

A. VIDA MATERIAL Y VIDA SOCIAL

Danzas del caracol en Semana Santa. Una escenificación sacral de Cristo como *Dominus Daedali*

*Jordán Montés, J.F.**

Resumen: Estudio de unas danzas, del caracol, en Semana Santa, que pueden ser entendidas como alegorías de puertas hacia el Paraíso, laberintos protectores de Cristo o caminos-laberintos hacia la salvación espiritual.

Abstract: Study of Snail's Dances during Holy week, which can be understood as allegories of Paradise doors, protective labyrinth of Christ or labrynth-roads to spiritual salvation.

1. LAS DANZAS DE CARACOL EN SEMANA SANTA

Existieron o existen todavía en determinadas poblaciones de España unas singulares danzas que ejecutan los «*armaos*», los soldados romanos que custodiaban al Crucificado camino del Calvario, y que son llamadas popularmente del «*caracol*». En ellas los viejos legionarios marcan una serie de espirales cuyas líneas se entrelazan, hacen y deshacen. Entre los pueblos que conservan esas danzas están Aledo, Alhama de Murcia, Jumilla (Murcia), Granátula de Calatrava y Almagro (Ciudad Real), pero también Orihuela (Alicante).

* Correo electrónico: jordanmontes@regmurcia.com

En Granátula de Calatrava (Ciudad Real), antiguamente, en el día del Sábado Santo, por la mañana, durante la celebración de la Misa de Resurrección o de «Los Aleluyas», se arrojaban al aire, dentro del templo, miles de papeles (*aleluyas*) que provocaban la caída de los soldados romanos o armaos en el interior del templo, simbolizando la victoria de lo sagrado sobre lo profano. A la salida de la celebración los armaos ejecutaban su danza del caracol y escenificaban su rendición ante el Resucitado.

En la población de Almagro (Ciudad Real), en medio de la plaza porticada del siglo XVIII, se sitúan dos capitanes romanos a mediodía del Viernes Santo. Debido a la hora en la que se desarrolla se le denomina la Procesión del Hambre. Allí, en aquella plaza, tras realizar el correspondiente itinerario por las calles, las gentes esperan las circunvoluciones de las tropas, las cuales giran en espiral alrededor de sus correspondientes jefes y en torno a las banderas. Es el Caracol de los Armaos. La población los considera protagonistas perversos y, con frecuencia, los soldados acudían antaño ebrios a la cita. Por la noche, a las nueve, se celebra la procesión del Santo Entierro y Santo Sepulcro⁰.

En Alhama de Murcia, según nos informa **D. Antonio Baños**¹, los soldados romanos de la cofradía de la Virgen de los Dolores realizaban El Caracol en la procesión del Domingo de Resurrección. Su primera posición era una triple fila de legionarios, cuyos componentes, en una segunda fase, se iban incorporando desde las laterales a la central, siguiendo este orden: bandera, jefe de cornetas y su compañía, jefe de tambores y su compañía y jefe de bombos y su compañía. En un tercer momento, reunidos todos en una única fila, se iniciaba un giro hacia la izquierda, en espiral, hasta concentrarse en un punto. En el cuarto momento se procedía a invertir el proceso y la espiral seguía entonces la dirección de las agujas del reloj.

En Jumilla, según nos informa **D. Emiliano Hernández**², los «armaos» de la Cofradía del Cristo de la Columna también realizaban la citada danza del caracol el Domingo de Resurrección, para celebrar la victoria de Cristo. *FOTO 1.*

⁰ Solicitada información al Excmo. Ayuntamiento de Almagro, además de consultar en internet, recibimos una cuidada publicación: *S.P.Q.R., según el campo de Calatrava, Los Armaos*», Almagro, 2003, con textos de **Santiago Donoso García et alii**. En dicha publicación, de 55 pp., se indica que la marcha del caracol se mantiene, además de en Almagro (en Granátula desapareció hace pocos años) en Bolaños, Moral y Valenzuela, todas ellas en Ciudad Real. En estas localidades es o fue habitual la escenificación de la Pasión de Cristo, con diálogos y personajes procedentes del Nuevo Testamento: el Vendimiento (Venta de Cristo por parte del Judas); el Prendimiento; la Sentencia de Pilatos; la Caída, en la que se escenificaba la Resurrección de Cristo y el «desmayo» de la tropa romana cuando se entonaba el Gloria y redoblaban las campanas anunciando la victoria del Creador y Redentor de la humanidad.

¹ Director de la Casa de Cultura de Alhama de Murcia.

² Director del Museo Municipal de Jumilla. Hay que destacar los estudios de la investigadora **MIRA ORTIZ, Isabel**, quien han emprendido un análisis etnográfico sobre las danzas del caracol en la región de Murcia como parte de su tesis doctoral. Con ella intercambiamos diversas impresiones relativas al asunto, ya que habíamos iniciado el tema por separado sin conocernos previamente. Le agradecemos su gentileza y confianza, así como su consentimiento para proseguir con nuestra línea de investigación.



FOTO 1: «Armaos» de Jumilla realizando la danza del caracol, según foto publicada en una guía de Cofradías de Semana Santa de Jumilla.

En Aledo, del mismo modo, nos indicó el doctor **Francisco Flores Arroyuelo**, el día de Viernes Santo los «armaos» ejecutaban sus círculos delante de la plaza del ayuntamiento pero también dentro de la iglesia. La escena es tétrica, porque a la luz de las velas, las gentes hacen resonar trozos de madera, como indicando que un cataclismo se ha desatado por la muerte de Cristo. En esos instantes penetran los legionarios y un centurión atraviesa con su lanza a Jesús, mientras el sacerdote cubre con un velo el rostro de María, para que la Madre no vea el último instante de su Hijo. Cristo será depositado en brazos de la Dolorosa.

En Cieza observamos una variante del tema que aquí abordamos. Se trata de la celebración de la procesión del Descenso de Cristo a los Infiernos. Esta procesión sale desde la basílica de Nuestra Señora de la Asunción, en la trágica madrugada del Viernes Santo a Sábado Santo, y recorre el perímetro de la vieja muralla medieval. Los devotos que participan en el recorrido de la misma van vestidos de arpillera, tejido muy basto confeccionado con estopa y cáñamo. Sus nazarenos desfilan con antorchas para incrementar la sensación de lo lúgubre. No en vano, en el evangelio apócrifo de Pedro (X, 41-42) leemos: «¿Has predicado a los que duermen? Y se dejó oír desde la cruz una respuesta: sí». La vigilia nocturna de los nazarenos o de los tamborileros, según las diferentes ciudades, mientras oran o redoblan tambores en

las tristes jornadas que conmemoran la desaparición temporal de Cristo, se inscriben en ese contexto: el que está despierto vive; el que duerme es revivido.

En la localidad alicantina de Orihuela, la Centuria Romana de Nuestro Padre Jesús, tras la llamada «Retirada Romana», realiza una danza del caracol, según nos informa **D. José Antonio Sarabia**, tras la procesión del Miércoles Santo.

En Segura de León (Badajoz), en Viernes Santo, acuden únicamente los hombres a la procesión del Santo Entierro, hasta la Plaza de España. Allí, las dos filas de varones que custodiaban la marcha se mueven serpenteando por ambos flancos. Esta procesión serpentiforme se llama también del Caracol.

2. DE LABERINTOS, ESPIRALES Y CARACOLES

2.1. El simbolismo del dédalo y del caracol

Rivera Dorado señala varios posibles significados alegóricos del laberinto³. En primer lugar el dédalo constituye un intrincado universo donde es posible ocultar el centro espiritual, refugio para los iniciados donde se custodia la inmortalidad y la sabiduría (pág. 21); pero también es la expresión de la alteración del espíritu tras la muerte (pág. 11), ya que la abolición y desaparición de las coordenadas geográficas humanas evidencia la desorientación del alma y su tránsito hacia otras dimensiones (pág. 41).

Cirlot, en su clásico diccionario de símbolos⁴, indica que el laberinto puede convertirse en un aliado de los poderes benéficos de las divinidad, ya que permite engañar a los demonios, cuando entran en él y se pierden en el seno del intrincado conjunto de líneas y curvas. Y este significado puede encajar muy bien con el valor apotropaico de los trepidantes redobles de los tambores durante la celebración de la Semana Santa. Laberintos y sonidos serían así utilizados por los fieles del cristianismo para tejer una enmarañada red protectora hacia el Redentor cuando descendía a los infiernos. Igualmente Cirlot afirma que el laberinto es sinónimo del pensamiento insondable de la divinidad.

Pero resulta especialmente sugerente el conjunto de anotaciones que ofrece **Chevalier** respecto al caracol y a la espiral⁵, símbolos, ambos elementos, lunares, vinculados a la regeneración cíclica, evolutiva, de la vida y a su fertilidad. Del mismo modo, la espiral de la concha del caracol sugiere la permanencia del ser en medio de

3 RIVERA DORADO, M.: *Laberintos de la Antigüedad*, Alianza Editorial, Madrid, 1995. pp. 21, 11 y ss.

4 CIRLOT: *Diccionario de símbolos*, NCL, Labor, Barcelona, 1978. Voz Laberinto (pp. 265 ss.).

5 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986. voz: caracol (pp. 250 ss.); voz: espiral (pp. 479 ss.).

los continuos cambios del medio y de la existencia. Muy importante para nuestros argumentos posteriores, relacionados con las insculturas gallegas asociadas a ciervos o con la espirales pintadas en la cerámica ibérica, es la afirmación de que la espiral simboliza el viaje del alma tras la muerte, por rutas ignotas, hacia el más allá⁶.

En efecto, el laberinto, símbolo universal⁷, es un camino a recorrer, un itinerario de sacrificio y de perfeccionamiento, que permite la interiorización del individuo. **Attali** establece, analizando los laberintos de distintas culturas, varios posibles significados para entender el simbolismo del laberinto⁸: puerta celeste; camino hacia el Paraíso; centro y ruta de iniciación para individuos o grupos humanos; último viaje antes de la muerte; frágil frontera entre la vida y el más allá; protección ante los espíritus de la oscuridad; narración de la travesía de una prueba; expresión de la resurrección...

Otros autores vinculan los simbolismos iniciáticos del laberinto y de la caverna. Así, **René Guenon**⁹ o **Jackson Knight**¹⁰. Y ambos coinciden en que el laberinto permite, extravía o veda el tránsito hacia otras dimensiones, según sea la calidad y la condición del viajero, según pertenezca a la luz o a las tinieblas.

Por último, el mito antiguo vinculado al laberinto puede ser reinterpretado durante el cristianismo y añadirle significados nuevos¹¹.

2.2. Espirales prehistóricas en España

En numerosas estaciones con petroglifos gallegos, aparecen espirales o círculos concéntricos asociados a ciervos¹², que son animales psicopompos por excelencia, conductores y guías de las almas de los difuntos¹³. Así, en Pedra do Lombo da Costa (Cotobade), en Pedra do Outeiro do Cribo (Armenteira, Meis), en Pedra da Boullosa (Campo Lameiro en As Fragas), en Laxe do Cuco (San Xurxo de Sacos, Cotobade),

6 Una aproximación al simbolismo en JASKOLSKI, Helmut: *The Labyrinth Symbol of Fear, Rebirth and Liberation*, Boston y Londres, Shambala, 1997. 208 pp.

7 BORD, Janet y LAMBERT, J.-C.: *Labyrinthes et dédales du monde*, Presses de la Connaissance, París, 1977. HALLMAN, F.: *Das Rätsel der Labyrinthe*, Michael Damböck, Ardagger, Austria, 1994. HERMANN, K.: *Through the Labyrinth*, Robert Ferré & Jeff Seward, Munich, 2000.

8 ATTALI, J.: *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Arthème Fayard, París, 1996. pp. 19 ss.; 43 ss.

9 RENÉ GUENON: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada (cap. XXIX; la caverna, el laberinto y la iniciación)*, Eudeba-Colihue, Buenos Aires, 1988 (1ª edición en 1937).

10 JACKSON KNIGHT, W.F.: *Cumaean gates, a reference of the sixth «Aeneid» to initiation pattern*, Clarendon Press, Oxford, 1936.

11 DOYEN, Ch.: «L'image du labyrinthe dans l'Enferm de Dante», *FEC, Folia Electronica Classica*, 7, janvier-juin, 2004. Versión consultada en abril de 2005.

12 DE LA PEÑA SANTOS, A. y VÁZQUEZ VARELA: *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre en Galicia*, Edicios Do Castro, A Coruña, 1992.

13 MIRCEA ELIADE: *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Cristiandad, Madrid, 1985. 139 ss.; 150 ss.;... etc.

en Pedra do Pinal do Rei (Cangas), en Laxe dos Cebros (Fentáns, Cotobade),... etc. todas ellas en Pontevedra. **Peña Santos** y **Vázquez Varela** consideran que el ciervo, entre múltiples significados, aparece vinculado al mundo funerario. En consecuencia, su presencia corrobora la idea de tránsito si además fueron grabados en las rocas y lajas de piedra junto a espirales o círculos concéntricos¹⁴.

Otras estaciones con grabados rupestres nos muestran incluso antropomorfos cruciformes saliendo (o entrando) en las espirales laberínticas. Así, en Morosa do Paso (Serres) o Naraio I (Louro), ambos en Muros de San Pedro (La Coruña)¹⁵.

En la cultura celtibérica hay una muy interesante jarra¹⁶, custodiada en el Museo Numantino, donde se representa una figura antropomorfa con rostro de caballo y las manos levantadas¹⁷. De sus hombros y caderas brotan, a cada costado del cuerpo, una serie de espirales, cuatro en total. Es posible que se trate de un genio psicopompo que a través de las espirales, entendidas como puertas, es capaz de trasladar a los difuntos.

En la cultura de los castros de Galicia las espirales también se encuentran en lugares de tránsito funerario. Así, en la cámara funeraria de Briteiros I¹⁸, según las reconstrucciones de Cordozo (1930), en la parte superior y frontal de las losas o estelas decoradas, las llamadas «*Pedras Formosas*», una que separaba la antecámara de la galería cubierta, y la otra que permitía el acceso a la cámara funeraria, aparecen varias espirales grabadas en la piedra, como indicando que a través de ese signo en aparente movimiento, el difunto, en efecto, era introducido por una abertura ultramicircular a ras del suelo y, luego, se adentraba en las moradas celestes.

Del mismo modo, en el ámbito de la cultura ibera, la pintura en la cerámica muestra también espirales asociadas a elementos ctónicos y funerarios. Así, por ejemplo, en el oinochoe de la sepultura citada por **Beltrán Martínez**, aparece un lobo con fauces abiertas y lengua colgante rodeado de espirales, como tratando de

14 De la Peña Santos y Vázquez Varela fechan los grabados de ciervos entre un 6000 y un 2000 a.C. aprox. Cf. *Op. Cit.* pp. 55 ss. Consúltese también PEÑA SANTOS, A. y COSTAS GOBERNA, F.J.: «Los laberintos de tipo cretense en los grabados rupestres galaicos», *Boletín del Instituto de Estudios Vígueses*, VI:6, 2000. 283-306.

15 EIROA, J.J. y REY, P.: *Guía de los petroglifos de Muros*, Santiago, 1984. Ver, igualmente, ZANETTIN, A.-M.: «Il significato magico-religioso del labirinto nell'arte rupestre Camuna», *The intellectual expressions of prehistoric man: art and religion*, en *Acts of the Valcamonica symposium '79*, ed. E. Anati y A. Beltrán, Capo di Ponte, Italia, 1983. Del mismo autor: *Il tema del labirinto nell'arte rupestre Camuna e sue possibili comparazioni*, Tesis Doctoral, Universidad de Roma, 1975.

16 ARGENTE OLIVER, J.L. (Coord.): *Guía del Museo Numantino*, Junta de Castilla y León, 1990. pág. 151, fig. 165.

17 WATTENBERG, F.: *Las cerámicas indígenas de Numancia*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, IV, Madrid, 1963. lám. VI, 1203.

18 GARCÍA Y BELLIDO, A.: «Cámara funeraria de la cultura castreña». *Archivo Español de Arqueología*, vol. 41, nº 117-118, Madrid, 1968. 16-44.

indicar que es un animal capaz de emprender el tránsito hacia el más allá¹⁹. Similar modelo se repite en un vaso de La Alcudia de Elche de Alicante²⁰.

Pero muy especialmente interesante a nuestros propósitos es la vasija de Elche en la que un joven guerrero, armado con lanza, agarra la lengua de un lobo descomunal y amenazador²¹. Ambos personajes están, en la indicada escena, literalmente asediados por espirales, indicando de una manera muy nítida que se trata de un momento sacral de tránsito hacia otra dimensión (la iniciación de un joven que apresa a la fiera sin armas, sólo con sus manos; alegoría de la muerte en combate); o bien que nos encontramos ante un símbolo vinculado a un ritual funerario²².

En definitiva, los pueblos protohistóricos y prerromanos de la península Ibérica²³, ya habían asociado la espiral con los momentos de occisión de sus héroes o con los instantes de peligro y camino hacia el mundo infernal.

2.3. Tránsitos y espirales funerarias en el mundo etrusco, griego y romano

La anterior asociación entre espirales o laberintos y ciervos, se complementa con la que hallamos en la civilización etrusca. Allí, algunas piezas cerámicas muestran laberintos pintados de los que salen jinetes armados. Escogemos como ejemplo un oinocoe etrusco fechado en el siglo VII a.C., obtenido de unas antiquísimas excavaciones (1877-78), en Tagliatella (Bracciano)²⁴. En dicha pieza, sobre una de las monturas, detrás del guerrero, aparece, acaso, un alma que acaba de ser rescatada del infierno por los que cabalgan.

Del mismo modo, ciertos vasos áticos del siglo VI muestran carreras de carros o alardes de jinetes varones en torno al lecho mortuorio, mientras las plañideras ejercen

19 BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: «Algunas dudas sobre la cronología de la cerámica ibérica», *III Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, Murcia, 1947 (Cartagena, 1948). 170-183. Lám. L.

20 NORDSTRÖM, S.: *La ceramique peinte iberique de la province d'Alicante*, Estocolmo, 1973. 149 ss. PERICOT, L.: *Cerámica ibérica*, Barcelona, 1979. 106. RAMOS FOLQUES, A.: *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche-Alicante)*, Alicante, 1990. fig. 76.

21 PERICOT, L.: *Cerámica ibérica*, Barcelona, 1979. 100, Fig. 126. RAMOS FOLQUÉS, A.: *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche-Alicante)*, Alicante, 1990. 168, Lám. 71. MAESTRO, M.E.: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Zaragoza, 1989. 224-226, fig. 74.

22 Para el tema del lobo y el héroe: WILLIAM S. KURTZ: «Un posible tema heroico ibérico», *Saguntum*, 26. 1993. 239-245. GONZÁLEZ ALCAIDE, J. y CHAPA BRUNET, T.: «Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del carnassier en la religión ibérica», *Complutum*, 4, 1993. 169-174. PÉREZ ALMOGUERA, A.: «El lobo y el jabalí en el mundo religioso ilergete. El testimonio de una cerámica impresa», *Saguntum*, 28, 1995. 251-260.

23 Una visión general en LUNDÉN, Staffan: «The labyrinth in the Mediterranean», *Caerdroia*, 27, 1996. 28-54; *Caerdroia*, 28, 1997. 28-34; *Caerdroia*, 29, 1998. 38-42.

24 BLÁZQUEZ, J.M^a.: *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Cristiandad, Madrid, 1977. pp. 114 ss.

su oficio, acompañando a los deudos²⁵. Del mismo modo, vasos áticos, del siglo VIII, del cementerio de Dípilon, muestran a los difuntos colocados en catafalcos y escoltados por guerreros armados con espadas, además de las eternas plañideras.

Mas tarde, en Roma, durante el predominio de los Severo, numerosas estelas funerarias presentan en su parte superior, sobre la inscripción y epitafio, una espiral grabada o un dibujo geométrico radial. Ambos elementos, creemos, se refieren a una puerta móvil y abierta, que gira y avanza hacia otra dimensión. Simplemente podemos recordar ejemplos en la Hispania del Alto Imperio. En primer lugar la estela funeraria de Noviercas, en la que dos personajes, uno femenino y otro infantil, participan en un banquete funerario. Sobre ellos, dentro de un frontón triangular tallado en la cima de la estela, hay una rosa de los vientos con seis pétalos rodeada de un círculo. Mejor nos sirve la estela funeraria de Bercebalejo, cuyos dueños y difuntos, desde el abuelo al nieto, evidencian por la onomástica una romanización evidente. Sobre sus nombres, un precioso círculo de hojas que engloba, ahora sí, una espléndida y nítida espiral.

En definitiva, pervive desde la Prehistoria el concepto de sacralidad y de camino asociado al laberinto. Los trabajos de **Hermann Kern**²⁶ o de **Penelope Redd Doob**²⁷ son suficientemente amplios para proporcionarnos numerosas perspectivas²⁸.

2.4. Caminos de la muerte hacia la vida. Los mapas borrados

Conociendo las numerosas puertas infernales que hemos indicado, otras culturas lejanas al Mediterráneo también disponen de aberturas y caminos laberínticos que conducen hacia el otro mundo.

Nos describen **Mircea Eliade**²⁹ y **Campbell**³⁰ que en la mitología funeraria de la isla de *Malekula*, en Nuevas Hébridas, cuando muere una persona se le aparece una divinidad femenina de aspecto terrorífico, Temes, que custodia el acceso al mundo subterráneo, y surge junto a una cueva o roca. La diosa dibuja entonces en la arena

25 VERMEULE, Emily: *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, FCE, México, 1984. pág. 42.

26 KERN, H.: *Through the Labyrinth*, Ed. Robert Ferré & Jeff Saward, Munich, Prestel, 2000.

27 REED DOOB, P.: *The idea of the Labyrinth, from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1990. 376 pp.

28 Otros trabajos en: MATTHEWS, W.H.: *Mazes and Labyrinths. Their History & Developmet*, Londres, Longmans, Green, and Co., 1922. Reimpresión en Nueva York: Dover Publications, 1970. SAWARD, Jeff: *Labyrinths & Mazes*, Londres, Gaia Books, 2003.

29 MIRCEA ELIADE: *Nacimientos y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Kairós, Barcelona, 2001. 96 ss.

30 CAMPBELL, J.: *Las máscaras de dios. Mitología primitiva*, Alianza Editorial, Madrid, 2000. pág. 94.

un laberinto³¹. Cuando el alma de un difunto se aproxima y ve por un instante el mapa, aquella diosa borra parte de los trazados y le indica al espíritu que vaga que debe reproducir de memoria lo eliminado para así encontrar el camino correcto hacia su salvación. En efecto, el viajero muerto debía reconstituir aquel diseño, porque si yerra será devorado por la divinidad; si acierta o sabe el sentido de las líneas laberínticas anuladas, penetrará en la caverna y descubrirá allí el océano del Agua de la Vida, en cuya orilla crece el Árbol de la Vida. Desde él se zambulle y gozará de la vida eterna³².

Del mismo modo, aunque de una forma menos simbólica, los griegos disponían de unas láminas, las órficos-dionisiacas, donde se describían en verso, para las ánimas de los fallecidos, un derrotero a través de un paisaje funerario. Dicho recorrido se suponía que debían aprendérselo de memoria los fallecidos, con el fin de alcanzar el descanso eterno. Para ello sus familiares depositaban las referidas plaquitas de oro en las manos de sus difuntos o bien las introducían dentro de sus bocas³³.

Virgilio nos cuenta, en el libro VI de *La Eneida* (vv. 14 ss.), que Dédalo pintó en el templo de Apolo de Cumas un laberinto. En general, los laberintos se presentan como elementos primordiales en ritos de iniciación y como puertas que permiten el tránsito hacia otras dimensiones. Constituyen una cartografía cerrada en sí misma pero compleja, iniciática por su propia estructura, capaz de alcanzar el centro del cosmos donde reside la divinidad.

En el laberinto se ingresa, pero es posible que nunca se pueda volver a salir. La muerte es un camino sin retorno, aunque también hacia el infinito; así, el laberinto y la danza marcan el trazado de una senda sin retorno, hacia el centro espiritual del individuo, hacia la luz trascendente. Y quizás fuera eso lo que trataban de indicar o de enseñar a los fieles los armados romanos de la Semana Santa española.

No hay que descuidar la vinculación del laberinto-espiral con el tema del ombligo, ya que el nudo o punto central de la espiral se relaciona, como indica **Tibon**³⁴, con el desarrollo de la revelación divina y con la expansión de la Creación a partir de un centro.

31 ¿Dibujaba Cristo en la arena, ante la Magdalena amenazada de muerte y asediada por los hombres que la acusaban de adulterio, un laberinto, indicando así, con el dédalo, que Él era la única Puerta hacia el Paraíso?

32 LAYARD, J.: «Der Mythos der Totenfahrt auf Malekula», *Eranos-Jahrbuch*, 1937. 274-275. LAYARD, J.: *Stone men of Malekula*, Londres, 1942. 225 ss. y 649 ss. DEACON, A.B.: «Geometrical drawings from Malekula and other islands of the New Hebrides», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXVI, 1934., espec. 552 ss.

33 DÍEZ DE VELASCO, F.: *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, Trotta, Valladolid, 1995. pp. 126 ss.

34 TIBON, G.: *El ombligo como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*, FCE, México, 1981. pp. 172 y 268, respectivamente. Ver también la pág. 146 y la 73.

3. DANZAS FUNERARIAS EN LA ANTIGÜEDAD

3.1. La danza de Teseo en la isla de Delos y los alardes ecuestres troyanos

Cuentan Plutarco en sus «Vidas paralelas» que Teseo (*capítulo 21*)³⁵, tras salir victorioso de Creta y haber matado al Minotauro, celebró en la sila de Delos con los jóvenes liberados, en el santuario de Delos consagrada a Apolo, una singular danza que de algún modo imitaba el vericuetto de pasadizos y cruces existentes en el laberinto, ya que los danzarines se entrecruzaban y giraban, entrelazaban círculos concéntricos y los volvían a desatar. Los jóvenes actuaban en nombre de todas las anteriores víctimas del Minotauro, y representaban a la humanidad doliente, recuperada a la vida por el héroe.

Esta danza se llamó geranós³⁶, es decir, grulla, porque imitaba al baile que esas aves realizaban y al trazado de las huellas que dejaban en las arenas de las playas o de las marismas. Probablemente lo que los supervivientes atenienses deseaban expresar era su entrada y salida victoriosa del laberinto, del espacio de muerte, de aquel infierno donde sólo les aguardaba la destrucción a causa del fiero Minotauro, hijo del toro, alegoría de las fuerzas primarias y salvajes, irracionales, consagrado a Poseidón, y de una mujer, Pasifae. Pero habían sido rescatados y redimidos por Teseo, en este momento elemento de la luz y no de la oscuridad como Minotauro. El baile se realizó en torno a un altar, el Ceratón, con cuernos de toro³⁷.

35 Plutarco: *Vidas paralelas*, vol. I, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1985. pág. 181. Teseo es un héroe vinculado al Hades, ya que después de su hazaña del laberinto del Minotauro y de la victoria sobre los Centauros, descenderá a los infiernos con su amigo Pirítoo, para raptar a Perséfone, esposa de Hades. Pero tal hazaña, lejos de ser sublime, es la expresión del colmo de la desventura que se había convertido su vida, porque una vez que parte de Creta y olvida el amor que Ariadna le había mostrado al entregarle el hilo para eludir el caos del laberinto, su destino estará marcado por la tragedia. La vela negra de su navío que olvida arriar, signo de la perversión y de la oscuridad, provocará la muerte de su padre adoptivo, Egeo. Es sólo el preludeo de su declive. El amor por la hermana de Ariadna, Fedra, será su epílogo, anuncio de su ruina final como héroe y de la injusta muerte de su hijo Hipólito. Ver, DIEL, Paul: *El simbolismo en la mitología griega*, Labor, Barcelona, 1976. 176 ss. CAMPBELL, J.: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 1959. pp. 20 ss.

36 PÁEZ CASADIEGOS, Y.: «El minotauro en su laberinto», *1er Certamen de Ensayo Filosófico del Ciberespacio*. Obras finalista. Leído en internet en octubre de 2005.

37 Diel afirma que el laberinto puede ser considerado también como metáfora de la pérdida de la trascendencia del ser humano, el inconsciente y el alejamiento de la Verdad. Por ello Teseo, que en su aprendizaje de neófito, iniciado aparentemente, triunfa en el laberinto del Minotauro, porta en sí mismo, en su vanagloria y en su ambición, el virus de su destrucción personal y de su reino. En cambio, Cristo sale indemne del laberinto-sepulcro, resucita y culmina su labor de redención en favor de nuestra especie. Las diferencias con otros héroes griegos que descienden a los infiernos o que son salvados por Zeus, tales como Anfiarao, Trofonio, Tiresias,... etc., son también evidentes: ERWIN ROHDE: *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, México, 1948. 67 ss.

Entre los griegos, los juegos funerarios en torno a la pira con el cadáver no fueron desconocidos. Así, en la *Iliada*, mientras Aquiles canta con sus mirmidones en memoria de su amigo Patroclo, otros guerreros aqueos giran tres veces en torno al difunto, a la vez que se inmolan animales y prisioneros troyanos y se vierten jarras de aceite, miel y vino en abundancia³⁸ (*XXIII, 161 ss.*).

Círculos más sangrientos en torno a las tumbas de reyes fallecidos los encontramos entre los escitas, tal y como nos lo narra **Herodoto** (*IV, 72*). El historiador griego señala cómo eran inmolados cincuenta prisioneros por estrangulación y empalados sobre otros tantos caballos, alrededor del túmulo funerario³⁹.

3.2. En el mundo romano. Eneas desciende al Hades

Hay en *La Eneida* de **Virgilio**⁴⁰ un extenso y extraordinario fragmento (*V, 545-603*). Eneas ordena que su hijo Ascanio realice unos extraños alardes a caballo con los jóvenes troyanos, en honor del difunto Anquises, el padre y abuelo, respectivamente, de ambos. En el alarde funerario participan tres grupos de jinetes, integrado cada uno por doce hombres. Las formaciones avanzan y retroceden, formando luego grupos de tres en tres. Unas veces se colocan de frente, otras se rodean; simulan lances bélicos, ora huyen, ora atacan. Por último forman una línea. El propio Virgilio admite que se trata de una alegoría del caminar de Teseo en el laberinto.

Y añade Virgilio que cuando Ascanio fortificó con murallas Alba Longa (*V, 596 ss.*), les enseñó a los latinos ese juego ecuestre funerario, alarde que quizás también se usaba, no sólo para ritos fúnebres, sino durante los actos de fundación de ciudades o templos.

Pero Eneas también desciende a los infiernos a través de un paisaje tenebroso descrito por el poeta latino Virgilio hasta los Campos Elíseos⁴¹. Y, como un Cristo, también con dudas, abandona el mundo de su pasado para instaurar una nueva nación y ciudad, Roma, en pro de los huidos de Troya, cual si fuera la Jerusalén celestial para los hijos que no son de este mundo. Unas palomas, enviadas por su madre, indican a Eneas dónde se encuentra la rama de oro, consagrada a Juno, salvoconducto que se regenera perpetuamente en un bosque oscuro, acaso la rama semejante a una

38 ERWIN ROHDE: *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, México, 1948. 16 ss.

39 MIRCEA ELIADE: *Escitas y osetas. Mitología y sociedad*, FCE, Reimpresión, México, 1996. pág. 236.

40 GONZÁLEZ SERRANO, P.: «Catábasis y resurrección», *Espacio, Tiempo y Forma*, Historia Antigua, Serie II, Madrid, 1999. 129-179.

41 DEPROOST, P.-A.: «La marche initiatique d'Énée dans les enfers», *Louvain*, 34, 1992. 17-20. Nosotros consultamos la versión del artículo expuesta en *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve), nº 1, janvier-juin, 2001, en su estado en abril de 2005. El mismo autor presentó otro trabajo en «La descence d'Énée aux Enfers. Mort symbolique et temps aboli», *Loxias*, 2-3, Niza, 2002. 209-226.

Cruz del Redentor. Pero mientras que Eneas desciende acompañado y guiado por la Sibila por el bosque, en realidad un laberinto viviente, Cristo emprende su anástasis con su sola fuerza. Y si Eneas realiza un viaje iniciático, como indican **Deproost** o **Van den Bosch**⁴², Cristo consuma la Redención de la Humanidad.

A su vez, Plinio comenta que en el campo Marzio de Roma los niños practicaban un juego que podría recordar el *Ludus Troiae*, semejante quizás a los citados alardes fúnebres que realizaban los jóvenes jinetes troyanos en honor al anciano Anquises⁴³.

Sabemos que durante la cremación del cadáver de **Sila**, escuadrones de caballería giraron en torno a la pira (*decursio equitum*) (*Apiano: BC, I, 106, 500*), acaso en alardes bélicos, pero que podrían presentar un significado alegórico de danza que señalara un tránsito de un mundo a otro. Este ritual de la *decursio* o simulacro de escaramuza, acompañado con otras muchas ceremonias y actos propios del *funus imperatorium* (translatio o procesión triunfal del cadáver desde el lugar del óbito hasta la capital; procesión fúnebre en Roma o Constantinopla desde el palacio imperial hasta el sitio de la cremación del cadáver; la propia *decursio*; *nenia* o canto fúnebre; *conclamatio* o llamada última a voces y con instrumentos del fallecido; *luctus* o duelo; *laudatio/consolatio* o discurso elogioso del soberano o difunto; *consecratio* o divinización,...) según nos indica **Javier Arce**⁴⁴, se mantuvo en los funerales de Octavio Augusto y más tarde en otros emperadores, como en el caso de Septimio Severo⁴⁵.

De hecho, en la columna funeraria de Antonino Pío, custodiada en los Museos Vaticanos, en la escena de la apoteosis del emperador junto a su esposa Faustina, aparecen varios jinetes, en grupos de distinto número, ejecutando un alarde funerario en círculo.

42 VAN DEN BOSCH, M^a.A.: «L'Énéide de Virgile: voyage initiatique?», *Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve), n^o 4, juin-décembre, 2002, en abril de 2005. THOMAS, J.: «Voyage initiatique et quête de l'absolu dans l'Énéide», *Pallas*, 31, 1984. 41-61.

43 JACKSON KNIGHT, W.F.: «Maze symbolism and the Trojan Game», *Antiquity*, VI, 1932. 445-458. Jackson Knight consideró que el laberinto y la espiral fueron símbolos asociados en la antigua Grecia y el Próximo Oriente Asiático a los diferentes órganos internos de la anatomía humana y con el mundo de la oscuridad. Ver, además, BORT, Janet: *Mazes and labyrinths of the world*, Latimer New Dimensions, Londres, 1976. Plinio trata de los laberintos en su *Historia Natural*, libro 36, capítulo 13.

44 ARCE, J.: *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza Forma, Madrid, 1988.

45 RICHARD, J.Cl.: «Les aspects militaires des funérailles impériales», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 78, 1966. 313-325.

4. CÍRCULOS EN LA EDAD MEDIA

4.1. El embudo de San Patricio

Disponemos de una muy interesante cita que nos permite enlazar entre el Bajo Imperio y la Europa posterior a Trento. Nos referimos a un relato que alude a San Patricio, el apóstol de Irlanda, en el que se nos indica que estando el santo sumamente desanimado por los resultados de su apostolado, rogó a Dios que le concediese la visión de un milagro⁴⁶. El Salvador se le aparece y le ordena que trace un gran círculo en el suelo con su báculo⁴⁷. San Patricio obedece y cuando ha marcado en tierra la circunferencia, se abre en aquel espacio un enorme pozo que se transforma en abismo en forma de embudo (una espiral en realidad cuando el agua desciende por las paredes de dicho recipiente). Por allí, le señala Cristo, se desembocaba en el Purgatorio⁴⁸.

En consecuencia, observamos cómo las espirales o los círculos son susceptibles de ser entendidos por los europeos como puertas hacia el infierno, hacia los espacios oscuros. Por ello, cuando los armaos evolucionan en las procesiones de Semana Santa, en efecto, están señalando a través de la alegoría de su danza del caracol, que Dios ha penetrado en el inframundo para consolar o rescatar a las almas de los justos que murieron antes de la Redención. La irrupción de Cristo en el reino de las sombras provoca incluso que se abran las sepulcros y que gran número de muertos recuperen la vida, sin dejar restos de huesos o cenizas (*Evangelio apócrifo de Nicodemo, Parte II, 1 -xvii-, 1*), porque el Descenso o Catábasis de Cristo quiebra las puertas de bronce del infierno y rompe los cerrojos de hierro (*idem: 5 -xxi-, 3*).

La pervivencia del concepto de embudo como figura que implica el tránsito de un mundo al otro, se mantuvo en las conciencias de los cristianos cuando recordaban el sacrificio de los primeros mártires en el Circo Máximo de Roma. Quizás la estructura de las gradas, su aspecto de cascada pétreo hacia la arena, indujo a los cristianos a comparar aquel lugar de muertes heroicas como un espacio en espiral, un

46 Nuestro **Benito Jerónimo Feijoo** dispone de una preciosa descripción del portentoso milagro en el segundo cuarto del siglo XVIII, en su *Teatro crítico universal*, en el tomo séptimo, discurso sexto. Feijoo declara que el inicio de la leyenda de la puerta del Purgatorio de San patricio, comienza con el monje benedictino inglés Mateo de París, de mediados del XIII. El relato, además, que nos ofrece Feijoo de la travesía penitencial del soldado romano Oeno, en realidad es la descripción de un mapa de ultratumba que permite transitar por el Purgatorio hasta alcanzar el Paraíso.

47 MARTÍN, J.L.: «De cuevas, ermitas y otros lugares de recogimiento», *Acta historia et archaeologica Medioevalia*, 20/21, vol. 1, Homenatge al Dr. Manuel Riu i Riu, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2000. 81-104.

48 WALTER, Philippe: *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*, Paidós Diagonales, Quilmes (Argentina), 2004. pp. 104 ss., donde se describe la topografía de la cueva abovedada de la isla de Derg que supuestamente conducía a los hombres de la Edad Media a la visión del Purgatorio y del Paraíso.

cono, por donde se descendía a los infiernos; pero también desde donde se ascendía a la resurrección final⁴⁹, porque Dios es capaz de convertir el abismo en un camino, como afirmaba Gregorio el Grande. No en vano, Dante cuenta que para acceder a los infiernos hay que descender por nueve círculos concéntricos, siendo el primero de ellos el limbo.

4.2. La posible inspiración en las Danzas de la Muerte

No obstante, otra vía de investigación es la que nos ofrece el tema de las llamadas Danzas de la Muerte, que en toda Europa⁵⁰ y también en España⁵¹, por influjo francés, se extendieron durante los siglos XIV y XV, probablemente a partir de las sucesivas epidemias de peste negra.

La literatura y también la pintura (casos de **Holbein** o de **Brueghel**), revelan una preocupación por la escenografía y la representación de dichas danzas, que recordaban la brevedad de la existencia humana y de las que se desprendían enseñanzas morales y catequéticas⁵². Otros autores vinculan las danzas de la muerte con el concepto medieval del movimiento de las esferas celestes⁵³.

En suma, respecto al asunto que nosotros abordamos aquí, a tenor de lo leído, la llamada Danza del Caracol de Semana Santa, pudo, quizás, hallar su tronco madre en las aludidas Danzas de la Muerte, sin necesidad de recurrir a precedentes tan antiguos como los ya indicados de la mitología grecolatina o de los rituales funerarios de los emperadores romanos.

49 ALEIXANDRA, D.: «Descendió a los infiernos. El médico debe estar junto a los enfermos», www.mercaba.org/FICHAS/ORACION/CREDO [Lectura en abril de 2005].

50 DIMIER, L.: *Les dances macabres et l'idée de la mort dans l'art chretien*, París, 1905. FEHSE, M.: *Der Ursprung der Totentänze*, Halle, 1907. WOLFGANG STAMMLER: *Die Totentänze des Mittelalters*, Munich, 1922. VUOLO, E.P.: «Origine della Danza macabra», *Cultura Neolatina*, II, 1942. CLARK, J.: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Jackson, Son & Co., Glasgow, 1950. ROSENFELD, H.: *Der mittelalterliche Totentanz*, Munster-Colonia, 1954. EICHENBERG, F.: *Dance of death, a graphic commentary on the dance macabre through the centuries*, Abbeville Press, Nueva York, 1983. GUTHKE, K.S.: *The gender of Death: a cultural history in art and literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999. PÉREZ GRAS, M^a.L.: «Las danzas de la muerte», *Gamma Virtual*, Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Año I, n° 1, 2000. DUARTE GARCÍA, I.: «Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento», *Ars médica*, Revista de Estudios Médico Humanísticos, Universidad Católica de Chile, vol. 8, n° 8. Santiago, 2003.

51 FERNÁNDEZ MERINO, A.: *La danza macabra. Estudio crítico literario*, Madrid, 1884. LASSO DE LA VEGA, A.: «La Danza de la Muerte en la poesía castellana», *Revista Europea*, Madrid, n° 10. 707 ss. INFANTES, V.: *Las danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997. BAÑOS MONTERO, J.A.: *Las danzas de la muerte*, Centre Telematic Editorial, Barcelona, 2003.

52 VALBUENA PRAT, A.: *Historia de la literatura española*, tomo I, Editor: Gustavo Gili, Barcelona, 1937. pág. 208.

53 DEYERMOND, A.D.: *Historia de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 1979. 338 ss.

4.3. Peregrinaciones en el corazón de las iglesias

En numerosas iglesias medievales, tanto francesas (catedrales de Amiens, Auxerre, Arras, Bayeux, Chartres, Mirepoix, Orleans, Poitiers, Reims, Sens, Toulouse, San Quintín...), como italianas (Cremona, Lucca, Pavía, Plasencia, Ravena, Santa María Trastevere en Roma...), se trazaron en los pavimentos de la nave central complicados y hermosos laberintos⁵⁴ que se entendían como alegorías de la peregrinación de los fieles por la existencia o hacia Tierra Santa. Los devotos, a los que no les era posible acudir a Jerusalén, pisaban descalzos o recorrían de rodillas las líneas de los laberintos y suponían que así habían realizado la más excelsa de las peregrinaciones⁵⁵. Eran los «peregrinos en casa» pese a su virtualidad. Una vez alcanzado el centro de aquellos laberintos, por los diminutos caminos místicos y de salvación, se pensaba que el piadoso fiel había entrado en el núcleo donde residía la Perfección y la Sabiduría. De este modo, los fieles actuaban como iniciados perseverantes que tras fatigoso y estrecho camino, como manda el Evangelio, con mil vericuetos y quiebros, se reencontraban con su propia conciencia y con lo Eterno en la Jerusalén Celestial, donde alcanzaban, según **Attali**, la regeneración completa de su alma y la salud espiritual⁵⁶. Por su parte, **Guenon**⁵⁷ coincide, ciertamente, en que el punto central del laberinto es en realidad el peregrinaje más excelso hacia la tierra santa de Jerusalén. *FOTO 2*.

En los templos italianos a tales laberintos se les denominaban Nudos de Salomón, porque no en vano todo laberinto es en realidad un nudo que entrelaza y detiene, al menos por un tiempo⁵⁸. En efecto, **Charles Doyen** afirma que las encrucijadas y circunvoluciones de los laberintos representan las dificultades de la vida y trabajos que cada ser humano encuentra o supera.

Pero el centro de aquellos dédalos se podía resolver con una alegoría del combate cósmico entre el Bien y el Mal, y así aparecer, caso de Pavía, la lucha entre David y Goliat; o la representación, caso de Lucca, de la lucha entre el Minotauro, como símbolo de Lucifer y señor de los infiernos, contra Teseo, alegoría de Cristo, a la vez que Ariadna lo era de la Virgen María. O bien un centauro como en Cremona.

54 REDD DOOB, P.: *The idea of the labyrinth from classical antiquity through the Middle Ages*, Ithaca, N. York, 1990. FERRÉ, Robert: *Origin, Symbolism and Design of the Chartres Labyrinth*, St. Louis, MO; One Way Press, 2001. 52 pp. HÉBERT, Jacques: *The rhythmical Structure of the Medieval Labyrinth*, Quebec, 2004. 72 pp. NAERT, Dominique: *Le labyrinthe de la cathédrale de Reims. La signature des bâtisseurs*, Fontenay-sous-Bois, Sides, 1996. 100 pp.

55 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986. Voz Laberinto (pp. 619 ss.).

56 ATTALI, J.: *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Arthème Fayard, París, 1966. pp. 38-39; 53 ss. MARTÍNEZ OTERO, L.M.: *El laberinto*, Eds. Obelisco, Barcelona, 1991, pág. 11.

57 GUÉNON, R.: *Symboles de la science sacrée*, París, 1962. pág. 195.

58 Sobre el carácter alegórico de los nudos, hay un interesante capítulo en: MIRCEA ELIADE: *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1999. 101 ss.

Attali afirma que en la Baja Edad Media se produce una mutación en el pensamiento europeo respecto al concepto de laberinto: de ser un camino de iniciación, de apertura, idóneo para alcanzar la beatitud eterna y la salvación del espíritu, se transforma en un oscuro reducto, en una prisión, donde únicamente residen las fuerzas tenebrosas de la maldad y los pecados. Ya no es una ruta hacia la salvación y la redención, sino un antro demoníaco en el que la línea retorcida de la espiral debe ser derrotada por la línea recta de la cruz. El infierno es ya el laberinto, del cual tan solo se podrá ser rescatado por la gracia de Cristo⁵⁹. Y este cambio, según Attali, se gesta a partir del siglo XIV, cuando ya Petrarca y Boccaccio consideran el laberinto como espacio de condenación.

En consecuencia, es posible pensar que, gracias a los contactos de la corona de Aragón y del rey Alfonso V en Nápoles, tales creencias pasarían a la península Ibérica, tanto al reino de Aragón como al de Castilla. Y, acaso, se podría, si no construir laberintos en el interior de las iglesias españolas, sí escenificar durante las ceremonias de Semana Santa diversos laberintos con actores vivos.

En el Renacimiento se mantiene el concepto sacral o mágico de la espiral y del laberinto. Es suficiente recordar los trabajos de **Craig Wright**⁶⁰. Modestamente, entre nosotros, en la catedral de Murcia (España) disponemos de una hermosa bóveda que reproduce un laberinto o espiral sumamente nítida. Nos referimos a la que se puede observar en la sala de la antesacristía⁶¹, cuya portada se levanta por Jerónimo Quijano hacia 1531. Este tipo de bóveda de la antesacristía murciana es denominada por las fuentes antiguas, entre ellas por **Alonso de Vandelvira**, como «...*en vuelta de capazo*». En efecto, las cuerdas de esparto que antiguamente servían para elaborar los recipientes de cestería mediante un trenzado, evolucionaban en espiral⁶². Pero la excelente reconstrucción y dibujo realizado por **Alonso Rodríguez**⁶³ [*Foto 3*], nos permite apreciar con nitidez la espiral de la citada bóveda.

Pensamos que este ejemplo de Murcia permite apuntar una posibilidad: cuando el sacerdote salía revestido de la ropa apropiada para la liturgia y dispuesto a celebrar la Eucaristía y a leer los diferentes textos de la Biblia, en realidad estaba iniciando

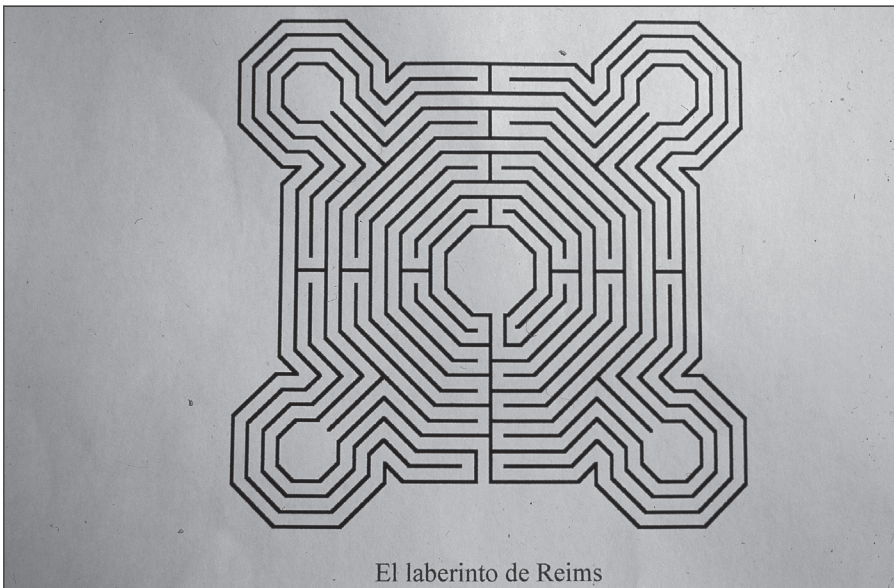
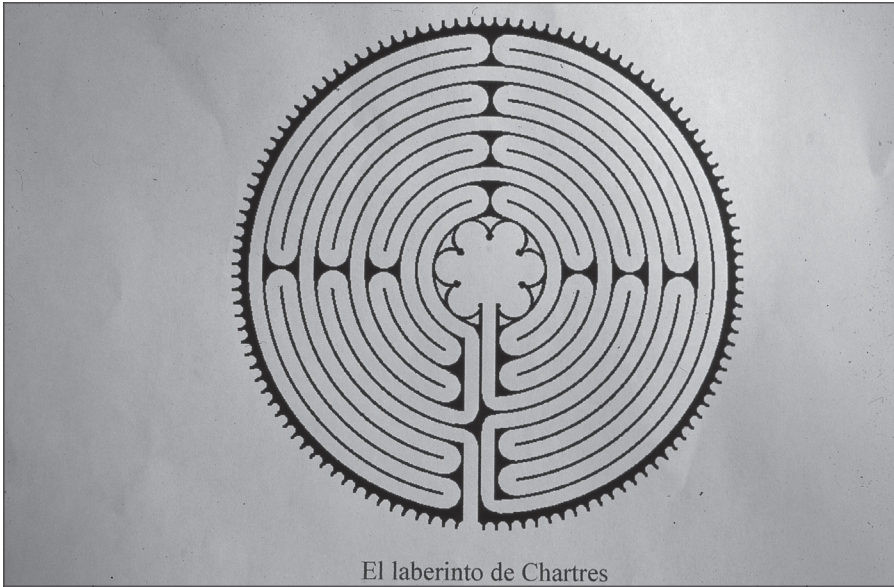
59 ATTALI, J.: *Chemins de sagesse... Op. Cit.*, pp. 61 ss.

60 WRIGHT, C: *The Maze and the Warrior*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

61 MOLINA SERRANO, J.A.; ARANA AMURRIO, J.L. y AROCA HERNÁNDEZ-ROS, M^a.: «Restauración de la Capilla del Socorro, antesacristía y saneado de criptas de la catedral de Murcia», *Homenajes anuales por la defensa y conservación del patrimonio*, Asociación Patrimonio Siglo XXI y Fundación Caja Murcia, Murcia, 2002. 47-59.

62 MIÑANO MUÑOZ, P.; GARCÍA GUARDIOLA, S. y HERNÁNDEZ CARRIÓN, E.: *Museo municipal Jerónimo Molina. Sección de etnografía*, Ayuntamiento de Jumilla, 1994. Ver fotografía anexa a la página 20.

63 CALVO LÓPEZ, J. y ALONSO RODRÍGUEZ, M.A.: «Bóvedas renacentistas de intradós y teórico en el antiguo obispado de Cartagena», *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y etnográfico de la región de Murcia*, Murcia, 2005. 67-84.



FOTOS 2 y 3: *Laberintos en los pavimentos de Chartres y de Reims, según dibujos de Jacques Hébert.*

con sus pasos un tránsito desde un espacio semisacro (la sacristía) hasta el altar sumamente sagrado, cruzando la vía de la girola. En consecuencia, la espiral de la bóveda de la antesacristía de Murcia indicaba la puerta por donde se realizaba el tránsito. Del mismo modo ocurría cuando el sacerdote regresaba del presbiterio hasta la sacristía.

Pero hay más. En un magnífico bajorrelieve en madera de la sacristía de la catedral de Murcia, encontramos un caracol disimulado que trepa cerca de la cruz de Cristo, durante su Crucifixión.

Por otra parte, como nos recuerdan **Chevalier y Gheerbrant**⁶⁴, el caracol constituye una metáfora perfecta de la permanencia del ser a través de las mutaciones y variaciones que se desarrollan y producen en la existencia, a la vez que es alegoría de la fecundidad. Por ello, la presencia de esas danzas en círculos concéntricos o en espirales de la Semana Santa española adquiere significado si entendemos que Cristo es el dios que permanece tras los avatares de su Calvario y el dios que otorga la vida eternamente fértil y regenerada. Del mismo modo, los llamados «cuernos» del caracol, que el animal es capaz de proyectar y retraer, nos recuerdan la capacidad de la resurrección permanente y definitiva del creyente.

4.4. Las legiones de Cristo

Por todo ello, podemos afirmar que los laberintos que trazaban los armaos en las diferentes procesiones, eran unos modestos y económicos, pero muy bellos, dédalos realizados en la calle, a la luz del sol. Los viejos legionarios romanos contribuían así, como emisarios, a la redención de la Humanidad. No en vano, aquellos aguerridos soldados habían sido testigos directos y primeros de la resurrección de Jesús (*Evangelio apócrifo de Pedro*, XI, 43 ss.). Los legionarios son custodios del santo sepulcro y, en consecuencia, conocen el lugar exacto de la puerta que separa la muerte de la vida y serían capaces de rememorar el sitio exacto por donde se transita de la vida terrenal, caduca y finita, hacia la vida eterna, donde brota la fuente de agua viva. El arrobado centurión que exclama, tras la muerte de Jesús en la Cruz, que realmente el Crucificado era Hijo de Dios y que era un ser justo (*Evangelio apócrifo de Nicodemo*, XI, 1), actúa como un precioso testigo y como anunciador de la divinidad.

Cuando Cristo advierte a Pilato que podría ordenar a sus legiones que acudieran a defender al Hijo del Hombre (*San Juan*, 18, 33-36), en realidad está marcando una alegoría del poder sagrado. Entonces, es posible que los fieles del cristianismo entendieran que aquellos sencillos armaos de Semana Santa constituían la escolta de Cristo cuando baja al inframundo. De alguna forma, los legionarios del imperio

64 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986. voz: caracol (pp. 250 ss.); voz: espiral (pp. 479 ss.).

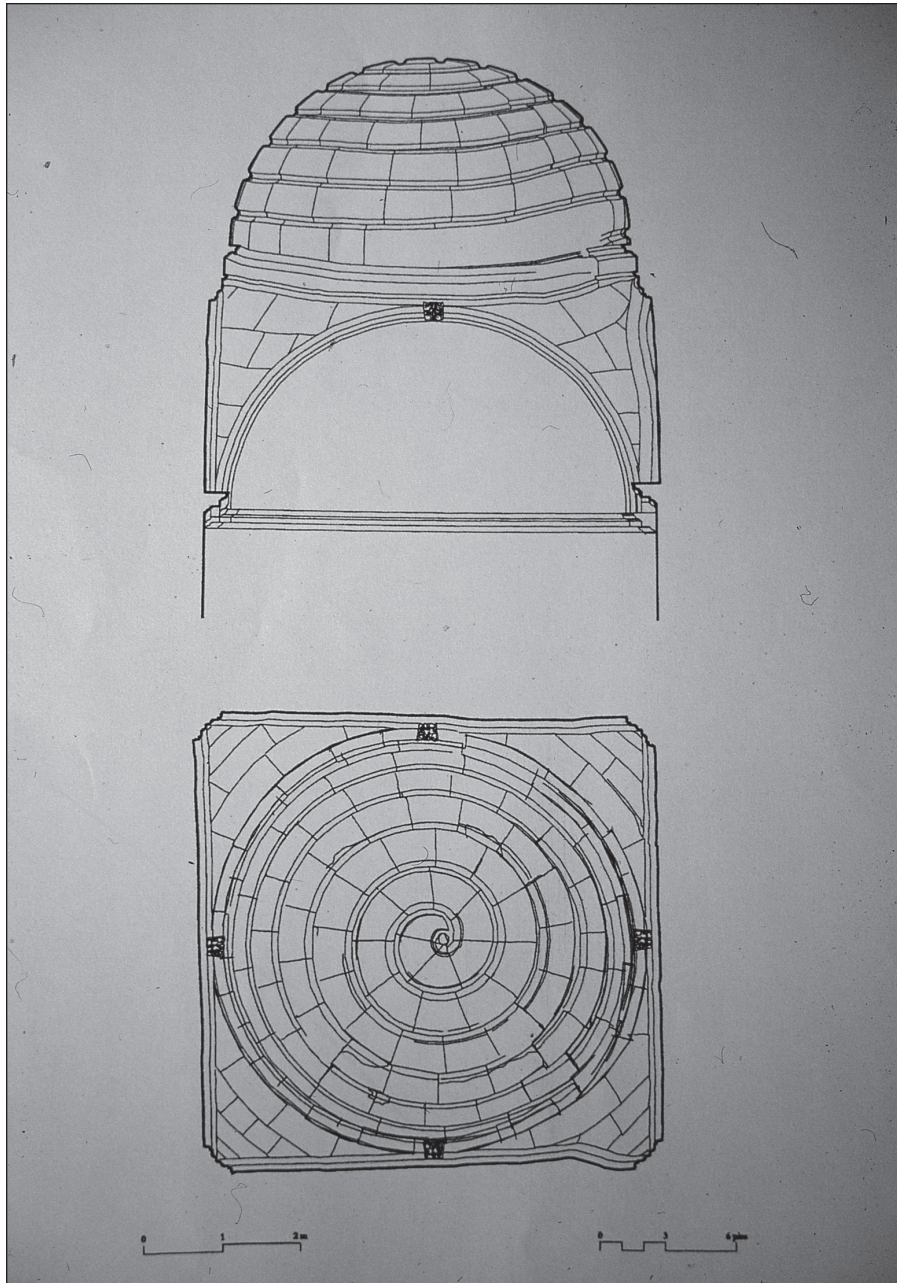


FOTO 4: Dibujos de la «cúpula de capazo», en espiral, de la antesacristía de la catedral de Murcia, según dibujo y trabajo de CALVO LÓPEZ, J. y ALONSO RODRÍGUEZ, M.A.

pueden intervenir en las procesiones de Semana Santa no como enemigos, sino como aliados, ya que participan del combate cósmico que sostiene Cristo en su descenso a los infiernos frente a los tenebrosos poderes del Averno⁶⁵.

Por último, como señala **Le Goff**⁶⁶, Cristo sella los infiernos cuando emerge de ellos. Nada mejor para evidenciar esa clausura que impide la penetración de los espíritus malignos o impuros, que la espiral que trazan en el espacio y en el tiempo los soldados romanos en sus retorcidas evoluciones de la Semana Santa de España. Es un sello para la eternidad.

5. OTRAS DANZAS Y ALARDES EN PROCESIONES DE SEMANA SANTA: LOS INCENSARIOS DE LOJA

Además de las burlescas maniobras que realizan los turbos de Cuenca⁶⁷, y que significan una ritualización y escenificación del caos primordial a causa de la muerte y descenso de Cristo a los infiernos⁶⁸, encontramos en otras localidades una serie de ceremonias durante las procesiones que se pueden incluir en el conjunto de danzas. Nos referimos, por ejemplo, a los **incensarios** de Loja⁶⁹, mucho más piadosos y ordenados que los citados turbos castellanomanchegos.

65 Sobre el duelo cosmogónico: KROLL, J.: *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensusknappe*, Leipzig-Berlín, 1932. BIEDER, W.: *Die Vorstellung von der Höllenfahrt Jesu Christi*, Zurich, 1949.

Cristo mantiene en su mensaje el arquetipo de la danza laberíntica (deambular desde el huerto de Getsemaní hasta el Calvario, pasando por la casa del sumo sacerdote Caifás, el sanedrín, el pretorio de Poncio Pilato, casa del gobernador de Galilea, Herodes) y del descenso a los infiernos tras su muerte en la Cruz. Es cierto que tanto Teseo como Cristo combaten contra poderes laberínticos del inframundo: el Minotauro y Satanás. Pero hay notables diferencias. Es verdad que tanto Teseo como Cristo son dominadores del laberinto, vencedores de lo intrincado, de las aberturas de acceso al Más Allá.

Pero a diferencia de Teseo, Cristo desciende a los infiernos para una misión redentora de almas y de carácter universal, no con objetivos carnales, efímeros, personales,... hasta mezquinos: entregar a Perséfone a su amigo de aventuras: Pirítoo. Por ello Cristo no quedará como Teseo anclado en un trono de piedra, preso en el Hades. La victoria de Cristo es una victoria sobre sí mismo y con el horizonte de la salvación de la Humanidad. La victoria de Cristo es definitiva; la de Teseo contra el Minotauro y, luego, contra los Centauros, transitoria. La victoria de Cristo implica el regreso y la Resurrección; la de Teseo, pese a la efímera salvación emprendida por Heracles, sólo concluye con la condena eterna. Teseo, se ofrece como víctima que redime y trata de salvar a los atenienses... pero no perece ni es sacrificado (MARTÍNEZ OTERO, *Op. cit.*, pág. 23). Además, es retenido por el hilo de Ariadna (pág. 66).

66 LE GOFF, J.: *El nacimiento del purgatorio*, Taurus, Madrid, 1981. pág. 60.

67 REQUENA CARRILLO, A.; LUCAS ALEDÓN, J.L. y MOYA PINEDO, J.: *Las turbas. Aproximación a su estudio*, Cuenca, 1980. CALVO CORTIJO, L.: *El rito de las turbas*, Cuenca, 1995.

68 JORDÁN MONTÉS, J.F.: «Los tamborileros, mystaí de la Semana Santa. Ensayo de interpretación de las tamboradas», *Antropología del Mediterráneo*, Universidad Internacional del Mar, Serie Antropología Social, 1, Murcia, 2001. 333-388.

69 Los incensarios fueron descritos a principios del siglo XX por **Miguel Rodríguez Lara**. RODRÍGUEZ BECERRA, S.: *Guía de fiestas populares de Andalucía*, Junta de Andalucía, Sevilla. pág. 373.

En Loja, además de los incensarios, existen los Armaos, quienes, además de pedir limosna, hacen guardia en el Santo Sepulcro.

Los incensarios, por su parte, visten túnica y pantalón corto hasta la rodilla, ceñido por unos bordones. En la cintura lucen una faja, de raso o seda, cuyos extremos concluyen en flecos, que les ciñe, pero que se anudan en la espalda. Cubren sus cabezas con unos llamativos morriones o capirotos cónicos muy altos, de seda o raso, adornados con diversos abalorios.

Los incensarios se dedican durante las procesiones a aromatizar con incienso las figuras de la procesión. Pero también, a principios del siglo XX, entraban en las casas de los cofrades o de los amigos y las perfumaban con las esencias y sahumerios del incienso, mientras que cantaban saetas.

Pero nos interesan más sus intervenciones en las procesiones. En la del Jueves Santo los incensarios blancos (en la del Viernes salen los incensarios negros) forman grupos de ocho, las «corrías», dirigidos por el «Señidero». Ejecutan las citadas «corrías», o movimientos rápidos y bailes de compleja distribución. Además cantan saetas o realizan reverencias ante los santos. En la organización espacial, sus miembros adoptan las formas de una cruz o de cuadros, según los casos. Los habitantes de Loja distinguen varios movimientos o bailes: Trabajoso; Cuadro; Cruz, Cuadro y Cerco; Cruz y Cuarta.

Una somera descripción permite comprobar la compleja trama de dichos bailes. Los números pares se sitúan a la izquierda y los impares a la derecha. ¿Una inversión intencionada ya que la danza se ejecutaba en la madrugada del Jueves al Viernes Santo, donde el orden cósmico estaba alterado por la muerte pasajera del Salvador?

Inevitablemente sus singulares evoluciones podrían recordar a las que veíamos de los legionarios o jinetes romanos en torno a las piras funerarias de los emperadores fallecidos o a las de los armaos de Semana Santa. De hecho, algunas gentes de Loja equiparan los grupos de las «corrías» con la guardia pretoriana de los emperadores romanos; y, dicen, estando convencidos los legionarios de la inocencia de Cristo, le rendían culto mediante el incienso.

Añadamos que los incensarios de Loja recurren a una sustancia olorosa y sagrada, el incienso, que actúa realmente como un elemento apotropaico ante las amenazas de los demonios y como paliativo de la sed del Cristo difunto. Si el legionario en el martirio de la Cruz le había ofrecido al Salvador una esponja de vinagre para mitigar su sed de mortal, ahora, durante el descenso de Dios a los infiernos, los fieles cristianos, soldados de la nueva fe, le proporcionan los vapores fragantes del incienso de eternidad. En efecto, el incienso asperjado en el ambiente de la Pasión de Loja, constituye un *pharmakon* de inmortalidad, como el que come Glauco o el que ingiere Gilgamesh.

Los griegos también creían que ciertos *psychai* varones ofrecían bebidas de bienvenida a los difuntos que bajaban por primera vez al inframundo⁷⁰. Igualmente, entre los egipcios, los difuntos podían aparecer acompañados de aves *ba*, seres alados, que les consolaban, alimentaban y guiaban por las rutas de ultratumba⁷¹. No de otro modo, pensamos, actúan los incensarios de Loja, convertidos en escolta de Dios.

Tampoco sería desdeñable considerar que los cambios continuos que se observan en las corrias o bailes de los incensarios de Loja, podrían estar reflejando un juego simbólico que era alegoría de la pugna agónica del ser humano en el camino hacia el Más Allá⁷².

6. CARACOLES FUNERARIOS Y ESPIRALES EN AMULETOS EN LOS PIRINEOS

Cuando visitamos el espléndido museo de Abizanda (Huesca), una cautivadora aldea medieval colgada de los farallones orientados hacia el río Cinca, observamos la existencia de los *infilidores*, unas velas funerarias que se hincaban cruzadas en dos panes unidos entre sí, panes cuyos cuerpos semejaban el caparazón de un caracol. Cuando preguntamos allí, se nos indicó que el infilidor se depositaba junto a la mesilla de noche del moribundo. De nuevo, por tanto, encontramos un caracol en un rito o momento de tránsito hacia el más allá.

De Aragón proviene también un amuleto, con texto árabe, en el que una serpiente con cabeza humana, enroscada en espiral y rodeada de cuatro ángeles, fue utilizada para proteger de los genios y diablos a las personas que lo portaron⁷³.

7. DE LA CATÁBISIS A LA ANÁBISIS⁷⁴. LOS POSIBLES Y MÚLTIPLES SIGNIFICADOS DE LA DANZA DEL CARACOL: ¿MAPA DEL DESCENSO Y VIAJE DE CRISTO A LOS INFIERNOS? ¿PUERTA DE UN RITO INICIÁTICO? ¿ALEGORÍA DE LA VIDA RECUPERADA?

En consecuencia, pensamos que cuando los romanos o armaos de Semana Santa, en las procesiones de la España rural, ejecutaban la llamada danza del caracol, recurriendo al simbolismo de las mitologías del mundo mediterráneo, se intentaba expresar de forma muy didáctica alguno de los siguientes aspectos y arquetipos:

70 VERMEULE, Emily: *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, FCE, México, 1984. pp. 114-115.

71 VERMEULE, Emily: *La muerte... op. cit.* pág. 141.

72 VERMEULE, Emily: *La muerte... op. cit.* pp. 145 ss.

73 MILLAS VALLICORSA, J.M^a.: «Un amuleto musulmán de origen aragonés», *Al-Andalus*, 6, Madrid-Granada, 1941. 317-326.

74 GONZÁLEZ SERRANO, P.: «Catábisis y resurrección», *Espacio, Tiempo y Forma*, Historia Antigua, Serie II, Madrid, 1999. 129-179.

- El trágico tránsito de Cristo de la vida a la muerte; su descenso al infierno. Los soldados romanos y los pasos en círculos u óvalos que realizan, son auténticas puertas en espiral, que estarían indicando el tenebroso camino de los hombres hacia el Infierno, pero también hacia la Salvación a través del dolor, la entrega y el sacrificio.
- El dédalo de movimientos circulares o en espiral que trazan los armaos, constituye una red que detiene o despista a los demonios que ansían apoderarse de Cristo. O bien un sello mágico que impide el tránsito de los seres de la oscuridad hacia el mundo de la luz⁷⁵.
- La espiral de los armaos de Semana Santa es en sí misma una puerta de acceso y tránsito hacia el Más Allá, hacia el Infierno, donde Cristo por fin rescata a Adán de su cautiverio y redime las almas de los justos.
- El juego o alarde funerario, con rasgos militares, es en honor de Cristo, ya que según los Evangelios legiones de ángeles le podrían haber defendido si el Padre así lo hubiera decidido. La identificación de Cristo como soberano del universo, permitiría entender a los artistas cristianos que los alardes ecuestres en círculo en honor de los emperadores romanos constituían un precedente en el tiempo de la guardia celestial de Dios.
- La encrucijada donde se separaban la vía de la esperanza de la vida eterna, de la redención, de la vía de los tortuosos senderos que conducían hacia la condenación.
- El centro espiritual que significaba la existencia de Cristo entre los hombres y la resurrección de los justos.
- La barrera protectora que separaba a los seres humanos de las puertas del infierno que acababa de abrir Cristo en su Descenso al inframundo.

8. COMENTARIO FINAL: DÉDALO Y EL FINAL DEL LABERINTO

Las semejanzas formales entre los relatos mitológicos, desde la llamada Danza de las Grullas de Teseo en Delos hasta los funerales de los emperadores romanos, y luego con las danzas del Caracol de los armaos de Semana Santa del cristianismo, pueden obedecer a la pervivencia o coincidencia de arquetipos y modos de sentir en las poblaciones que durante milenios habitaron las tierras del Mediterráneo.

Desde una perspectiva teológica es posible afirmar que existen motivos místicos que conoce la Divinidad y que el Salvador reitera, para mostrar con mayor facilidad su figura y su mensaje a la Humanidad y así hacerse entender y aceptar mejor, gracias a modelos iconográficos ya existentes en la mentalidad del ser humano. De este modo, la actuación de los Curetes, que entrechocaban sus armas y escudos para

⁷⁵ De hecho entre los amerindios de EE.UU. existen unos preciosos objetos circulares, adornados con plumas, que simulan redes de araña, que son capaces de atrapar las pesadillas nocturnas.

occluir el llanto del niño Zeus en el monte Dicteo de Creta, es semejante a la que sostienen los tamborileros con sus redobles y tambores para ocultar la muerte de Cristo y su descenso al infierno. En ambos casos se trata de proteger a la divinidad que transita por momentos de vulnerable inquietud: orto y ocaso⁷⁶.

En definitiva, la danza de los armaos cristianos en Semana Santa en España, podría ser entendida como una revitalización de un combate cósmico de los seres humanos que pretenden otorgar vida o protección a Cristo divino, como antiguamente hacían los guerreros con sus reyes divinizados o los romanos con sus emperadores. Pero también, al igual que acontecía con los emperadores romanos divinizados, Cristo, por su naturaleza divina, también recibía los honores de una legión de soldados romanos que ejecutaban una danza militar en sucesivas espirales, en un punto sagrado, donde y cuando teóricamente se había producido su descenso redentor y libertador a los infiernos⁷⁷ y, luego, su ascensión al Cielo.

Sabemos que determinados caballeros medievales, como el *Caballero Verde*⁷⁸ mostraban como insignia preciosa en su escudo el pentáculo, estrella de cinco puntas de desarrollo infinito e interminable, y que constituía una alegoría de las cinco virtudes del caballero (liberalidad, bondad, castidad, cortesía, piedad) y de su pureza. En consecuencia, los armaos de Semana Santa también expresaban sus cualidades apotropaicas mediante un dédalo en espiral. Los armaos españoles de Semana Santa actuarían, siguiendo la descripción de Hesíodo, como aquellas almas de los hombres de la Edad de Oro, que se convierten en démones, que velan por la justicia en el mundo y que dispensan prosperidad. Es una especie de escolta celestial, sin llegar a ser ángeles; mas con evidentes signos de heroización. Si pensamos que el rito de los alardes funerarios por los emperadores se mantuvo en Roma hasta, al menos, el siglo IV, cuando la liturgia cristiana ya se había consolidado y sus textos fijado por escrito, la opción parece probable. Y más cuando algunas tradiciones medievales europeas, como la de San Patricio o Dante en la *Divina Comedia*, inciden en ese tipo de concepto: el círculo, el embudo, la espiral, constituyen puertas de acceso al más allá.

Mas no hemos de descartar orígenes más oscuros y cercanos. Por ello hemos planteado como segunda hipótesis de trabajo que la Danza del Caracol pudiera ser

76 MIRCEA ELIADE: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas, I: De la prehistoria a los misterios de Eleusis*, Cristiandad, Madrid, 1978. 148 ss.

77 El descenso de Cristo al Infierno llamó poderosamente la atención de **Tomás de Aquino**, quien en su *Suma Teológica (IIIa)*, en la cuestión 52, hace un amplio análisis del tema, citando fuentes y respondiendo a diversas preguntas. Del mismo modo, los evangelios apócrifos recrean unas emotivas imágenes del descenso de Cristo: *Los evangelios apócrifos*, estudio y versión de **Aurelio de Santos Otero**, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2004. pp. 193 ss., donde se recogen los evangelios de la Pasión y Resurrección. Herbert VORGRIMIER: *Geschichte de Hölle*, Wilhelm Fink Verlag. München, 1993. 472 pp. Con un amplio recorrido por el tema del infierno a lo largo de la historia del cristianismo.

78 Publicada en Alianza Editorial, Madrid, 2005. Capítulo 27, págs. 40-41.

hija o derivación de las Danzas de la Muerte que por toda Europa surgieron y se representaron, a veces en los mismos cementerios.

De todos modos la simbología mitológica, pensamos, resulta vital. Cuando Dédalo, tras huir de Creta perseguido por su antiguo mecenas, Minos, se refugia en la corte del rey Cocalo (Agrigento, Sicilia)⁷⁹, es descubierto al ser tentado por el reto que plantea el rey cretense: ¿quién sería capaz de pasar un hilo por las espirales de una concha? Dédalo no pudo contener el deseo de manifestar su ingenio y su habilidad y, abandonando su escondite, ata el extremo del hilo a una hormiga. El insecto recorre todas las circunvoluciones.

Así, Cristo es el nuevo Dédalo, es el Señor del Laberinto, que conoce la entrada y la salida de las espirales, es decir, domina el deceso en el infierno y el acceso al Paraíso. Y tal cosa, probablemente, expresan los viejos legionarios o armaos de la Semana Santa española.

⁷⁹ GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1998. Voz Cocalo (pág. 112), con sus fuentes.

