

A VUELTAS CON LOS SIMBOLOS

Un análisis estructural de la Danza de Anguiano

Oscar Calavia Sáez

O. CENSURAS Y PROPOSITOS

Los estudios publicados sobre la danza de Anguiano (Medina San Román; también Brieva, Arias Pando, y los informes que todos los años trae la prensa local) son sensiblemente escuetos: por lo común exponen de forma lírica pero sumaria esa bronca fiesta en que los danzadores se precipitan cuesta abajo girando sobre sus zancos, al vuelo la gran falda amarilla. Los análisis se intentan tímidamente con recursos históricos, o comparativos (Medina): muy pocos, porque la documentación sobre el tema es pobre y el raro baile carece de paralelos. Esos hipotéticos “ritos primitivos de fecundidad” que se aducen son un comodín que no aclara nada y, lo que es peor, salta por encima del único documento concluyente que existe acerca de la danza: a saber, la danza misma.

Es ocioso pensar en historias y comparaciones si no partimos de una descripción lo suficientemente densa del hecho: leer detenidamente el rito es lo que pretende este trabajo, algo posible si se considera un contexto necesario, el del Santuario de la Magdalena, en relación con el cual cobra la danza su sentido. Como después diré, no es una traducción del rito lo que podemos ni aún debemos esperar de este análisis, sino un mero modelo formal que permita confrontar su funcionamiento con el de otros complejos simbólicos.

La concisión del estudio me excusa de ampliar la información geográfica y etnológica: remito a la Bibliografía.

1. UN ARCAICO COMPLEJO

El de la Magdalena, a finales del siglo XVII, era un santuario francamente “pagano”. Mateo de Anguiano nos conserva buena idea de él:

a) La Santa Imagen: “La Sagrada imagen es de poco más de una vara, hermosa la hechura, y tan vivos los matices, al cabo de tantos siglos, como si acabaran aora de darselos. La materia della es muy pessada, y solida, y de maderá no conocida por estas partes. Discurrese variamente acerca de quien la trajo a este valle, y en qué ocasión y tiempo; mas no hay cosa cierta ni en lo uno ni en lo otro”. (pág. 645).

b) La Encina: “Dicha Sagrada Imagen... fue milagrosamente aparecida sobre una encina, según constante tradición de los vecinos, a cosa de trescientos passos de su Santa Casa... Encina, cuyas raras propiedades vieron, y admiraron muchos: hasta de doze años a esta parte, que un viento furioso la arrancó de rayz, sin dejar renuevo alguno. Las ojas de dicha Encina, eran suaves, muy crecidas, y sin espinas, y en todo diversas de las demás. Cargaba siempre de fruto; pero antes de llegar a perfección, se caía todo, sin quedar vellota alguna. Por devoción de la misma Santa, tomavan ojas, y ramos della los fieles, con los cuales sucedieron raros milagros...” (642 - 643),

c) La Cueva: “Tiénesse por tradición que dicha imagen fue ocultada en una cueba cercana a dicha encina, y esta conserva el nombre de la cueba Santa. Y aún en su día, y en el de su Conversión, por memoria de eso, suelen los muchachos entrar en ella con luces, y sacar piedras della, que guardan por devoción de la gloriosa Santa: las cuales son en forma piramidal, de color de diamante bruto, y se cuajan de las gotas de agua gruesa, que a pausas va destilando la peña...” (pág. 643).

d) Y, sobre todo, la Fuente: “Otra rara maravilla... cuyo notable secreto (si ya no es milagro) ha fatigado a muchos ingenios... Es pues una fuente grande que perennemente crece, y mengua de hora a hora, y lo mismo de noche que de día... La menguante es con tal extremo que apenas queda medio real de agua a lo último. Después, precediendo a la creciente algún ruido de viento, prorrumpe en la gran copia de agua referida... especial virtud para las enfermedades de lepra, y de sarna. Y no son pocos los enfermos... (que) han sanado repentinamente, lavándose en dicha fuente, y bebiendo de su agua en la creciente” (págs. 643 - 644).

Esta fuente versátil fue conocida fuera del lugar: junto con otras tres – las de Velilla de Guardo, en León, las del valle de Cabuérniga, y las del Monte de Cereceda, cerca de Oña (Govantes)– se identifica con unas Fuentes Tamaricas que Plinio menciona en su Historia Natural y cuya intermitencia servía para hacer agüeros. Sobre este género de maravillas se encuentra más en Caro Baroja , (a). Por lo que toca a Anguiano, no hay ni ha habido agüeros, pero esa veleidad de las aguas sigue impresionando a los del lugar.

Todos los hitos del santuario tenían, pues, algo inusual, y estaban dotados de virtud milagrosa: sin grandes cambios se mantuvo aquél hasta que la ventolera de 1690 acabó con la encina y, de paso, animó un cierto remozamiento: se añadió una superestructura arquitectónica a la fuente –lleva ins-

crita la fecha de 1741– y de las mismas fechas deben ser el retablo y sobre todo la nueva imagen de la santa. De entonces viene la disposición actual del sitio, salvo degradación por la falta de ermitaño de unos años acá. Mateo de Anguiano cuenta que se conservaron las astillas de la encina, pero hoy ya no queda tradición del árbol; aunque sí alguna alusión plástica semiclandestina, como los simulacros de fuste de árbol que sirven de pedestal –en las andas y en el nicho– a la santa; o quizá también una pintura en el sagrario de la ermita, oculta por un diploma, que representa un árbol frondoso dotado de caños de agua en su tronco. Puede considerarse una simple alegoría teológica, pero es fácil comprobar, examinando representaciones emblemáticas del cercano santuario de Valvanera, (o una curiosa combinación de árbol y fuente que se encuentra ante la iglesia de otro pueblo de la región, Ojacastro), que esa síntesis de la naturaleza es importante en la imaginación local. Cueva, serpiente, fuente y árbol son los elementos míticos y rituales de los santuarios cercanos de Valvanera, San Millán o San Vitores. Anguiano carece de serpiente, sin embargo; lo que me anima a adelantar algún distingo. Es frecuente hablar de cristianización de lugares sagrados primitivos, pero como si se tratara de un fenómeno uniforme y ya olvidado, perdido en brumas prerrománicas. Basta mirar para ver que esa cristianización –si se piensa como “despaganización”– es aún hoy precaria y se ajusta a modelos muy dispares. En los santuarios susodichos se aprecian al menos dos opciones básicas: una de confrontación, agónica, en la que un santo –varón– elimina a la serpiente que ocupaba la cueva: y otra de –digamos– metamorfosis, en que una santa –hembra– ocupa esa cueva sin más. Esa diferencia no es gratuita: marca entre los funcionamientos respectivos de uno u otro tipo de santuario la distancia que hay entre una victoria y un compromiso. Literalmente hablando, en Anguiano la serpiente supo hacerse santa en buena hora.

2. DOS MUJERES EN UNA

La anterior oposición de santa y santo, simplemente esbozada, se vincula con una cosmología que sirve de esqueleto a todos los relatos míticos, o los rituales, que en esta región cultural –cuyos límites desconozco– hacen referencia a la mujer. Voy a intentar esquematizarla: Si probamos dividirlo todo en dos bloques verticales, tales que el uno reúna todo lo propio, lo de aquí, lo “uno”, y el otro todo lo ajeno, lo de allá, lo “otro”, la mujer quedará justo en el borde, será una clave o una puerta. Por decirlo de algún modo, en este discurso –no ideológico, consciente, sino inferido de tradiciones orales comunes a hombres y mujeres, inconsciente– la mujer no es un ser definido, sino una operación; tal, que la mujer es mujer porque está del lado de lo otro, y lo otro es otro porque está del lado de la mujer.

La Santa de Anguiano es más que mujer porque está a un lado y a otro,

salva esa aporía femenina doblándose; en rigor, desplazándose pendularmente. La actual Magdalena es una imagen como de un metro treinta de altura, confeccionada seguramente en la primera mitad del XVIII: una muñeca de porcelana, según se mire sólo cara y manos, y un manto bordado que cubre incluso el pedestal-encina; como atributos una larga cruz y el pomo de los ungüentos y, sobre todo, una cabellera que aún hoy le prestan sus devotas. La tradición oral de su origen es muy vaga: se indica con desgana su presencia, más que su aparición, en la cueva. Debo a Pedro (ex-cachiberrío de la danza) un peculiar mito de origen, quizá inferido de unos frescos que decoran la bóveda de la ermita: “La Magdalena era de muy lejos y era una mujer muy, muy pecadora, y entonces se arrepintió, se hizo virgen, y se apareció en la ermita”. Esta difícil biografía conviene a un personaje de doble naturaleza, doméstica y montaraz: durante el verano (de Mayo a Septiembre) reside en el pueblo, en la parroquial de S. Andrés, instalada sobre sus andas; en invierno queda en la ermita, y el traslado de una sede a otra, en ambos sentidos, es ocasión ritual de importancia.

La escena del evangelio en que María de Magdala seca con su rica melena los pies de Cristo ha sido determinante para convertirla en santa popular, aunque no monopolice ese atributo: el largo pelo es propio de otras santas, por ejemplo Sta. Casilda, y de un tipo especial de vírgenes, una de las cuales se encuentra en Pedroso, cerca de Anguiano. La Iglesia no veía con buen ojo esa devoción de cuero cabelludo, y, por ejemplo el obispo Lepe en 1698 la prohíbe: “Hallado hemos por experiencia, que muchas mugeres hallándose en enfermedad, o salud, ofrecen el cabello a Nuestra Señora, o alguna Santa, y después quitándoselo, hacen de él cabellera para la imagen, la cual le ponen: todo esto declaramos... por irreverencia y abuso (y se manda a los curas) que no admitan semejantes cabelleras, y quiten las que estuviesen puestas”. No es la ofrenda en sí lo abusivo –tantas trenzas– exvotos se ven en los santuarios– sino la imagen melenuda, vinculada a los orillos menos romanos del catolicismo popular, y a veces con un pie fuera: “la fuente de Sta. Martha (es) salutífera contra la fiebre: la noche de S. Juan sale en ella la cabelluda, que quiere decir, que allí muchas veces apareció la Madalena”; Es un párrafo de Fco. Delicado en su Lozana; hablando de Martos, su pueblo. No es excesivo emparentar a la Santa de Anguiano con esas lamias, janas o moras encantadas y melenudas que poblaban no ha mucho cuevas y fuentes por toda la península, seres por lo general a medias mujer y animal. La diferencia está en que la santa no sólo ocupa su lugar del monte: vive también en el pueblo y, gracias a ese tránsito estacional, media entre el mundo silvestre y el humano. Mientras el santo –S. Millán, por ejemplo– purifica, expulsa a los demonios fuera de los límites, la santa mujer, tiende un puente entre lo propio y lo ajeno. Su traslación entre centro y periferia incluye y modifica un rito de crisis, de paso: la danza debe corresponder a este carácter mediador.

A VUELTAS CON LOS SIMBOLOS

En algún relato relacionado con las lamias se cuenta el caso de que un joven humano se enamora de una de ellas: un día el joven le levanta la falda y ve que la amada tiene pies de ganso. Yo mismo pude observar mientras se la subía a su nicho en la ermita (se pide discreción al lector) lo que la Santa de Anguiano tiene bajo el manto, que no es sino la vieja imagen de rara madera que en el siglo XVIII pareció demasiado rústica y pobre. La antigua ermitaña, que ahora la cuida y viste asegura que es una sola, de cuerpo entero; ésa que se ve; y no le falta razón.

3. LOS DANZADORES

Son ocho. Hasta hace unos veinte años eran dirigidos por un noveno personaje, el cachiberrío, que a la vez decía coplas a la santa y a los vecinos. Los ocho danzadores llevan el mismo atavío; su edad mediana supera los veinte años, superior a la de la generalidad de los danzantes de otros pueblos. El esfuerzo físico que invierten es asimismo muy superior. Se trata en general de solteros, pero no es condición. Antes de la danza su traje está formado por “zapatillas blancas de lona, con cinta negra; media blanca hasta la rodilla, pantalón negro y camisa blanca remangados con cintas de color, faja azul y chaleco con cintas horizontales verde, roja, rosa, amarilla, azul y violeta; mantoncillo con flecos a modo de delantal y sujeto a la cintura” –la descripción está tomada de Medina y desde entonces se ha simplificado un poco; algún chaleco varía un poco su arco iris para incluir la variopinta bandera regional. Para la danza los jóvenes se revisten de nuevos atributos: La falda da espectacularidad y colorido. La adopción de vestimentas del sexo opuesto es común en las fiestas o ritos de paso: en un excelente trabajo que los alumnos de EGB de Anguiano realizaron dirigidos por su maestro, José Cabezón, sobre la vida tradicional del pueblo, se narra el viejo –e insólito– Carnaval, en que el travestismo era el género de metamorfosis más socorrido.

Los danzadores no van vestidos de mujer: no obstante, la falda que se ponen es reconocida como tal. La ambigüedad sexual del atuendo es habitual en los grupos de danzantes rituales de toda la región y de España en general (Caro Baroja, b), que son grupos exclusivamente de hombres. Los zancos constituyen el aparejo más llamativo, hasta el punto de dar en ocasiones nombre a la danza. Medina sugiere un origen práctico: basta ver las brasas pendientes que rodean Anguiano para desengañarse. El zanco está de más, y por otro lado en nada se parece al zanco utilitario de las Landas francesas, pantanosas, que es largo y se maneja con ayuda de las manos. El zanco de Anguiano es de una pieza de madera de haya: se labra por cuatro lados, quedando como una pirámide invertida de sección oblonga y de unos 45 centímetros de altura: de ahí arranca la horquilla en que se encaja y se asegura el pie y la pantorrilla, acolchados y con muy fuertes ataduras.

La magnificación de los danzantes que el zanco opera hace pensar en los coturnos; pero, claro, no se trata de coturnos ¿Por qué el zanco?. Venga ahora una aparente digresión: Hay un motivo folklórico en la zona que podríamos denominar “hombre sobre el madero”. Doy dos ejemplos: en la romería de San Millán (C. Garrán), hasta principios de este siglo, un anciano del pueblo trepaba a un mayo plantado en medio del Prado del Santo y dirigía a los circunstantes un sermón sobre la vida del patrono o la historia del pueblo. Idéntica intención de dar a esas “palabras importantes” un alto soporte parece tener el mártir S. Vítors (Alvarez) cuando pide a los moros que antes de degollarle le crucifiquen unos días, y una vez arriba predica sin freno. Es evidente que lo de Anguiano es distinto porque los danzadores, “hombres sobre unos maderos” no hablan, y sí lo hacía –coplas e improvisaciones– el cachiberry, que no llevaba zancos. La diferencia de motivos está en la escala: el hablador es una fracción de la estatura del madero sobre el que se eleva, mientras que los zancos son una fracción de la estatura del hombre al que sustentan. Pero hay una variante del motivo en que la escala cambia:

Este S. Vítors, a lo que se ve, (Alvarez, de nuevo) no sucumbe a la cruz, y seguirá hablando y prodigándose en una situación no menos incómoda: es desclavado y decapitado. Sin azorarse, el santo recoge su cabeza, y sosteniéndola en alto con una mano, produce durante tres días grandes milagros. Es decir, conserva el uso de un miembro propio, de una fracción de su cuerpo que ha sido separada de él; en lugar de una amputación, el santo experimenta algo así como una prolongación hacia arriba, y se conduce de forma sobrehumana. Invertimos los términos si contemplamos con detalle que el danzador de Anguiano es unido, con fuertes ligaduras, a un miembro ajeno, el zanco, que equivale a una fracción de su propia estatura y que la prolonga “hacia abajo”; el zanco dificulta su marcha, forzándole a actuar de forma “infrahumana”. El zanco, a diferencia del coturno, obliga a su portador a conducirse como lo haría un cuadrúpedo, o concretamente un toro o un cabrío, que debiera mantenerse a dos patas: en perpetuo movimiento. Puede pensarse la difícil estabilidad de todos esos seres híbridos –faunos, silvanos– de la mitología clásica, y atender a un rodeo más modesto que justifica que éste circense que hemos dado. Hay otra danza en España donde se emplean zancos, si puede llamarse danza: la “fiesta del arado” que se celebraba en la Alta Maragatería. Según el señor Alonso Garrote, a quien cita Caro Baroja (c, pg. 239) “En la Alta Maragatería los pastores de cada pueblo celebran la entrada de año reuniéndose en la plaza disfrazados con pellicas y subidos en zancos para aumentar su estatura. Cíñense las cinturas con rosarios de cencerros... Cada pareja de pastores,... úncese a un arado que guían otros compañeros, disfrazados toscamente de mujeres, denominados xiejas, y surcan la nieve al compás de un canto...” En un ritual de cambio de año, en suma, encontramos las *transformaciones del hombre en sus opuestos simbólicos habituales: la mujer y el animal, mediante esos dos arreos*

A VUELTAS CON LOS SIMBOLOS

extraños que caracterizan al danzador anguianejo: la prenda femenina y el zanco. Y volvemos a casa. En el Carnaval viejo de Anguiano “El Miércoles de Ceniza... varios mozos se juncían a un yugo como si fuesen bueyes, delante de ellos iba el yuguero simentando ceniza, que esparcía a voleo por el suelo... enterrándola los que hacían de animales. Esto se portaban como tales... se lanzaban hacia (los presentes) con ánimo de atropellarles” (Cabezón, J.) Una ceremonia oscura reorganiza los datos de otras dos, y les sirve de puente, a cientos de kilómetros: creo que es base suficiente para despejar razonablemente algunas incógnitas.

En resumen, el danzador, revestido de su traje completo, es un esquema condensado del cosmos simbólico local. Supera esa bipolaridad del hombre común, la lamia o la mujer: arriba o abajo de la cintura; el danzante ritual es una *representación tripartita* que, en un eje vertical y a escala humana refleja la oposición horizontal-geográfica de hombre (pueblo) y animal (naturaleza) en la que la Santa (mujer) sirve de mediadora.

Un detalle de interés: el danzador lleva en las manos unas castañuelas que hace sonar enérgicamente. En la ceremonia maragata se mencionan unos cencerros. Bien: hay un contexto en Anguiano (Cabezón, J.) en que esos dos tipos de instrumentos, que podríamos llamar de percusión de madera y de vibración de metal, se oponen. Es en la Semana Santa. Durante los días de luto ritual enmudecen los segundos (campanas, campanillas, esquilas) y se hacen sonar los primeros: martillo, carracas, tablillas, lo que en toda la etnología europea se llaman “instrumentos de Tinieblas”. La danza carece ahora de eso que llamaríamos “clave sonora”, pero, según documentos de la cofradía (Programa 84), el danzante del siglo XVII llevaba cascabeles, aparte –supongo– de las castañuelas. Prendidas muy posiblemente, como es costumbre en tantas danzas norteñas y según aconseja su mayor eficacia, a las pantorrillas, o ceñidas al cuerpo, podrían haber servido para, en oposición con las castañuelas, añadir la referencia acústica de los dos desiguales tiempos del año a ese vistoso ídolo topológico que es el danzador.

4. TRES BARRIOS, TRES PUENTES, TRES CLASES DE GENTES

Esa tripartición del danzante no es maniobra caprichosa del analista: Anguiano mismo, todo el pueblo, pretende ser un modesto reflejo del enigma trinitario. El que encabeza es un dicho muy popular en Anguiano que define su realidad social. Hellwig de Echauri lo hizo título de un breve estudio que resumo aquí:

Hay una peculiar sociología oral anguianeja que define al pueblo como entidad tripartita. Los tres barrios –Eras, Mediavilla y Cuevas– tienen según ésta un carácter marcadamente divergente, tanto por la idiosincrasia de sus habitantes como por lo que podríamos llamar su “clase”, su instrucción, su

porte e incluso su raza. Mediavilla es el núcleo: reúne las mejores casas y los servicios comunitarios, y en él se desarrollan las fiestas patronales. Según la clasificación indígena, los de Medievilla son cultos, refinados, señoritos. El barrio de Eras, que continúa al norte de Mediavilla, alberga “gente más rate-ra, más rencorosa” y, sin embargo es “mejor que Cuevas”. Este último es el barrio más prolijamente caracterizado, hogar de “gente atrasada, más iguales entre ellos”: los de Cuevas son solidarios y unánimes, sobre todo a la hora de la bronca. Incluso hablan diferente, porque su barrio, lo más viejo del pueblo, fue habitación de los moros que ocupaban las muchas cuevas de la peña: a eso deben “la cara un poco aceitunada y los ojos grandes”. Cuevas está nítidamente separado del resto por un hondo tajo del río, que salva un puente espectacular: al sur, aguas arriba. Aunque ni se ocupa de ello Hellwig ni me puedo ocupar yo aquí, hay que mencionar que las cavernas ocupan un lugar importante en la geografía simbólica del pueblo: forman en torno a él un circuito de referencias míticas.

Hellwig indica en su trabajo que esa tajante clasificación es imaginaria: la actividad profesional, el género de vida y el nivel de instrucción de los habitantes de Anguiano era, y sigue siendo, notablemente homogéneo. Las excepciones a ese canon, que se dan por lo general en Mediavilla, se deben sobre todo a la presencia de agentes de servicios (personal médico, religioso, administrativo) en general forasteros que en los datos de Hellwig no pasaban del 8% de la población.

Hasta aquí el resumen. Hay que advertir que la vida en común de los tres barrios era mucho más armónica de lo que esto puede hacer pensar. La discriminación era mantenida –se trata de un fenómeno muy decaído– por los mozos solteros, sujetos frecuentes de festejos y peleas. Es común que la función de –digamos– recreación constante de una identidad y una contrai- dencia corra a cargo de los jóvenes: pasa, con más o menos intensidad, en cada pueblo riojano, o concretamente altorriojano. Función de las mocerías (L.V. Elías, a) sea cual sea su grado de organización, es la defensa de una endogamia de grupo más pretendida que real frente a los varones de grupos extraños.

La Rioja Alta es una comarca con núcleos de población bien definidos pero cercanos: habitualmente desde cada uno se ve el pueblo vecino, o dos pueblos más. Según una apreciación superficial (el tema sigue sin estudiar) son núcleos complementarios en cuanto al parentesco y mantienen unas ren- cillas gestionadas por los mozos, que en tiempos llegaban a alcanzar estima- bles cotas de violencia y que por lo general se coronan con la recíproca atri- bución de gentilicios más bien vejatorios –por ejemplo, y al azar, Pajeros, Fajolos, Marmotines, Caparras, Navarros o Sayones, según B. Gil, para los vecinos de La Calzada, Bañares, Haro, Ezcaray, Alesanco o Azofra. Si el caso de Anguiano tiene algo de especial ello es el carácter endógeno de sus banderías, y el hecho de que, al contrario de lo que suele suceder, adopten

éstas un modelo triangular, y no bipolar: el esquema está levemente forzado para que salgan tres barrios, y no dos, que son los que el visitante advierte a primera vista. Con la excepción de Cuevas, la personalidad de los barrios anguianejos es un poco tísica: Mediavilla carece prácticamente de rasgos negativos, hable quien hable, y Eras apenas se distingue. Todo sería más rotundo si reconstruyésemos un sólo elemento con estos dos últimos; las luchas, si son dos los contendientes, resultan más claras y encarnizadas que si son tres. Esta ideología de la tripartición y su endogenia quizá tengan un mismo origen en el relativo aislamiento de Anguiano. Otros pueblos de la comarca viven a la vista de sus vecinos y establecen con ellos ambivalentes relaciones: a menudo mantienen rituales o mitos en los que se instituye la barrera, la separación. Anguiano, por el contrario, está apartado de cualquier otro núcleo habitado por una distancia no muy grande, pero al menos el doble de la que separa entre sí a los otros pueblos de la comarca; está, además, rodeado de sierras. Tema de otro estudio debería ser el porqué una pequeña sociedad rural, lejos de celebrar esa unidad primigenia que a veces le atribuimos, manifiesta aguda vocación pluralista. La diferencia entre una opción dual y otra triangular está clara: la dicotomía sólo proporciona una reciprocidad inmediata; el triángulo permite una variedad de relaciones semejante a la de otros pueblos menos solos. Como dicen los vódeviles, tres son multitud.

5. LA DANZA

Hablemos ya de la danza. Carecemos casi en absoluto de documentación a su respecto. Un folleto editado con motivo de fiestas (Programa 84) incluía la práctica totalidad. Aparte del dato ya citado de los cascabeles, se habla de los gastos del Ayuntamiento en 1620 para “comedias, danzas y soldadesca” en las fiestas de la Santa, y de la aparición de los danzantes por la Virgen de Agosto, en el s. XVII también. La bajada de la cuesta se realiza en un número mayor de ocasiones –si bien sólo en las fechas señaladas– desde que ha aumentado el número de curiosos, pero no se ha alterado el esquema de la danza.

Es más complejo de lo que hacen creer sus descripciones habituales. En un año, actúan los danzadores en tres ocasiones. La primera, en vísperas de la Ascensión, en Mayo: se conduce a la santa desde la ermita hasta la parroquial de S. Andrés, en la parte alta de Mediavilla. La segunda, el día de la Santa, el 22 de Julio: sale la imagen, hay procesión, misa y después bajada de la cuesta. La tercera, en Septiembre, en la fiesta de Gracia, que toca el último sábado del mes: se traslada a la Santa de vuelta a la ermita. Los danzadores la acompañan, se vuelven –ahora, por lo general, en automóvil– y, ya en el pueblo, bajan la cuesta.

Las bajadas de la cuesta y los desplazamientos de la imagen tienen como preludio el paso –también giratorio– de los escalones que separan el atrio de la iglesia de la calle. Hasta hace algún tiempo (Brieva, por ejemplo, lo cita) unas danzas “troqueás”, sin faldas ni zancos, culminaban la función; su pérdida se debe, creo, a la ausencia de cachiberrio.

Las tres fiestas combinan de diversos modos unos mismos segmentos; es la fiesta de Gracias la más completa, que usaré como base de la descripción.

Los danzadores llegan al atrio, una explanada empedrada delante de la iglesia; algún familiar o amigo les ayuda a ponerse zancos, enaguas y faldas. Sale de la parroquial la imagen, que es saludada con la entradilla, bailada de cara a ella. Después los gaiteros –la gaita aludida es más o menos equivalente a la dulzaina castellana– comienzan la tocata, pieza fundamental del baile, enormemente simple: se compone de dos tiempos, cada uno de éstos consistente en dos secciones casi iguales de pareados de notas. Cada ejecución de la pieza no dura más allá de quince segundos, y se repite insistentemente. De los dos tiempos, el primero hace evolucionar encarados en dos filas a los danzadores; el segundo los hace girar, lo mismo si el baile es en llano como cuando se trata de bajar la escalera o la cuesta.

Los danzadores bajan los escalones uno a uno, y al reunirse todos comienza la procesión. Los gaiteros entonan una marcha melódicamente más compleja, que en diversas ocasiones se interrumpe para ejecutar de nuevo la tocata. La procesión sale del pueblo y cubre los dos kilómetros hasta la ermita, primero por carretera y después por un camino en el monte. Durante la ascensión los danzantes hacen dos turnos, de modo que al menos cuatro danzan constantemente de cara a la imagen, marchando hacia atrás, por lo tanto; lo mismo ocurre, si bien en sentido inverso, en la traslación de Mayo. El dicho turno no está regulado, y no faltan casos como el de un joven de hace bastantes años que hizo todo el camino danzando, exceso por el que fue “multado” después por sus compañeros. Una vez ante la ermita, se reproduce la tocata y después de oír en ocasiones las coplas del viejo cachiberrio y algunos vivas al pueblo, a los paisanos ausentes y sobre todo a ella misma, la santa es conducida al interior.

Un primer resumen: la compleja figura que según el capítulo 3 es el danzador acompaña a la santa en sus tránsitos. Confirma en ellos muy gráficamente ese sentido de inversión que tienen los desplazamientos de las santas entre centro y periferia: si unas se disfrazan de hombres en su camino, y otras montan caballos que imprimen sus huellas del revés, como Sta. Marina o Sta. Casilda (cf. Calavia, b), la Magdalena disfruta de unos oficiantes capaces de danzar de espaldas: imagen y danzadores encarados crean un espacio digamos “introvertido” durante todo el trayecto. *La bajada de la cuesta* se ejecuta, al son de la tocata, inmediatamente después de una nueva danza ante la iglesia con el consiguiente paso de las escaleras. No es fácil concretar

A VUELTAS CON LOS SIMBOLOS

la duración total de la suerte si no se toma la precaución de cronometrar, pero no irá más allá de los cinco minutos.

La exaltación de protagonistas y público crece visiblemente en el corto paso de la escalera al rellano desde donde comienza el descenso, y la tocata suena continuamente repetida cada vez con más energía. En determinado momento, al son del motivo “giratorio” el primer danzador se desprende del grupo y baja la larga cuesta girando violentamente sobre sí mismo, hinchándose de aire la falda, e incrementando su velocidad hasta que, al llegar abajo, alza los brazos para no golpear a nadie, es cogido por alguno del pueblo y frenado por la densa multitud que espera en la plaza. La música regula la distancia entre un danzador y otro: a cada reiteración parte uno, y en los primeros descensos la salida de cada uno coincide prácticamente con la llegada del anterior. Mientras los que han acabado ascienden de nuevo para repetir la suerte, el grupo con los gaiteros y buena parte del público va descendiendo lentamente; así, cada danzante hace el doble recorrido unas tres o cuatro veces, pero no hay dos descensos que tengan la misma longitud. Los zancos, que resultan embarazosos en una marcha o danza normal, quizá facilitan aquí el giro al reducir el contacto con el suelo. El equilibrio se mantiene un poco gracias al principio de la peonza, y es notable la escasez de accidentes en el ejercicio. Hay que notar que el adiestramiento de los danzantes se cifra en los pasos de baile, muy sumarios, y el simple equilibrio sobre los zancos; el descenso sólo se realiza en ocasiones rituales, entre otras cosas porque sería difícil en otra circunstancia reunir el número de vecinos que garantiza la seguridad de los danzadores en el camino y la llegada.

6. MANIOBRAS CONJUNTIVAS

El análisis global de la danza de Anguiano será breve, porque la “interpretación” de sus elementos ha seguido el hilo de la descripción. Los capítulos dedicados a la santa, al atuendo del danzador, o a la sociología imaginaria del pueblo recaen invariablemente en dos tópicos: mediación y triplicidad, esta última resultado de la acción de la primera sobre antinomias duales básicas. La misma redundancia que rige el decurso musical de la danza organiza según este modelo triangular todos los extremos importantes para la vida local, hasta sugerir que sea la misma redundancia, esa acumulación de admoniciones que repiten un mismo mensaje, la función esencial de la fiesta.

Hemos visto cómo la antinomia puede manifestarse en sentido horizontal (centro-periferia) o vertical (arriba-abajo). En la traslación los danzadores la resuelven mediante la marcha invertida; al “no perder de vista” el polo del que parten, lo alargan simbólicamente hasta el polo opuesto (aparte de las huellas invertidas en la santa, recuerda ésto el modo prescrito para salir

sin daño –cf. Barandiarán, 119– de cuevas con vecino sobrenatural). Pueblo y naturaleza se dan la mano por medio de los danzantes que hacen círculo con la santa. La bajada de la cuesta se efectúa dentro del círculo del pueblo y opera una conjunción dentro del mundo cultural, social: se trata de relacionar un polo alto, donde se halla el espacio sacralizado de la iglesia, con otro bajo, la plaza nudo de la vida civil. Los danzadores establecen entre ambos una corriente continua de doble sentido. Si el actuante entre ermita e iglesia es el grupo, será entre iglesia y plaza el bailarín individual. Girando, los danzantes encaran todas las orientaciones posibles, convirtiendo en círculo el diámetro de las oposiciones. La mediación entre los extremos se produce literalmente, al convertirse la distancia en un continuum de trayectos cada vez más cortos, al disgregársela hasta anularla en la reunión final de todos en la plaza. El orden social, que crea las diferencias de los hombres entre sí, y de éstos con la naturaleza, se encarga también de anonadar esas diferencias, con sus secuelas a veces negativas, mediante procederes simbólicos en la fiesta patronal, el día destinado a significar al grupo como totalidad.

NOTA: Algún dato comparativo: El círculo, línea continua, totalizadora, es una forma privilegiada en las representaciones simbólicas y concretamente en danzas. Puede repararse en la de los derviches giratorios de Konia, relacionada con una exégesis sufí: el bailarín, que también lleva faldas, da vueltas con las manos extendidas, una palma hacia arriba otra hacia abajo, recogiendo todas las direcciones del universo. Pero el derviche no se mueve de un punto y el continuo girar aniquila ese universo dentro de su propia conciencia: muy lejos de esto el danzador de Anguiano, que se desplaza y es un actor social. Un danzante bifacial, como el “Bobo” de Ochagavía (Caro, d, p 136) ejemplifica esa intención de multiplicar el sentido de la marcha que el danzante giratorio, danzante de mil caras, magnifica.

La danza circular más conocida de la península, la sardana, invierte sistemáticamente el esquema de la de Anguiano: participan en ella hombres y mujeres alternados, forman un círculo centrípeto y que no se desplaza; el actor es siempre colectivo y los intervalos espaciales regulares y constantes. La sardana (comunicación verbal de Annemarie Flückiger sobre su trabajo acerca de esta danza) es importante como rito que nivela u homologa a un pueblo en realidad diverso y heterogéneo que es el catalán. La danza de los zancos opera en una comunidad reducida y homogénea la al parecer difícil conjunción imaginaria de mundos cuya distancia la misma imaginación ha necesitado antes crear.

En cuanto a la figura del danzador, no está de más observar cualquier informe gráfico (vg. “Los últimos Africanos”, Gert Chesi –Wörgl, Austria, 1981) sobre los atavíos rituales de los Dogon del Níger. Además de máscaras o pechos simulados que hacen de los danzantes animales o mujeres, se identifica el uso alternativo de altos zancos y máscaras verticales muy elevadas, que prolongan al actor simétricamente bien hacia arriba bien hacia abajo. Tal pintoresquismo no nos es ajeno: léase el artículo de Luis V. Elías “Un carnaval inédito en la sierra de Cameros” (Revista D.T.P., XXXI) en que se describe una figura de “zamarrón” triple como la del danzante de Anguiano pero en sentido inverso: cabeza de cabrío o carnero, cencerros, faldas de mujer y polainas de pastor.

7. DIVAGACIONES FINALES

Las posibles aportaciones y las evidentes sequedades del artículo se deben sobre todo a que forma parte de un plan de trabajo más amplio, dedicado a los santuarios, y a las “mitologías” españolas en general. Si en otras ocasiones (cf. Bibliografía) había seguido motivos simbólicos particulares a través de contextos muy diversos, aquí me he detenido en una localidad, relativamente privilegiada en cuanto a monografías previas. En mente he tenido para ello alguna de las sugerencias de Gutiérrez Estévez en su artículo “En torno al estudio comparativo de la pluralidad católica” que se interesa por el modo de delimitar sistemas particulares dentro de esa cultura religiosa demasiado universal y un poco abstracta. En general, las monografías acotan sistemas con arreglo a criterios sociológicos, cuando no administrativos. G. Estévez propone los personajes sagrados en sentido amplio como foco virtual y referencia básica de la investigación: se trata en suma de una “reformulación conceptual y técnica de los muy antiguos modos de estudiar cualquier religión comenzando por la caracterización precisa y el análisis de su “panteón”. En la comarca que estudio hasta el momento –un abanico de unos 25 km de radio, aguas al norte de y cogido por la Sierra de la Demanda– es factible pensar en un sistema de base formal: constituido por la combinatoria de los personajes sagrados digamos de tipo A (los *patrones*, canonizados o no, santos o no) con todos los demás, sean vírgenes, santos, árboles, santas, serpientes o héroes que no ocupen ese primer lugar. El “área de redundancia” de un determinado repertorio de personajes nos da un sistema, que por su selección de componentes se diferencia de los sistemas de alrededor. El santuario de la Magdalena y su danza ilustran no esa discriminación externa, que será objeto de un próximo trabajo, sino la organización interior: muestra que un personaje A, la Santa, tipológicamente diferente de sus compañeros de sistema, santos o vírgenes, compone en combinación con los mismos elementos que a éstos les atañen un conjunto religioso funcionalmente distinto. En este caso, una teoría de la mediación, del equilibrio entre los actores del mundo simbólico y social. Esas diferencias entre subsistemas son cognoscibles para el devoto, que dispone de información oral sobre las otras fracciones del sistema: el carácter del santo vecino perfila el del propio.

La investigación meramente histórica, aun cuando encuentre material para desarrollarse, no ataca la médula de estos conjuntos rituales y míticos, hoy por hoy casi vírgenes de estudio: seguirá creyendo en sulfurosos cultos primitivos, mejor o peor fosilizados, mientras no se aborde el análisis formal, lógico, de un universo simbólico que aún hoy carece de elementos gratuitos porque aun hoy es un organismo vivo.

El análisis no pretende traducir el símbolo, porque sus modos de ser respectivos son contradictorios. Así, es erróneo preguntar qué hay debajo

de la danza; más vale contemplar la danza misma. Los misterios que mi trabajo intenta desvelar aun relaciones lógicas elementales que no escapan por demasiado lejos de la mano sino por demasiado cerca del ojo. La banalidad es el dragón que guarda este género de enigmas.

BIBLIOGRAFIA

Alvarez, Antonio: Triumpho de la virtud, dibuxado en la admirable Vida, y peregrina muerte de el Inclyto Martyr de España, San Victore, Valladolid, 1694.

Anguiano, Matheo de: Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos, y milagrosos santuarios, Madrid, 1704.

Arias Pando: La danza de los zancos de Anguiano. Rev. Fertilización.

Barandiarán, J.M. de: Mitología vasca. San Sebastián, 1979. Ed. Txertoa.

Brieva, G.: Los danzadores de zancos en Anguiano. Rioja Industrial, Logroño, 1943.

Cabezón, José: Y el árbol perdió sus raíces. Ayuntamiento de Anguiano, Logroño 1984.

Calavia Sáez, Oscar:

a) Tres Santuarios Riojanos. Tesina de licenciatura.

b) Sobre la mujer simbólica. Revista Etnica; Barcelona, 1986.

Caro Baroja, J.: a) La estación de amor. Taurus, Madrid 1979.

b) El estío festivo. Taurus, Madrid 1984.

c) El Carnaval. Taurus, Madrid 1983.

d) Mitos y ritos equívocos. Istmo, Madrid 1974.

Elías, L.V.: Sistemas de parentesco y consanguinidad en la Rioja, en Apuntes de Etnografía Riojana. Unión Editorial, Madrid 1980.

Garrán, Constantino: S. Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios. Logroño, 1929.

Gil, Bonifacio: Dictados tópicos de la Rioja. Berceo, 28. Logroño 1953.

Govantes, Angel C.: Diccionario Geográfico-Histórico de España. Madrid 18

Gutiérrez Estévez, M.: En torno al estudio comparativo de la pluralidad católica. REIS n.º 27, Madrid 1984.

Helwig de Echauri, U.: Anguiano: Tres barrios, tres puentes, tres clases de gentes. Actas del I Congreso Artes y Tradiciones populares. Zaragoza 1969.

Lepe, Pedro de: Constituciones sinodales de 1698. Sínodo diocesano del obispado de Calahorra.

Madoz, Pascual: Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España.

Medina San Román, C.: El baile de los zancos en Anguiano. Rev. Narria, 10, Madrid 1978.

Programa de fiestas 1984. Ayuntamiento de Anguiano.