La significación de algunas danzas vasco - navarras

Por
JULIO CARO BAROJA

SUMARIO

I] EXPOSICION DE HECHOS

1) «Jorrai dantza», descrita por Iztueta. — 2) «Makil dantza», de Vera de Bidasoa. — 3) Referencias a danzas vasco-navarras en que se golpean odres. — 4) La danza de Ochagavía.

H] DISCUSION ETNOLOGICA

1) Una fábula romera cantada por Plutarco. — 2) El baile de los salios. — 3) Un personaje problemático de este baile: «Mamurius Veturius». — 4) Comparación entre la danza saliar y las vasco-navarras. — 5) Interpretación de los dos tipos de danza. — 6) Datos folklóricos e histórico comparativos. — 7) La expulsión del hambre. — 8) Más danzas.

PREÁMBULO

Quiero encabezar *las páginas que* siguen *recogiendo una alusión que en esta misma revista ha hecho a ciertas ideas y datos que expuse en la conferencia que pronuncié en Pamplona el 12 de enero de 1945, mi buen amigo, el folklorista y escritor, José. M.ª Iribarren. Al sugerir algunas explicaciones posibles para el episodio de la muerte del personaje llamado <Miel Otxin> del carnaval de Lanz, tan bien descrito por él (y del que sacó unas fotografías impresionantes otro amigo, José Uranga), insinúa que este episodio puede estar en relación con ritos como el de la expulsión del hambre, que vió Plutarco en su pueblo natal de Queronea, o el que en el siglo XVIII todavía tenía lugar en alguna localidad del reino de Valencia, con el mismo fin, al que yo me referí en aquella conferencia.* Me *parece acertada la hipótesis, pero* juzgo *que en el territorio navarro hay otros que pudiéramos llamar «ritos* arcaicos *fosilizados», que se relacionan más directamente con el juego citado y con otros clásicos de gran fama. Como acaso en el texto taquigráfico de mi conferencia, aquellas relaciones no aparecerán debidamente matizadas, prefiero extraer la exposición que sigue, de mi estudio general sobre* «Los cultos *agrarios* en España», en *que se encontrarán más pruebas* de *ellas, cuando llegue a publicarse. Empezaré con una descripción de hechos folklóricos, a los que seguirá la discusión etnológica para mayor claridad.*

(1)

De las danzas guipuzcoanas que describe en su famoso libro Iztueta, hay una que es típicamente agrícola: la «Jorrai-dantza» = danza de la escarda.

La «Jorrai-dantza» (como él escribe) (1), dice que se baila al final de los días de fiesta con pellejas de vino u odres y azadas o escardillos: «Joiray dantza eguiten da, errietaco pozaldia edo festac bucatu ondoan zagui puztuaquin, eta jorraiaquin, modu onetan... (2). Se compone de ocho, doce o diez y seis hombres generalmente, mas un capitán o «buruzari». El capitán lleva un bordón largo con un hierro afilado en la punta. Los demás, azadas. Por cada cuatro armados de azadas, tiene que haber un quinto que cargue con un odre hinchado a cuestas, detrás de ellos.

En cada lugar del pueblo en que se baila, el capitán debe de bailar primero solo el «zortziko», mientras que los demás miran. Luego, lo bailan todos a la vez. La parte interesante, que tiene melodía especial (3), viene a continuación. Al son que toca el tamboril, los danzantes golpean el suelo rítmicamente, como si estuviesen escardando, de cuatro en cuatro, cara a cara. Tan pronto como empiezan a trabajar, el de la <zaguia», se mete en medio de los cuatro y éstos pegan, con los mangos de las azadas, sobre el pellejo hinchado. Después, los de las azadas se vuelven al otro lado y se encuentran que también hay allí uno que lleva <zaguia», y le golpean. Con esto —dice Iztueta—, se da a entender que la fiesta se acaba y que al día siguiente, cada cual debe volver a su trabajo: «Jorray dantza onequin ematen dute aditcera, bucatu diradela joistalluac; baita ustu ere zaguiac, eta equin bear zayozcala nor bere lanari, aroiqueriari uteiric. Senaera ain egoqui onequin oarquetutcen dirade euscaldunác joistalluai utciric lanera joan bear dutena» (4). Esta explicación, aunque tiene su interés, no es muy satisfactoria. Pero vamos a examinar ahora algunas danzas navarras parecidas, antes de intentar dar nosotros otra.

(2)

La «makil dantza» de Vera de Bidasoa, que se baila el día de San Esteban, fiesta patronal, el 3 de agosto, después de la misa mayor, en la plaza del barrio de Vera primero y luego en la del barrio de Alzate, consta de diez números que se distinguen, principalmente, más que por la variación de ias figuras, por la variación de las melodías, siendo el número final muy parecido a la «Jorrai dantza» guipuzcoana. Suelen salir doce muchachos de quince a diez y ocho años, vestidos de blanco, con boina, pañuelo al cuello y faja rojos, en dos filas de a seis. En el antebrazo y en los tobillos ostentan, a veces, cintas de colores y antiguamente llevaban unas como polainas, adornadas con bordados y cascabeles bastante gruesos, y un brazalete semejante a las polainas: los danzantes solían ser, también, de mayor edad.

Delante de ellos marchan los «txistularis», y detrás, otros dos mozos con

(1) Iztueta, «Guipuzcoaco dantza...», pág. 105.
(2) Iztueta, op. cit., pág. 105, «zaguia» es pelleja de vino, **cuero** de vino **u odre.**
(3) Iztueta, «Gipuzkoako dantzak», págs. 43-44 (n.° 34).
(4) Iztueta, «Guipuzcoaco dantza», pág. 105.

dos pellejos u odres inflados al hombro, de blusa negra, pañuelo rojo al cuello y boina negra, a los que se da carácter burlesco. Los danzantes, llevan dos palos no muy largos (como de cincuenta centímetros), uno en cada mano y apoyados en cada hombro. Detrás de los de los pellejos, o al lado de la comitiva, va uno que transporta otros palos más largos, que no se usan, más que al final, en el décimo número.

Después de entrar en la plaza, donde se celebra el baile, y de dar una o dos vueltas a ella al son de una marcha especial, se colocan los «txistularis» frente a los danzantes, y éstos, en las dos filas consabidas, cara a cara unos de otros, con los palos al hombro. Al comenzar cada número, siempre se toca un son especial, muy rápido, a cuyo compás dan una vuelta entera sobre sí mismos. Después comienzan los paloteos, lazadas y evoluciones varias. Empiezan el primer número con un golpe de los palos entrecruzados, al que siguen otros. Luego, cada danzante pone uno de los palos sujeto, debajo de las piernas, y con el otro golpea al sujeto de esta suerte por su pareja.

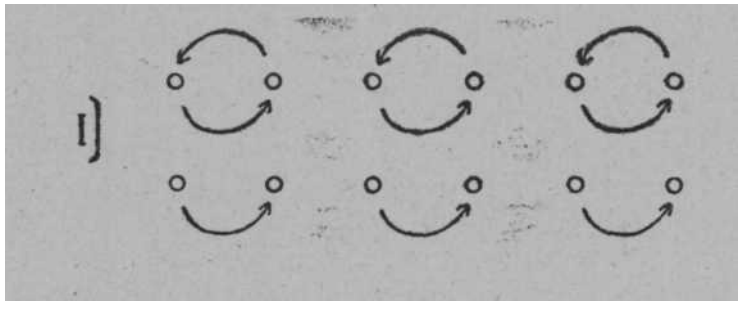
En el segundo número, el comienzo es parecido al del primero. Luego, cada danzante da dos vueltas sobre sí mismo, pasando los palos bajo las piernas.

En el tercero, dan vueltas sobre sí mismos y, alternando los de una fila con los de otra, presentan el palo horizontal, agarrado con las dos manos de los extremos, para que lo golpee el que está en frente. A la melodía de este número, se le conoce en Vera y otros lugares, por algunos, con el nombre de «axeri dantza» = danza del zorro, acaso por la letra con que se canta, que dice así:

<Iru txitu izan
eta lau galdu!
¿Nere txituaren ama
zeñek jan du?
Axeriyak jan diyo lepua
eta erretore jauna tronkua».

«Tener tres pollitos — y perder cuatro! — ¿La madre de mis pollitos — quién la ha comido? — La zorra (le) ha comido el cuello — y el señor rector el tronco».

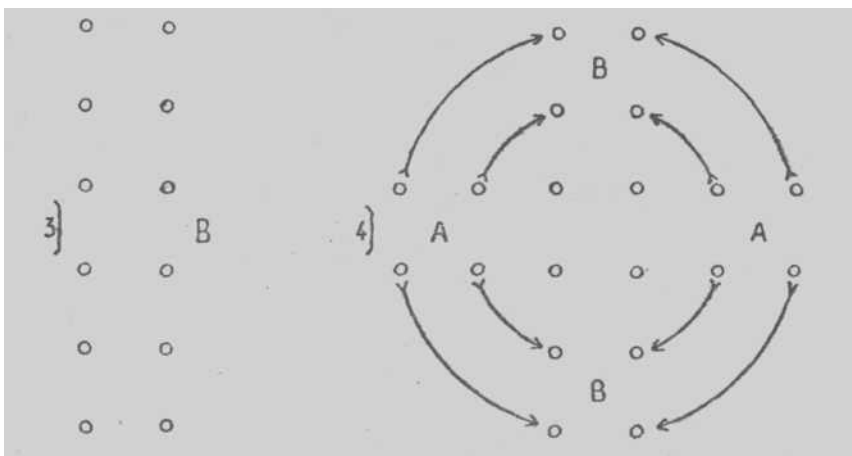
El número cuarto, se distingue, sobre todo, porque cambian de lugar los danzantes, dando vueltas sobre sí mismos, como se expresa en el diagrama número 1, volviendo al final a la postura inicial:



El número quinto, es parecido al cuarto, pero golpean con los dos palos, agarrados con las dos manos a la vez. En el sexto, también se golpea con los dos palos agarrados y cambiando de lugar.

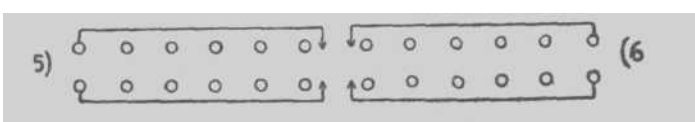
El séptimo, sigue, en un principio, la misma norma, pero, en un momento de la melodía, los danzantes que están en dos filas, en la posición que indica el diagrama 2[A:

Se colocan en la del diagrama 3[B, del modo en que se indica en el 4:



En el octavo número, los doce danzantes, que están en la posición característica inicial, se reunen en una fila y luego forman otras dos, como en la figura anterior.

En el noveno, los de un extremo de las dos filas van al extremo opuesto y luego los de éste al contrario, como se expresa en los diagramas 5 y 6:



Después de hecho esto, los de una fila colocan los palos sobre la cabeza y los de la otra golpean.

El décimo, requiere cambio de palos, y lleva el nombre especial de «zaguia dantza>, mejor dicho, «zagui-dantza», danza de la pelleja, odre o cue-

ro. Los de las pellejas se meten agachados entre las dos filas, y, al son de una melodía de aire monótono y primitivo, avanzan y reculan con los doce danzantes, que llevan el palo largo al hombro, y que cada vez que reculan, golpean las pellejas infladas, seis en cada pelleja, metiendo un ruido sordo, que causa el regocijo de la gente.

Así es, poco más o menos, el paloteado o «makil-dantza» de Vera de Bidasoa. Por esta descripción, se vé que los números más característicos, son el tercero y el décimo. El tercero, lleva el mismo nombre que la vieja danza carnavalesca, descrita por Iztueta, de «danza del zorro», pero no se parece en nada a aquélla (5).

El décimo, se puede decir que es una variante de la «jorrai-dantza» o danza de la escarda, descrita por el mismo autor, pero faltan las azadas, y en conjunto, es más sencillo.

Ahora bien; ¿qué representa el pellejo u odre hinchado? A primera vista podría pensarse, a secas, en una danza de caza o bien el pellejo quiere representar un animal dañino al que se expulsa. Pero, investigando más, hallamos que tal tesis, como casi todas las de aire simplista en folklore, no es exacta.

El odre no representa a un animal tan sólo, sino que figura probablemente a un personaje de un aspecto rústico en su origen, como se verá un poco más adelante, después de analizar una curiosísima danza de Ochagavía, localidad navarra del Pirineo.

(3)

Antes de describir tal danza, quiero recordar que el número final de la de Vera, parece que tenía mayor extensión por Navarra. El padre Donosti, en una conferencia sobre danzas vascas, copia de la «Historia de la Ciudad de Tafalla, dispuesta por el R. P. Fr. Joachim de la Santísima Trinidad, en 1766», un pasaje en el que, al darse cuenta de las fiestas hechas con motivo de la edificación de la iglesia parroquial actual, dice que la tercera de las máscaras y mogigangas, de las tres que hubo, «fué vestida risiblemente con palos en las manos y una bota hinchada en las espaldas. Empezó la contradanza al son alegre de tambor y flauta: y en sus vueltas, rodeos, mudanzas y sonidos de los palos llevaron tan a compás el enredo de sus movimientos, que el ruido de los palos en que estaba la destreza, acordaba y convenía en igual punto con el son del instrumento. Finalizaba las. mudanzas golpeando con los palos las botas de las espaldas y con los pies las tablas; y el ruido del palo y del tacón concluían en divertida consonancia la tocata. Fué serio

(5) Una descripción muy detallada, con música, ha hecho últimamente Antonio Goya, con dibujos de Juan Larramendi, para uso de los que lo pretendan bailar. Acaso en el orden seguido por mí en la descripción anterior, descripción somera, cuyo propósito es distinto, haya alguna alteración en el orden de los números. Yo tomé mis notas en las fiestas de 1939 y creo que para le discusión que viene son suficientes.

el baile y gustosa la invención, y mezclando las máscaras lo jocoso con lo serio causaron al concurso una gustosa diversión» (6).

Por el contexto, parece que la danza de la pelleja, no era muy conocida en Tafalla, pero los organizadores de las fiestas, no irían muy lejos a buscarla (7).

(4)

El día de la Virgen de Septiembre, es decir, el 8 de aquel mes, fiesta del pueblo navarro de Ochagavía, en el valle pirenaico de Salazar, se celebran las fiestas. Es patrona la Virgen de Muzquilda, que está en una ermita construida, según dicen, sobre los restos de una iglesia de caballeros de San Juan o acaso templarios. Pero, en fin, esto no nos interesa. Luego de celebrada la misa, en una hermosa pradera cubierta de una hierba fina, verde y rodeada de árboles magníficos, sobre los que se ven los riscos y pastizales de carácter ya distinto a los propios del país vasco en Guipúzcoa y en la zona navarra del Bidasoa, se celebra, en medio de la expectación general, la danza interesantísima que vamos a describir. Al son de la gaita y el tamboril, de una gaita chillona y de un tamboril monótono, tocado en otra época por un viejo que iba de fiesta en fiesta con el gaitero (o los gaiteros), salían ocho mozos danzantes, con pantalones blancos, camisa del mismo color, abarcas vistosas, polainas con cascabeles, mozos de cuyos cuellos pendían anchas cintas de telas diferentes, tocados con un caprichoso gorro, de forma cónica (foto 1).

Estos mozos, de los que no conozco la designación, el nombre especial, iban dirigidos por una especie de jefe, llamado el «Bobo». El «Bobo», es una figura interesantísima. La foto 2 representa a los ocho danzantes con él en medio. Pero las fotos 3 y 4 representan a éste visto por delante y por

(6) J. A. de Donosti, «Notas breves acerca del txistu y de las danzas vascas», página 33.

(7) Otra referencia a danzas semejantes, encuentro en una «Communication faite au 1.er Congrés international de l'Education physique, à París», de autor no conocid y que lleva, además, todos estos títulos: «Ethnologie. L'éducation physique au port de vue de son application récue par un peuple. Les basques et leurs jeux en plein air», y dice, pág. 1: «D'autres danses représent les actes de la vie quotidienne du paysan comme la danse des Outres.

Plusieurs danseurs portent attachés sus deur dos de grandes outres vides gonflées de vent; ils se reposent et s'amusent pendant que leurs compagnons, armés de bátons, miment les travaux des champs. Les travalleurs, gênés par ees parasites, les repoussent; ils tombent sur eux á bras raccourcis, ils les battent et ils les expulsent en frappant sus les outres vides.

La société se débarrasse des outres paressenses. Ainsi, en dansant, l'enfant reçoit une leçon de choses pratiques: celui qui ne travaille pas ne doit pas vivre aux dépens de son semblable. Il apprend que l'oisif no produisant rien de bon n'a pas de droit à la vie commune; on lui fait ainsi comprendre, en s'amusant, que la vie ets un perpétuel effort auquel tous les étres humains valides doivent participer, et que la somme d'effort nécessaires à la vie d'un peuple étant a peu prés constante, il faut que cette somme soit proportionnellement répartie entre chacun de ses membres valides. Telle est la loi sociale du travail renfermée dans une simple danse!». De lo que hay que admirarse es de la manera de explicarse las cosas de este anónimo escritor.

detrás, con la máscara que le es características, que hace que recuerde de un modo sorprendente, a las figuraciones del dios Jano. Por delante, correspondiendo con la cara real del individuo, el «Bobo» aparece como un hombre barbudo, de barbas con un mechón blanco y tez también blanca completamente: por detrás, el «Bobo» es un hombre barbudo asimismo, pero con la cara negra u oscura. «Viva Bobo» reza un letrero que tiene bordado en la espalda.

La danza tiene varias partes, varios números y figuras: en unas, los danzantes usan los palos y en otras pañuelos.

La figura primera es la llamada «El Emperador»: consiste en un entrecruzamiento de dos grupos de cuatro que, con sus palos, se golpean (foto 5).

La figura segunda, con otro ritmo, propiamente una «makil dantza», consiste en un entrecruzamiento parecido al de la primera.

La tercera figura, es el «Tru-la-lá», más rápido y alegre aún que los anteriores.

En cambio la quinta, a la que se llama el «Modorro», como su nombre lo indica, es muy lenta. Los danzantes golpean el suelo con sus palos, como si estuvieran escardando, y quedan en ocasiones como hipnotizados o dormidos.

Luego, hay unos juegos do pañuelos y una escena curiosísima. El «Bobo» pasa bajo sus compañeros, que sostienen los pañuelos formando triángulos sobre su cabeza, simulando él también la escarda. Una jota final, individual, en que cada uno baile en hcnor del que le sigue, parece cerrar la danza. El último en bailar dicha jota, es el «Bobo», y consta ésta de tres partes: pies entrelazados, giros y andorga. Al día siguiente, hay un banquete para los danzantes (8).

Si se compara la estructura de esta danza con la de las anteriormente descritas, es decir, la «jorraiz-dantza» y la «makil-dantza», se vé el estrecho parentesco que tienen las tres. El paloteo y la escena fingida, les son comunes. La identidad del pellejo golpeado o pasado por las filas de danzantes, con el «Bobo» que pasa bajo éstos, parece, pues, cierta. De esta identidad se puede deducir que todas estas danzas, en un principio, se debían celebrar en una fiesta especial del año, y que la fecha patronal en que se celebran actualmente, nada tiene que ver con ella. Haciendo un razonamiento lógico, se puede pensar que una simulación del trabajo con escarda o azada, debía de tener lugar, si con ello se quería obtener algo, como parece que se pretendía, en el momento en que realmente se hiciera el trabajo en los campos: es decir, en la primavera o en el invierno, nunca en pleno verano. La fecha del carnaval en que se hacía el baile en Guipúzcoa también, parece convenir más a tales bailes, por tanto, que la del 3 de agosto o el 8 de septiembre, aunque acaso haya de retrasarla más, si se tiene en cuenta que «jorrailla» =

(8) Los datos y fotografías aprovechados primero por mí, los debí a la amabilidad de mi bueno y querido amigo don Victoriano Juaristi. El señor Napal, antiguo párroco de Ochagavía y profesor del Instituto de Pamplona, ha escrito un folleto en el que, según parece, describe cuidadosamente esta danza, cuya música ha recogido el organista don Guillermo Martínez Goñi. Pero yo no lo he visto.

mes de la escarda, es la denominación propia del mes de abril en algunos dialectos o del de marzo.

En lo tocante a la significación interna de las danzas, algunas dudas pueden ofrecerse al lector. En el baile de Ochagavía, vemos que de la primera a la tercera figura, el ritmo se va acelerando; en la cuarta parece adormecerse, en cambio. Esto indica, acaso, el ritmo de las labores del campo o el mismo de las plantas en su desarrollo. El final en la «jorrai dantza» y en la «makil dantza», representa claramente una expulsión. En la danza de Ochagavía, la expulsión no es tan clara, pero la naturaleza del personaje que pasa entre las dos filas de danzantes, está muy definida. Ya no es el pellejo de significación problemática, sino una especie de Jano, una especie de ser de doble naturaleza el que aparece. ¿Qué es o qué representa éste? He aquí lo que —si mis razonamientos no son infundados— se verá en el capítulo siguiente, con cierta claridad.

1]

Dejando las montañas de la pirenaica Navarra y remontándonos en los siglos, vamos a estudiar ahora un rito y un mito, que han dado mucho que hacer a los investigadores de la antigüedad romana.

En la época del rey Numa, un primero de marzo, fecha de las «Matronalia», se creía que había caído del cielo, el sagrado escudo de Marte, que remedió los males por los que pasaba la ciudad. Plutarco, cuenta así la leyenda: «En el año octavo del reinado de Numa, una enfermedad pestilente, que corrió la Italia, afligió también a Roma. Estando ya todos desalentados, cuéntase que una rodela de bronce, arrojada del cielo, vino a caer en las manos de Numa; acerca de la cual refirió éste una maravillosa declaración, que había recibido de Egeria y de las musas: que aquella arma venía en salvación de la ciudad y debía de tenerse en gran custodia, haciéndose otras once en la figura, en la magnitud y en la forma del todo parecidas a ella, de manera que un ladrón no tuviera medio, a causa de la semejanza, de acertar con la venida del cielo, y que además aquel terreno debía consagrarse a las musas con los prados inmediatos, a donde, por lo común, concurrían a conferenciar con él; y la fuente que regaba el mismo terreno, había de designarse como agua sagrada para las vírgenes vestales, a fin de que yendo a tomarla todos los días, con ella lavaran y asearan el templo; de todo lo que dicen da testimonio el haber cesado al punto la peste. Presentó, pues, la rodela, y dando orden de que trabajaran los artistas en las que habían de hacerse semejantes, todos los demás desistieron; sólo Veturio Mamurio, que era operario sobresaliente, se acercó tanto a la semejanza, y las sacó tan parecidas, que ni el mismo Numa sabía distinguirlas. Pues para su custodia y cuidado creó a los sacerdotes salios. Tomaron este nombre de salios, no como han inventado algunos, de un hombre de Samotracia o Mantinea, llamado salio, que enseñó la danza armada, sino más bien, de esta danza que es saltante, y la ejecutan corriendo la ciudad, cuando en el mes de marzo toman las rodelas sagradas, vestidos con túnicas de púrpura, ceñidos con. tahalís bronceados, llevando morriones también de bronce, y golpeando las armas con dagas cortas. Lo demás de esta danza, ya es obra de los pies.

porque se mueven graciosamente haciendo giros y mudanzas con un compás vivo y frecuente, que hace muestren vigor y ligereza... Mamurio dicen que fué premiado de su habilidad con la memoria que los salios hacían de él en una oda que cantaban durante aquella su danza pírrica: otros dicen que era a Mamurio Veturio a quien se celebraba, y otros que a la tradición antigua: veterem memoriam» (9).

2]

Esta exposición de Plutarco apenas si contiene, desde el principio hasta el fin, algo de verdad. Pero obedece al pensamiento tradicional que guió a la mayor parte de los escritores anteriores griegos y latinos.

En punto al origen del primer colegio saliar, el de los salios del Palatino, Dionisio de Halicarnaso, los remonta al tiempo de Numa (10), y Tito Livio dice del mismo: «Salios item duodecim Marti Gradiro legit, tunicae que pictae insigne dedit et super tunicam aeneum pectori tegumen: caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre, ac per Urbem ire canentes casmina cum tripudiis solemnique saltahi iussit» (11). Sobre la etimología de la voz salio, concuerdan con Plutarco, Ovidio (12) y Varrón (13).

Lo cierto es que el uno de marzo, salían los sacerdotes patricios llamados salios = «salii», con los doce escudos sagrados, desde el «Sacrarium Martis», tal como los describen Plutarco, Tito Livio y, más detalladamente, Ovidio de Halicarnaso (14), bailando y cantando unos cánticos sagrados que les eran particulares, que se creían obra de Numa (15), de una oscuridad grande en el lenguaje. Cuenta Quintiliano, que en su época, los mismos sacerdotes salios no entendían dichos cánticos, pero que la religión no permitía que se cambiaran (16). Simmaco, en una época muy tardía, le dice a uno, reprochándole su gusto arcaizante:

«Si tibi vetustitatis tantus est amor, pari studio in verba prisca redeamus, quibus Saliis canunt» (17).

El nueve de marzo, el calendario de Filocalo («Philocalus»), pone: «ARMA ANCILIA MOVENT» (18), lo cual parece querer decir que en este día

(9) Plutarco, «Numa» XIII, tomó la traducción de «Las vidas paralelas de Plutarco, traducidas de su original griego en lengua castellana, por el consejero de estado D. Antonio Ranz Romanillos...» Tomo I (Madrid, 1821), págs. 140-142.

(10) Dionisio de Halicarnaso, «Antigüedades romanas», II, 70.

(11) Tito Lirio, L, 20.

(12) Ovidio, «Fast», III, 387.

(13) Varron, «Ling-Lat», IV, 15.

(14) Loc. cit.

(15; «Saliare Numa carmen», dice Horacio, «Epist.» II, 1, 86.

(16) Quintiliano, «Iurt.», L, 6, 40: «Saliorum carmina vix sacerdotibus suis satis intellectu, sed illa mutari vetat religio et consecratis utendum est». Véase también Tácito «Ann.», II, 91.

(17) Simmaco «Ep.» III, 43.

(18) W. Warde Fowler, «The Roman Festivals of Hie period of Hie Republic, página 43.

se celebraba el segundo «movimiento» de los escudos = «ancilia», es decir, que había una segunda procesión saliar (19).

El catorce del mismo mes, aparece en los calendarios, con todas estas denominaciones: «Equirria», «Feriae Marti», «Sacrum Mamurio» (en los calendarios rústicos), y «Mamuralia» en el referido de Filocalo, que es del año 354 d. J. C. (20), y es la fecha de más interés, desde nuestro punto de vista; la tercera en que salen los salios a practicar sus ritos.

3]

Que el nombre de «Mamurius Veturius» de que nos hablan los textos, como propio del fabricante de las «ancilia», no es sino una variante del mismo nombre del dios Marte, es cosa que la mayor parte de los filólogos e historiadores están conformes en admitir. Probablemente en los cantos salios, la invocación a «Mamurius Veturius» debía de ser una invocación a Marte como dios de la agricultura, pues es claro que en ellos se invocaba también a un dios agrícola distinto: Saturno. El único fragmento que de ellos nos queda, para el que se han dado varias interpretaciones, se ve que es una oración para que las cosechas sean protegidas por la divinidad (21).

El nombre de «Mamuralia» y el de «Sacrum Mamurio», no pueden ser más significativos. Se vé que los aldeanos celebraban a «Mamurius» como a un dios. Pero estos nombres nos quedan por monumentos de época muy baja y esto ha hecho pensar varias cosas.

Con motivo de esta fiesta del catorce de marzo, cuenta J. Laurentius Lydus de Apamea, que escribió en la primera mitad del siglo VI d. J. C, un libro conocido con el nombre de «De mensibus», que se celebraba la ceremonia siguiente: un hombre, vestido con pieles, era llevado fuera de la ciudad, golpeado con largos palos de madera blancos y expulsado como si

(19) W. Warde Fowler, op. cit., pág. 44.
(20) W. Warde Fowler, op. cit., pág. 44.
(21) Rene Pichon, «Histoire de la litterature latine> (Paris, 1924), pág. 21. Martin Schanz, «Geschichte der Romischen Litteratur bis zum Gesetzgebungwesk des Kaisers Justinian», tomo I (Munich, 1907), págs. 18-19.

fuera «Mamurius». Por esto —añade Lydus—, cuando a alguien se le pega, se dice que están haciendo el «Mamurius» con él» (22).

Los salios intervenían en tal expulsión. En este caso los danzantes no encarnaban al parecer— a espíritus: pero estaban encargados de expulsarlos.

Este texto, estudiado por Usener, Frazer, etc., es severamente analizado por Fowler, que dice: 1) que Laurentius Lydus es un autor de una época muy baja para tenerlo en gran consideración y para que su testimonio valga, en suma, lo que el de otrcs autores más antiguos; 2) que su obra, conservada en fragmentos y extractos, contiene por otra parte, equivocaciones manifiestas. En consecuencia, concede poco valor al testimonio sobre «Mamurius», y llega a pensar, incluso, que Lydus sacó el dato, no de Roma, sino de alguna otra ciudad en la que hubiera colegios de salios, o de fuera de Iatlia, inclusive (23).

(22) (El texto de L. Lydus en «De mensibus» III-29; o IV, 36; o IV, 49 se puede ver en la edición teubueriana de R. uensch (Leipzig 1898) en las páginas 105-106, y dice:

ἤγετο δὲ καὶ ἄνθρωπος περιβεβλημένος δορᾶς αἰγείας, καὶ τοῦτον ἔπαιον ῥάβδοις λεπταῖς ἐπιμήκεσι Μαμούριον αὐτὸν καλοῦντες οὗτος δὲ τεχνίτης ἐν ὁπλοποιΐᾳ γενόμενος, διὰ τὸ μὴ τὰ διοπετῆ ἀγκίλια συνεχῶς κινούμενα φθείρεσθαι, ὅμοια ἐκείνων κατεσκεύασε τῶν ἀρχετύπων· ὅθεν παροιμιάζοντες οἱ πολλοὶ ἐπὶ τοῖς τυπτομένοις διαγελῶντές φασιν ὡς τὸν Μαμούριον αὐτῷ μαίζειν οἱ τύπτοντες· λόγος γάρ, καὶ αὐτὸν ἐκεῖνον Μαμούριον δυσχερῶν τινων μεσομεσούντων ἐπὶ τῇ τῶν ἀρχετύπων ἀγκιλίων ἀποσχέσει τοῖς Ῥωμαίοις παιόμενον ῥάβδοις ἐκβληθῆναι τῆς πόλεως.

(23) W. Warde Fowler, op. cit., págs. 49-50.

La argumentación de este autor, parece embargada de un espíritu hipercrítico.

Servio en su comentario de la «Eneida», dice que los salios consagraban a «Mamurius» un día en el que «pellem virgis caedunt ad artis similitudinem» (24).

Es decir, que imitaban el oficio del herrero, dado en la leyenda a «Mamurius», que se debe relacionar con los salios. Otro texto, éste de Minucie> Félix, se refiere también al golpeamiento de pieles: «alii incedunt pileati, scuta vetera circumferunt, pelles caedunt» (25). Y Fowler se pregunta: «¿Si había un Mamurius vestido con pieles que era golpeado, por qué no es mencionado en estos textos y por qué, como dice Servio, había un **día** en su honor?» También hace contrastar el respeto con que de «Mamurius» habla Servio con el papel que, según Lydus, tenía el personaje que lo figuraba (26).

-Todo esto no supone grandes dificultades. Si admitimos —como se debe de admitir— que en Italia había varias ciudades con colegios de salios bailando, podemos pensar que, cual ocurre en España, unos bailaban una danza en la que, en vez de golpear a un hombre vestido de pieles, representación de un personaje mítico, golpeaban las pieles mismas.

4]

Nadie puede dudar —por ejemplo— de la identidad de las danzas vascas en que se golpea un cuero pasado entre dos filas, con aquellas en las que se pasa a un hombre con determinados caracteres. Probablemente ios calendarios rústicos y los textos de Lydus, se refieren a las aldeas, en las que el sentido de la ceremonia quedaba más que en Roma, donde de todas suertes los salios bailaban una variante, en la que si no intervenía el «Mamurius» tal como lo describe Lydus, golpeaban unas pieles, cuya forma no se describe. Creer que toda la leyenda de «Mamurius» proviene del «Carmen Sallare» y que el ritual de «Mamurius» pueda haber surgido de semejante leyenda moderna y de algún elemento del rito, como el golpeamiento de pieles (acaso pieles de víctimas), parece un poco exagerado, aunque sea el mismo W. Warde Fowler —cuya autoridad es tan grande— el que sostiene tal teoría o la sugiere, por lo menos (27).

Si nosotros ponemos un elemento detrás de otro, de los conocidos de las danzas vasco-navarras, hallamos:

1) En una fecha especial del año, salen en el pueblo, unos danzantes vestidos abigarradamente, con palos en las manos, que hacen una característica danza de lucha de aire marcial en parte, de aire típico agrícola, en parte también.

2) Estos danzantes, al final de su danza, ejecutan un número especial.

(24) Servio, «Aen.» VII, 188.

(25) Minucio Felix, «Octavius». XXIV, 3. Tomados ambos de Fowler, op. cit., página 47.

(26) W. Warde Fowler, op. cit., págs. 47-48.

(27) W. Warde Fowler, op. cit., págs. 49-50.

Véase el artículo «Salii», de Geiger, en la Real-Encyclopädie der clarrischen Altertumsuissenschaft». Tomo IA (Stuttgart, 1920), cols. 1874-1894, excesivamente tímido.

3) Este número consiste en: A) pasar por las dos o más filas de danzantes y golpear un pellejo o odre con los palos; B) pasar a un hombre vestido de manera grotesca, por mitad de las filas.

4) Terminada la danza, y al concluir la fiesta, los danzantes tienen un banquete o cena.

Ahora bien; estos elementos de los que se ha eliminado todo rasgo individual o particular son los mismos que cualquiera consideraría como imprescindibles de mencionar al hacer la descripción del baile de los «salii» y su intervención en la expulsión de «Mamurius».

De la comida final, que en los pueblos paga el municipio, sabemos, por lo que respecta a los «salii», que era el mismo colegio, cuya situación económica era espléndida, el que la pagaba (28).

Es difícil, pues, creer que todo lo relativo a «Mamurius», sea producto de una especialización folklórica y si las aproximaciones y paralelismos que vamos estableciendo son ciertos, queda robustecida la teoría de Usener y Frazer, más que la de Fowler.

5]

¿Cuál es aquélla? La de que la expulsión de «Mamurius» entra de lleno en los ritos de emisión de males por medio de una personificación (29).

Frazer idendifica al «Mamurius» de Lydus con el «Mamurius Veturius» de los otros textos y piensa que este nombre se puede traducir por el de «Viejo Marte». El «Viejo Marte» es la representación del año viejo y del dios de la vegetación del año pasado, que se expulsa al llegar uno nuevo. Las danzas de los salios estaban destinadas de un lado, a asegurar la buena cosecha, como lo atestigua el «Carmen», y mediante los saltos y los golpes rituales en la tierra, se tendía a excitar el crecimiento de las plantas, conforme a un pensamiento mágico que hemos visto repetirse en muchas mascaradas (30). Pero parece también —por lo que Frazer apunta—, que con la danza se pretendía por otro lado, expulsar a los espíritus malignos en general (31).

6]

Nuestros datos españoles tienden a robustecer, como digo, la tesis de Frazer y de Usener.

En primer lugar, la «jorrai dantza» guipuzcoana, lleva un nombre que no tiene que dejar lugar a dudas: es la danza de la escarda, danza típica

(28) Suetonio, «Claudio» XXXIII; Horacio, «Od.» I, 37, 2.

(29) Frazer, «The Golden Bough... Part. VI. The Scapegoat» (Londres, 1933), págs. 229-352, especialmente hasta la pág. 232. H. Usener «Italische My-Hien» en «Rheinisches Museum für Philologie» N. F. Tomo XXX (Francfort, 1875), páginas, 209-229.

(30) (Séneca, «Cartas a Lucilio» XV), compara al paso del sabio («saltus saliaris») con el del batanero («saltus fullonius»), y Horacio señala que una de sus prácticas era la de pegar tres golpes e nía tierra, «Od.» IV, L, 26: «In morem Salium, ter quatient humum».

(31) La tésis de los que, fijándose en los atributos de los salios, no ven en sus danzas más que un rito de purificación de las armas, parece, cuando menos, unilateral; A. Piganiol, «Recherches sur les jeux romains» (Estrasburgo, 1923), páginas 103-104.

agrícola que se **hace** hacia «al final» de todas las demás; originariamente, hubo de hacerse, en particular, en el momento en el que se comenzara a trabajar en el campo con la azada, es decir, en fecha que no podía ser muy lejana a la de la expulsión y golpeamiento de «Mamurius» o al baqueteo de las pellejas (32). Que en ella se finge la expulsión de un animal o de un ser antropomorfo, no cabe dudarlo, por otro lado.

El carácter de tal animal o ser, parece más definido en la danza de Ochagavia. Allí se trata de un tipo con dos caras, como Jano, blanca la una y la otra oscura. Esta representación bifronte, concuerda muy bien con la del año viejo en su relación con el año nuevo. Probablemente, la danza de Ocnagavía, en un principio, tenía como fin, el fin agrícola manifiesto en ella y el de expulsar el espíritu, el «daimcn» viejo.

Para fijar esto con la evidencia necesaria, nos puede servir el recuerdo de un rito curiosísimo, ligado con los descritos en el capítulo anterior, cuyo carácter no deja lugar a dudas.

«En Gazco (Alava) —dice Barandiarán, en su breve estudio sobre el tronco de Navidad— existe la costumbre de hacer, entre varias familias, una gran fogata después de la cena de la noche vieja. Arrojan en ella castañas, y luego de asadas, las comen. Los chicos encienden pellejos viejos y colocándolos en la punta de un palo, los pasean por todo el pueblo, gritando: ierre pui erre, quémale el culo al año viejo».

En Onraita, hacen esto mismo. En Garayo, los mozos hacen unos monigotes que dicen representan el año viejo, y los queman diciendo, diciendo: «erre pui erre». También en Amariía existe la costubre de quemar un pellejo, y con la pez que cae al quemarlo, manchan las puertas. Entre tanto, cantan: «Erre puyerre a quemar el culo a Putierre» (33).

Los folkloristas gallegos, han registrado un rito parecido a los anotados en Alava por Barandiarán: «En Becerreá (Lugo), y no sabemos si en algún otro sitio —dice el señor E. Carré Aldao—, hay la fiesta curiosísima de llevar los mozos, de una parroquia a otra limítrofe, un muñeco de paja, personificandoO ano vallo (año viejo). Los agasajados suelen tomarlo como una ofensa, y en este caso, concluye... con una refriega lo que debiera ser diversión» (34).

7]

He aquí la representación del año mediante un pellejo, o mediante un monigote que se considera equivalente al pellejo.

(32) Refranes como los de «Martxo jorra urguluz jorra», «Apiril jorra behar jorra» y «Miats jorra alfer jorra» limitan muy bien la razón de la escarda, tanto o más que el citado nombre «jorrailla». Juan Thalamas Labandibar, «Contribución al estudio etnográfico del país vasco continental» en «Anuario de Euoko Folklore, 1931». Tomo XI (Vitoria), pág. 17.

(33) Barandiarán, «Esquema de distribución geográfica de algunas creencias y ceremonias relacionadas con las festividades populares» en «Anuario de la Sociedad de Esko Folklore, 1922». Tomo II, pág. 134. Federico de Baraibar, «Vocabulario de palabras usadas en Alava...», pág. 213 (s.v. «Puyerre»), se ocupa de esta costumbre y señala que la palabra «puyerre» viene del vascuence: «eré epurdi eré» = a quemar el trasero, a quemar». .

(34) E. Carré Aldao, «Prácticas y costumbres» en «Geografía general del **reino** de Galicia». Tomo L «Reino de Galicia> (Barcelona, s. a.), pág. 760.

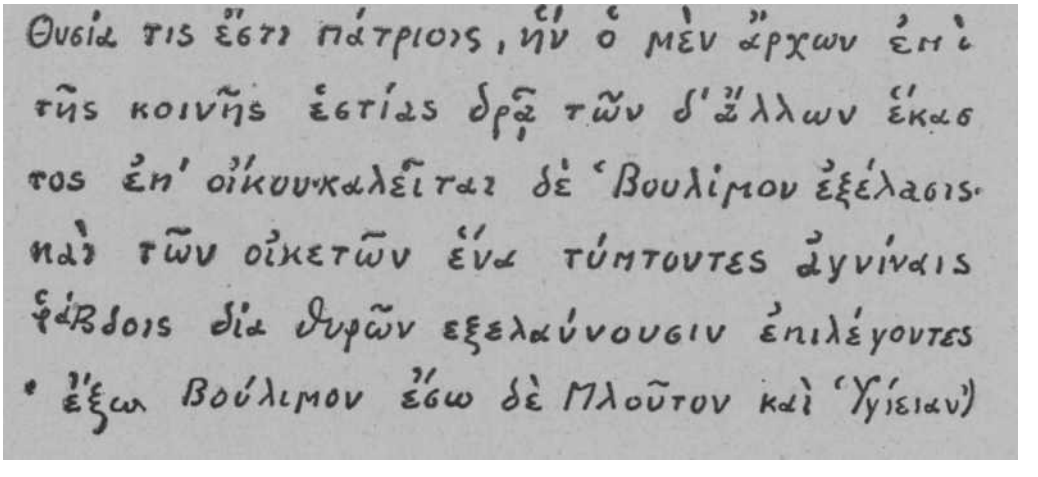
Pero además, la <<zaguia» o el personaje bifronte de Ochagavía, en su carácter de emisarios anuales de males, han podido acumular sobre sí otros significados. Entre ellos, el de personificaciones del hambre. Don Simón de Rojas Clemente, naturalista valenciano de fines del siglo XVIII y comienzos del XIV, en una historia que dejó manuscrita (o esbozada tan sólo casi), del pueblo de Titaguas, y de la que he tomado algunos datos sobre costumbres populares locales, dice que, en el dicho pueblo, en su época, tenía lugar la costumbre siguiente: «El primer día de fiesta que sigue a la primera parva, trilla (la del trigo), amanece Lázaro (símbolo del hambre) arrimado a una pared (esquina de la plaza de la Carnicería, frente a la calle del Empedrado) o a la olivera de la plaza del Charradero, vestido a lo ridículo, con un cartelón en el pecho que anuncia su fuga de abajo hasta el Vallecillo: se le apalea. En 1825 amaneció en 2 de julio y se le cantó por la noche larga albada, cosa no oída antes; bien que tampoco su figura había remanecido más de otra u otras dos veces en treinta años» (35).

Y poco más abajo dice: «Apenas se trilla la primera parva en cada año, se despacha a *Lorenzo*, símbolo del hambre, representado por su figurón, que colocan contra la olivera» (36). Hay algo contradictorio en los dos informes. En uno se asegura que la expulsión del hambre era anual; en el otro, que se hacía de tarde en tarde. En el primero se le llama Lázaro a su representación, en el segundo Lorenzo. Pero sea el que fuere el más exacto, quiero señalar la semejanza de la costumbre valenciana con la que tenía lugar en el pueblo de Plutarco, en Queronea, con análogo fin. Dice aquél que para expulsar el hambre, era uso conducir a un esclavo de puerta en puerta, esclavo al que se golpeaba con varas de «agnus castus», y a Ja vez se decía: «¡Fuera el hambre, dentro la riqueza y la salud!», fórmula que recuerda "algunas propias del momento de saltar la hoguera la noche de San Juan (37).

(35) Agustín F. Barreiro, «Un capítulo de la historia inédita de Titaguas, por D. Simón de Rojas Clemente» en «Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. Actas y memorias». Tomo XI (Madrid, 1932), pág. 127.

(36) Barreiro, op. cit, pág. 132.

(37) Plutarco «Quaest conv.» VI, 8, 1:


θυσία τις ἔστι πάτριος, ἣν ὁ μὲν ἄρχων ἐπὶ
τῆς κοινῆς ἑστίας δρᾷ τῶν δ' ἄλλων ἕκα-
στος ἐπ' οἰκου· καλεῖται δὲ Βουλίμου ἐξέλασις·
καὶ τῶν οἰκετῶν ἕνα τύπτοντες ἀγνίναις
ῥάβδοις διὰ θυρῶν ἐξελαύνουσιν ἐπιλέγοντες
· ἔξω Βούλιμον ἔσω δὲ Πλοῦτον καὶ Ὑγίειαν

Entre todos los casos de expulsión de males recogidos en la antigüedad y en el presente, no hay dos más parecidos (38). Pero no cabe duda de que semejante representación del hambre, en particular la española, que se verifica en el momento de la cosecha, puede relacionarse con la máscara bifaciada de la danza de Ochagavía, a la que se golpea, con el odre de las otras danzas, y con el «Mamurius» de los antiguos textos relativos a los salios (39).

8]

Por otra parte, con danzas como la «jorrai-dantza» y la «zagi-dantza», están relacionados los paloteos castellanos, en que sale un «botarga» o un tipo especial de aire, a veces, burlesco, al que se baquetea y da muerte aparente en ocasiones. Ya en 1871, el gran etnólogo R. Müllentroff, había comparado las danzas de los salios con la danza de espadas de Alemania «Schweittanz», y del N. de Europa, encontrando semejanzas. Fijándose en esto, Frazer ha hecho, también, una comparación de las mismas con las de los «Monis dancers» de Inglaterra, e indica algo que conviene recordar.

Según Servio, algunos atribuían la institución salíar al rey de Veies «Morrius» que, etimológicamente, parece el mismo que «Mamurius» (40). Frazer se pregunta si «Morrius» tendría que ver con «Morris» y yo, a mi vez, si «Morris» y «Morrius» no estarán relacionados con los nombres de «morro», «morroco», «morrero», «cachimorro», etc., que se dan a tipos especiales de las danzas y mascaradas en Alava, Burgos, Palencia, etc. Los filólogos debían de hacer investigaciones sobre estas palabras para ver si establecen algún curioso criterio desde su punto de vista (41).

No creo que pueda haber duda acerca del carácter de las viejas danzas saliares de Roma en lo que toca a su interpretación, y tampoco dudo de que *se* relacionan con las danzas agrícolas españolas, descritas en el capítulo anterior, y con otras que se estudiarán en lo futuro. El mismo traje de los «salii» tiene su semejanza con el de algunos de los danzantes modernos que llevan mitra, gorro puntiagudo, etc.

Colegios similares al de los «salii» o salios, de bailantes sacerdotales.

(38) Véase Frazer, «The Golden Bough... Part VI. The Scapegoat» (Londres, 1933): sobre los casos de emisión, por medio de un ser humano, en Grecia, las páginas 252-274.

(39) Creo que los casos de expulsión por otros motivos, como pestes, enfermedades y guerras, deben ser cuidadosamente separados. Característico entre ellos es el que cuenta Servio «Ad. Aen.» III, 57, como tomado de Petronio: «Sacra id est execrabiiis. Tractus est autem sermo ex mose Gallorum. Nam Massilienses quotiens pestilentia laborabant, unus se ex pacipenbus offexebant alendus anno integro publicis (sumptibus) et puriotibus cibis. Hic postea ornatus uerbenis et uestibus sacris circumducebatur per totam cinitatem cum execrationibus, ut in ipsum reciderent ma-

(40) Servio «Aen.» VIII, 285: G. Wissowa, «Religión und kultus der Römer», página 558, nota 5.

(41) En el breve estudio de Maud Karpeles, con una nota de Joan Evans, «English Folk DaDnces: Hierv Survival and Revival» en «Folk-lore». Tomo XLIII (Londres, 1932), págs. 133-134, se recuerdan las teorías de los que piensan que la palabra «morris» está relacionada con «Moorish» y con la idea de las danzas de moros y cristianos españolas. ¿De dónde viene, entonces, la palabra «morro», etc.?

parece que hubo en muchos pueblos y ciudades de la vieja Italia y nada de extraño tiene que su organización fuera análoga a la de las cofradías de danzantes que había en otras partes de Europa.

Pero lo que sí es raro es que en España sea donde únicamente haya existido, además de en Alba, Roma y alguna otra población de Italia, un colegio de salios, considerados tales por los romanos conquistadores: en Sagunto lo hubo, como lo atestiguan inscripciones, algunas de ellas muy claras. Los eruditos españoles y extranjeros no se explican bien esta «anormalidad». Acaso los etnólogos que estudian hechos que a los especialistas en historia común y corriente les pasan desapercibidos, estén en situación mejor para explicársela (42).

No es sólo en el N., también en el S. de España hallamos en la actualidad, cofradías de danzantes, con una semejanza extraordinaria con la de los «salii». De ellas, acaso la más curiosa, sea la de los vecinos de Obejo, en la provincia de Córdoba, que bailan el llemado «patatú».

El «patatú» es una danza de espadas. Pero los danzantes no van disfrazados al efectuarla. Ya en el siglo pasado, llevaban sólo el traje de fiesta propio dei país, como las demás personas que iban en la procesión y fiesta de la ermita de San Benito: es decir, que la chaquetilla corta, el pantalón ceñido de paño pardo, el sombrero de felpa con pompón, la bota larga con caireles, la faja roja y el pañuelo al cuello, popularizados en las escenas andaluzas, eran lo que ostentaban. También se han perdido casi todas las antiguas espadas con que se bailaba, o, mejor dicho, las cambiaron ios chamarileros por espadas modernas.

El i patatú» es baile propio de una hermandad que tiene por patrono a

(42) Sobre las danzas europeas del tipode la ssaliares, en general hay datos en Frazer, loc. cit., siguiendo a Mannhardt, que fué la mayor autoridad sobre ritos campestres de nuestro continente. E. Hübner, en el «Corpus Inscriptipnum Latinarum», tomo II, «Inscriptiones Hispaniae Lalinae« (Berlín, 1869), pág. 512, hablando de la existencia del colegio de salios de Sagunto, dice que bien pudo tener lugar la institución de tal colegio por merced extraordinaria que hicieran los romanos a sus fieles aliados en las luchas contra los cartagineses y le parece menos probable que se remonte a fecha más vieja. Joaquín Costa, en «La religión de los celtíberos» (Madrid, 1917), págs. 132-133, no dice nada de provecho: la refiere al culto a Diana. Es evidente que en Sagunto se adoró a Marte, como lo prueba la inscripción 3.824 de la colección de Hübner (op. cit., pág. 514), en honor de Marte Augusto. Se refieren, por otra parte, a los salios las inscripciones 3.853, 3.854, 3.859, 3.864 y 3.865. La más curiosa es la n.° 3.853 (op. cit., pág. 520), puesto que se dedica a un pontífice salio por los «CONLUSORES», es decir, los compañeros de juego. Esta expresión de Hübner, califica de muy apropiada («apprime conveniente>>), indica que los salios de Sagunto tenían un carácter casi igual a los de Roma. En efecto, no sólo hallamos tal referencia a sus danzas, y a su pontífice, sino que también encontramos mención en las inscripciones n.° 3.864 y 3.855 de un «Saliorum magister». Réstanos saber si estos salios de la más ilustre de las ciudades españolas a ojos de los viejos romanos, tenían también cantos especiales. Véase del mismo E. Hübner «Inscriptionum Hispaniae Latinarum Supplementum» (Berlín, 1892), pág. 968. Que en Sagunto se diera culto a Marte como dios de la guerra, es lo más probable, pero no hay que olvidar que en Tarragona aparece también el Marte Campestre, y esto indica que en toda la zona oriental se conocían las diversas advocaciones de la divinidad tan bien como en Roma: vid. «Corpus...» Tomo II, n.° 4.083 (pág. 547).

San Benito. Esta hermandad, de que se hace mención ya en papeles que existen en el Ayuntamiento de Obejo del año 1600, tiene una gran autonomía. Los hermanos se dividen en «orantes» y «danzantes»: los primeros sólo contribuyen con limosnas al mantenimiento de la hermandad. Hay al frente de ella un hermano mayor, que interviene en la danza de modo singular.

Tiene lugar ésta, ante la imagen del santo, en la procesión que se hace por los campos, en fechas fijas del año: San Antón, en enero; San Benito, el doce de febrero, y en marzo o abril, con motivo de otra festividad que ignoro. Nótese el período de la ejecución de tal baile, que es, sin duda, de gran interés. Ahora bien, siempre que hay alguna calamidad que desole al pueblo, o cuando se teme la pérdida de las cosechas, sale la danza. En general, los fines de ella se reflejan clara y manifiestamente en esta letrilla que la suele acompañar, dicha por los **que van** en la procesión:

«Agua, Padre Eterno,
Agua, Padre mío,
Que se van las nubes
Sin haber llovido».

La procesión sale de la referida ermita de San Benito. Va primero uno con la cruz parroquial de Obejo, después marchan los hermanos danzantes, la música tras ellos, el Santo y la presidencia religiosa y civil. Guitarras, bandurrias y panderetas, tocan el son en la actualidad, aunque en otra época lo tocaban violines y platillos, como se ve en grabados. El son también parece que ha evolucionado.

En tanto que dura la procesión, deben de bailar los hermanos danzantes.

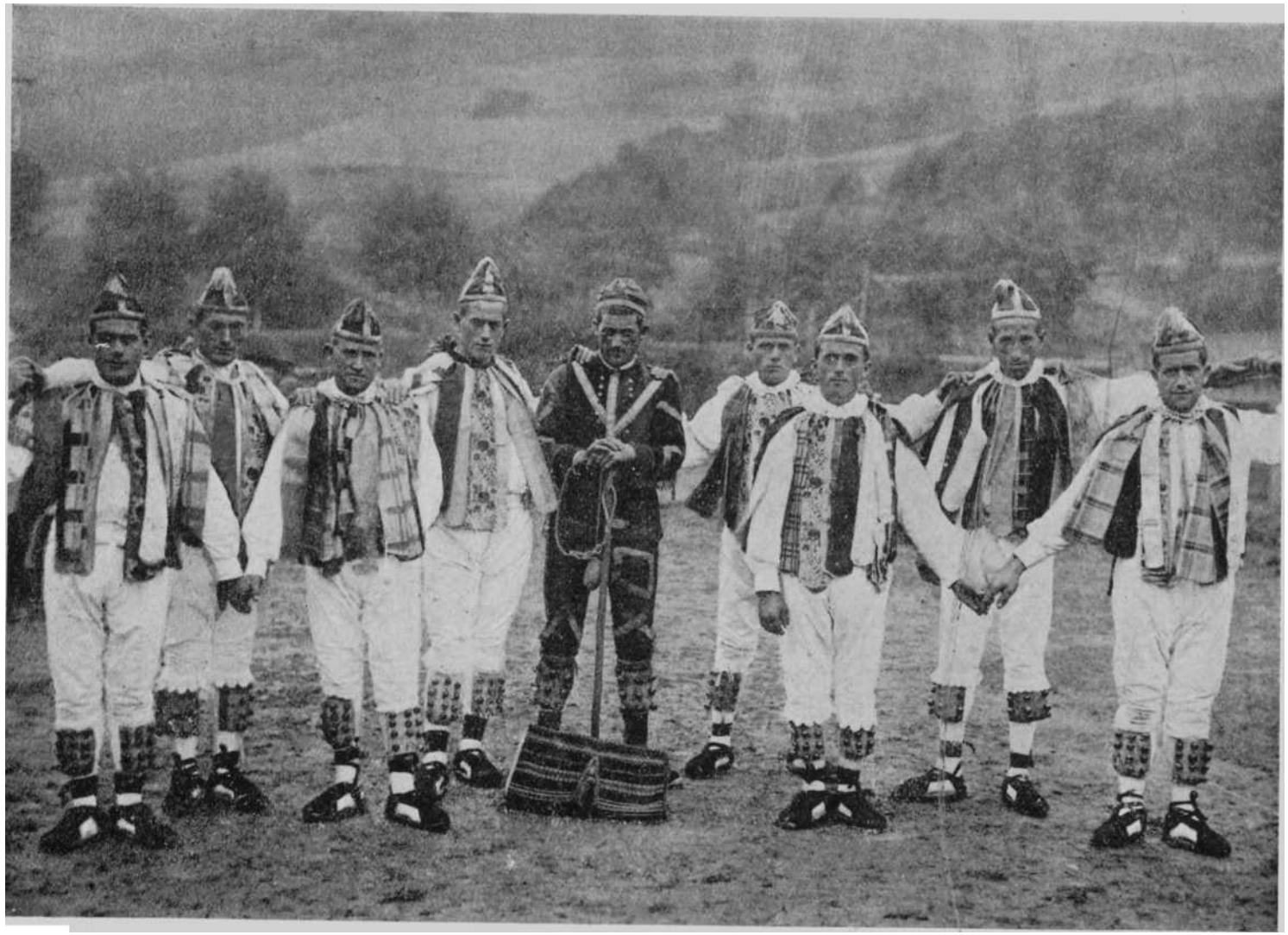
Cuando la procesión llega a una cruz próxima al camino, retrocede un poco y después de dar una vuelta a la ermita, entra en ella.

La danza tiene —al parecer—, cuatro tiempos. Todos estos tiempos se hacen dentro de la «cadena» de bailarines. Primero avanzan en fila de uno en uno, cogiendo con la mano derecha la empuñadura de la espada propia y con la izquierda, la punta de la del danzante anterior. Luego, los primeros de la fila levantan una espada en arco y bajo ella pasan todos los que siguen, y a medida que van pasando, se preparan a formar, a su vez elios, un arco nuevo, hasta que los que formaron el primero quedan como últimos, repitiéndose esto tres o cuatro veces. Mientras dura la danza, es de rigor que en ningún caso se suelte una de las espadas. Mas de repente ésta se rompe y el hermano mayor, o danzante principal que va a la cabeza, queda como aprisionado por los demás, que apuntan con su espada al cuello. A este momento, tras el cual continúa la danza, se llama la «horca».

Durante todo el baile, que dura unos tres cuartos de hora, los danzantes van al mismo paso, pegando pequeños saltitos constantemente (43).

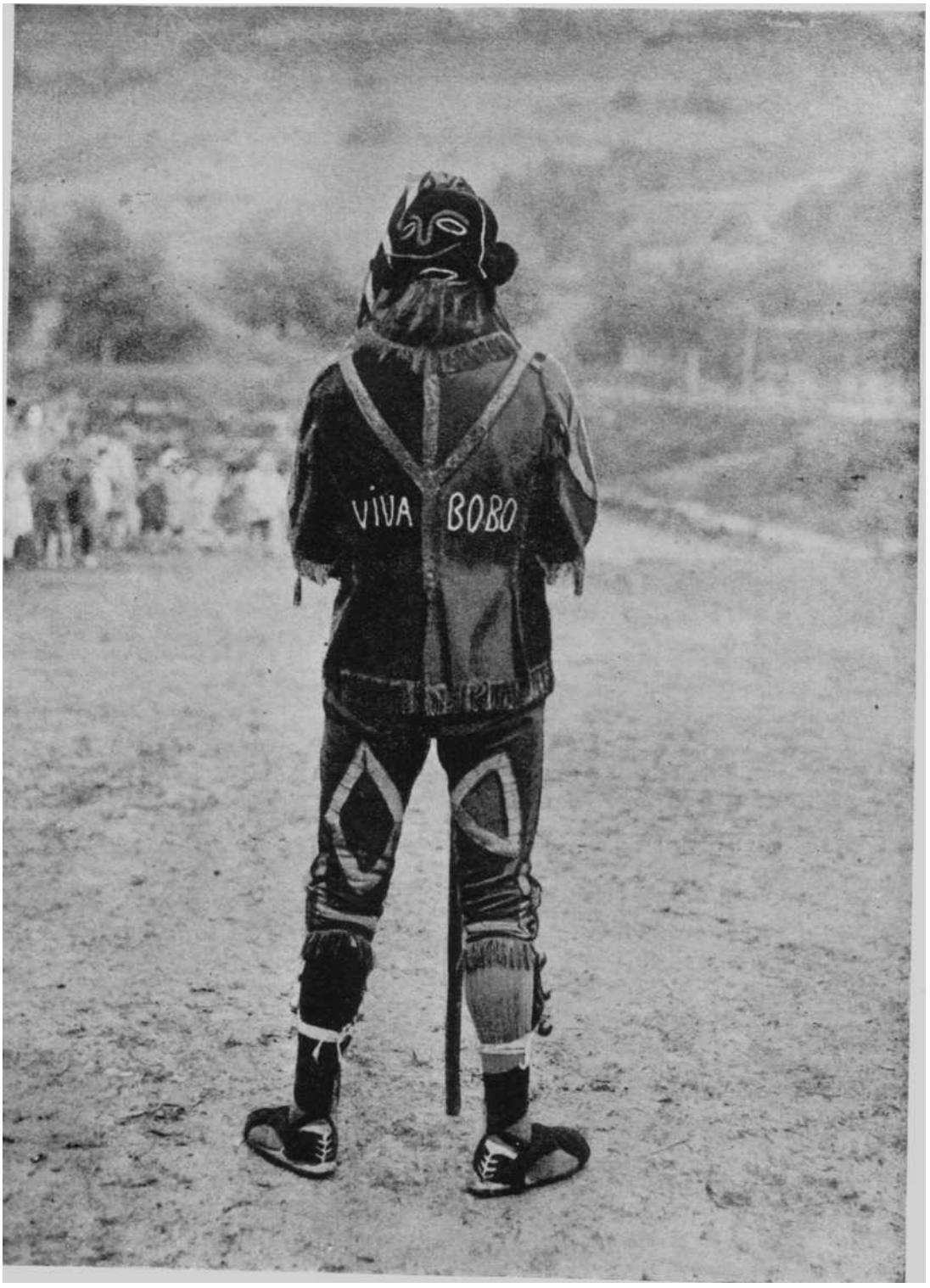
(43) Antonio Carbonell, «El patatú en Obejo», en el «Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba», año IX, n.° 27 (abril a junio 1930), págs. 159-166.

Los danzantes de Ochagavía y el «bobo» con careta y alforja, teniendo en la mano izquierda el gorro



Rodeado de los danzantes, el «bobo» aparece aquí **sin careta ni alforja**

El «bobo» visto de frente



El «bobo» de espalda

Los danzantes bailando en una era del pueblo