festivales, durante ya doce años, y al que han sido invitados grupos autóctonos y/o conocidos por su fama.

Entre las salidas realizadas fuera de Euskal Herria, destacan las siguientes:

Burgos; Lugo, Madrid, años '73 y '75; Barcelona, año '80; Alfaro (Rioja) '85; Granollers '85; Alemania, Agosto '85, en el 1 er. Festival Mundial de Folklore, con actuaciones en Munich (Hall Olímpico y Loewenbraeukeller (casa de cerveza), Neuburg, y en Kegelbergbahn, en el cual no se actuó por las inclemencias del tiempo. En este certamen se consiguió el 3 er puesto en la Sección de acompañamiento musical con la danza; Palma de Mallorca año '87, 2.° Festival Mundial de Folklore, donde se obtuvo el 1 er premio en el mismo apartado citado anteriormente; Jaca (Huesca) '87, Festival de Danza y Folklore de los Pirineos, repreentando a Euskal Herria; La Coruña, año 88, IX Romería Gallega Internacional, también reprepsentando a Euskal Herria.

Como todo grupo en fase de renovación, en un futuro próximo, y ya es un proyecto realizable, se está creando un espectáculo a base de instrumenos autóctonos; tobera, txalaparta, txirula, zintzarriak. De esta mezcla de sonidos, una presentación con bertsolaris y ciertas nociones de la realización de un akelarre, saldrá el montaje citado.

Según palabras de su director, «no pretendemos celebrar el vigésimo Aniversario», y espera con optimismo realizar una serie de actos cuando el grupo llegue a los veinticinco años de existencia.

Emilio Xabier Dueñas

UNA APROXIMACION AL CONTROL SOCIAL Y A LA DESVIACION EN LA SOCIEDAD TRADICIONAL

Josu Erramun Larrinaga Zugadi

Arteaga. Concierto al aire libre (Bizkaia).

INTRODUCCION

A la hora de abordar temas referidos a la sociedad tradicional, existen dos tendencias opuestas que en nuestra humilde opinión se deben evitar. Por un lado, la tendencia a la idealización, como por otro, el menosprecio a los contenidos culturales de este tipo de sociedad. Teniendo esto presente, hemos tratado de realizar un análisis lo más objetivo y crítico posible, de los aspectos sociales de dicho momento.

El presente trabajo tiene como finalidad, el analizar desde una perspectiva sociológica las formas de control y desviación social en el contexto de la sociedad tradicional.

Las diversas formas de control social y los tipos de desviación característicos de la comunidad tradicional (al igual que en las sociedades modernas) son dinámicas y por lo tanto, susceptibles de evolucionar, transformarse e incluso, desaparecer.

Esta aproximación al control y a la desviación social busca aspectos generales que los configuren, pero que será necesario revisar, completar y mejorar con trabajos monográficos sobre el tema.

TEORIA

La socialización es un proceso por medio del cual, el individuo internaliza valores socio-culturales de su entorno y que a su vez, adaptan o configuran la propia personalidad a las necesidades colectivas y del hábitat. Es decir, la socialización se puede definir como el «proceso por cuyo medio la persona humana aprende e interioriza, en el transcurso de su vida, los elementos socioculturales de su medio ambiente, los integra a la estructura de su personalidad, bajo la influencia de experiencias y de agentes sociales significativos, y se adapta así al entorno social en cuyo seno debe vivir»[1].

Todo proceso de socialización, necesita de un conjunto de medios para procurar la identificación social de los componentes a las pautas, normas y valores de una sociedad. A este conjunto, se le denomina control social y se puede definir como «todos los medios y procesos por los que un grupo o una sociedad asegura la conformidad de sus miembros a sus expectativas»[2].

El resultado del proceso socializador puede orientarse en dos sentidos contrapuestos:

a) Que alcance el objetivo deseado de conformidad con las normas sociales imperantes y que el propio individuo las internalizará como propias, creando un sentido de pertenencia al grupo.

b) Que el sujeto no internalice las pautas sociales, y se produzca un desajuste entre los valores y conductas del individuo con respecto a los propios de la comunidad donde habita. Entonces, nos encontramos con una situación de desviación social. La desviación social puede considerarse como «cualquier fracaso para conformarse con las normas consuetudinarias de la sociedad»[3].

En toda sociedad hay diferentes niveles de tolerancia para cada uno de los tipos de desviación y en consecuencia, también existen diversos grados jerarquizados de control social.

El control social tiene cierta variabilidad en función del contexto temporal o espacial. Se ve relativizado por el tiempo o época donde se da, siendo normal que actos considerados desviados en una época no lo sean en otra o viceversa. De modo similar, el marco espacial o geográfico condiciona el que un acto considerado como desviado en una cultura, no lo sea o lo sea en grado menor en otro contexto cultural.

CONTEXTO SOCIAL A ESTUDIAR

El contexto social que estudiaremos, va a estar condicionado por dos variables relacionadas como son la espacial y la temporal.

Nivel espacial

A nivel espacial, nos referimos tanto a la localización espacial del hecho social como al tipo concreto de desviación a estudiar.

a) El marco geográfico está centrado en Euskal Herria. Dentro de esta localización, podemos encontrar diversos contextos que se diferencian por los niveles o tipos de vecindad que generan:

–El barrio (auzo). Donde las relaciones son muy estrechas y están normativizadas por la costumbre.

–La localidad o municipio. Las diversas relaciones sociales, contienen aspectos consuetudinarios como aspectos mediados y formalizados por las autoridades locales.

–La Villa. Marco donde el parentesco y la

Costumbres vizcaínas. Romería en un pueblo. Hacia 1908.

vecindad se encuentran en parte, relegados por las relaciones profesionales o de carácter comercial, y donde las normas emanadas de la autoridad (civil o eclesial) rigen la vida general.

b) A la hora de concretar el tipo de desviación objeto de análisis, hemos optado por omitir algunos modos de desviación, que aunque conocidos en la sociedad tradicional, presentan gran dificultad (por razones obvias o por la influencia de corrientes liberalizadoras) en el momento de obtener datos orales concretos al respecto.

Los tipos de desviación no estudiados se refieren a los desviados físicos o psíquicos (homosexuales, locos...), a la prostitución[4], los ladrones y criminales, o las razas marginales e indeseadas (gitanos, judíos y agotes).

Nivel temporal

En cuanto al nivel temporal, la sociedad tradicional será nuestro marco de referencia. En este contexto, hemos de señalar quiénes son los sujetos señalados para ejercer el control social y cuáles son los tipos de sanciones sociales que corresponden a cada forma de desviación.

a) Los agentes de control en la sociedad tradicional, han sido principalmente:

–El grupo primario o social que ejercía un tipo de control informal. Es decir, el grupo de iguales (pertenecientes a la misma categoría de edad) o el conjunto de la comunidad eran los encargados de sancionar las posibles desviaciones sociales.

–El control institucional de tipo formal. Tanto el poder civil como el eclesiástico han señalado y obligado a las comunidades a adoptar ciertas pautas de comportamiento colectivo.

b) Las sanciones sociales consisten en respuestas a determinadas formas de desviación.

–Control informal del grupo primario.

«... en la sociedad tradicional, el control social se ejerce de una manera directa e inmediata, por cuanto su universo social es muy reducido y todos sus miembros se conocen. En la aldea, el desviante se hace notar más pronto que en la gran ciudad y sufre una sanción casi inmediata. En una

comunidad reducida, que vive replegada sobre sí misma, el control de cada individuo por todos los demás se ejerce de una manera casi constante»[5]. «Dentro de la 'auzoa' las cualidades personales de cada uno de sus miembros son conocidos por los demás, y la opinión pública tiene plena efectividad como medio de control social. Paralelamente, es en el contexto de la 'auzoa' donde existen más probabilidades de que entre los individuos y los grupos domésticos surjan relaciones de amistad o de animosidad»[6].

–Los medios de control social pueden ser positivos o negativos. Es decir, aquellos mecanismos no constrictivos (persuasión, sugestión, instrucción o recompensa) que fortalecen o modifican un tipo de comportamiento. O aquellos mecanismos negativos (amenazas, órdenes, coacciones y castigos), que van encaminados a sancionar o a retraer una conducta no aprobada socialmente por la comunidad. Los medios de control, más generalizados en la sociedad tradicional, para el tipo de desviación que nos ocupa, han consistido en mecanismos positivos y/o negativos: 1–Normas y valores emanados de la autoridad tradicional. 2–Procedimientos de propaganda y métodos de persuasión no fraudulentos. 3–Intimidación y miedo.

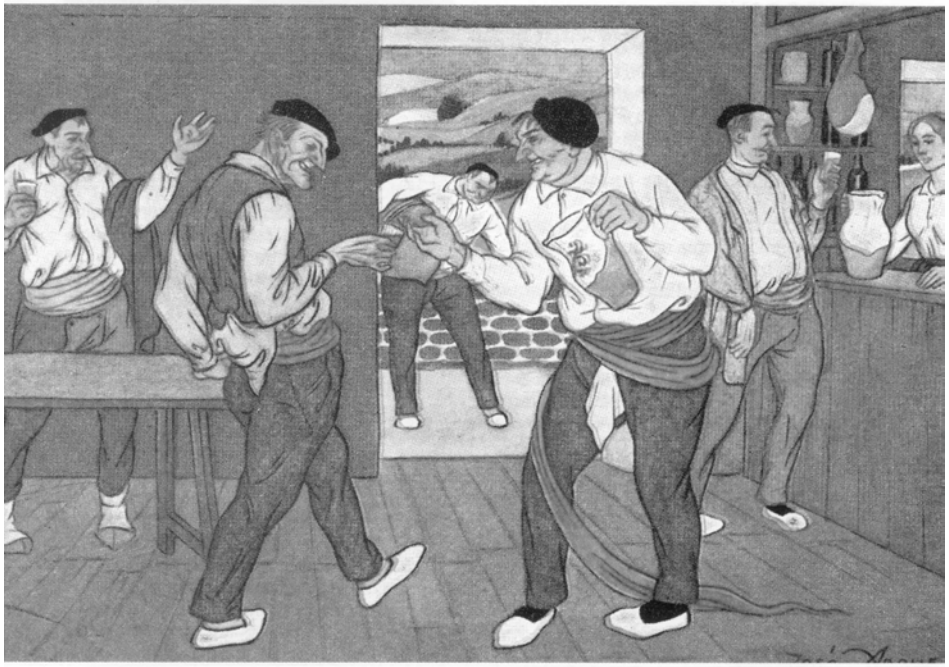
DESVIACION

DEFINICIONES COLECTIVAS

En las sociedades actuales, resulta extraño que aspectos tales como los matrimonios irregulares y/o ciertos escándalos públicos o familiares, sean definidos de desviados por la comunidad en general. Pero hasta hace escasos años, en el seno de la sociedad tradicional, ha sido práctica habitual el considerar como actos desviados o contrarios a la moral pública, las siguientes situaciones sociales:

Bodas irregulares

Se consideraba boda irregular, cuando alguno o lo dos contrayentes se casaban en segundas nupcias (caso habitual de los



Desde hoy, no bebas más chiquitos... ¡bébete a morro, como yo!, de José Arrue.

viudos).

O cuando eran bodas mal avenidas o desiguales, es decir, en caso de que la diferencia de edad fuese considerable (matrimonio de un anciano con una joven o de una anciana con un mozo) y cuando la desigualdad de los futuros cónyuges estaba en función de sus respectivas posiciones sociales o económicas (generalmente, consistían en matrimonios interesados).

Escándalos

En este apartado hemos de mencionar, los escándalos públicos debidos a irregularidades en la vida matrimonial o a desavenencias familiares: adulterio, peleas o conflictos familiares, faltas de los hijos respecto a sus padres...

Así como, los actos que se estiman contrarios al orden establecido: el atropello o intento de atropello a una moza, los enredos o líos amorosos, la embriaguez con escándalo, los noviazgos con forasteros, la mala gestión política o de la vida pública...

DISTRIBUCION ESPACIAL Y TEMPORAL

En lo referente a la distribución espacial de las formas de desviación citadas, indicar que son aspectos más o menos generalizados en el conjunto de la Península y en Europa. En el contexto de la sociedad tradicional, como hemos señalado antes, se han dado tanto en zonas rurales como en urbanas.

Contexto, donde el control social popular de la comunidad tenía carácter inmediato, y se situaba frente a un control de la autoridad pública no sistematizado en su regulación.

En cuanto a la distribución temporal, señalar que estos actos considerados desviados y atentatorios del orden social o de la moral pública se han manifestado de forma relativa y con desigual frecuencia (como es evidente).

LA ESTIGMATIZACION Y SU EVITACION

Los actos señalados como desviados en el presente artículo, en la sociedad tradicional suponían un tipo de desviación relativa (debido a que el control público era más

Idilio en Roncal (Nafarroa).

inmediato) y en la sociedad actual carecen de sentido.

La estigmatización social es la marca o tacha que impone la colectividad a los sujetos protagonistas de algún acto, considerado por el conjunto social como desviado o atentatorio de la moral pública.

Dicha estigmación era difícilmente evitable, aunque sí era posible evitar el mecanismo de control que había elegido la comunidad para sancionar dicha actitud.

En general, en las sociedades tradicionales se registraba:

a) Una tendencia al descrédito social o la oposición colectiva frente a todo acto considerado como desviado.

b) Se daba una desigual aplicación del control popular, en función del tipo de desviación o de la posición que ocupa el desviado en la estratificación social.

c) Existía cierta condescendencia (posiblemente, debido al temor o a la necesidad de pertenecer al grupo social) de los sancionados socialmente, ante la aplicación del mecanismo de control[7].

d) Aceptación social del modo de evitar la aplicación de los mecanismos de control.

Los sujetos que eran objeto de la crítica social, podían liberarse de la sanción social o la mofa pública, mediante:

–Un pago simbólico a los encargados de la aplicación de la sanción social (consistente, por lo general, en costear una fiesta, el pago de una ración de vino, etc.).

–O recurrían a la temprana huida, para contraer matrimonio en otra localidad y poder evitar así el ridículo.

e) Normalmente, la estigmatización social se aplica en base a defectos reales de los sujetos (tanto referido a los defectos conocidos como secretos) o a tachas falsas.

LEGISLACION

En lo referente al aspecto normativo, podemos indicar:

a) No había una legislación que se aplicase específicamente a estas definiciones colectivas de desviación.

b) Estos actos o sucesos, eran considerados como atentatorios para el orden social e incluso, para la moral pública.

c) Existía cierta tolerancia ambivalente por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas. Pues, aunque sancionaban estos modos o tipos de desviación, en parte, eran condescendientes con ellos. Y por otro lado, animando a la utilización colectiva del control o de la sanción social frente a la desviación, no toleraban los abusos o desmanes que se generaban en su aplicación.

d) Es curioso, pero existía una mayor regulación legislativa frente al control social que frente a la propia desviación.

CONTROL SOCIAL

TIPOS Y SU DESCRIPCION

En orden a algunos de los mecanismos de control, utilizados en la sociedad tradicional vasca, podemos establecer la siguiente tipología:

a) Cencerradas, «Toberak» y «Galarrosak».

La cencerrada, consistía en una batahola o alboroto nocturno a base de cacharros de cocina, cencerros, botes, baldes, cuernos, etc.; con la que los convecinos trataban de manifestar su descontento o desacuerdo con la acción desviante (actos «mal vistos»). La duración de las cencerradas iba desde 15 a 3 días antes de la boda (incluso, podía prolongarse hasta el mismo día de la boda).

En las «Toberak»[8], se alternaban coplas burlescas con los sonidos metálicos de una palanca de acero (conocido instrumento musical autóctono, al que se le denomina «tobera»). Y en las «Galarrosak», a la utilización de cuernos entre cuadrillas, situadas en las proximidades de la casa del sujeto de mofa.

En todos ellos, como elemento común, podemos señalar la utilización de ruido desapacible que se hacía para burlarse de alguien.

Estos mecanismos de control, trataban de sancionar las siguientes formas de desviación:

–Las bodas de viudos o las segundas nupcias.

–El adulterio.

–Líos amorosos anormales (viejos con jóvenes, boda entre viudos...), tanto si eran públicos como clandestinos.

–Frente a las irregularidades y desmanes de la autoridad pública o política.

b) Las representaciones teatrales burlescas o las parodias públicas, contemplan diferentes modalidades:

–«Karrosak», «Tobera mustrak» o «Charivari».

Complejo escénico, que con motivo de escándalos públicos (debidos a desavenencias familiares o actos considerados contrarios al orden establecido) acaecidos en la localidad se representaban de forma satírica sobre tablado, en la plaza pública.

La comparsa judicial era siempre fija (juez, secretario, «bertsolari», los que caricaturizaban a los protagonistas...) y en los intermedios actuaba con sus danzas la «Kabalkade»[9] o «Libertimendia».

–De parecida índole y menor rigor son las «Asto lasterrak» (carreras de burros), donde de manera burlesca se reproducían noticias locales referentes a desavenencias familiares.

En la plaza local, se colocaban los elementos necesarios para ambientar la representación grotesca de los hechos acaecidos. En otras ocasiones, consistía en un paseo sobre burros de los protagonistas.

–«Pastoralak».

Las «Pastorales», son representaciones al aire libre sin montaje escénico, donde los personajes se dividen en buenos (cristianos) y malos (moros o turcos). En el citado teatro popular en euskera, las obras tienen

Pastorales «Agosti Xaho» en Urdiñarbe (Zuberoa). (Foto: E.X. Dueñas).

«Ioalduna» de Ituren (Nafarroa) (Foto: E.X. Dueñas).

Miel Otxin de Lanz (Nafarroa). (Foto: E.X. Dueñas).

un marcado carácter crítico de temas históricos y políticos.

–Juicios de Carnaval.

Durante el Carnaval, abundaba la sátira social en general, y la enumeración pública (a modo de chismorreo) de lo sucedido en la comunidad. Tanto en las funciones o parodias de los enmascarados como en el juicio del Carnaval.

Son numerosos los gigantes, muñecos o peleles que en diversas épocas del año (Carnavales, Cuaresma, Semana Santa[10]...) terminaban su corta existencia en la hoguera pública, a modo de «chivos expiatorios». La sociedad tradicional deposita en estos personajes todos los pecados, calamidades y frustraciones acaecidas anualmente en el seno de cada comunidad humana.

c) «Hosto bidea» (camino de hojas).

Cuando era conocido algún tipo de enredo amoroso clandestino, se enlazaban mediante un camino de hojas las casas de los posibles amantes. Para ello, se usaba el lenguaje simbólico de las flores y en este caso, utilizaban plantas de significado negativo (hojas de berza, calabazas, cardos...).

d) Los noviazgos con forasteros eran «mal vistos» por los jóvenes de la localidad, causando en muchas ocasiones rivalidades entre cuadrillas vecinas que solían terminar en pedradas, riñas, tec.[11]

AGENTES DE CONTROL

Principalmente, los encargos del control social eran los jóvenes de la comunidad asesorados, vigilados y apoyados por los adultos. Contando también con la tolerancia del poder público y eclesial.

Las asociaciones juveniles contemplan una serie de funciones a desempeñar en el seno de la comunidad. Las mocerías son las protagonistas principales en salvaguardar el espacio físico del grupo social y de someter a crítica las posibles desviaciones sociales.

Estas asociaciones de mozos en lo que respecta a las rivalidades vecinales, observan las siguientes funciones:

a) Las peleas y rivalidades entre jóvenes de diferentes barrios, aparte de ser un modo de liberar energía que caracteriza a esta categoría de edad y sexo, tienen una importancia considerable en la limitación y defensa del espacio territorial del propio grupo.

b) En toda comunidad existen unos estereotipos establecidos o costumbres acerca de las gentes foráneas y por ello, está mal considerado que un miembro de la comunidad establezca relaciones o noviazgo con una persona de fuera. Como podemos observar, hay una tendencia a la endogamia en la forma de matrimonio señalado por el conjunto social.

c) Los miembros de estas asociaciones o agrupaciones son los encargados de llevar a efecto el control social y de este modo criticar, satirizar o sancionar los sucesos locales que son considerados como desviaciones sociales por la comunidad. Estas desviaciones sociales criticadas pueden referirse a:

–Tipos de matrimonios.

–Aspectos de la vida familiar.

–Cuestiones de índole social.

FUNCIONES

El control de la comunidad, atendía a una serie de funciones sociales:

a) Sistema de defensa de la moral pública, en cierto modo tolerado por las autoridades locales.

b) Manifestación del descontento popular ante la desviación y utilización del mecanismo de someter a los infractores a la verguenza pública.

c) La sanción comunitaria frente a las segundas nupcias, trata de evitar la poligamia.

d) Evitar los matrimonios desiguales (en edad o estamento social) o los posibles contratos matrimoniales interesados[12].

e) Tendencia endogámica, constatable en la costumbre social de evitar los matrimonios con miembros de fuera de la colectividad.

f) Permitía manifestar las posibles rivalidades, dentro de la comunidad, entre vecinos o familias. Conllevando consigo que en muchas ocasiones, las definiciones de los actos desviados estuvieran en base a:

–Defectos reales y secretos de los sujetos de sanción pública.

–Defectos falsos, que eran atribuidos por un sector de la comunidad.

g) Posibilita la socialización de la juventud, mediante su papel en el control social.

LEGISLACION

Como hemos indicado anteriormente, la

Toberak (Foto: E.X. Dueñas).

Kabalkada en Donibane Garazi (Nafarroa). (Foto: Josu Erramun Larrinaga).

legislación referente al control social es mucho más rica y abundante que la dedicada a paliar este tipo de desviación social.

Leyes generales, contrarias a las cencerradas

Desde hace dos siglos, la legislación había tratado de prohibir el control social en general y las cencerradas en particular. Pero todo ello, sin gran efecto y con cierta condescendencia por parte de las autoridades locales.

La cencerrada, falta contra el orden público

Los aspectos que ha esgrimido el poder legislativo, como argumento para atacar las cencerradas, se pueden resumir:

a) El bullicio y el ruido como desestabilizadores del orden social.

b) La sátira social contra las personas o instituciones, se consideraba como injuria con escándalo público.

c) Se sanciona la utilización en las cencerradas de olores repelentes.

Consecuencias

Las principales consecuencias del enfrentamiento entre la costumbre del control popular y la normativa legal vigente, han sido:

a) Las numerosas enemistades de familia(s), rivalidades, riñas, e incluso muertes o asesinatos, que han propiciado los mecanismos de control social.

b) La desigual aplicación de la justicia frente al control de la comunidad, en función de la posición social que ocupaba el tachado de desviado o los propios sancionadores.

c) Fueron abundantes los atropellos de la justicia o el abuso en la aplicación de la ley, para los miembros de la colectividad que participaban en este tipo de sanción pública.

EVOLUCION HISTORIA

Hasta comienzos del presente siglo, eran frecuentes y estaban al orden del día, la utilización de las cencerradas como sanción.

Si desaparecen estos sistemas de control público, no es tanto por la legislación, sino por un profundo cambio en las ideas y costumbres de la sociedad. Motivado por un cambio de valores sociales en el seno de la sociedad tradicional. Nuevos valores ante las bodas irregulares, los noviazgos y bodas con forasteros, matrimonios arreglados por los familiares, etc.

El poder civil y eclesiástico, impondrán prohibiciones a este control, donde se evidencia un miedo a la opinión pública por parte de dicho poder, que recurrirá al descrédito de esta forma de control no reglamentada.

CONCLUSION

a) Práctica, en defensa de la moral pública, fundada en sistemas morales o de ética cristiana rigorista.

b) Control social a modo de desagravio.

c) Tolerancia de la autoridad, mientras el poder civil y eclesiástico están unidos. Tornando en persecución de la crítica social, cuando se delimitan o dividen los campos de influencia social del clero y de la autoridad civil.

d) Temor, de ambas instituciones, a no poder controlar la sátira social y que ésta, se convierta en un arma de doble filo (como sucede con la crítica a la política).

e) Cambios de valores en el poder, que no coinciden en su evolución con los de la comunidad.

f) Control público selectivo, en base a los estamentos sociales:

–Defensa del interés de los poderosos (matrimonios de interés), debido a su capacidad económica y de influencias para librarse de la sanción pública.

–Evitar la equiparación con los situados en estamentos superiores, de los que ocupan status sociales inferiores.

g) Curiosamente o paradójicamente, este tipo de control social se transforma en un acto de desviación o de infracción de la legalidad.

BIBLIOGRAFIA

AZKUE, Resurrección María de, «Diccionario vasco-español-francés». Tomo II, Bilbao-París, 1906.

«Euskalerriaren yakintza». Ed.: Espa-

sa-Calpe. Tomo I, Madrid, 1959.
BIHOTZ ALAI dantza taldea. «Heri teatroa / Teatro popular». Hojas divulgativas de folklore.
CARO BAROJA, Julio, «De la vida rural vasca (Vera de Bidasoa)». Ed.: Txertoa, San Sebastián, 1974.
«El Carnaval». Ed.: Taurus, Madrid, 1963.
«Vida y muerte de la cencerrada». Revista: Historia 16. n.º 47. Madrid, 1980.
DONOSTIA, J. Antonio, «Apuntes de Folklore Vasco. Toberas». Revista: R.I.E.V. XV. París, 1924.
«Obras completas». Tomos I, II, V. Ed.: La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1983.
DOUGLAS, Willian A., «Muerte en Murelaga». Ed.: Barral. Barcelona, 1973.
ETXENIKE, Pedro, «Toberak (ceremonia nupcial)». Revista: Txistulari, n.º 5, año VII, 1934.
GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan, «La artesanía del cencerro en Zubieta». Revista: C.E.E.N. n.º 4, 1970.
HERELLE, Georges, «Les Charivaris nocturnes dans le Pays Basque Français». Revista: R.I.E.V., XV, 1924.
HORTON, Paul B. y HUNT, Chester L., «Sociología». Ed.: McGrawHill, U.S.A., 1976.
IRIBARREN, José María, «Historias y costumbres». Ed.: Príncipe de Viana. Pamplona, 1949.
«Vocabulario navarro». Pamplona, 1952.
LARRINAGA ZUGADI, Josu Erramun, «Asociaciones de mocerías en Euskal Herria». Ed.: Gero-Mensajero. Bilbao, 1988.
LECUONA, Manuel de, «Las Toberas». Revista: Euskaleñiaren alde (Revista de Cultura Vasca). N.º 194, 1920.
MAIR, Lucy, «Introducción a la antropología social». Ed.: Alianza Universidad. Madrid, 1986.
MICHEL, Francisque, «Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa littérature et sa musique». Ed.: Elkar. París, 1857.
SATRUSTEGUI, José María, «El grupo doméstico de Valcarlos». Revista: C.E.E.N. n.º 2, 1969.
SCHUR, Edwin M., «Interpreting Desviance» (Un paradigma para el estudio de las situaciones de desviación). Ed.: Harper & Row, 1979. Fotocopias.
ROCHER, Guy, «Introducción a la sociología general». Ed.: Herder. Barcelona, 1973.
TORRE, José Miguel, «Historia del País Vasco Norpirenaico». Tomo I. Ed.: La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976.
VIOLANT I SIMORRA, Ramón, «El Pirineo Español». Tomo I. Ed.: Alta Fulla. Barcelona, 1985.

NOTAS

1. Guy Rocher. «Introducción a la sociología general». p.: 133-134.
2. Paul B. Horton y Chester L. Hunt. «Sociología». p.: 96.
3. Paul B. Horton y Chester L. Hunt. «Sociología». p.: 102.
4. Prostitución referida tanto a las prostitutas como a su clientela.

Aprovechemos la ocasión, para señalar que el origen de la expresión «ir de picos pardos», está en la costumbre obligada de que las mujeres solteras con algún desliz debían llevar cosido en su ropa un trozo de tela en este color y tono.

5. Guy Rocher. «Introducción a la sociología general». p.: 270.
6. Willian A. Douglass. «Muerte en Murelaga». p.: 167.
7. En el caso de las cencerradas, según un informante de la merindad de Busturia (Bizkaia): Un anciano ya «mutil zaharra», aficionado a asistir a las cencerradas de otros, contrajo matrimonio con una joven. Y cuando la gente les fue a dar la cencerrada delante del caserío, él salió por detrás y dando toda la vuelta a la vivienda se sumó al jolgorio de su propia cencerrada.
8. No confundir este tipo de «toberak» burlescas con la especie de serenata nupcial que se daba, en general, a los novios con motivo de las amonestaciones o durante su noche de bodas. Ni con la celebración por motivo de finalizar una hornada de cal o la elaboración de la sidra (en esta ocasión, normalmente, el instrumento musical utilizado era la «txalaparta»).
9. Cortejo (formado por «bolantak», «makilari», «basa andereak», «gigantiak», «kabalier eta kabaliersa», etc.) que se organizaba en Behe Nafarroa con motivo del Carnaval, «Tobera mustrak» o «Karrosak», etc.
10. La quema del «Judas» y/o «Judesa» se celebraba, principalmente, el Sábado Santo. Y por lo general, el desarrollo del acto consistía en pasearlo por el pueblo a lomos de un burro, seguía un juicio donde se denunciaban en público los defectos de los convecinos y acusaban de ello al «Judas», que terminaba invariablemente ahorcado y transformado en cenizas.
11. Por lo general, según testimonios orales, los novios acostumbraban acompañar a las chicas hasta la casa y los jóvenes de la localidad esperaban a su vuelta solitaria para intimidarlo. En otras ocasiones, el día de la boda era obligado a realizar ciertos ritos de adopción en la comunidad (ej.: paso por un arco de hierbas) o al pago de una cantidad a modo de estipendio, a los jóvenes de la localidad de la novia.
12. Debemos tener en cuenta que los matrimonios no solían ser de libre elección de los contrayentes, sino que se efectuaban mediante acuerdos o transacciones entre familias y en muchas ocasiones, en base a tratos económicos.

Txalaparta (Foto: E.X. Dueñas).

DANZAS DE PALOS

Antonio Sánchez del Barrio

Desde la más remota antigüedad el hombre se ha comunicado, tanto con sus divinidades como con sus semejantes, mediante la expresión corporal. En la mayor parte de los ritos de carácter mágico o religioso, y también en aquellos otros cuyo fin primordial era la diversión y el entretenimiento, la danza ha ocupado un lugar predominante.

Testimonios pictóricos de cuevas prehistóricas –Cogull Trois Fréres, La Saltadora, Monte Pelegrino, etc.–; decoraciones en frisos, muros y también en vasijas y otros utensilios pertenecientes a las primeras culturas; textos clásicos de griegos y romanos etc., nos ratifican lo anteriormente expuesto.

La danza ha tenido siempre connotaciones propiciatorias para la obtención de buena caza, de lluvia abundante para el campo, de éxito en las batallas, y del mismo modo ha servido de distracción en los momentos de solaz y recreo, así como de ejercicio gimnástico en la preparación ante la lucha. Podemos, por todo ello, considerarla como una actividad connatural al hombre.

Danza y baile

Una somera distinción entre ambos términos parece obligada antes de abordar el tema que nos ocupa.

En primer lugar, podemos decir que la danza requiere una preparación previa de los ejecutantes que el baile no exige; en aquella los movimientos vienen marcados de antemano, y se hacen conforme a unas reglas establecidas, cosa que no sucede con el baile ya que se permite al intérprete mayor libertad en los pasos y posturas. En consecuencia, en la danza el ritmo y los desplazamientos distintos a los prefijados provocan el enredo y la confusión de las posteriores evoluciones; en el baile esto no ocurre. Al respecto, cabe citar la opinión de Crivillé en su Folklore musical: «En el baile sólo se aspira a llevar el ritmo mediante el movimiento, que puede ser múltiple y diverso. En la danza son los movimientos quienes procuran ser lo más bellos posibles y adornar al ritmo».

Dicho esto, conviene establecer una corta clasificación y fijar el paloteo en un apartado concreto. Los estudiosos del tema agrupan las danzas y los bailes desde puntos de vista tan dispares –instrumentales y vocales, religiosas y profanas, masculinas, femeninas y mixtas, etc.– que la simple confrontación de opiniones nos sacaría inevitablemente del marco de este trabajo. Sin embargo, sí podemos apuntar, en una primera aproximación, una clara distinción entre:

–Danzas y bailes rituales.

–Danzas y bailes de distracción o recreo.

a) Danzas y bailes situales.– Toman este apelativo por estar encuadradas dentro de un rito o ceremonia ya sea de carácter religioso o profano; diferenciaremos, por ello, las danzas y bailes que se presentan en procesiones y demás actos propios de un credo y las danzas y bailes incluidos en rituales correspondientes, por lo general, a episodios cruciales en la vida del hombre, muy a menudo cercanos a antiguos simbolismos paganos.

b) Danzas y bailes de distracción o recreo.– Se denominan de esta forma por pretender, como único fin, el divertimiento de sus ejecutantes; no tenemos, de este modo, vínculos con los rituales comentados antes. Entre ellos podemos distinguir los de tipo tradicional y los considerados como «de moda».

El paloteo debe enmarcarse en el apartado primero, como danza ritual de carácter religioso, aunque, como veremos, el paso del tiempo haya cambiado ese sentido en mutitud de ocasiones.

El paloteo o danza de palos

Generalidades.– Formalmente, el paloteo consiste en la sucesión de escenas cortas en las que los danzantes entrechocan sus palitroques atendiendo a los sones de un instrumento. Estas pequeñas «suites» son llamadas lazos, bien porque en las evoluciones abundan las figuras con serpenteos, o bien porque las mozas obsequiaron a los danzantes con cintas, para que las enlazaran en sus vestimentas una vez ofrecida la pieza. Cada lazo es danzado según una canción que da su nombre a la escena paloteada; en ella es preciso atender a su parte musical, que marca el ritmo del entrechoque, y a su parte textual, que nos ofrece fragmentos de romances tradicionales, letrillas líricas de los siglos XV y XVI, coplas referentes a hechos guerreros –principalmente de la guerra de la Independencia y carlistas–, oraciones, etc. Estos textos son repetidos varias veces en cada lazo, y sirven a los danzantes para

Danzas de Ochagavía (Foto: M. Larramendi).

recordar mejor los movimientos que deben efectuar.

Los intérpretes son tradicionalmente seis u ocho varones vestidos con prendas blancas adornadas con innumerables cintas y bandas de colores; aparece con ellos un personaje de atuendo distinto llamado, según el lugar, de forma diferente: birria, chiborra, cachidiablo, etc. Su misión ha variado con el tiempo, y su primitivo sentido –encarraba el espíritu del mal– se ha transformado hasta el punto de ser, con mucha frecuencia, el encargado de dirigir la cuadrilla.

Pero entender esta danza requiere abordar varias cuestiones ligadas no sólo a los elementos formales que la componen, sino también a sus antecedentes, a sus posibles conexiones con otras danzas, a los actos en que aparecen, etc.

Antecedentes.– Al respecto, se han vertido numerosas opiniones con mayor o menor fundamento histórico, que han generado una discusión, todavía vigente, entre etnólogos y folkloristas.

Frente a los que conceden mayor importancia al carácter guerrero o de lucha, desde luego existente, están aquellos otros que destacan las pretendidas cualidades propiciatorias y de fertilidad. Por otro lado, opiniones, quizás mejor documentadas, se refieren a los paloteos como restos de antiguas danzas gremiales de carácter religioso, que tenían como escenario habitual las procesiones, sobre todo las celebradas el día del Corpus Christi.

Los que confieren más importancia a la vertiente guerrera del paloteo, aducen profundas conexiones y similitudes con las danzas de armas, bien documentadas desde la antigüedad. En realidad, lo que principalmente emparentan es el palitroque como elemento sustitutivo de la espada, lanza u otra arma parecida, y no las evoluciones y movimientos, que, por otra parte, no conocemos perfectamente.

De las numerosas noticias de danzas armadas, referidas por autores precristianos, seleccionamos algunas de las citadas por Jenofonte en su «Anábasis» (libro VI, cap. 1.°):

> «Después que hubieran hecho las libaciones y cantando el peán se levantaron unos tracios y bailaron al son de la flauta, dando grandes saltos con mucha ligereza y moviendo las espadas». Más adelante continúa: «Inmediatamente se levantaron unos arcadios y provistos de sus más vistosas armas, marcharon a compás, según un aire guerrero que tocaban las Flautas, cantaron el peán y se pusieron a danzar como en las procesiones de los dioses. Los pallegones se sorprendieron sobremanera al ver que estas danzas las ejecutaban hombres armados».

Otras referencias de este tipo de danzas las tenemos en obras como: «Las guerras púnicas», de Silio Itálico; «Geografía», de Estrabón, etc.

En la misma línea escriben autores mucho más cercanos a nosotros como Rodrigo Caro en «Días Geniales o lúdricos» (1619):

> «En la paz (los guerreros) hacían entretenimiento de la semejanza de sus batallas usando de la saltación pírrica, la cual como dice Ateneo... era un ensayo de batalla, una esgrima a compás con la cual danza se festejaban también los dioses... Pudo ser que este baile se le pegase a los españoles de los muchos griegos que en España poblaron».

Sebastián de Cobarruvias, en su «Tesoro de la Lengua» (1611) también hace mención a este tipo de danzas, llegando incluso a proponer un posible creador:

> «Danza había de hombres armados, que al son del instrumento y a compás iban unos contra otros y trataban una batalla. Estos se llamaron pyrricos, del nombre de Pyrro inventor de este género de danza, para acostumbrar a los mancebos a sufrir las armas y a caminar y a saltar con ellas... Este género de danza es muy antiguo en Europa».

Las citas referidas hasta aquí nos hablan de danzas que, en teoría, podrían constituir los antecedentes más lejanos del paloteo; sin embargo, el paso del tiempo ha hecho que nuestra danza se modifique y adopte un significado diferente. Si bien es cierto que en los paloteos encontramos vestigios de danzas antiguas en algunos de sus elementos compositivos, el primitivo sentido ha variado de forma considerable. Y es por ello por lo que otros autores hacen prevalecer los aspectos de tipo propiciatorio, adivinando, en sus formas y elementos, simbolismos de fertilidad y fecundidad. Por ejemplo, Curt Sachs, gran conocedor de la historia de la danza, aunque concede al paloteo cualidades de tipo guerrero, hace mayor hincapié en las características referentes a la provocación de la naturaleza; de este modo, los palitroques adquieren un sentido fálico, las vestiduras blancas nos conducen a representaciones de la virginidad, los entrecruzamientos de los danzantes se entienden como movimientos vege-

Ochagavía (Foto: M. Larramendi).

Danza de palos de Billabuena (Araba). (Fotografía: E.X. Dueñas).

tativos, etc. La danza, como representación de una lucha, no presenta ahora un aspecto guerrero, sino que se convierta en «una pugna entre la energía negativa de la defensa y la energía positiva de la fertilidad» (Curt Sachs, en «Histoire de la Danse»), y del mismo modo, el espíritu del bien encarnado por los danzantes, es combatido por el del mal, representado por el bufón o personaje solitario.

Como podemos comprobar, disponemos de varios enfoques sobre los antecedentes de nuestra danza; sin embargo, es preciso hacer un breve repaso de las noticias que nos hablan de forma concisa de las danzas de palos y bastones, para configurarnos una pespectiva clara y realista de su verdadero significado.

Los datos concretos sobre danzas de palos, en el Estado español, se encuentran casi siempre en noticias que informan de la festividad del Corpus Christi. Esta fiesta instituida por Urbano IV en 1263, tuvo desde el primer cuarto del siglo XIV una solemnidad y esplendor inusitados. En la procesión de ese día se daban cita toda suerte de grupos e imágenes tradicionales, que realzaban la presencia de las representaciones de gremios, corporaciones y demás cuerpos sociales o eclesiásticos de la localidad y, al tiempo simbolizaban virtudes o pecados como la esperanza, el amor; o la envidia, la ira, etc. Alternaban, de este modo, figuras de animales que arrastraban hermosos carros, monstruos y tarasca, gigantes y cabezudos, etc., con diversos tipos de danzas: de palos, de espadas, de cintas, de arcos, etc., logrando un conjunto multicolor en unas calles singularmente adornadas para ese día.

Parece ser que los paloteos se hacen habituales en estos actos desde los primeros tiempos de la ceremonia, y pudiera ser el mínimo costo de su «puesta en escena» la causa de tan temprana aparición, ya que los danzantes pertenecían a cada agrupación o eran contratados por un precio mínimo (siempre inferior a las costosas figuras antes reseñadas).

Estos danzantes solían vestir los atuendos propios de su quehacer, predominando, a tenor de la documentación encontrada y los vestigios aún existentes, los de color blanco con enaguillas. Esta última particularidad nos acerca al traje propio de los labradores levantinos –detalle referido en muchas observaciones sobre la indumentaria de los danzantes–. Al respecto, cabe citar un fragmento de la descripción hecha por el Padre Isla en su «Historia de Fray Gerundio de Compazas» de una procesión del Corpus en un pueblecito de la provincia de León:

> «Precedíalos a todos el tamboril y la danza, compuesta por ocho mozos, todos con sus jaquetillas (chaquetillas) valencianas de lienzo pintado...».

También Lope hace abundantes comentarios, en sus obras, de elementos populares como las danzas, a las que denomina labradoras; así, en «La Carbonera» (jornada tercera), describe una procesión del Corpus diciendo:

> «Discurriendo a todas partes
> las danzas pasan y tornan,
> ya de galanes y damas
> y ya de moros y moras.
> Con lazos, con troqueados,
> con palos que nunca aflojan
> invención original
> de las danzas labradoras.
> Tras estos otros venían,
> que con las espadas rotas,
> vestidos de lienzo y randas
> lucen más a menos costa».

Todas estas danzas que se daban cita en la procesión, solían representar luchas entre el bien y el mal, simbolizadas por: ángeles y demonios, moros y cristianos, etc.; de este modo se comprende la distinta actitud de los danzantes y el personaje solitario, en el que se encarnaba todo lo condenable (de ahí, por ejemplo, que sus vestimentas contrasten, siempre con las pulcramente blancas de los danzantes). Tal es el caso de la danza ejecutada en Cuenca de Campos cuenca de Campos *(Valladolid)* descrita por Andrés Pérez García en su libro sobre la villa:

> «Es aquella comparsa de ocho hombres y un niño vestidos de ángel dirigidos por otro llamado Botarga o Birria, como aquí se dice, los cuales bailan al son del tamboril y la dulzaina acompañándose con las castañuelas. Consiste el blanco traje de los danzantes en pantalón ancho, faldas cortas, parecidas a las que usan las bailarinas de teatro, una porción de escapularios, medallas y cintas multicoloras que convierten su cuerpo en un arco iris y un pañuelo de seda graciosamente rodeado a la cabeza.
>
> El Botarga con su traje de arlequín y su vara en la mano de la que pende una pelota,

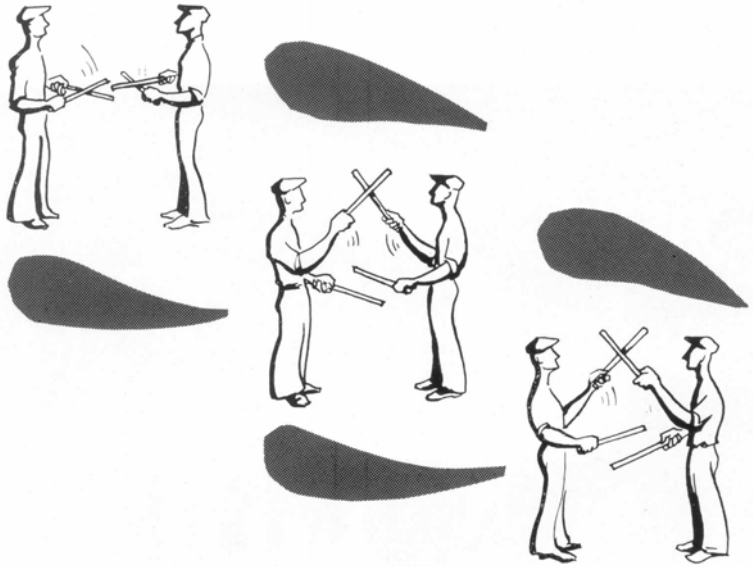
guía la danza; y, haciendo mil grotescos movimientos, reparte a los chicos sendos pelotazos.

Uno de los (lazos) que más llaman la atención es el titulado Entradilla de Santiago. Consiste éste en que seis de los danzantes, cubiertos con caretas negras para representar a los moros, pelean contra otro compañero que, montado sobre un caballo blanco de madera y cartón y llevando una espada en la mano, simboliza al apóstol Santiago, el cual ha bajado a pelear contra los moros por haberles invocado el ángel que lleva en la mano derecha una pequeña cruz, y a quien antes ha desafiado un capitán de moros. Santiago pelea y deja tendidos sobre el suelo a los moros que uno tras otro se le van presentando. El Botarga, símbolo del demonio, se dirige al apóstol y después de increparle por haber vencido a los moros, le desafía, pelean y es vencido también por Santiago. Entonces éste, dirigiéndose a los siete que por tierra yacen, les dice que se levanten y adoren la cruz que lleva el ángel; lo que al momento verifican los sarracenos».

Vemos ya uno de los posibles significados de estas danzas en el escenario concreto de las procesiones del Corpus o patronales; sin embargo, como advierte J. Caro Baroja en «El Estío Festivo» (pág. 131), estos tipos de danzas se incorporaron también a fiestas familiares como bautizos, bodas, visitas de personalidades, etc., y de ahí que hoy hayan pervivido, muchas veces, en ceremonias y actos en los que el sentido apuntado en principio ha cambiado considerablemente.

Dance de Cortes (Foto: M. Larramendi).

El presente texto fue distribuido durante el «XVI alarde de danzas de Euskal Herria» que, dedicado de manera monográfica a las danzas ejecutadas en dos filas con herramientas, se celebró en la localidad vizcaína de Basauri. Dicho festival, organizado por Euskal Dantzarien Biltzarra, Herriko Taldeak, y la Comisión de Cultura de la localidad, con el patrocinio del Ayuntamiento ocupa un lugar de privilegio entre las muestras folklóricas del país. En aquella edición participaron grupos de danzas de toda la geografía vasca, unidos por esta peculiaridad en las coreografías que presentaron.



DANZAS DE GRUPOS EN DOS FILAS CON HERRAMIENTAS

Iñaki Irigoyen

Una de las posiciones más tradicionales que adquieren los grupos a la hora de realizar sus danzas es la de colocarse en dos filas formando parejas. Generalmente el grupo lo constituyen ocho dantzaris, pudiendo ser en algunas formaciones hasta doce, encontrándose al frente de ellos un capitán o director de la danza. A veces son más los personajes que completan la comparsa, dándose en algunos casos escenas teatrales. Los componentes del grupo intercambian entre ellos sus posiciones, así como golpes con sus herramientas. Estas herramientas suelen ser palos en la mayoría de los casos, añadiéndose, a veces, arcos, rodajas metálicas o broqueles, espadas o un palo que sostiene una serie de cintas las cuales se tejen sobre el mismo al realizarse la danza. Para acompañar el ritmo o para que suenen durante el baile también se usan castañuelas en algunas de ellas, así como cascabeles en un número mayor. El pellejo de vino u odre inflado también se encuentra en ciertas comparsas de este tipo de formaciones.

Las fechas de actuación suelen ser fiestas patronales principalmente, dándose también en fiestas de Corpus Cristi, como es el caso de las danzas de Oñate y, al menos, de otros pueblos vizcaínos, según se desprende de datos históricos existentes en archivos. Otras fechas en las que se pueden ver estos grupos son las de Carnaval.

En las cuentas de gastos de ciertos Ayuntamientos e Iglesias de Vizcaya encontramos desde muy antiguo la referencia de «dançantes de troqueo». Así se les denomina tanto en Lekeitio como en Markina. En la villa marinera se hacían paloteados, existiendo pagos por ensayos y palos para los «trocados que danzaron». A veces hay pagos por cascabeles, así como por zapatos. Los pares pagados solían ser nueve o trece, lo que nos muestra que el grupo era de ocho o doce miembros con capitán o buruzagi. Estos datos son del siglo XVII, aunque ya a finales del anterior figuren pagos por danzantes, al principio por fiestas de Corpus y posteriormente por fiestas de Nuestra Señora de Agosto.

En Markina, por épocas parecidas, figuran pagos por aderezo y hechura de arcos para los danzantes, así como cascabeles y ropas para los «mascarados». Los juegos pagados muestran que eran doce dantzaris. Junto a los arcos también figuran palos pintados, así como el nombre de «troqueo», como en 1633 por ejemplo, que se menciona «dar de comer a los danzantes que hicieron sus paseos y troqueados». Es interesante resaltar que la Villa alquilaba sus cascabeles y «bestidos de los danzantes» a los pueblos cercanos. Los pueblos que se mencionan son Bolibar, Ermua, Eibar y Zaldibar. Por los datos existentes se puede afirmar que el grupo lo forman doce dantzaris y se bailan, al menos, danzas de arcos y palos.

Elorrio también tenía su grupo de danzantes en las fiestas del Corpus, junto a comedias y castillos de pólvora. Los danzantes eran ocho según se desprende por el número de cascabeles alquilados o por los pares de zapatos pagados. A veces, son dos grupos, uno de muchachos y otro de hombres. Usan «coletos» blancos y «chapeos» de bayeta en su vestuario. Bailan paloteados pues se construyen y pintan palos para los danzantes. Es peculiar el nombre que se da al grupo: danzantes «ventureros» o «abentureros» según quien redacte las cuentas. De todo ello se desprende que también eran makil-dantzaris los ocho que bailaban en Elorrio.

En el otro extremo de Vizcaya, en la Villa de Valmaseda, se hacen pagos por pernadas de cascabeles, arcos de papel, cintas, galones, máscaras de lienzo, un sayo para el bobo, al cual se le compra, uno de los años, una caperuza de dos colores. Aquí, igualmente, parece que son ocho los componentes del grupo, junto a un noveno que les dirige.

También hemos encontrado datos sobre danzantes de Corpus en las Villas de Portugalete y Bilbao, aunque en éstas, según las referencias conocidas, venían de fuera. En Bilbao, por ejemplo, en 1676 se pagó lo que costó «la danza que se hizo de Navarra», cuyos componentes eran ocho danzantes y gaitero.

Todo lo apuntado hasta ahora nos lleva a afirmar que en Vizcaya esta tipología de danza tenía una extensión importante. La mayoría de ellas han desaparecido no teniendo más referencias que estos datos de archivo; solamente en el Duranguesado se ha conservado la Dantzari-Dantza en seis Anteiglesias de la zona. También se conocen unos juegos de palos que se realizan al bailar la zaragi-dantza en Markina y Ondárroa. No solamente Vizcaya, todas las demás zonas del País han bailado en grupos

formados por ocho o doce dantzaris. Bastantes de ellas han llegado vivas hasta nosotros y sobre ellas vamos a tratar a continuación.

Las Anteiglesias que han conservado la DANTZARI-DANTZA en la Merindad de Durango son: Abadiano, Bérriz, Garay, Izurza, Mañaria y Yurreta. La Villa de Durango también la bailaba según datos históricos, lo hacía por fiestas de Corpus. Hay una descripción de sus coreografías realizada en 1801 por un investigador alemán, llamado Guillermo de Humboldt. Los danzantes eran ocho y un noveno, «que se llama el rey con una bandera en medio». En la descripción indicada encontramos seis danzas que han conservado las Anteiglesias: *Agintariena, Zortzinango, Banango, Binango, Launango* y *Txontxongillo.* No coinciden aquellas en que se usa herramientas. Mientras en Durango se mencionan una danza de rodajas metálicas o broqueles y una de cintas con un muñeco en la punta del palo que las sostiene, lo que nos acercaría a la brokel-dantza guipuzcoana, que más adelante trataremos, a nosotros han llegado otras danzas, dos con espadas largas y una con palos grandes: *Ezpata-joko-txikia, Ezpata-joko-nagusia,* y *makil-jokoa.* No sabemos si alguna de las comparsas llegó a emplear palos pequeños.

En las Anteiglesias que las han conservado se bailan por fiestas patronales. En Bérriz, el Ayuntamiento, al parecer, solía elegir un «mayoral» o «rey» para las fiestas, el cual era el encargado de sacar las danzas. Estas denominaciones también las encontramos en Durango, apareciendo los nombres de los mayorales en muchos de los pagos.

En estas danzas es importante la bandera, la cual se ondea sobre los dantzaris agachados. Cada una de las mencionadas Anteiglesias conserva la suya propia desde muy antiguo. Las nueve danzas mencionadas constituyen actualmente el repertorio que se baila ante las Autoridades que presiden en la plaza.

MARKINA y ONDARROA han conservado la zaragi-dantza. La primera dentro del contexto de fiestas y ritos de Carnaval. En estas fiestas destaca el hecho de correr gansos, es decir, de degollarlos a la carrera de caballos cogiéndolos del cuello con la mano. Durante el siglo XVII ya tenemos referencias históricas de ello. También se mencionan danzas y «mugigangas», pagándose en 1778 «por la cena que dio a los que hicieron la función de Carnestolendas y valle de troqueo». Creemos que se referirá al paloteado que aún se conserva y que finaliza golpeando al pellejo inflado que sobre las espaldas lleva un componente de la comparsa. Esta se completa con gente disfrazada, no faltando el oso y su acompañante entre ellos. Por estas mismas fechas de Carnaval encontramos en Arano y Goizueta (Navarra) otras danzas de pellejo. También en Guipúzcoa parece que se realizaba en esta época, aunque actualmente es más corriente verla por fiestas patronales, al igual que en Ondárroa.

La Comparsa de LIZARZA también realiza sus danzas en la época de Carnaval. El grupo lo constituyen ocho dantzaris, al frente de los cuales hay un capitán y un sargento. Visten de blanco y sobre los hombros, cubriendo parte de la espalda y del pecho con sus puntas, colocan unos mantones, dando un aspecto femenino a su atuendo. Diez números constituyen la serie de sus danzas. Estas tienen un aspecto más burlesco, como corresponde al Carnaval, que las del mismo tipo bailadas por fiestas patronales. Entre sus danzas encontramos juegos de palos y una especie de brokeldantza en que el broquel o rodaja, que en otros lugares es metálica aquí es de madera. Esta se golpea con un palo. Los dantzaris participan en las clásicas cuestaciones de la época de Carnaval, yendo por los caseríos a recoger aguinaldos, finalizando con una comida comunitaria entre los jóvenes el martes de Carnaval.

En ORIA encontramos otra danza burlesca, la Sorgin-dantza, que simula irónicamente ciertos movimientos entre hombres y mujeres de tipo provocativo. Estos son resaltados, máxime si tenemos en cuenta que las mujeres son hombres disfrazados. También es danza de dos filas con un paseo previo al estilo de la Brokeldantza de fiestas patronales.

La BROKEL-DANTZA, que ya hemos mencionado, es, junto a la Ezpata-dantza, la danza más importante de fiestas en muchos pueblos de Guipúzcoa. Según Juan Ignacio de Iztueta, maestro de danza de finales del siglo XVIII y principios del siguiente, se solía representar por fiestas patronales de algunas Villas, haciéndolo de cuatro en cuatro años, por la dificultad de su ejecución y los costes de su montaje. Eran precisos bastantes días de ensayo para poder bailarla bien, siendo necesarios doce dantzaris y un jefe o capitán para rea-

Corpus de Oñate. (Fotografía: E.X. Dueñas).

Beskoitzeko makil dantza. (Fotografía: E.X. Dueñas).

lizarla. Los nueve números de danza que menciona son: *Boastitzea, Agurra, Makilla txikiakikoa, Zortziko lau aldeetakoa, Brokel makillena, Zortziko 40 muriska edo kabriolakoa, Makilla handiakikoa, Billanzikoa* y *Zinta-dantza.* Añadiendo a continuación que muchos jóvenes han aprendido nuevas formas de bailes y las han introducido muy justa y elegantemente en la danza de broqueles. Este amante de nuestro folklore, el cual llegó a escribir un libro sobre danzas de Guipúzcoa, también formó comparsas de dantzantes. A su muerte, uno de sus alumnos predilectos, José Antonio de Olano, natural de Zaldivia como él, se hizo cargo de esta labor de enseñanza y organización de grupos. El fue, como director de una «Comparsa guipuzcoana de baile o de batallas antiguas», compuesta por doce niños, de edad de nueve a doce años, el que se presentó en la plaza de toros de Bilbao, el domingo 5 de Setiembre de 1858. En el programa, que llamaríamos de brokeldantza, encontramos además de las mencionadas por su maestro, un «Baile de Ballestas haciendo varias evoluciones de antiguas batallas» y «el Contrapás formando arcos y la contradanza con diferentes evoluciones». Este baile de ballestas no se conoce hoy en día pero sí la *Arku-dantza,* con adornos, así como *Uztai-dantza* o juego de aros, además de los nueve números mencionados por Iztueta.

Guipúzcoa conserva, junto a la mencionada Brokel-dantza y su simulacro carnavalesco de Lizarza, unas DANZAS DEL CORPUS en Oñate, que destacan dentro de un contexto procesional de lo más característico y majestuoso. Habrá que mencionar también algunas danzas del pellejo y paloteados como los de Motrico, Deba, Anzuola, Berástegui, etc.. En el CORPUS DE OÑATE hay que destacar, junto a los danzantes, a la Cofradía del Santísimo Sacramento, cuyos hermanos personados participan en la procesión activamente: doce de ellos disfrazados de Apóstoles, junto a otros dos, uno que lo hace de Cristo y el otro de San Miguel. Ellos acompañan al Santísimo y son obsequiados con las danzas en ciertos momentos.

Los ocho dantzaris y su capitán visten pantalón y camisa blanca y entre otros elementos, una faldilla roja sobre los pantalones. El Capitán cambia el color rojo por el azul. Es de destacar el uso de castañuelas. Aunque la procesión y la Cofradía son muy anteriores el primer dato sobre danzantes que se encuentra es de 1560. La sayuela con la que se visten es típica de danzas de este tipo en zonas alavesa de la Rioja y algunos pueblos de la Ribera de Navarra, si tenemos en cuenta solamente al País Vasco. Fuera de él está bastante extendido su uso. En Oñate las primeras referencias sobre ellas son de 1766, en que aparecen pagos.

Es magnífica la integración de los danzantes en la procesión de la mañana, bailando en todo el trayecto y en los lugares señalados, siendo espectacular la danza ante San Miguel, los Apóstoles y Cristo, así como la realizada ante el Santísimo.

Por la tarde realizan una exhibición de todos los números del repertorio que consisten en: *Zortziko de San Miguel, Kontrapás de San Miguel, Banako, Makil-dantza, Launako, Makil-dantza, Zortziko, Makildantza,* finalizando con *Arku-dantza,* también conocido por *El triunfo de Cristo.* El ritmo del Banako, Launako y Zortziko es similar al usado para danzas de nombres semejantes en la Dantzari Dantza del Duranguesado. La coreografía es algo diferente puesto que los danzantes de Oñate no realizan tantos «puntapiyos» o elevaciones de pies y sí, en cambio, tocan con la rodilla en tierra indicando la reverencia realizada ante el Santísimo.

Los paloteados o troqueados son bailes muy difundidos en toda la zona de la Rioja alavesa. Se conocen en Elciego, Laguardia y últimamente han sido recuperados en Pipaón, donde finalizan con la zinta-dantza. También se han bailado en más pueblos. Entre ellos destacan los que ha conservado la población de VILLABUENA. El Padre Donostía recoge en su cancionero melodías de esta localidad que se refieren a las danzas. Estas han sido mantenidas gracias a la existencia de gaiteros en el pueblo. Las danzas han servido para agasajo de visitantes importantes o como baile de acompañamiento de procesiones, ejecutándose últimamente durante las fiestas patronales de San Torcuato y San Andrés.

El número de los danzantes es de ocho, acompañados de un cachimorro y, a veces, de otro que cumple la misión de bastonero o director de baile. La ropa es blanca con faja y pañuelo al cuello de color rojo. Sobre los pantalones destacan las sayuelas de colores estampados. Usan bandas cruzadas sobre el pecho y la espalda y pañuelo

Dantzaris de Iurreta (1982).

anudado en la cabeza.

Los nombres de los distintos números son: *Te vi, El culo, Oficios, Bailaos, Rompecejas, Pájara pinta, Paloteado, La Castañuela.* Estos son los más conocidos habiendo más que se han realizado en Villabuena.

En las danzas alavesas de esta zona hay que destacar al cachimorro, personaje singular, que con su traje arlequinado y su palo del que pende una piel de animal, pone orden en la marcha y dirige, de alguna manera, el discurrir del grupo. Es personaje que se puede relacionar con el «Bobo» de Ochagavía o las «Botargas» de otras partes.

La Ribera de Navarra es rica en paloteados, éstos se combinan con diálogos recitados, dándoles aire de una escena teatral. Los personajes que aparecen son, junto a los ocho dantzaris que componen el grupo de paloteadores, el Mayoral, al que corresponde el papel de director de la comparsa, y el Rabadán, pastor ayudante que desarrolla el ambiente jocoso y simpático de la fiesta. Junto a ellos es corriente que se de la representación de el diablo y el ángel, es decir el enfrentamiento del bien y del mal. Su origen puede estar en las patoradas que se dedicaban a moralidades y vidas de santos en la época medieval. Hoy en día la danza y la parte teatral están integradas en una unidad al que se le denomina «el dance». En la mayor parte de los pueblos de la Ribera de Navarra se han conocido estas comparsas, siendo el área donde se realizan más amplia, teniendo mucha importancia «los dances» de la provincia de Zaragoza.

EL PALOTEADO DE CORTES es uno de los más conocidos, puesto que es el pueblo que ha conservado, por fiestas de San Miguel, sin nignuna interrupción su «dance». Aquí aparecen todos los personajes mencionados, incluidos el ángel y el diablo. Participan en la procesión en honor del Santo, al que junto a recitados alusivos tributan su homenaje con la danza de las *Cortesías.* Por la tarde y sobre un tablado, desarrollan su espectáculo. En él toman parte todos los personajes, representando en primer lugar y después del saludo del Mayoral, varios diálogos versificados entre el Angel, el Diablo, el Mayoral y el Rabadán. Posteriormente toman parte activa los danzantes, que entre danza y danza intercalan, adelantándose del grupo el recitador que le corresponde actuar, versos y estrofas alusivas a la fiesta. Cada uno recibe contestación, a veces mordaz, del Mayoral. Todo ello crea un ambiente jocoso y crítico a la vez. Las danzas se realizan hoy en día son: *Paseo o pasacalles, Cortesías, Vals, Trenzado sencillo, Trenzado doble* y *jota o paloteado.* Se conoce la existencia hace bastantes años de representaciones de moros y cristianos.

FUSTIÑANA es otro pueblo que ha tenido «dance» en épocas pasadas. Después de bastantes años en que no se había bailado en la procesión de los Santos Justo y Pastor, los jóvenes se decidieron a recuperar la costumbre. Recurrieron a las personas que podían aportarles información, llevándoles ésta hasta el pueblo de Talamante, donde aún se conservaban las danzas y éstas, al parecer, tenían relación con las propias de Fustiñana. Con ello recuperaron su «dance» y hoy en día suenan de nuevo las gaitas, el ruido de los golpes de los palos y los versos del Mayoral, Rabadán y danzantes, en las fiestas patronales.

No solamente la Ribera del Ebro sino que la zona pirinaica de Navarra también ha conservado sus paloteados. Destacan los DANTZANTES DE OCHAGAVIA con sus bailes en honor de la Virgen de Muskilda. La fiesta tiene lugar el 8 de Septiembre, aunque ya la víspera encontramos a los danzantes acudiendo a las funciones religiosas y prestándose en la plaza por primera vez ante el pueblo. Al igual que en la Dantzari Dantza del Duranguesado, se presentan sin sus vestidos blancos de gala del día siguiente. Visten con el traje negro, clásico del Valle de Salazar. Usan castañuelas en algunas de sus danzas. El grupo lo constituyen ocho dantzaris y un director de danza al que se le denomina el «Bobo». Las danzas son: *Paseo, Emperadorea, Katxutxa, Dantza, Modorro,* estas cuatro últimas paloteados, *Pañolo-dantza*, que como su nombre indica se hace con pañuelos que se entrecruzan entre los danzantes. Finalizan con la clásica *Jota.* Ofrecen las danzas a la Virgen la mañana de la fiesta en el Santuario de Muskilda. En el grupo destaca el «Bobo», con su traje arlequinado, sobre todo cuando en la Pañolo-dantza se coloca una careta bifronte. Esta figura es punto de referencia para muchos folkloristas, dándole, algunos, un carácter de personaje mítico, relacionándole con el dios Jano.

Otros paloteados de la montaña son los que el 3 de Agosto, fiesta de San Esteban,

Gipuzkoako brokel-dantza. (Fotografía: E.X. Dueñas).

Danzas de Oñate. (Fotografía: E.X. Dueñas).

Danzas de Oñate. (Fotografía: E.X. Dueñas).

se bailan en Vera de Bidasoa. El repertorio lo constituyen diez números interviniendo en el último, junto a los doce makildantzaris, dos muchachos con odres o pellejos inflados a la espalda que son golpeados por los dantzaris. Es una zagi-dantza, como las que antes hemos mencionado, y que algunos folkloristas relacionan también con la figura del «Bobo» que danza entre los componentes del grupo.

En el CARNAVAL DE LABURDI, dentro de la comparsa en la que toman parte diferentes personajes, destacan los makildantzaris denominados «kaskarotak». Los personajes son: el abanderado, los mencionados «Kaskarotak» cuyo número suele ser par y generalmente varía, los «Besta gorri», con sus espadas de madera, «Ponpierrak», con traje de bufón o arlequín, los «katilun gorri» o «Marikak», con pantalones blancos y falda roja sobre ellos y un cinturón del que penden unos cencerros. En la mano llevan una especie de escoba hecha con crines de caballo. A veces salen el «Señor» y la «Dama» completando la comparsa. Esta recorre los distintos barrios del pueblo, saliendo algunas veces fuera del mismo, haciendo cuestaciones. Danzan «kaskarot martxa» en el trayecto y cuando llegan a alguna vivienda bailan las makil-dantzak junto a jauziak y jotas. Aquí el grupo de makildantzaris queda más difuminado dentro del cortejo no siendo, como se ha indicado, su número fijo.

En la Baja Navarra los «Bolantak» o danzantes suelen llevar unos palos adornados en la mano que no usan para golpear, solamente de complemento de su indumentaria. Vemos que aún queda más difuminada la figura del makildantzari, si es que alguna vez ha llegado a serlo. En Zuberoa existe una makil-dantza practicada muy de tarde en tarde. Parece que la realizaban los kukulleros en las mascaradas. Los golpes se dan con las dos puntas tomándose el palo por el centro.

El «XVI festival de Basauri» recogió principalmente este tipo de danzas, completándose con otras a fin de ofrecer una muestra de la variedad existente. La mayoría de estas danzas, probablemente, tienen orígenes comunes, a algunas pueden que la relación que les une sea solamente la de la estructura coreográfica. El ser realizadas en dos filas usando herramientas. Lo que cada una de ellas presentan, independientemente de orígenes e interpretaciones históricas, es la impronta que cada uno de los pueblos en que se han conservado les ha dado. La peculiaridad que cada cual ha impreso a sus danzas y que dan variedad y riqueza a nuestro folklore.

HERMENEUTICA DE LA DANZA VASCA

Pablo A. Martín Bosch, «Aritz»

XEMEINGO DANTZA

Paralelamente a la Ezpata-Dantza vizcaína, hacia el oriente e introduciéndose en su zona coreográfica por Markina-Xemein, se hallan tanto la Espata-Dantza guipuzcoana como las danzas de broqueles o bordones, danzas de juegos de palos. De este modo podemos comprobar, una vez más y no sólo en la sucesión de la Makil-Dantza a la Ezpata-Dantza vizcaína, la relación, apuntada ya por LUCILE ARMSTRONG quien, frente a VIOLET ALFORD, opina que[1] «las danzas de espadas fueron una adaptación de las danzas de palos», ya que «como el sonido de éstas era tan fuerte en comparación con el de los palos de madera, los campesinos que vivían cerca de las regiones mineras se procuraron espadas para hacer más ruido y por consiguiente despertar mejor a los espíritus de la tierra para pedirles que hiciesen crecer los pastos y el grano sembrado en la Madre Tierra»; la opinión de V. ALFORD era que «las danzas de espadas fueron creadas por mineros, mientras que las danzas de palos eran de gentes agrícolas». JUAN ANTONIO URBELTZ, por su parte, dice:

> «Las danzas de espadas contituyen un género coreográfico milenario que en Europa occidental se halla fuertemente unido al desarrollo tecnológico de la metalurgia. En un importante libro, *Sword dance and Drama* VIOLET ALFORD coloca a las danzas de espadas como secreciones rituales de los trabajos de la minería. Allí donde ha existido una minería arcaica, allí hay danzas de espadas»[2].

Sin embargo los tres coinciden en considerar las danzas de espadas no sólo como danzas guerreras, sino en relación a su simbolismo místico.

De este modo hallamos una vasta zona de influencia de ambos tipos de danzas *(Ezpata-Dantzak* y *Makil-Dantzak)* que abarcaría toda la parte oriental de Vizcaya, introduciéndose en los primeros pueblos del Norte de Alava, toda Guipúzcoa, y los pueblos colindantes entre esta última provincia y Navarra, donde resaltamos, por su importancia etnográfica, mitológica y, en definitiva, cultural, la Sierra de Aralar con su santuario a San Miguel.

Una vez vista su extensión geográfica no podemos menos que señalar que no es ésta una zona homogénea; así, los mismos juegos de palos son diferentes en la Makil-Dantza vizcaína y en la Brokel-Dantza guipuzcoana, como se verá más adelante y, del mismo modo, también las Ezpata-Dantzak difieren en su ejecución. Como dice URBELTZ[3]:

> «En la danza de Guipúzcoa, todo obedece a unos patrones simétricos. Se comienzan las figuras de danza hacia el lado derecho, pero deben ser completadas con un desarrollo igual hacia el lado izquierdo. Esta manera de entender la danza de espadas en Guipúzcoa se nos asemeja al fluir de la corriente de un río en su curso medio, la coreografía es abierta, lo baña todo. No sucede lo mismo con su homónima vizcaína, es una sensación de potencia, de torrentera que siempre tiene presente los giros hacia el interior del doble cuadro, o doble círculo, que forman los *«dantzariak»*, pues esto nunca se sabe, ya que en la danza establecen también un signo del infinito trazado en su magnífico *«tripudium»*. Una cierta anarquía, dada por la peculiarísima expresión personal que cada bailarín imprime a sus pasos nos hace sentirnos en un mundo arcaico».

Sin embargo también en Bizkaia hay una danza de este tipo: la que aquí se trata. Esto trae consigo un problema adyacente que puede tener su importancia: el problema de la influencia de unas zonas coreográficas, culturales, sobre otras; así nos encontramos con el siguiente grupo de danzas de espadas en Guipúzcoa descritas por URBELTZ[4] y que aquí resumimos:

1.° La Ezpata-Dantza de Gipuzkoa, donde hay dos grupos de bailarines con papeles diferenciados: una comparsa de hasta cien bailarines repartidos en cuatro filas y dirigidos por un *«buruzagi»*, y cuatro bailarines o *«azkendariak»*. Se realizan dos puentes guiados por el *buruzagi*. Entre sus partes, el *Zortziko* es largo y simétrico en sus evoluciones; es una danza aérea donde se mira hacia adelante, y no se realizan vueltas con cabriola, recordando el juego de espadas de Xemein.

2.° La Ezpata-Dantza de Zumárraga, bailada el día de Sta. Isabel (2-VII) y por La Ascensión (15-VIII). Esta danza apunta, según URBELTZ, a un simbolismo hierofánico. El grupo está formado por un *buruzagi,* dos filas de bailarines con espadas largas, y tres *azkendariak* con puñales cortos.

3.° La Ezpata-Dantza de Legazpia, síntesis según nuestro autor de tres formaciones coreográficas diferentes: 1) dos filas de espadas largas apropiadas para bóvedas y puentes, 2) la cadena de bailarines unidos por las largas espadas, y 3) la figura conocida con el nombre de «la rosa», que se hace en otra danza de Bizkaia (en clara referencia a la de Xemein) y en Europa. Se baila el 3-V, día de la Santa Cruz y, aunque no se baila el día del Corpus, sí forman una bóveda de entrada a la iglesia. Bailan quince *dantzaris,* siendo los tres primeros chicos de 12 ó 13 años, los *dantzari-txikiak,* con un puñal cubierto[5]; después va el *buruzagi* y once bailarines con espadas. Al terminar el aperitivo en el ayuntamiento, los *dantzari-txikiak* encabezan la comitiva avanzando en sentido contrario a las agujas del reloj, y se colocan en el centro de la plaza[6]; el resto avanza en dos filas, dirigidos por el *buruzagi.* Se forma la cadena y la rosa alrededor del cuello del «capitán». Después, una vez libre, sube sobre ésta y mueve los puñales como los *dantzari-txikiak.* La danza concluye al bajar el *buruzagi.*

De este modo podríamos, en primer lugar, pensar que son las danzas guipuzcoanas las que han influido sobre Xemein debido a la apertura de este pueblo a sus vecinos de la provincia oriental[7]; y esto podría avalarse por el hecho de que, en toda Bizkaia, es únicamente en Xemein donde se conserva una danza de estas características, danza que J. A. URBELTZ, siguiendo a C. SACHS, clasifica dentro de las «danzas de combate entre dos bailarines y ronda coral de espadas»[8], pudiéndola resumir como sigue: bailada el 29-IX, día de S. Miguel, es parecida al baile de Legazpia. Al *buruzagi* aquí se le llama *maisu-zaharra,* habiendo también dos *espata-txikiak.* El *maisu-zaharra* lleva chaleco marrón con flores bordadas y con cuatro pañuelos, uno en cada bolsillo. La danza consta de cuatro partes *(Ibiltaldia, Ezpata Naguziarin Oiñarria, Ezpata Txikien Borroka, Ibiltaldia).* El *maisu* queda quieto y se gira en torno a él hasta formar una «parrilla» o «rosa», pero *no es encerrado por el cuello o cintura.* A continuación se le eleva hasta los hombros y sigue la lucha desde arriba, terminaba la cual baja, se deshace la «rosa» bailando en sentido inverso, dando así por finalizada la danza.

Sin embargo tampoco podemos rechazar la tesis contraria de influencia vizcaína o, mejor, la posibilidad, en suma, de una zona coreográfica común con desarrollo en Xemein y pueblos adyacentes (Zenarruza y Puebla de Bolibar), como apuntan I. IRIGOYEN y F. AMUTXASTEGI, tomando como dato la reunión del ayuntamiento de Xemein el 18-VII-1751[9].

El hecho de que dicha danza se haya bailado en los dos pueblos antedichos, aparte de Xemein y Echevarría (en Santiago y Sta. Ana en 1756, op. cit. ibíd.), puede tener una importancia capital, ya que nos puede mostrar una zona mayor del desarrollo de dicho baile, desarrollo que se ha ido mermando con el curso de los años hasta quedar reducida su ejecución en Bizkaia al pueblo mencionado. Esto no ha de extrañarnos, y como ejemplo bástenos el citar la danza guipuzcoana del juego de broqueles que, hace poco años sólo se bailaba en Tolosa, teniendo, sin embargo, noticia de su existencia, anteriormente, en otros pueblos[10], o los paloteados de Cortes[11], etc.

Si bien ha sido espacial, no ha sido menor en el tiempo la reducción que se ha efectuado sobre la danza. Hay noticias de que se realizaban tanto en las fechas del Corpus y S. Miguel, como en Santiago y Sta. Ana, etc.[12], quedando reducida, ahora, a la fecha del 29-IX (S. Miguel). Esto es capital, así mismo, para entender su posible simbolismo primigenio, así como su posterior evolución en la nueva coreografía de OLAETA.

El primer rasgo que podemos sacar de la figura de S. Miguel[13] en este momento es su ambivalencia, su androginia atestiguada en sus fechas propias, ya que S. Miguel era celebrado tanto en su fecha actual (29-IX), como el día del Corpus (sobre el 18-VI), fecha ésta en que aún se celebra en el santuario de S. Miguel in Excelsis de Aralar. Ambas fechas nos marcan una época de cambio, de tránsito: el paso de la primavera al verano y de éste al otoño, es decir, vida y muerte de la naturaleza. Vida y muerte, nueva característica del santo psicopompo.

Es, por tanto, un tiempo propicio para las iniciaciones y, más concretamente, para los ritos relacionados con la fertilidad, tanto agraria, individual o cósmica, ya que en el fondo se hallan interrelacionadas. Es San Miguel, también, un arcángel relacionado con la fertilidad, como queda atestiguado en la costumbre, tanto en la ermita de Arretxinaga (Xemein) como en Aralar, de pasar entre piedras (en la primera) o tocarlas quedando dormidas sobre ellas las mujeres que quieran quedar embarazadas. Todas estas características habrá que tener en cuenta para comprender el mundo psíquico, mítico, en que nos movemos, y ayudarnos, así, a acercarnos a su posible simbolismo. Esto queda plasmado en la danza en la lucha entre los *espata-txikiak* pues, como dice MARIUS SCHNEIDER[14]:

> «En estos ritos, la idea de la conversión y de la inversión de los valores se realiza, además, mediante el sacrificio de sí mismo, los holocaustos ceremoniales, los juegos con dos pelotas de varios colores, las canciones eróticas, alternativas o contrapúnticas, en forma de discantus, los juegos acrobáticos (volteretas) y *las luchas entre hermanos y peculiarmente entre gemelos.* Todas estas formas rituales simbolizan inversiones e intercambios destinados a provocar la conversión de los valores análogos en el crisol de la montaña (...) es un médico cuyo sacrificio posibilita a la tierra y a los hombres la regeneración anual o, en el caso de la enfermedad, la curación».

Hay que remarcar aquí que no podemos rechazar la citada posible influencia guipuzcoana, y que puede ser que la función que, posiblemente posteriormente, ha cumplido el Xemeingo-Dantza la haya realizado anteriormente, por la zona de influencia en que se halla, el *Txontxongillo* de la Dantzari-Dantza, trasladándolo luego a ésta por su mejor caracterización.

Otra duda que tenemos, por no estar explícita en ninguno de los documentos al no hacerse mención, es sobre quién bailaba de capitán. Sabemos, tanto por fotografías como por testimonios, que ha sido una persona mayor, la mayor del grupo, el *maisu-zaharra,* quien ha cumplido dicho papel. No podemos asegurar, aunque pueda parecer improbable (por la misma nominación de *maisu-zaharra),* que fuera alternado por jóvenes (pudiera suceder, por ejemplo, que en el Corpus bailara un joven adolescente de capitán y que en S. Miguel fuera un hombre mayor, o viceversa). Lo que sí sabemos es que no es bailado por hombres casados[15], ya que los escapularios que cuelgan de sus cuellos eran ofrendados a la Magdalena al perder el celibato los *dantzaris.*

Con esto ya vamos teniendo datos suficientes para una posible interpretación de dicha danza, pero aún, antes de aventurarla, vamos a ver otras posibles interpretaciones que se han dado.

El baile se realiza en la actualidad en la festividad de S. Miguel junto a la ermita del mismo nombre y que contiene un monumento megalítico en su interior, y al ayuntamiento, donde, hasta el siglo pasado, había un roble de grandes dimensiones. Hay que hacer notar aquí la certera condena clerical del baile, recomendando a los curas:

> «... que en sus sermones y exortaciones amonesten frequentemente a sus feligreses que reformen dichas dança y vayles afeándoles la profanidad dellas, pues con semejantes regocijos festejava la gentilidad a sus Dioses falsos...»[16].

y el papel de tótem-mana que ha cumplido el roble entre los vascos y otros pueblos. Si bien, como queda dicho más arriba, antes se bailaba dicha danza (¿o se refieren a otras danzas de espadas?) en otras fechas y lugares. Por otro lado, A. ORTIZ-OSES nos dice respecto al roble que[17]:

> «Como Señora de las plantas, el arquetipo matriarcal aparece asociado a los más diferentes árboles como el sicomoro, la palmera, el haya, el roble, el castaño, significando siempre en cada caso la Señora del «árbol de la vida» (que incluye la muerte como algo natural)».

Y, por su parte, M. SCHNEIDER apunta que[18]:

> «Otros rasgos acusan el remate de los ritos medicinales por las ceremonias de prosperidad la costumbre de bailar alrededor de un roble que es un árbol de la vida; el empleo de la cornamusa, de la cual más adelante trataremos, y la costumbre de saltar, documentada ya por ESTRABON (lib. X) en los bailes de Curetes».

Como queda dicho, los danzantes salen a la plaza cogidos por las espadas, dan la vuelta a ésta y se sitúan en el Centro; luego comienzan los puentes y trenzados de espadas hasta formar la «parrilla» o «rosa», donde se sube el capitán. Dicha formación de la «parrilla» es común en otras danzas de espadas, tanto de la península como del resto de Europa, si bien aquí no es encerrado por el cuello o cintura como sucede en aquellas, no se efectúa la «degollada»[19]. Luego bailan los *ezpata-txikiak.* Al terminar éstos baja el *maisu-zaharra* y se deshace la «rosa» volviendo a la posición inicial. Se retiran y se baila la *Soka-Dantza,* cuyo simbolismo no va a ser tratado en este artículo.

En la actualidad, hemos dicho, se efectúa dicha danza sólo el 29-IX, día de S. Miguel, y sólo por la mañana, bailándose antiguamente también por la tarde, además de otros días, según se desprende del citado trabajo de IRIGOYEN y AMUTXASTEGI, aunque no queda claro si se trata precisamente de este baile de espadas o de la *Dantzari-Dantza,* dejando ésta para las fechas señaladas.

Una primera interpretación que se ha dado, tanto a esta danza como al resto de los bailes de espadas, es que se trataba de una danza guerrera vinculada a otras de la Grecia clásica (pírricas), o bien a otros hechos relacionados con los alardes de armas, como parece desprenderse del artículo de IRIGOYEN y AMUTXASTEGI. Nosotros vamos a considerar que, si bien pueden ser danzas guerreras, habrá que entender ésta misma guerra como fertilizante (A. ORTIZ-OSES), teniendo, por lo tanto, un carácter más regenerativo-femenino y menos máchico-fálico-viril. No estamos, pues, de acuerdo con la exclusividad de su simbolismo guerrero, rechazada asimismo por URBELTZ, ARMSTRONG, etc., porque:

1.° Como dice MIRCEA ELIADE, todas las danzas han sido sagradas en su origen, han tenido un modelo extrahumano[20] y, continúa diciendo, una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico[21]. Si bien consideramos exagerado el afirmar que sean «todas» de modo general, ya que habría que explicitar hasta qué punto lo son las *Irri-Dantzak*[22].

2.° A. SALAZAR, por su parte, al hablar de las danzas griegas, nos dice que[23]:

> «El objeto principal de la danza es la imitación, el arte de demostrar, de enunciar los pensamientos y de exponer con claridad las cosas más oscuras (...) El danzante debe recordar las historias antiguas y representarlas con nobleza. Debe, pues, conocer perfectamente todo lo que ha pasado desde el Caos y el nacimiento del Mundo... (LUCIANO)».

3.° Siguiendo con A. SALAZAR, no podemos estar seguros del origen de la danza pírrica ya que[24]:

> «La diosa Rhea habría enseñado, según este testimonio (de LUCIANO), a los Coribantes de Frigia y a los Curetes de Creta sus danzas, que se ejecutaban con la espada y el escudo en ambas manos. Ataque y defensa, golpe del arma contra el escudo y salto del danzante para preparar un nuevo paso. La danza de espadas continúa hasta nuestra época en gran número de folklores europeos y constituye, como «danza guerrera», la ocupación festival más importante en los pueblos primitivos de nuestros días, después de haber jugado en ellos un papel mágico. Esas danzas desarrollan prácticamente, una especie de esgrima que tenía su utilidad en los combates verdaderos. A tanto podían llegar, que PIRRO (PYRRHUS) el Rojo, hijo de AQUILES, NEPTOLEMO, por otro nombre, logró danzando la danza de su invención, la «pírrica», nada menos que asaltar Troya, la invulnerable. Pero otros autores prefieren derivar el vocablo de *«pyr»,* fuego, como la «pira» de PATROCLO ante la cual danzaría una pírrica el propio AQUILES».

L. GIL, por su parte, va más allá y, al hablar de las danzas[25], nos dice que algunas danzas rituales pudieron tener en su día una finalidad terapéutica o profiláctica, pero que a los propios griegos de época clásica ya les pasaba inadvertido este aspecto; y, continúa, la *Pyrriche* o *Prylis* (del licio *Prulija:* batalla), ejecutada por hombres armados, tiene un mítico origen en las danzas de los Curetes que asistieron al nacimiento divino del Zeus cretense; es una danza apotropaica favorecedora del nacimiento: los Curetes pertenecen al séquito de Dyktynna, divinidad pre-griega tutelar del parto y la fecundidad. Así se nos va aclarando ya el simbolismo de las danzas de espadas.

4.° Como ha quedado visto en el capítulo anterior, aún tenemos en este País un dicho que relaciona a las brujas con la *Ezpata-Dantza: «Akelarreko baratzan sorgiñak ezpatadantzan»,* lo que nos permite vincular más a éstas con el mundo de la magia-brujería que con el de la guerra.

Una segunda interpretación nos acerca más al terreno al que hemos de llegar. Según ésta, se expresaría un rito de iniciación relacionado con las cofradías ferronas (sería la tesis ya apuntada de V. ALFORD y J.A. URBELTZ), lo que se avala con la zona, rica en ferrerías, donde se realiza, y con una filología que no podemos atrevernos ni a rechazar ni a admitir. De este modo, o bien el capitán, o bien los *ezpata-txikiak* serían los iniciados, y donde, o el iniciado su-

be, es elevado después de bajar al inframundo para así hacerse él mismo, renaciendo en una persona nueva y siendo admitido en la cofradía, o bien es el *«chamán»* (llámesele como se quiera ya que no vamos a entrar aquí en la discusión de si aquí ha habido chamanes, druidas, popes, etc. o no) el que sube para, desde allí, cuidar el buen desenlace de la iniciación.

Esta segunda interpretación no la rechazamos de antemano; sin embargo, y a lado de ésta, queremos exponer una tercera. La danza comenzaría con una demarcación del círculo mágico donde ha de realizarse la iniciación, iniciación más vinculada a los ritos de pubertad-fecundidad que a los metalúrgicos, aunque no son interpretaciones excluyentes. A continuación se ocupa el Centro del Mundo (en el sentido explicitado por M. ELIADE en sus trabajos), y se hace un resumen del origen (como ha apuntado A. SALAZAR), transportándose así al *in illo tempore,* al tiempo mítico y al caos primigenio concretado en las vueltas y revueltas que, en palabras de M. SCHNEIDER[26]:

> «Todas estas descripciones comprueban claramente que a los ritos valle-montaña, con su corro, la batalla, la degollada y la rosa o estrella de espadas, continúan la primera fase, la del mar en llamas, caracterizada por las numerosas «vueltas y revueltas» (espiral)».

acabando en la elevación del iniciado después de su descenso al inframundo. Desde allí ve la dualidad (esencial en la metafísica vasca, como expone A. ORTIZ-OSES[27]), los dos principios enfrentados en una lucha sin vencedores ni vencidos[28], y comprende las fuerzas de la vida dentro del círculo social marcado por los asistentes, los espectadores (activos) del pueblo. Una vez visto esto es necesario el proceso de desacralización, como apunta ELIADE, plasmado en el desmembramiento de la «rosa». Antes, sin embargo, el iniciado ha asumido esto al seguir con los brazos el duelo que se ha desarrollado delante.

Como apunta ELIADE, la iniciación de pubertad comienza con un acto de ruptura (que él sitúa en la separación de la madre, y que aquí se daría en el rito de selección de los *dantzaris* varios días antes de la exhibición) que compromete al conjunto de la tribu[29]. El compromiso de la tribu (pueblo) queda aquí atestiguado en los siguientes sentidos:

1.° Al estar todo el pueblo presente alrededor de la danza, siendo éste un compromiso pasivo.

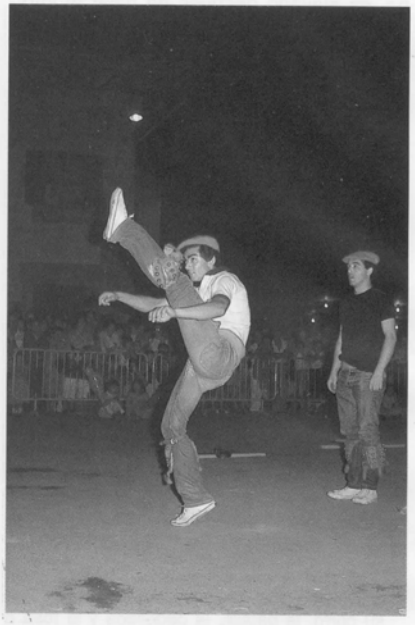
2.° Activamente al participar en la última danza, antes de la finalización de la cual ni siquiera las autoridades pueden ausentarse, consistente en la *Soka-Dantza,* en la que se forman los consabidos «puentes» de selección y por la que ha de pasar también el ya iniciado, de modo que es así explícitamente admitido en la comunidad de adultos, pudiendo bailar ya con las mujeres mayores de edad (social)[30].

3.° No sólo eso, sino que también queda implicado el pueblo en su totalidad, y de la forma más absoluta, al realizar esta última danza alrededor o en presencia del roble, del tótem sagrado.

De este modo, «estos aspectos encuentran precisamente su contexto en innúmeros ritos de regeneración que, como el Carnaval, las fiestas solsticiales, las danzas de espadas y otros juegos de luchas, han de ser referidos a un fondo sólo parcialmente pastoril que encuentra su ubicación natural en un más amplio contexto agrario y de sus ciclos de la fertilidad-fecundidad, representados por la celebración de la primavera, del sol, de las luchas lúdicas en favor de la procreación y prosperidad o en las actuaciones laberínticas de los danzantes dados al juego del hacer y deshacer, de la ida y de la vuelta, de la vuelta y el renacimiento»[31].

Para terminar queremos añadir que, si bien la danza inventada por OLAETA no responde ni a la original ni a la estructura de las danzas de este País[32], sí ha sabido captar la importancia de la figura de S. Miguel-Hermes-Endovellico en este rito, aunque cristianizándolo en exceso e, incluso, llegando más allá del cristianismo al caer en un maniqueísmo parecido al que cae NAVARRO VILLOSLADA en su *Amaya o los Vascos en el Siglo VIII,* de modo que, lo mismo que a nivel ritual (danza) se ha dado una evolución donde el iniciado es ahora un arcángel, y donde las dos fuerzas antagónicas que sostienen el universo son convertidas en ángel y demonio venciendo el primero al segundo (finalizando así la danza), a nivel de mito se había dado ya una evolución que culmina en la novela de corte edípico de NAVARRO VILLOSLADA[33].

Ezpatadantza de Xemein (1979).



Banango en Iurreta (1980).

Dantzari-dantza.

DANTZARI DANTZA

Bajo el nombre genérico de *Dantzari-Dantza* se agrupa una serie de danzas muy diferentes entre sí, y que no todos los autores, ni en todas las épocas, han nombrado con precisión. Entre ellas contamos con las siguientes: *Agintariena, Zortziko (Zortzinango), Banako (Banango), Ezpata Joko Nagusia, Binako (Binango), Ezpata Joko Txikia, Launako (Launango), Txotxongillo, Makil-Dantza, Arku-Dantza, Zinta-Dantza* y *Soka-Dantza,* si bien algunos autores las reducen, considerando al *Arku-Dantza, Zinta-Dantza* y *Soka-Dantza* como pertenecientes a ciclos diferentes; y ha habido épocas en que incluso el *Txotxongillo* no se ha considerado parte integrante de ésta. Sobre estos puntos trataremos a continuación.

Nosotros, por nuestra parte, vamos a reducir aún más el ciclo al excluir del mismo al *Agintariena* y los dos juegos de espadas. Esto se debe a las siguientes razones:

1.–El desarrollo de estas danzas es paralelo al de la *Makil-Dantza,* de modo que las tres pueden ser reducidas a una. Su paralelismo se centra en su ejecución, de modo que:

a.–El *Agintariena* es el saludo a la bandera; con esta danza se suele abrir el ciclo de la *Dantzari-Dantza* considerándose tanto como saludo a las autoridades cuanto petición de protección a la divinidad, al modo como lo hacen, por ejemplo, los *kelusaris* rumanos al llevar las plantas sagradas colgadas del mástil, lo que les hace entrar en éxtasis místico al ser tocados por éste[34]. Aquí resaltamos su papel de salutación.

b.–La *Ezpata Joko Nagusia* es una danza de enfrentamiento entre dos filas de *dantzaris* donde, sin saltos, se hace un amago de ataque y defensa, se golpea con la espada al compañero de al lado y del frente (o viceversa, dependiendo de adónde se quiera ir), y se cruza, golpeando otra vez, esta vez con golpe bajo. Así van corriendo los puestos hasta volver al inicial.

c.–En la *Ezpata Joko Txikia* el ritmo se acelera. Aparece el salto y el cruce se verá reducido a dos únicos golpes con el mismo adversario, uno aéreo y el otro bajo en el cruce.

Pues bien, estos tres bailes se resumen en lo que se hace en la *Makil-Dantza,* con las siguientes salvedades:

a.–En la *Makil-Dantza* no aparecen banderas, aunque sí se hace un saludo hacia el frente, uno a uno, al igual que en el *Agintariena.*

b.–En la primera parte, además, el baile sigue desarrollándose con sus botes en el tiempo en que en el *Agintariena* correspondería el quedarse en el sitio y arrodillarse al ondeo de la bandera.

c.–En el segundo paso de la *Makil-Dantza* sí se golpea, y no sólo en el cruce sino también antes, permitido esto, seguramente, por el más fácil manejo de la *makilla* (palo).

Salvo estas diferencias, la estructura sigue siendo la misma, por lo que consideramos que tanto el *Agintariena,* el *Ezpata Joko Nagusia* como el *Ezpata Joko Txikia* no son sino un desglose posterior de la *Makil-Dantza,* avalado además porque:

2.–Su introducción entre danzas que llevan una misma estructura hasta el punto de no poderse negar su continuidad (*Zortziko,* = de a ocho, *Banako,* de a uno, *Binako,* de a dos, *Launako,* de a cuatro) nos hace pensar que dicha intromisión ha sido artificial y tardía.

De este modo nos queda la *Dantzari-Dantza* con las siguientes danzas: *Zortziko, Banako, Binako, Launako, Makil-Dantza, Txotxongillo,* y las tres últimas, que deberán ser tratadas en otros apartados, no porque se las considere pertenecientes a otros ciclos, sino por su relación con otras danzas similares.

Antes de comenzar con el estudio simbólico hemos de hacer notar que en el mapa que muestra J.A. URBELTZ aparecen, en Bizkaia, los siguientes pueblos relacionados con las danzas de espadas[35]: Berriatua, Markina, Etxebarria, Garai, Berritz, Iurreta, Durango, Abadiño, Mañari, Axpe y Arrazola; que se extiende por los pueblos alaveses de Olaeta, Ibarra y Leguitano, por los guipuzcoanos de Deba, Oñati, Alegi, Ikatztegieta, Legorreta, Altzaga, Ordizia, Beasain, Lazkao, Zaldibi, Olaberria, Ataun, Segura e Idiazabal, y por los navarros de Betelu, Lakuntza y Altsatsu, y que, entre las fiestas en que se celebran dichas danzas están las de S. Miguel y Santiago, por lo que las incluimos aquí, relacionadas con las del capítulo anterior. Estas extensiones geográficas tienen una gran importancia al relacionarse con costumbres y mitologías.

Veamos ahora cómo se desarrolla la danza. Esta comienza su ritual unos quince o veinte días antes de su ejecución[36], con el concurso previo para la elección de los *dantzaris.* K. DE HERMODO dice cómo los *dantzaris* ensayan cuatro días antes del día en que tienen que bailar, desde el 20-VII lo venían haciendo, y cómo la víspera se reúnen para bailar con el *txistu.* Allí están los entendidos, los *dantzari-zaharrak,* y meriendan, llegando incluso a pelearse sobre puntos de danza[37]. El siguiente rito que ha de cumplirse todavía antes del día de la fiesta será la colocación del «árbol más alto en el centro de la plaza»[38]. De ambos ritos hemos de decir unas palabras.

Posiblemente la selección de los *dantzaris* (hoy perdida, ya que los grupos de danzas están formados, con lo que queda desvirtuado y perdido el ritual), nos remite a los ritos arcaicos de separación de la madre; en efecto, la selección se efectuaba fuera del pueblo, en un lugar convenido adonde iban *sólo* los interesados, lo que nos hace suponer la no asistencia de las mujeres (madres) al mismo. Aquí son los viejos *dantzaris,* los ancianos, quienes eligen a los que habrán de bailar. Si tenemos en cuenta la cita de A. SALAZAR[39] y los estudios de M. ELIADE podemos suponer que, antiguamente, además de la «elección», se explicaría a los *dantzaris* las costumbres y los mitos de la tribu; es decir, que se daría aquí el proceso de iniciación, proceso que culminaría el día de la danza, no sin antes haber pasado por una verdadera prueba iniciática: el «robar» a la tribu (pueblo) vecino su tótem, su árbol sagrado, el árbol más alto y plantarlo en la plaza del pueblo[40].

Así pues, el hecho de «plantar» dicho mástil nos permite las siguientes interpretaciones: 1) que se trate de un rito de iniciación (seguramente de pubertad), como ha quedado apuntado; 2) que se trate de rituales de regeneración, lo que no contradice la interpretación anterior, ya que hay una correspondencia entre el microcosmos humano y el macrocosmos universal; 3) que sean danzas destinadas a un dios-diosa vegetal como hacían también, entre otros pueblos, los celtas, de los que creemos probada su influencia en el actual territorio de Euskadi; 4) que se trate de un añadido, cosa nada probable, según creemos, de modo que las danzas no tengan nada que ver con dicha «plantación» pero que, a fin de conservar un ritual diferente, se ha unido a la expresión que le es más próxima, al igual que se ha hecho con otros ritos o costumbres. El considerar que dicha «colocación» del mástil tiene que ver con una prueba iniciática, pero que no es aún el cúlmen de la misma, nos viene avalado por la ropa que se utiliza al realizarlo, ya que, en este momento, los futuros *dantzaris,* los que habrán de bailar al día siguiente, van vestidos «con traje de calle, juntamente con boina, *gerriko* y alpargatas de cintas rojas. Una vez colocada la *Donianeatxa* se bailaba algún número de la *Dantzari-Dantza,* finalizando con un *aurresku*»[41]; lo que nos mostraría que aún no son *dantzaris,* que no pueden ponerse sus galas para la fiesta.

Una vez visto esto podemos ya entrar a considerar las danzas de la *Dantzari-Dantza;* y lo primero que nos llama la atención, después de las reducciones que hemos efectuado, es la existencia de un primer ciclo *(Zortziko, Banako, Binako, Launako)* en el que se da una progresión numérica en la exhibición: se para de bailar todos (caos, totalidad y vacío a la vez), a bailar uno, dos y, por fin, cuatro danzantes a la vez; lo que nos recuerda las palabras de LAO TSE[42]:

> «Los diez mil seres del mundo nacen del Ser y el Ser nace de la Nada» (40, b).

O bien:

> «El Tao engendra al Uno, el Uno engendra al Dos, el Dos engendra al Tres, y el Tres engendra los diez mil seres» (42, a)[43].

Otra característica de estas danzas es el tener letra para ser cantadas[44], cosa que ahora no se hace al ser suplida la voz por el sonido del *txistu.* Si bien no podemos asegurar que se cantaran antiguamente en la plaza el día de la fiesta, ya que los comentarios de los asistentes son muy frecuentes y no dejarían oír el ritmo, esto bien pudiera ser cosa de ahora, al haber perdido su sacralidad, y antes haberse asistido a las mismas en respetuoso silencio, haciendo los comentarios después, y posiblemente fueran sólo para facilitar los ensayos, ya que no siempre se podía contar con el *txistulari,* creemos importante resaltar la relación que se da entre la música, la versificación, la danza y el ritmo en una unidad coreográfica.

En estas danzas se da la repetición de los siguientes pasos: *txingo,* vuelta en tres pasos sobre sí mismo y hacia la derecha, *ostiko, artasi* y, o bien un doble punteo (las dos primeras veces), volviendo otra vez al *txingo,* o bien una *grabiletia (gurpil* o *burpil),* girando sobre sí mismo hacia la izquierda (las dos veces siguientes)[45], de modo que

los cambios de posición se realizan, o bien en el tiempo de doble punteo, o después de la grabiletia. De este modo, repitiendo dos veces estos movimientos (dos de doble punteo y dos de grabiletia) se vuelve al lugar inicial, completándose así el *Zortziko*. Así pues, si lo realizamos una sola vez, el grupo queda invertido, y es el momento en que salen, bien de uno en uno *(Banako)*, bien de dos en dos *(Binako)*, todo el grupo a bailar delante de sus compañeros. En el *Launako*, sin embargo, se baila de cuatro en cuatro desde el principio, menos una parte que se hace de dos en dos y que J.L. ETXEBARRIA ha modificado (10-VIII-1960) muy acertadamente a fin de que todo el baile mantenga su unidad.

Si bien es muy difícil la interpretación paso a paso de las figuras que aquí se realizan, L. ARMSTRONG nos ha dado algunas de las claves para su hermenéutica; así, entre las características más notables podemos reseñar las siguientes: el salto o *txingo*, del que dice, comparando las danzas vascas con las de los *Morris Men*[46]:

> «¿Por qué muchos «*Morris Men*» saltan –o brincan– en sus danzas? Porque originariamente debían mostrar a la cosecha «cuánto tenía que crecer» como los antiguos curetes, coribantes y mucho más tarde los sacerdotes salios de Roma solían hacer: «saltar para mantener las tinajas llenas».

Es la misma idea expuesta respecto a los *kelousaris* por Mme. GIURGHESCU. Habría que tener en cuenta, asimismo, las vueltas hacia la derecha (masculina según ORTIZ-OSES) unida a la del *gurpil* hacia la izquierda (femenina según el mismo autor); las figuras del 8 y zig-zag que, como indica J. A. URBELTZ, se efectúan dentro de ese círculo-cuadrado (nueva unión de los contrarios) y que, según L. ARMSTRONG, se efectúan:

> «Porque un círculo le lleva a uno de nuevo «al punto de partida», dispuesto a empezar de nuevo. Como el ciclo del sol, el ciclo de la luna, el ciclo de la primavera y la nueva vida sobre la tierra, el ciclo de las nuevas generaciones, de la serpiente Euroboros»[47].

Poco antes había dicho:

> «Hay danzas de palos en las que las figuras son idénticas en Vasconia y en Inglaterra; por ejemplo, hacer la figura del «8» con tres hombres, hacer la cadena en círculo o en zigzag, hacer círculos, saltar muy alto, levantar la pierna muy alta (aquí los vascos lanzan la pierna mucho más alto que los bailarines ingleses). Otras figuras son: cruzar con la pareja en media luna, cruzar con la pareja en diagonal cuando los bailarines estaban en cuadrado. Son todas figuras rituales que se encuentran en todos los países donde hay danzas rituales de hombres, que piden a los espíritus que vigilen el crecimiento de los cereales, que hagan crecer éstos para obtener una buena cosecha. Por esto bailan los danzantes las mismas figuras en sus danzas, dado que tienen el mismo propósito»[48].

Y también nos habla, dentro de la motivación religioso-ritual del cazador-recolector, de la relación que se da entre la danza y la magia simpática; esto creemos que también se da aquí, y vinculamos el movimiento del *ostiko-artasi* (el levantar la pierna muy alto, que en Bizkaia se efectúa sólo con la izquierda, dándose impulso con la derecha) a la imagen del caballo puesto sobre dos patas. El caballo, según esta autora:

> «También puede traer buena suerte. El caballo es un símbolo de fertilidad, y de la vida y la «resurrección» del año, o de la primavera, como es representado por danzantes rituales en el valle de Zuberoa, en el norte de los Pirineos»[49].

Y el caballo es también una de las hierofanías de la Diosanumen vasca Mari[50], lo que nos permite, de nuevo, ver las danzas vinculadas al mundo mítico. Esto mismo se ve en la correspondencia que se da entre la zona donde J.M. BARANDIARAN recoge leyendas relacionadas con dicha Diosa, y la zona coreográfica de bailes de espadas-palos.

Por otro lado hay que tener en cuenta también que las espadas con las que se baila son despuntadas, lo que vinculamos a la afirmación de V. ALFORD recogida por L. ARMSTRONG[51]:

> «Se puede recordar, también, que los herreros de la Edad del Hierro descienden de los legendarios Kouretes, parte de cuyo trabajo consistía en «traer la primavera». La fusión pudo haberse dado de forma natural. Uno se puede imaginar que las espadas no serían instrumentos de lucha, sino sagrados objetos de culto, sin afilar y hechos con fines rituales».

J.A. URBELTZ también relaciona, aunque ésta vez de un modo muy diferente, la *Dantzari-Dantza* con los caballos. Dice, hablando de la *Ezpata Joko Nagusia* de Bérriz[52], que tiene dos partes y que en la primera se muestra una danza violenta, de

espectacular fuerza, con cruces de dos hileras que asemeja un trote de caballo, girándose hacia la izquierda, como en las cargas de caballería clásica; y dice también que la danza de batalla y el juego del palo tienen un origen supuestamente protoneolítico[53].

Según J.L. ETXEBARRIA[54] es un baile de esgrima, guerrero, con dos partes diferentes, donde la primera jugaría el papel de preparación ritual para la lucha, y en la segunda se daría ésta. Es esta la opinión tan repetida que mantiene, entre otros, J. I. IZTUETA.

K. M. DE BARAÑANO LETAMENDIA, en un trabajo reciente, opina que:

> «El carácter guerrero de todas estas danzas no hay que descartarlo a priori, aún cuando las mudanzas ya no sean violentas y haya un amaneramiento general en los pasos. Pues la espada, broquel o *makilla* son en principio un símbolo de lucha...»[55].

Como ha quedado explicitado en las páginas anteriores, no estamos de acuerdo con esta interpretación de la danza de espadas y de palos como guerreras, siempre que entendamos, como tradicionalmente se hace, la guerra no como rito regenerativo, por eso insistimos en no llamarlas guerreras aunque, evidentemente, lleven este componente. Tampoco estamos de acuerdo con el considerar que su simbolismo primigenio sea la lucha. J.E. CIRLOT[56] nos da, entre otros, los siguientes significados:

> «Compuesta esencialmente de hoja y guarda, es un símbolo de conjunción, especialmente cuando adopta –en la Edad Media– la forma de la cruz. (...) Los escitas sacrificaban anualmente caballos a una hoja de espada, a la que conceptuaban representación del dios de la guerra. De otro lado, los romanos creían que el hierro, por su relación con Marte, ahuyentaba a los espíritus malignos. Esta creencia se mantiene en Escocia. (...) En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir y por ello un símbolo de libertad y de fuerza. En la cultura megalítica, analizada por SCHNEIDER, la espada es la contrapartida del huso, símbolo femenino de la continuidad de la vida. La espada y el huso simbolizan, respectivamente, muerte y fecundidad. (...) La espada tiene un similar sentido espiritual y una misión mágica al combatir las fuerzas oscuras personificadas en los «muertos malévolos», por lo que figura siempre en las danzas apotropáicas. Asociada al fuego y a la llama, por su forma y por su resplandor, su empleo constituye una purificación. (...) En la alquimia, la espada simboliza el fuego purificador (...) La espada debe ser, por su carácter relativo a la «exterminación física», un símbolo de la evolución espiritual, como el árbol lo es de la involución, es decir, de la expansión de la vida en la materia y en la actividad. Este dualismo entre el espíritu y la vida (...) podría experesarse por la contraposición de la madera (femenina) y el metal. El árbol correspondería al proceso de proliferación; la espada, al inverso...».

Curiosas relaciones entre la espada y la madera (recuérdese que en la *Dantzari-Dantza* se sale a bailar con ambas, la espada en vertical-masculino, y la *makilla* en horizontal-femenino), indicándonos una nueva *complexio opossitorum*. Importante relación, también, entre las espadas y los caballos, con la magia, los espíritus y la alquimia. Pero sigamos con alguna otra afirmación de que son danzas guerreras. K. DE HERMODO dice que[57]:

> «Si suponemos que el baile de la *jantzari-jantza* está ligado al cambio anual de fiel, los distintos bailes serán una demostración al dicho fiel de que tiene en perfecto estado de preparación a su gente de armas. Preparación física (bailes que he llamado de exhibición) y preparación guerrera (bailes que he denominado guerreros) (...).
>
> Esta explicación parecerá inverosímil a los más, ya que estamos acostumbrados a encontrar la razón de ser de nuestras danzas en extraños y oscuros ritos mágicos, tan improbables como mi teoría, y por otra parte, mucho más complicados y contrarios, por lo tanto, a la forma de ser sencilla y elemental del vasco».

Opinión defendida por otros autores que se basan en las citas de ESTRABON y de CLEMENTE y CESARI[58]. Enfrentados a éstos nos encontramos, apoyándonos en la hermenéutica, en la mitología y en el folklore comparados. Por eso consideramos, por muchas diatribas que puedan echarnos, que las danzas de las que aquí tratamos nos están relatando un verdadero ritual, son nuestra verdadera memoria popular que no hemos sido capaces de comprender. Intentémoslo. L. ARMSTRONG, una vez más, nos da unas claves, aprovechémoslas. Según ella:

> «Los palos eran necesarios para hacer agujeros en la tierra donde poner la semilla; por tanto, los palos fueron sagrados, y, por tanto se bailaba con ellos»[59].
>
> «En los tiempos primitivos, antes de la invención del arado, se empleaban «palos para

plantar». En Sudamérica (...) golpeando los palos unos con otros crean un ruido que atrae la atención de los espíritus de la tierra y así estos favorecen la germinación de la semilla. Algunas danzas rituales incorporan la figura en la que se golpea con los palos la tierra para despertar a los espíritus de ésta. Esto pasa tanto en las danzas rituales inglesas como en las vascas»[60].

Es decir, que una vez más nos encontramos con un rito de fertilidad (o de pubertad, como ya ha quedado indicado). Con ésto la *Dantzari-Dantza* en su conjunto ya va tomando un sentido, y se va explicando su pervivencia hasta la actualidad sin tener que recurrir a las sociedades ferronas. Veamos ahora la última danza de este ciclo que vamos a tratar aquí, pero no se olvide que tanto el *Arku-Dantza,* la *Zinta-Dantza* y, sobre todo, la *Soka-Dantza,* entran de plano en éste ciclo. Así pues, continuemos con el *Txotxongillo.*

Como se ha visto, ninguno de los argumentos anteriores, ninguno de los defensores de la teoría de las danzas de espada vinculadas a la guerra tienen en cuenta el que la espada, así como en palo, tienen una relación más directa, incluso, con la magia y con la alquimia; tampoco tienen en cuenta la utilización de cascabeles atados a las pantorrilas, de claro carácter profiláctico[61], como apuntan URBELTZ, V. ALFORD[62], SHNEIDER[63], etc.[64]; así como la utilización de la ropa blanca-femenina[65], lo que nos llevaría a estudiar, de nuevo, las figuras andróginas y los ritos de fecundidad-pubertad.

En el *Txotxongillo* el ritmo cambia, ya no es una danza de saltos, sino una ejecución a la pata coja. Aquí contamos con, al menos, dos coreografías. Ambas comienzan igual: hay una reestructuración del grupo partiendo de dos filas paralelas de cuatro danzantes cada una y desenvolviéndose hasta quedar uno delante, dos filas de a tres, paralelas pero en perpendicular en relación a la primera figura, de los cuales los dos del centro no llevan espada, y un último *dantzari* detrás. El de delante ejecuta sólo un tiempo de danza y se arroja hacia atrás, quedando suspendido entre los dos que no llevan espada, alzado en sentido horizontal sobre sus cabezas; el de atrás, entonces, levanta la espada (según otros la levantan todos, formando lo que SCHNEIDER denomina un «féretro de espadas») haciéndola chocar con la del alzado. Luego se le baja. Aquí termina la coreografía de Bérriz; en Iurreta, sin embargo, la danza continúa desenvolviéndose primero en forma de sierpe o de infinito por debajo del alzado y, después de bajarlo, vuelven cada uno a su puesto. Esta coreografía nos parece mucho más interesante ya que el supuesto «muerto» vuelve a resucitar, vuelve a bailar.

J.L. ETXEBARRIA[66] dice que ésta danza no es conocida entre los ancianos de Bérriz como componente de la *Dantzari-Dantza*, y a continuación, da la versión de R.M. AZKUE del motivo de la misma:

> «Hubo en Berritz –¿Hacia el siglo XV?– un pequeño Atila que tenía atemorizada a toda la comarca del Duranguesado y como cayera en manos de los de Iurreta, fue empalado, lo que dio motivo para que en algunos pueblos de dicha comarca, particularmente en Iurreta, se introdujera una nueva danza».

Sin embargo es conocido, tanto en las danzas como en las leyendas, etc. el recurrir a un hecho de esta especie para intentar explicar lo que ya no tiene el sentido que tenía en un principio. Es importante destacar que el mismo SCHENEIDER pone entre comillas al supuesto muerto, lo que nos hace pensar que no se lo creía demasiado. Además, el alzado es obligado a abrir y cerrar las piernas, tomando así una imagen de fuelle, lo que nos podría acercar al simbolismo ferrón antes apuntado, aunque también nos puede llevar a pensar que lo que se está haciendo es insuflarle espíritu, de modo que bien pudiera ser un rito de curación. A este respecto, SCHNEIDER la compara con otra danza[67]:

> «En las danzas con la espada de madera el brujo baila, además sobre un fuego, sosteniendo la espada sobre la cabeza de los enfermos. Cada vez que el espíritu del muerto, que habla por la boca del brujo, se dispone a abandonar el cuerpo del mago médico, éste cae de espaldas entre los brazos del auxiliar que se halla detrás de él. Recuerda la muerte del soldado vasco no sólamente ésta caída que concluye la danza, sino también los movimientos de los pies, que tienen mucha semejanza con los movimientos descritos a propósito de la danza vasca».

Esta danza nos hace suponer una correlación con la tratada en el capítulo anterior, no sólo por su fecha de ejecución, sino también por los círculos «mágicos» que se realizan (vuelta al tiempo mítico, vuelta que se habría llevado a cabo, además, en el resto de las danzas de la *Dantzari-Dantza*), por la figura del alzado (antes sobre la «rosa», ahora sobre los brazos de sus auxiliares), y el desarrollo inverso de la danza (proceso de desacralización), así como por el hecho de que después de ésta se bailara, asimismo, la *Soka-Dantza* que, como se ha apuntado, es una danza de reconocimiento social. Así pues, creemos que es esta una danza ritual (bien de curación, bien de pubertad, bien de iniciación de cualquier otro tipo, ya que tienen una estructura similar todos ellos) semejante a la Xemein.

A MODO DE CONCLUSION

Con lo dicho hasta ahora creemos habernos acercado no sólo al simbolismo de algunas danzas vascas, sino también a su mitología y, con ello, a su metafísica o cosmovisión. Las danzas que han sido tratadas bien pudieran resumirse en el título genérico de Ciclo de S. Miguel; sin embargo, ni se han tratado aquí todas las danzas, vizcaínas, de dicho ciclo ni, por supuesto, las del resto de Euskadi, labor ésta que habrá que realizar poco a poco y en trabajos sucesivos, esperando haber dado aquí algunas de las claves para su interpretación.

Quisieramos aquí, antes de cerrar este artículo, añadir que hay aún, por lo menos, otra danza que ha de entrar en dicho ciclo: la del Palotiau o Dance de Cortes, pero que hemos preferido dejar por ahora hasta profundizar en nuestras investigaciones. Lo que sí podemos avanzar aquí es el que tiene una serie de características comunes con las tratadas como son, sin perjuicio de una posterior revisión por nuestra parte, las siguientes:

XEMEINGO DANTZA	DANTZARI-DANTZA	DANCE DE CORTES
Figuras principales del Capitán y los dos *Ezpata-txikiak.*	Figuras principales del *Maisu-zaharra* y los dos ayuntantes.	Figuras principales del Ramadán y el Mayoral.
Las vueltas y revueltas hasta formar la «rosa».	Demarcación del círculo donde habrá de ser elevado.	Bailes circulares.
Lucha sin muerte.	Muerte sin lucha (y resurrección).	Duelo dialéctico
Vuelta a la posición inicial (desacralización).	Vuelta a la posición inicial (desacralización).	Baile de palos como al principio.
Soka-Dantza Elevación y descenso.	Baile de Cintas.	Baile de Cintas.
	Soka-Dantza Elevación y descenso.	Elevación y descenso.

NOTAS

1. L. Armstrong, *Apuntes Sobre el Folklore Vasco,* Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, pág. 212.
2. J.A. Urbeltz, *Reflexiones Sobre la Danza,* en *Euskal Herria (historia eta gizartea),* Ed. Caja Laboral Popular (CLP), 1985, pág. 440.
3. J.A. Urbeltz, *Espata-dantzariak,* Revista Dantzariak n.º 26, 1985, pág. 20.
4. J.A. Urbeltz, *Dantzak,* Ed. CLP, S.S. 1978, págs. 111-125.
5. El que el puñal vaya cubierto en su empuñadura nos acerca a la sacralidad de éste; rito que se realizaba también por los druidas celtas, así como la montaña (la «rosa») humana a la hora de ir a recoger el muérdago.
6. El centro de la plaza debe ser considerado como Centro del Mundo. Sobre ésto ver, i.e. M. Eliade, *El Mito del Eterno Retorno,* Ed. Alianza Bolsillo.
7. Según se apuntó en la conferencia realizada en el ciclo *«Udaberrian, Folklore Getxon»* el

11-IV-1987.
8. J.A. Urbeltz, *Dantzak*, págs. 137 y ss.
9. I. Irigoyen / F. Amutxastegi, *Xemein*, Rev. Dantzariak n.º 37, 1987, pág. 30.
10. Rev. Dantzariak n.º 12, 1983, págs. 25 y ss.
11. Rev. Dantzariak n.º 17, 1983, págs. 14-24.
12. Rev. Dantzariak n.º 37, art. cit.
13. J.L. Etxebarria y Goiri considera que el Xemeingo Dantza no tiene nada que ver con S. Miguel, con lo que discrepamos. En *Danzas de Vizcaya*, Ed. Vizcaína, Bilbao, 1969.
14. M. Schneider, *La Danza de Espadas y la Tarantela*, Cons. Sup. de Invest. Cient. Inst. español de musicología. Barcelona, 1984, págs. 37-38. (subrayado por nosotros).
15. J.L. Etxebarria y Goiri, op. cit., pág. 189.
16. I. Irigoyen / F. Amutxastegi, op. cit. pág. 28; data de 1662.
17. A. Ortiz-Oses / F.K. Mayr, *El Matriarcalismo Vasco*, pág. 56.
18. M. Schneider, op. cit. págs. 44-45.
19. M. Schneider, op. cit. pág. 37, la vincula a un pago a la divinidad para la cosecha sea fructífera; esto, según el autor, se suele realizar mediante la decapitación.
20. M. Eliade, *El Mito del Eterno Retorno*, pág. 34.
21. id. pág. 35.
22. Para la ritualidad-sacralidad de la risa ver V. PROPP, *Edipo a la luz del Folklore*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1980.
23. A. Salazar, *La Música en la Cultura Griega*, Ed. FCE, 1954, pág. 235.
24. id. págs. 244-245.
25. L. Gil, *Therapeia. La Medicina Popular en el Mundo Clásico*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, págs. 323-326.
26. M. Schneider, op. cit. pág. 44.
27. A. Ortiz-Oses / F.K. Mayr, *El Matriarcalismo Vasco*, págs. 50-53.
A . Ortiz-Oses / F.K. Mayr, *El inconsciente Colectivo Vasco*, Ed. Txertoa, S.S. 1982, págs. 67 y 73.
28. La lucha sin muerte que se da aquí contrasta con la muerte-resurrección sin lucha que se da en el *Txotxongillo*, como se verá más adelante.
29. M. Eliade, *Iniciaciones Místicas*, Ed. Taurus, Madrid, 1975, pág. 20.
30. Como nos apuntó J.A. Urbeltz.
31. A. Ortiz-Oses / F.K. Mayr, *El inconsciente Colectivo Vasco, págs. 33-34.*
32. J.L. Etxebarria y Goiri, op. cit. pág. 229.
33. Para las tradiciones orales de esta leyenda ver J.M. Barandiarán, Diccionario de Mitología Vasca, Ed. Txertoa, S.S. 1984, buscar *«Samiel»*.
34. Indicado por Mme. Giurghescu en las III Jornadas de Floklore Internacional de Portugalete. La protección se daría de modo paralelo a los mantos de las Vírgenes, por ejemplo en la Invocación a la Virgen de Begoña: «extiende tu manto y cobíjanos».
35. J.A. Urbeltz, *Dantzak*, pág. 136.
36. J.L. Etxebarria, op. cit. pág. 9.
37. K. de Hermodo, *Garaiko Plazan Otia Loran...* Rev. Dantzari n.º 5, 1987, págs. 20-22.
38. J.L. Etxebarria, op. cit. pág. 10.
39. Ver más arriba (nota 36).
40. E. Jorda, *De Canciones, Danzas y Músicos del País Vasco*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca (separata del Vol. XIII), pág. 48. Aunque aquí habla del árbol del Baztán creemos que también se puede aplicar en éste caso. Suponemos que sería alrededor de dicho árbol donde se bailaría la *Zinta-Dantza*.
41. I. Irigoyen, *Bizkaiko Dantzak*, Rev. Dantzariak n.º extraordinario n.º 1, 1978, pág. 23.
42. Lao tse, *Tao The Ching*, Ed. Nacional, 1977, págs. 125 y 126. No hay que olvidar la tesis de M. Eliade corroborada por A. Ortiz-Oses que nos muestra un fondo cultural matriarcalista común a ambas culturas.
43. Como se verá, no hemos querido introducir en estas danzas el *Hirurco* nombrado por Humboldt, ya que consideramos que bien pudiera deberse a un fallo por su parte y no a su existencia real, no suficientemente probada.
44. Ver las letras en J.L. Etxebarria, op. cit, págs. 14-17. J. Caro Baroja, en *Baile, Familia, Trabajo*, pág. 37, dice que «...su falta de interés literal no quita para que tengan otra clase de interés. Podemos suponer que desde muy antiguo, en efecto, a la acción rítmica de la danza, acompañaba la explicación verbal de lo que en ella se hacía y se simbolizaba».
45. Las descripciones ver en J.L. Etxebarria, op. cit. págs. 18-22.
46. L. Armstrong, op. cit. pág. 220.
47. id. pág. 216.
48. id. pág. 213.
49. id. pág. 226.

50. A. Ortiz-Oses / F.K. Mayr, *El Matriarcalismo Vasco*, pág. 57; A. Ortiz-Oses, *Antropología Simbólica Vasca*, Ed. Anthropos, 1986, pág. 86 y 94. J.M. Barandiarán, *Diccionario de Mitología Vasca*, ver *«Zaldi»*.
51. L. Armstrong, op. cit. pág. 243.
52. J. A. Urbeltz, *Dantzak*, 142-143.
53. Ver C. Sachs, *Historia Universal de la Danza*, Ed. Centurión, 1944, pág. 136.
54. J.L. Etxebarria, op. cit. pág. 95.
55. K.M. de Barañano, *Ensayos Sobre Danza*, Ed. Kobie, DFV, 1985-1986, n.º 3. pág. 147.
56. J.E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Ed. Labor, 4.ª ed. 1981, ver «Espada».
57. K. de Hermodo, op. cit. pág. 21.
58. Recogidas por J.L. Bengoa Zubizarreta, aunque él vincula la danza a los ritos sagrados. Rv. Dantzari n.º 1, 1966, pág. 5-7.
59. L. Armstrong, op. cit. pág. 212.
60. id. pág. 221; también págs. 238-239. J.M. Barandiarán recoge una leyenda donde los hombres, batiendo palos, hacen que el Sol nazca cada mañana, lo que podríamos relacionar con la *Makil-Dantza* y los ritos de Sta. Ageda. *Mitología Vasca*, Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, Vol. III, pág. 257 n.
61. J.A. Urbeltz, *Dantzak, pág. 151 (parecen tener carácter profiláctico, ahuyentadores de malos espíritus, y funcional para mantener el ritmo).*
62. V. Alford, Ensayo Sobre los Orígenes de las Mascaradas de Zuberoa, Riev, pág. 389: «Los cascabeles pasan por tener poderes profilácticos contra la desdicha».
63. M. Schneider, op. cit. pág. 57.
64. Sería conveniente comparar el simbolismo de la campana con el del cascabel. Para la campana ver J.G. Frazer, *La rama Dorada*, FCE, 2.ª ed. 1951, págs. 236, 240, 269, 632 y 640.
65. J. Caro Baroja, *El Estío Festivo*, ed. Taurus, 1984, pág. 114; M. Schneider, op. cit. pág. 40.
66. J.L. Etxebarria, op. cit. págs. 11-12.
67. M. Schneider, op. cit. pág. 65.

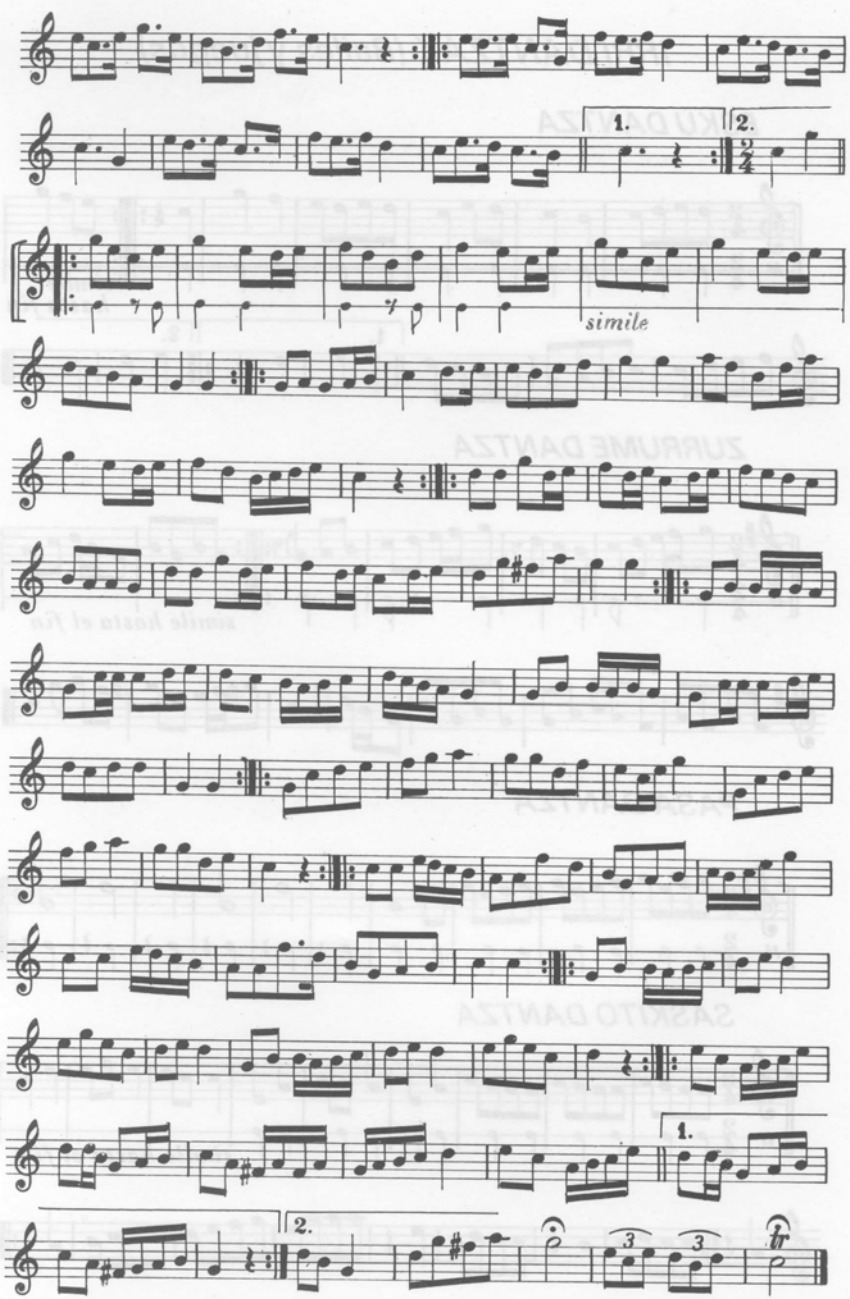
Baztango dantzak

ZAZPI JAUSI

SOKA – DANTZA

SALIDA

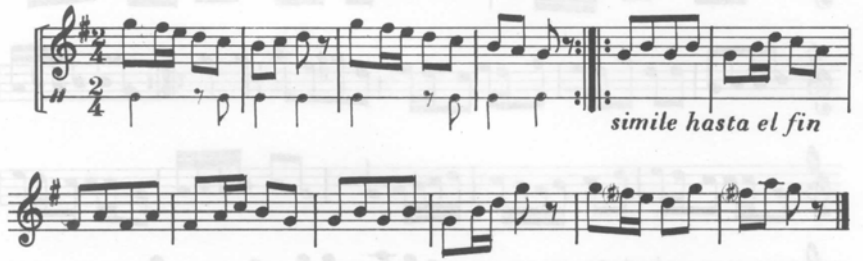
ZORTZIKO



IRRI DANTZAK (Bailes y juegos)

ESKU DANTZA

ZURRUME DANTZA

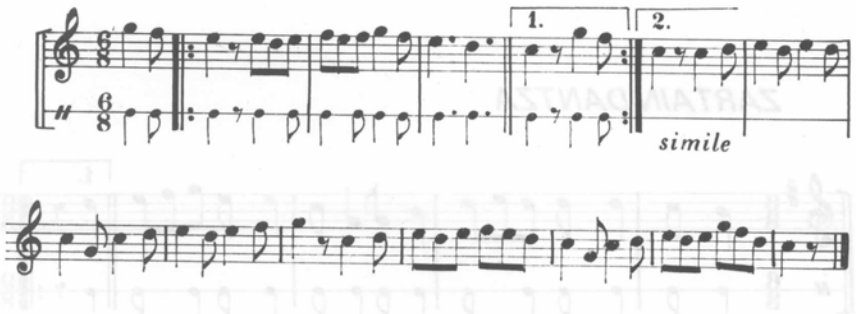


PASA DANTZA

SASKITO DANTZA

YAN PETIT QUI DANSE

KATADERA DANTZA



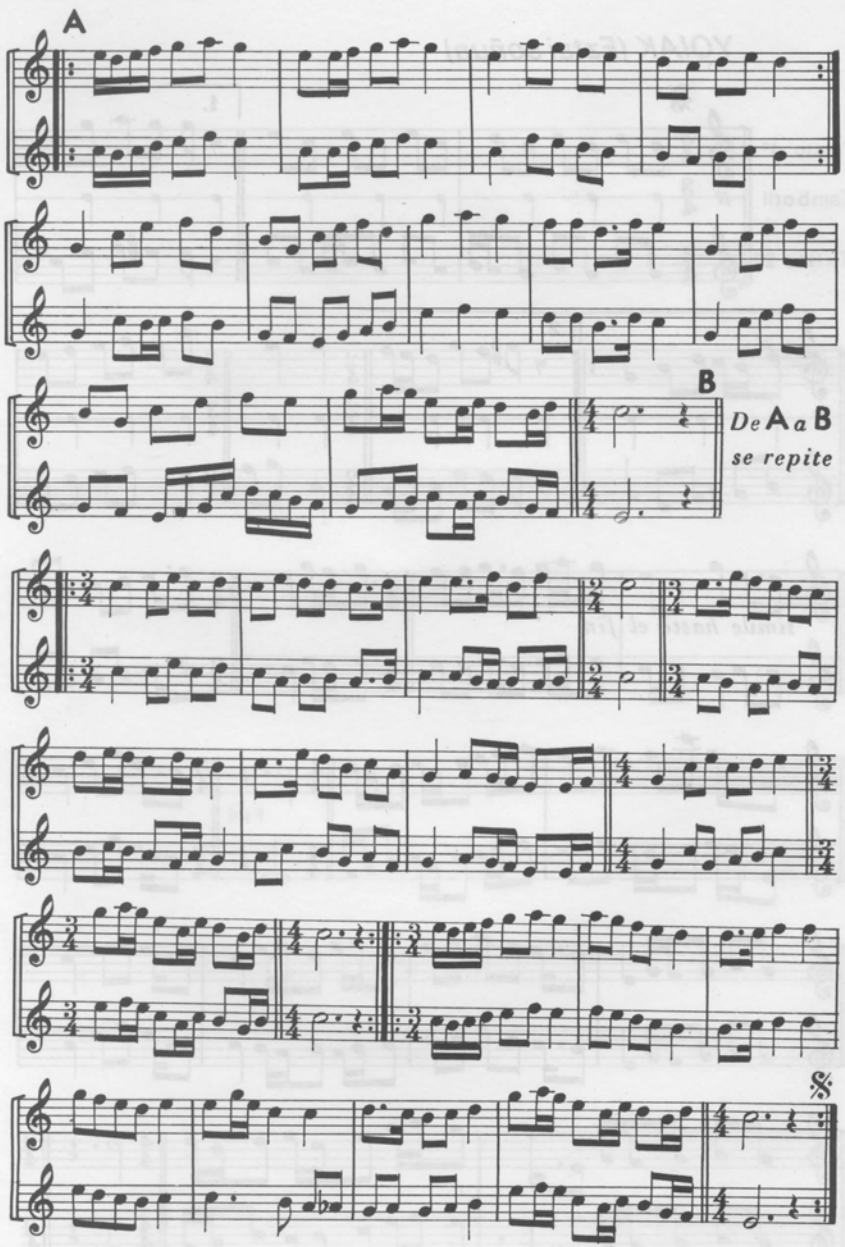
IPURDI DANTZA

ITSAS DANTZA

ZARTAIN DANTZA

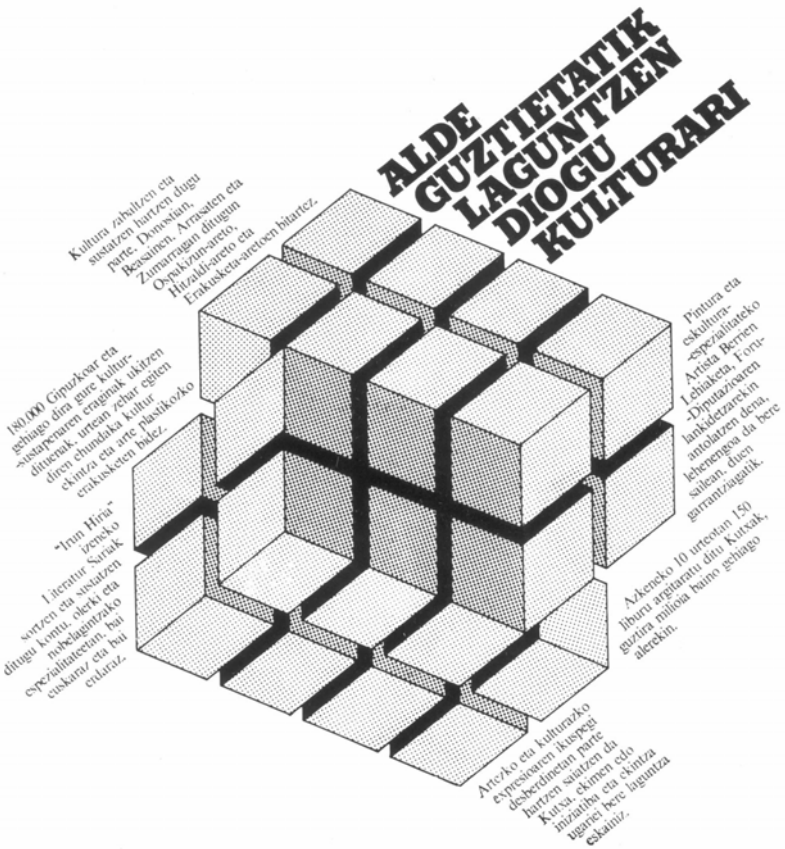
YOIAK (Eztai soñua)

DANTZARIAK



Eztai soñu au Mañuel Dorremotz (1880)tik dator bere illobatik. Aita Ilario Olazaranek ikasi eta idatzi du (1929) (Lekaroz Baztan).

DANTZARIAK



© NICAK Pubblia

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE GUIPUZCOA
GIPUZKOAKO AURREZKI KUTXA PROBINTZIALA

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

Siempre Vizcaya

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

BIZKAIKO AURREZKI KUTXA
CAJA DE AHORROS VIZCAINA