

DANZAS DE OTSAGI. NOTAS DE TIPO GENERAL

JUAN ANTONIO URBELTZ

1. INTRODUCCION

Dentro del campo antropológico y ciñéndonos a lo que llamamos folklore, nos encontramos con algunas especialidades que presentan bastantes dificultades en sus aspectos descriptivos y clasificatorios. Una especialidad complicada en su anotación, es la danza. Aunque hoy en día existen métodos para la anotación del movimiento, y sobre todo para el movimiento coreográfico, éstos no son conocidos entre nosotros. Este handicap coarta la posibilidad de intercambiar materiales que permitan hacer estudios comparados de cierta solidez.

No todos los géneros de danza son fácilmente comparables, pero el que estos días nos reúne, sí presenta concreción suficiente como para ser abordado desde un ámbito de cierta amplitud. Una vez hallados los patrones de definiciones, los denominadores comunes; se trataría de buscar localizaciones geográficas en círculos concéntricos a partir de aquello que está próximo a nosotros y que, por tanto, conocemos bien.

2. DANZA DE PALOS

Antes de abordar las danzas de Otsagi, creo de interés comentar algunos aspectos generales sobre este tipo de danzas. Podemos decir que las danzas de palos constituyen un resto cultural que se nos presenta como una importante fuente informativa a la hora de analizar las culturas agrícolas europeas. Debemos suponer que algunos géneros coreográficos, no todos, se nos presentan como secreciones rituales mucho más allá en el tiempo de lo que el común de las gentes supone. Donde el discurso mítico ha desaparecido, en toda Europa occidental, las danzas sostienen claves interpretativas que pueden ser fundamentales para una nueva lectura de lo sagrado.

En las danzas de palos, nos encontramos con unas estructuras coreográficas y rítmicas de indudable arcaísmo. El encorsetamiento coreográfico es fácil de comprender en unos juegos que se sustentan sobre golpes rítmicos y cambios de posición que la propia naturaleza de la danza y del hombre, dificultan en su modificación.

Cambios y figuras crean un «tejido» coreográfico, un dibujo especial, y cualquier aportación, más o menos novedosa, vendrá ajustada, en alguna manera, a este patrón «original».

No se nos oculta, a pesar de lo escrito, que hay muchas líneas melódicas de extracción más o menos reciente —polkas, habaneras, mazurkas, etc.—, pero su aplicación no es un signo de «modernidad» en una danza. El diseño «primordial» se mantiene, mientras los elementos que se introducen en la danza pueden ser ajustados. En caso contrario, la danza está sujeta a una total desaparición.

Debemos decir, que las danzas tradicionales, en general, tienen unas posibilidades muy cortas para poder evolucionar. Comprender este asunto es muy importante para cualquier persona que se acerque a su estudio. No creo que sea sencillo, para nadie, poder señalar en una danza tradicional aquellos elementos coreográficos que han sido o han podido ser «actualizados».

Allá donde estas «Choreas» se sostienen, podemos ver que la gente baila coreografías y líneas melódicas bastante distantes en el tiempo. Por ejemplo en Baja Navarra, se puede ver que las jóvenes bailan «Iautziak», —danzas circulares—; «Dantza-luze», —baile en cadena—; ambos géneros de factura arcaica; también «polkas», «quadri-les», «vales», etc. danzas de parejas del siglo XIX y, además Rock and roll. No conocemos ningún tipo de interferencia entre todos estos estilos. Simplemente podemos decir que la gente los conoce y los baila. El único peligro está en que se dejen de bailar los géneros antiguos y que éstos se olviden. Pero no hay una «evolución» o «deformación», como cada uno quiera entender, por interferencia de géneros más modernos. Se trata en todo caso, del conocimiento de la danza en su lenguaje universal, con variantes dialectales que se sujetan en el tiempo.

2.1. DANZAS DE PALOS EN EUROPA

A pesar de que, por principio, las danzas de palos se pueden hacer extensivas a toda la geografía europea, hoy en día no parece que se practiquen por toda ella con la misma intensidad. Podemos decir que la Península Ibérica e Inglaterra son las tierras donde este género coreográfico se conserva con una gran fuerza. Las variantes suman muchos centenares y no ha existido, que nosotros sepamos, un intento serio de codificación. A nadie se le oculta las dificultades que esto conlleva pero, indudablemente, sería de gran interés realizarlo para su posterior análisis comparativo. En el resto de Europa este tipo de danzas no son mostradas por los grupos de folklore y, por esta razón, debemos entender que el interés por su conservación ha sido escaso.

La relación entre los jóvenes de ambos sexos dentro de los grupos de danza; la idea, no siempre acertada, de buscar unos determinados rasgos de identificación a

través de la cultura tradicional; todo ello ha contribuido a la potenciación de determinadas formas coreográficas, organográficas y melódicas, en detrimento de otras. Podríamos decir que el divertimento, lo profano, peyorativamente entendido, se manifiesta con fuerza, eliminando la religiosidad de la cultura tradicional.

Hemos hablado y vertido algunas palabras que resultan claves en este trabajo: «arcaísmo» y «sacralización» o «ritual». En el último tercio del siglo pasado, dos importantes obras trataron de analizar el mundo religioso arcaico en función de comportamientos vigentes en las sociedades rurales europeas. La obra de W. Mannhardt, «Wald-und Feldkulte», aparecida en Berlín (1875-1879) en dos volúmenes, hubiera pasado desapercibida sin el tremendo impulso que a este tipo de estudios aportó sir James Frazer, con su obra «The Golden Bough», publicada en el año 1891 en forma, también, de dos volúmenes.

Con un impresionante cúmulo de fichas, notas y documentos etnográficos, ambas obras revitalizaron el interés por los estudios folklóricos, y crearon inquietantes expectativas alrededor de lo que los estudiosos del folklore entendieron como «supervivencias».

Si bien es cierto que su metodología ha sido puesta en cuarentena, y en muchos casos abiertamente rechazada, no es menos cierto que, en cualquier caso, gran parte del pasado se encuentra en el presente. Es lícito por tanto, suponer que viejas manifestaciones festivas que tienen lugar hoy en día en nuestra desarrollada Europa, pueden servir de complemento, o cuando menos de aproximación, para comprender determinados problemas que subyacen en la mitología, la historia comparada de las religiones, la filología, o cualquier otra disciplina humanística que tiene al pasado como campo de operaciones. Resulta obvio, aunque no por ello dejaremos de citar, a otro grupo de ramas científicas como la Prehistoria, la Arqueología y la Etnografía.

Los diferentes estadios —modos de vida— por los que han discurrido las comunidades euroasiáticas, han debido de marcar profundamente, en cada momento, al hombre y a las comunidades en las que ha vivido. El culto al árbol, los sacrificios animales asociados al «espíritu del grano», etc., constituyen restos rituales de mitologías que han establecido su centro en torno a la «muerte» del tiempo. Un tiempo «profano» que era necesario regenerar por medio de la fiesta; bien fuera ésta en «año nuevo», «carnaval», «final de la cosecha», etc.

No hay duda que en esta larga evolución han existido abandonos y sincretismos religiosos, que tienen un análisis de extrema dificultad. «La primera, y seguramente la más importante consecuencia del descubrimiento de la agricultura, provoca una crisis de valores en las gentes del Paleolítico. Las relaciones de carácter religioso en el mundo animal son suplantadas por lo que podríamos designar como solidaridad mística entre el hombre y la vegetación» (1). Este devenir no supondrá ruptura. La

(1) M. Eliade.

experiencia acumulada fue la que, posiblemente, permitió al hombre dar un paso de gigante y comprender que, lo mismo que en el mundo animal él podía intervenir como conductor de un complicado proceso; en parecida manera podría actuar en la vida vegetal. El dramatismo de la vida agrícola, con el nacimiento y la muerte, vinculó al hombre con la ronda de las estaciones. Sobre este mundo cíclico se sustentaron una serie de actos representativos que, en su «origen», podemos considerar un «misterio».

«Para el hombre primitivo —escribe Eliade (2)—, la agricultura, como cualquier otra actividad esencial, no es una simple técnica profana. Puesto que se relaciona con vida, puesto que percibe el acontecimiento prodigioso de esta vida presente en las semillas, en el surco, en la lluvia y en los genios de la vegetación, la agricultura es ante todo, un ritual. Así fue en los comienzos y la situación sigue siendo la misma hoy en las sociedades agrarias, *hasta en las regiones más civilizadas de Europa*». Todo acto ritual ha descansado en el discurso mitológico. Un rito no sería otra cosa que la «ilustración» de un mito.

No es intención nuestra el buscar las posibles correlaciones que pudieran existir en ambos hechos. Quizá, además, nunca pueda comprenderse la una a través del otro. Pero de cualquier manera, sí es interesante mirar los pliegues de esta vela para ver lo que pueden esconder. Lo que aparezca, siempre tendrá vinculación con un pasado más o menos remoto, que por otra parte, nos puede sorprender por su lejanía en el tiempo y la proximidad del hecho analizado. Las analogías que presentan las danzas de palos en todo el territorio europeo, no es un hecho que nos deba de sorprender. Forman parte de un fondo de cultura común que se manifiesta en otros muchos rasgos culturales, y no sólo en el de las danzas.

LAS DANZAS DE OTSAGI

Los días 7 y 8 de septiembre se realizan en este pueblo del navarro valle de Salazar, las danzas en honor de una advocación mariana: La Virgen de Muskilda. Esta advocación mariana tiene una ermita situada en una loma o colina que se conoce con el nombre de Muskilda y que se eleva por encima del pueblo a una altitud próxima a los 900 mts.

Los jóvenes danzantes pertenecen a la Cofradía que lleva el nombre de su Patrona, administrándola un Mayordomo. La ermita, por otra parte, aloja a una familia que vive allí de manera permanente y cuida de la pequeña iglesia y de su entorno.

El edificio parece ser que tiene un origen templario y la tradición local lo considera de gran antigüedad (3), aunque hay alguna otra referencia de dudosa procedencia, que supone tener un origen romano.

(2) M. Eliade —Historia de las Religiones—. Cap. IX, pág. 299.

(3) J.C.B. Mitos y ritos equívocos. Pág. 134. Madrid 1974.

APARICION DE LA VIRGEN

La leyenda explicativa de los pormenores de esta aparición, es coincidente con otras que existen en el País Vasco y fuera de él.

Fue tratada en un opúsculo por el Dr. Salvador Tabar Napal (4), donde se incluye una narración tomada de un documento del año 1775 que copiamos íntegramente. Dice así:

«En esta tierra usan llevar los niños con las vacas en sus bordales y en particular en aquel tiempo. Y así un niño andaba con un atajo de vacas en el monte de Musquilda, y el toro se le perdía. Un día lo halló y estaba escarbando la tierra; y era y estaba la Virgen al pie de un roble y le hacía acatamiento y reverencia, como a Madre del que le crió. El niño como vió al toro se maravillaba de lo que hacía; fue para el toro que vió aquella imagen y espantóse el niño de ver aquella imagen. Y como los ánimos de los niños son sencillos y en particular en aquel tiempo, entendería que estaba viva, y apenas sabía lo que era sino cosa viviente.

Haciale fiestas y decía: «¡Jesús!». ¿Qué es esto? ¿Pero qué puede ser esto? Tomó la Virgen entonces en sus brazos y se la llevaba consigo; sucedió que se le apartaron las vacas, y con el cuidado no se le perdiesen, y que con el peso o embarazo que le hacía la imagen no podía seguir las, dejóla en el puesto donde se halló con aquella reflexión y cuidado, con intento de volver a tomarla. El siguió a sus vacas y las puso a recaudo; al otro día volvió a donde dejó la imagen y no la halló, lo cual fue de gran pena.

El mismo día perdió el toro y lo volvió a hallar en el mismo sitio junto al roble, haciendo los mismos ademanes que antes. El niño fue a la imagen y le hacía fiestas. Estando de esta manera sucedió pasar por aquel puesto un hombre, que como vió al niño con la imagen le dijo de dónde tenía aquella imagen. Respondió el niño que la halló. El hombre le replicó que la había hurtado en alguna parte; y así cogió la imagen y el niño y los bajó a la Villa de Ochagavía y depositaron la imagen en la Iglesia y al niño pusieron en un aposento cerrado para recibir información y saber si el niño la había tomado de alguna parte, o sabía quién la llevó a aquel puesto.

El niño dijo lo que pasó; pero, no obstante, como la niñez es pusilánime, para espantarle y que de aquella suerte le harían confesar la verdad, le tenían en el dicho aposento, donde hizo el niño una noche, y tenían algunos vigilancia si sucedería alguna cosa; y dicese que oyeron al niño que decía en vascuence con sencillez, entendiendo que ello era así: «Moza o nexcathoa, tú eres causa, o por tú me han puesto en esta prisión; y así tú me has de librar y fío me librarás». Y sin duda le aparecía la Virgen.

(4) Napal, Salvador. Historia y Novena de Ntra. Sra. de Musquilda.

Y sucedió que a la mañana no hallaron al niño ni a la Virgen. Esto causó gran admiración al Abad, Cabildo y Villa de Ochagavía, por donde echaron de ver o juzgaron era cosa del Cielo; y como entre hombres doctos, los cuales ha habido en esta Villa y doctísimos, saben por historia muchos aparecimientos de imágenes de Nuestra Señora, y ya por el auxilio divino inspirados, dijeron que lo que dijo el niño era verdad, y que estaría sin duda en el puesto que dijo. Y como los vecinos saben los puestos y circunstancias de los montes bien, ya por el hábito y uso de la tierra por andar con los ganados, ya por estar cerca de la villa, salió todo el cabildo con su cruz grande con aplauso, acompañado de toda la villa en procesión, donde hallaron al niño y a la Virgen y la trajeron a la Parroquia de ella, donde la depositaron en el altar mayor; pero a la otra mañana no la hallaron; lo cual causó nueva admiración; y de la misma suerte fueron en procesión y la trajeron otra vez, pero sucedió lo mismo.

Y así visto que era aquélla la voluntad de Dios, determinaron romper o derozar todo aquel robledal, digo circuito, e hicieron una capilla o cubierto apartado algún poquito de roble, donde pusieron la imagen hasta hacer el edificio, que para ser ermita juzgo ser obra real; fuera de que es tan devota la gente de esta villa a la Madre del Redentor, que sacarían todas sus fuerzas para hacer el dicho edificio.

Volviendo a mi propósito; no fue posible hallarla al día siguiente en el dicho puesto, sino junto al roble sobre cuyo tronco la pusieron, donde está hoy día la santa imagen, la cual, habiendo hecho tabernáculo a lo moderno en medio del altar, por estar el tronco algo remoto de la línea perpendicular, la pusieron en el puesto donde está. Que para hacer el edificio, dicen que el niño que la halló se hizo ermitaño, donde acabó su santa vida, y que iba con un asnillo a Mendiichusía, término común del valle entre Areta y Jaurrieta, donde cargaba el borriquillo de piedras y venía a solas el jumento, y volvía otra vez al puesto y lo traía a la ermita cargado de piedras, con las cuales está hecho todo».

Como hemos comentado, relatos semejantes se hallan asociados con descubrimientos de otras muchas representaciones marianas. Reúnen, la mayoría de ellas dentro de sus variantes accidentales, unos contenidos temáticos de cierta constancia que podemos sintetizar en los siguientes apartados:

- I. Descubrimiento de una imagen por un toro, un buey, un cordero o un ciervo.
- II. La imagen es recogida por un niño que se encuentra cuidando ganado, y llevada a un lugar de culto.
- III. «Fuga de la imagen». Desde el lugar de culto al sitio donde fue descubierta.

El segundo punto enlaza en cierta manera con los descubrimientos milagrosos de niños, que han sido abandonados por sus padres, generalmente reyes o príncipes.

Este hecho suele constituir el punto de comienzo en la vida de muchos héroes que, posteriormente, serán «descubiertos» (5) y recuperaran el papel que el destino les tenía reservado por su nacimiento.

EL GRUPO DE DANZANTES

Los bailarines son ocho, acompañados por un personaje que se conoce con el nombre de «Bobo».

El grupo tiene dos tipos de indumentaria según el día en que realizan la danza, víspera día 7, o el día 8, día de la Patrona que, en términos generales se conoce también como la Virgen de Septiembre.

La indumentaria del día 7 consiste en algargatas de cáñamo en tela negra —tradicionalmente eran de tipo «valenciano»—, medias de algodón en color negro, calzón y chaleco negro y camisa blanca. En otro tiempo, todavía a principios de siglo, se tocaban la cabeza con un pañuelo de seda de color morado. Esta indumentaria es, básicamente, la indumentaria tradicional del valle hasta los años 20, en que se dejó de llevar de una manera habitual. Para la danza, sujetan en las espinillas abrazaderas de cuero blanco con cascabeles de bronce. En esta fiesta de la víspera, el «Bobo» se viste con indumentaria del mismo tipo que el resto de los danzantes.

LA DANZA DEL DIA 7

El grupo de danzantes forma un cortejo con las Autoridades cuando éstas salen de celebrar las vísperas religiosas en la Iglesia Parroquial. Van acompañados de dulzaineros que, normalmente, vienen o venían de Estella y Pamplona. Con castañuelas en las manos, los danzantes acompañan a las Autoridades, y bailan una melodía que tocan los dulzaineros y que se conoce con el nombre de «Paseo». No voy a hacer un recorrido minucioso de todo el protocolo de acompañamiento y pasaré a comentar el lugar donde se bailan las danzas y el orden de éstas.

Actualmente la fiesta se desarrolla en el frontón, pero hasta hace pocos años bailaban en la carretera, al lado de la «fuente de León Liria». La razón es sencilla. Aunque hoy no presenta una morfología muy convincente, hasta hace poco tiempo este espacio urbano, franqueado por el comercio de Luis Cambra y el Bar Zuberoa, era la plaza del pueblo.

Como he comentado, los jóvenes hacen sus danzas en el frontón. Entran haciendo sonar las castañuelas, mientras bailan el «Paseo». Los músicos interpretan los diferentes toques y los danzantes hacen las mudanzas de palos. Estos palos son actualmente de boj, aunque he oído que en otro tiempo los construían de acebo cocido.

(5) Kirk, G.S. El Mito, su significación y funciones en las distintas culturas Ed. Seix y Barral. Barcelona. Pág. 125.

El orden de estos bailes de palos es el siguiente:

- Emperadorea.
- Katxutxa.
- Dantza.
- Modorro.

Los bailarines van permutando sus puestos mientras golpean con sus cortos palos. Dada la longitud de «Emperadorea», suelen realizar, normalmente, media mudanza, que completan con otra media mudanza de «Katxutxa». «Dantza» y «Modorro» son otras dos coreografías del ciclo, más cortas que las anteriores, pues carecen de una figura que se conoce como «Zirika», y por esta razón se bailan completas; realizando las mudanzas con todos sus cambios de puesto.

A continuación harán un trenzado de pañuelos blancos para realizar lo que denominan «Pañolo-dantza». En otro tiempo, este baile de pañuelos se hacía con los pañuelos morados que llevaban anudados en la cabeza. A nadie que conozca la indumentaria de Salazar, se le escapa el carácter profundamente mediterráneo de ésta.

Para bailar esta danza de pañuelos, el personaje que se conoce como «Bobo» cubre su cabeza con una máscara de tela de dos caras. Esta curiosa máscara es de color negro en su parte posterior y blanca en su parte anterior, además de estar rematada por una trenza. Para terminar este festival de la víspera, la «jota» es bailada por cada uno de los danzantes, siendo el último el «Bobo», y bailando todo el conjunto una «jota» final,

Las danzas realizadas la víspera de la fiesta mayor, son conocida costumbre en otras zonas del País Vasco —en la Merindad de Durango, p.e.—, y su realización quizá obedezca a una puesta a punto, final, del grupo con los músicos que, normalmente venían de fuera.

LAS DANZAS DEL DÍA 8

El día de la Virgen de Muskilda, los danzantes despliegan una gran actividad. Tienen diversos actos protocolarios con el Mayordomo y Ayuntamiento. La indumentaria es diferente de aquella que hemos descrito para la fiesta de la víspera. Los danzantes visten con calzón y camisa blanca, sobre la camisa cruzan una banda de seda que se conoce con el nombre de «etxarpa». Llevan medias blancas y alpargatas. En la cabeza se ponen una especie de solideo rematado en una borla de seda. En el cuello se colocan un collar de cintas de seda que llegan hasta la cintura. Tanto la «etxarpa» como el gorro de la cabeza, están hechos en seda con colores y dibujos procedentes del mismo tipo que aquellos que se empleaban en la confección de casullas. En las espinillas llevan las mismas piezas con cascabeles de bronce que hemos comentado para la víspera.

El traje del «Bobo» es de gran singularidad; alpargatas, medias de colores —posiblemente femeninas—, un traje de calzón y chaqueta en rojo y verde con una construcción un tanto arlequinada. Solideo en la cabeza en seda morada, cascabeles como el resto de los danzantes, y en el hombro derecho una alforja para transportar palos y castañuelas; y un grueso palo rematado en una cuerda, de la que pende una especie de vejiga hecha en cuero y rellena de lana.

Desde primera hora, 8 de la mañana, los danzantes y los dulzaineros recorren el pueblo, encaminándose por la colina de Muskilda hasta el Santuario. En el atrio que se forma enfrente del mismo, realizan unos cuantos números de danza, no todos, rematando su intervención con vivas a la Virgen.

Posteriormente, se realiza una misa solemne con la presencia de las autoridades, y procesión con la imagen alrededor de la Ermita. Como punto final, se leen las donaciones de los vecinos para el mantenimiento de la Ermita.

Una vez cumplido el ritual religioso, las gentes descienden hacia el pueblo. Los danzantes inician esta comitiva bailando el «Paseo» que se detiene un momento delante de un monolito de piedra en el que hay una hornacina con la imagen de la Virgen. Según la tradición, en este lugar se encontraba el roble en el que se apareció la imagen. Cuando la comitiva, que realiza un descenso un tanto informal, ha llegado al pueblo, se vuelve a componer. Los danzantes y dulzaineros acompañan a las autoridades, casa por casa, retirándose todos para la comida.

EL FESTIVAL DE LA TARDE

Hacia las 5,30 comienza la exhibición de los danzantes presididos por las autoridades. Realizan todas las danzas en el mismo orden que la víspera. Actualmente, dentro del espacio del frontón se forma un cercado metálico para que las danzas se puedan realizar con comodidad. La medida habrá obedecido, supongo, por la gran cantidad de gente que se desplaza para ver estas tradicionales «choreas». Nada diremos sobre el orden de los mismos, pues como he comentado, no hay una diferencia sustancial entre los dos días.

SIMBOLOS EN LAS DANZAS DE OTSAGI

Las danzas de esta bellísima aldea pirenaica, tienen un interés fuera de toda duda. Si importantes son las estructuras de los bailes de palos, no menos importante es el personaje que se conoce como «Bobo». Podemos decir que gran parte de la fiesta se singulariza a través de él y que, por otra parte, es el que ha despertado una curiosidad más intensa entre folkloristas y antropólogos.

La indumentaria la hemos descrito de una manera concisa, pero podemos decir que, en líneas generales, se pueden constatar presencias parecidas en otras comparsas

de danzantes del País Vasco —tal cual sería el caso de los «katximorroak» alavesas— con un papel dentro del propio grupo de danzantes similar al que desempeña este misterioso personaje pirenaico.

En el conjunto de estas danzas —con el «Bobo» incluido— trata D. Julio Caro Baroja (6) de encontrar un paralelismo con otro tipo de danzas, bailadas con azadillas de escardar y que se conocen con el nombre de «jorrai-dantza».

Personalmente no creo en la proximidad de ambos complejos coreográficos, aunque pueden tener movimientos coincidentes. No pongo en duda la proximidad de contenidos si analizáramos siempre que fuera posible los componentes simbólicos primordiales. Los contenidos agrícolas aflorarían sin ninguna duda. Pero es el caso que D. Julio Caro Baroja busca la aproximación en unas pautas de morfología coreográfica, y esto, naturalmente, es otra cuestión. Porque sabido es que, en la comparación de bailes de palos y azadillas, con la disposición del grupo de bailarines y los propios ritmos de danzas, no hay grandes posibilidades de encontrar una gran dispersión gestual. Poco importa que las azadillas golpeen un odre para vino, o que los palos golpeen el suelo. El resultado no va a ser muy distinto.

Tampoco me ha sido posible observar un «tempo» diferente para la cuarta figura tal y como comenta el ilustre antropólogo. Esta cuarta figura, conocida como «Modorro», tiene una diferencia coreográfica sustancial si la ponemos al lado de las otras tres, pero no en su velocidad. Mucho menos podemos deducir que «los danzantes golpean el suelo con sus palos, como si estuvieran escardando, y quedan en ocasiones como hipnotizados o dormidos» (7). Tampoco compartimos la opinión de que en el «baile de pañuelos», el «Bobo» simule la escarda (8). Creemos que son danzas que tienen «momentos» diferentes de realización, dentro de la unidad de las culturas agrícolas.

Si nos parece importante la posición enigmática del «Bobo» de la que se hizo eco D. Julio Caro Baroja (9):

«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 aclare, acaso, un material comparativo».

La búsqueda de estos materiales debe ser planteada en campos disciplinarios muy diversos; porque para llegar a conclusiones fiables, en el caso de reunir solamente material musical y coreográfico, es necesario que éste se presente en unas condiciones un tanto especiales.

(6) J.C.B. Est. Vd. Trad. Esp. Pág. 222.

(7) J.C.B. Est. Vd. Trad. Esp. Pág. 221.

(8) J.C.B. op. cita. Pág. 221.

(9) J.C.B. Est. Pág. 222.

Por ello hemos centrado nuestro esfuerzo en ordenar algunos datos de tipo lingüístico y mitológico que creemos de interés. No intentaremos convertir al «Bobo» de Otsagi en un Jano redivivo, aún cuando algunos atributos de ambos sean sorprendentemente coincidentes.

Dumezil, al que vamos a seguir en las páginas siguientes, sintetizó magníficamente el «misterio» de Jano (10):

«Roma, como todos saben, presentó con la máxima nitidez un dios que sorprendió a los griegos y que no ha cesado de intrigar a los modernos; un dios doble, *geminus* y anceps, que es también un dios de los principios».

Jano no tiene una definición tan simple como la que dió Frazer (11): «Deidad bicéfala que con un bastón en una mano y una llave en la otra, hacía de centinela en las puertas y portales de Roma». Su nombre deriva, probablemente, de «la raíz *y/=a* atestada también en indoiranio y en céltico y que significa «*ir a alguna parte, pasar*» (12). Jano no es una divinidad que se ocupe de «ver» un espacio concreto —*lo que pasa por delante y detrás de las puertas*—, no solamente es el «custos». Esta faceta ha marcado una visión parcial de su riqueza simbólica.

La brillante síntesis de Dumezil (13), transporta a Jano a través, no sólo de unos contenidos espaciales, sino, asimismo, en sus contenidos temporales, en su temporalidad legendaria. No es solamente dios de los «prima», de los «initia», de los «primordia», está también presente, y ésto es muy importante para nuestro trabajo, en las «aguas que corren, en las fuentes». Preside, también, el primer tiempo de todas las vidas, en la concepción y en la «entrada» de la semilla.

Jano comporta en sí mismo, dos principios: por su ancianidad podemos reconocer el Caos inicial, y por otra parte, como primer rey del Latinum, sea como aborigen o como primer emigrante, es el iniciador de la civilización y de la religión.

Mucho más conocida es su relación con el tiempo, preside el comienzo del año (Januarius), compartiendo con Júpiter —señor del cielo, de la lluvia y del trueno— el orden cósmico. El origen enigmático de esta divinidad hace suponer a Dumezil (14) en la existencia de una primera pareja divina —Jano-Juno—, antes de la asociación Jano-Júpiter.

El par Jano-Júpiter, no debe llevar a confundir los papeles de ambos. Jano es «prima», está *antes* en el tiempo, Júpiter es «summo», está *encima* por la digni-

(10) Dumezi. Los dioses de los indoeuropeos. Pág. 78 y sig.

(11) Frazer. Rama dorada. México 1965. Pág. 205.

(12) Dumezil. Los dioses de los indoeuropeos. Pág. 78.

(13) Dumezil. Op. cit. Pág. 78.

(14) Dumezil. Op. cit. Pág. 84.

dad (15). Pero, de cualquier manera, Jano es el primero, a él consulta Júpiter su parecer.

Otro atributo importante de Jano, al margen de la propia representación con dos caras, el bastón y las llaves, lo tenemos en la colina sagrada del «Janículo», forma anterior del Capitolio (16). La colina era un robledal, y tanto en la mitología griega como en la romana, el roble aparece como el árbol de la divinidad suprema.

La «oscuridad» de Jano debe ser entendida en función, precisamente, de su «antigüedad». Su reinado, anterior a la entronización jupiterina, ya fue analizado por Dumézil (17) en la obra que estamos tratando.

Jano es el cuidador de las puertas del cielo y por ello controla las Estaciones (18). El arco iris también tiene cabida en sus expresiones hierofánicas.

La correspondencia que pudiera existir entre el extraño dios romano y nuestro «Bobo» pirenaico, bien pudiera reflejarse en el cuadro siguiente:

JANO-JUPITER

JANO	BOBO
BICEFALO	MASCARA DE DOS CARAS
BASTON Y LLAVES	BASTON
ROBLEDAL: Colina del Janículo	ROBLEDAL: Colina de Muskilda-Roble sagrado
FUENTES	
ARCO IRIS	

La coincidencia del robledal y la importancia que el roble ha tenido entre los pueblos de Europa (indoeuropeos) está fuera de toda duda. Hay muchos ejemplos de robles sagrados (19). Pero el roble no ha tenido por qué ser una hierofanía de expresión indoeuropea. Posiblemente es anterior. Además de este cuadro general, tenemos la etimología del topónimo «Muskilda», la colina citada, y que Azkue (20) la aborda en los términos siguientes:

Muskil: vástago tierno que sale de la yema, renuevo de árbol.

Muskildu: florecer, echar renuevos.

En principio podemos decir que en Muskilda nos encontramos con un ritual coreográfico que tiene una clara referencia a la fertilidad. No por otra cosa que por el significativo que ofrece el nombre de la colina.

(15) Dumézil. Op. cit. Pág. 81.

(16) Dumézil. Op. cit. Pág. 85.

(17) Dumézil. Los dioses de los indoeuropeos. Pág. 84.

(18) Dumézil. Op. cit. Pág. 82.

(19) Ver Eliade.

(20) Azkue, R.M. «Diccionario». T. II. Pág. 54.

Hay más coincidencias en otros planos culturales. El «dios Jovis» latino, esp. «Jueves» (día de Júpiter), tiene un paralelo con el Thursday o día de Thunar-Thunar's day, y el germánico Donnerstag o día de Donnar.

En euskera, encontramos el mismo principio en las denominaciones del jueves —Ortzegun (Lap.) Ostegun (Gip.); es decir, día de «Ortz», «Ost»—. En nuestro caso, como en el indoeuropeo, es una divinidad tonante: «Ortz», «Ost», «Ots»:sonido, bramido, trueno.

J. Caro Baroja hizo algunas observaciones acerca de esta coincidencia conceptual:

«Asociar el cielo con el Dios supremo, con el trueno, con el día jueves, es algo que hicieron muchos pueblos antiguos, de los que los vascos, en este orden, no parecen separarse más que por su lengua, y no por sus ideas».

La coincidencia no es tan intrascendente como se pudiera deducir del texto de Caro Baroja. Debemos de tener en cuenta que entre los vascos no se ha encontrado un panteón mitológico como el que, entre los indoeuropeos, ha estudiado G. Dumezil. Sobre ello hay otra cuestión, admitidas las relaciones conceptuales a través del préstamo lingüístico, es necesario replantear aquellas conceptualizaciones que, en sus contenidos analógicos, no se soportan en un préstamo lingüístico consecuente.

Por otra parte, las danzas en sí mismas, tienen movimientos coreográficos que no podemos pasar por alto. Los danzantes de Otsagi, caso singular en el País Vasco, realizan sus cambios coreográficos en el sentido de las agujas del reloj. Este giro tiene, según Curt Sach, una significación solar. La misma que se puede atribuir al bóvido descubridor de la imagen. Una vieja concepción vasca de la bóveda celeste, con formas de bóvido, puede ser intuida a través de los contenidos semánticos que presenta la denominación euskérica de «arco iris» = ortzadar (lit. cuerno de Ortz); o una vez entendido que el cielo se asocia a un toro celeste, la forma «buztarri» (lit. yugo); adquiere una significación complementaria que gira en el mismo sentido que venimos comentando. La palabra «Ots» presenta entre otras acepciones —«sonido», «trueno»—, otra que hace referencia a «bramido».

Con todos estos materiales, y sin pretender buscar un reordenamiento más o menos conceptual, tampoco podemos negar la existencia de estos restos entre los contenidos significantes implícitos en el euskera.

El bóvido celeste, por otra parte, no ha tenido por qué ser la única morfología sagrada con la que en otros tiempos se ha representado la divinidad suprema. Es posible que constituyera una de las «presencias» sagradas, junto con el rayo y el trueno, además de otros aspectos que han podido desaparecer. El propio nombre del pueblo «Otsagi», quizá no sea ajeno al de un viejo Santuario en el que la adoración al roble, al trueno y al agua se hace presente, cada año, a través de la fiesta de la Virgen de Septiembre.