

METAFISICA DE LA DANZA

Pretendemos hacer una «Metafísica de la Danza». Nuestro deseo es hacer un ensayo sobre los elementos que constituyen toda Danza. Múltiples son los aspectos que presenta la Danza, si se desdobra como por un prisma: es aspecto psicológico, simbólico, popular, mítico, religioso, místico, metafísico.

Una amplia consideración de estos diversos aspectos de la Danza fué ofrecida en el verano de 1953 por los 27 Grupos Folklóricos que participaron en el II Festival Mundial de Danzas y Cantos populares, celebrado en Pamplona-Biárritz desde el 9 al 15 de julio. En el ensayo presente se aludirá a las Danzas aportadas por los Grupos representativos de las 20 naciones al II Festival con el objeto de tratar brevemente de las características de la Danza en la actualidad viva del Folklore popular. Si nos atenemos a una consideración estrictamente filosófica, de todos los múltiples aspectos ofrecidos por la Danza, sobresalen dos fundamentales y comunes: el aspecto psicológico y el metafísico. Por más complejo que aparezca el motivo último del aspecto psicológico de la Danza, sin embargo las razones inmediatas de esta manifestación humana en su variada multiplicidad de Danzas populares, Danzas míticas, religiosas y mágicas, de Danzas de sacrificio y de Danzas guerreras, resulta algún tanto fácil de extraer, comparado con su definición metafísica. La razón es obvia. El contenido psicológico de la Danza es rico y abundante, pudiendo determinarse con relativa prontitud el motivo hondo que impulsa a los pueblos a danzar. Pero en la Metafísica de la Danza se pretenden extraer las notas frías e intelectuales que la componen en el Pensamiento. Así se pregunta: ¿Cuál es su significado en la mente del hombre?

El presente trabajo pretende responder a esta consideración metafísica de la Danza, la más amplia y universal manifestación del Folklore actual.

Podría definirse la Danza de esta forma: «Movimiento ajustado al Ritmo». En los tres vocablos de la presunta definición creemos poder apresar y revelar densamente el contenido mental de toda Danza. Comencemos por declarar qué es el movimiento.

El movimiento es, ante todo, un cambio. Es un cambio de sitio. Pero es un cambio, en cuanto cambio. Una cosa no está en movimiento, cuando está aquí. Ni tampoco cuando está ahí. El paso de aquí a ahí, en cuanto pasa, en cuanto va, es el movimiento. Sería a lo sumo una «enéргеia», pero nunca una «enteléjeia». Al definir la Danza como movimiento se quiere decir que es un cambio de posturas, de pasos, de actitudes. Es ir de aquí a ahí. Es ir del comienzo al fin, pero en cuanto es posible la ida. Así como el movimiento en sentido filosófico no es el término, no es la meta, así la Danza, en cuanto movimiento, no es esta postura, ni ese paso, ni aquella ulterior actitud, en sí considerados. La Danza es esta postura, ese paso, aquella actitud, en cuanto insinúan y anuncian otra postura, otro paso, otra actitud evolutiva. Cada evolución es para otra evolución, cada paso para otro paso, cada acto para otro acto. Ese conjunto de pasos forman el sentido del Movimiento.

La Danza, en cuanto movimiento, se distinguiría de una escultura en que la escultura es un arte plástico. También la Danza es un arte plástico. Pero la escultura, en cuanto es arte plástico, petrifica un momento del movimiento, solidifica y paraliza una de las formas ondulantes, cuyo incesante fluir constituye la Danza. Usando de una expresión filosófica de Bergson, la escultura sería un concepto abstracto, petrificado y rígido de la Danza. Y el movimiento, por el contrario, o el cambio continuo de pasos y evoluciones, sería la Danza, originada inmediatamente por el «élan vital», entroncado en la psicología del danzante. De las infinitas posturas de que consta su movimiento, cada una es una escultura en posibilidad. De las infinitas actitudes de que consta un salto, una vuelta, una cabriola, cada una da origen a la más bella torsión escultórica del cuerpo humano. La dinámica de una escultura nos sorprende y admira más que una estática figura. De ahí la belleza plástica de la Danza del príncipe dios Shiva Nataraja: Shiva Nataraja es el dios creador y destructor de la india. Es también el dios de la Danza. ¿Es que la Danza tiene que ver algo con la creación y la destrucción? Una escultura en bronce le representa en un esfuerzo supremo de la Danza: el divino príncipe muestra una pierna en el aire, iniciando con su impulso una vuelta sobre sí mismo. La otra pierna, en flexión, inspira un salto prodigioso que va a suceder al impulso tomado sobre el suelo, semejante al Anico de la leyenda, a quien cada contacto con la tierra infundía nueva vida. Semejante a Aungaléo griego o a Briareo latino, dios de cien brazos, Shiva sostiene de una de sus manos un tambor, y las restantes insinúan el gesto de pulsar la «vina», instrumento de la India. Tal es la silueta escultórica, grabada en bronce, de Shiva Nataraja, danzando el «Tandaván», y simbolizando con sus vueltas el torbellino de la destrucción.

Decimos, pues, que la dinámica de una escultura nos sorprende más que una estática figura. La razón de todo ello es que, si miramos a los cánones de la escultura, cuanto más vida y expresión humana representa una estatua, tanto más perfecta es. Siendo, por otra parte, el movimiento la señal más clara del impulso vital que anima todo ser, la Danza, como movimiento que es, infunde un nuevo aliento a la Plástica inerte y rígida.

Tal es la importancia del elemento «movimiento» en la Danza que, a veces, se sobrepone al mismo ritmo y lo relega a segundo término.

Abundantes casos ofrecieron los Grupos Internacionales de Danza, cuyo elemento predominante fué el movimiento.

Sin querer expresar por su contenido el simbolismo de la Danza del «Tandaván», los siete danzantes bávaros del «Bayerische Gesangs und Tanzgruppe» exhibieron el torbellino vertiginoso de un puro movimiento, en el que el espectador queda absorto tan sólo por el elemento dominante de la acción, porque el virtuosismo del movimiento se impone al sentido del ritmo, aunque, naturalmente, sin llegar a anularlo. Era más Juego que Danza, y la atención del espectador se concentraba en los saltos acrobáticos de los danzantes. Estos golpeaban con las palmas de las manos el cuero reluciente de sus engrasados pantalones cortos, y en sus saltos verticales chocaban en el aire manos y pies.

También Bélgica presentó una Danza-Juego con la participación de la recién fundada «Compagnie Folklorique Fanny Thibout», cuya ambición consiste en el restablecimiento del Folklore en Walonia.

El atuendo de los danzantes de Malmédy demostraba que se trataba de Danzas de oficio. Blusas de tratantes de feria, blusas de herrero, escobas y rastrillos en las manos, gestos cómicos ejecutados al compás de acordeón y flauta ofrecían la irónica burla de los oficios populares. En acompasada carrera, un danzante intentaba introducir el mango en la escoba del otro, que huía, quien, a su vez, se la ofrecía por encima de su cabeza, de los hombros, por debajo de los sobacos.

En el mismo rango de Danzas-Juego se puede clasificar la exhibición del Grupo japonés de Gengiro Masu, «Director de las Danzas populares de la Universidad de Tokio». Tres muchachas, ataviadas con kimonos de seda desplegaron con sin igual maestría anchas y largas bandas de seda, que cayeron blandamente sobre el escenario. Luego, durante un largo espacio de tiempo, serpentearon en al aire las bandas de seda movidas por el artificio de las muchachas con kimonos. Fluidez y gracia fueron la expresión más clara de aquel Juego, nacido del puro movimiento, ondulado y silencioso. A medida que avanzaba la Danza, las tres muchachas, siempre al unísono, desdoblaron en dos las bandas de seda en un incesante y progresivo revoloteo en el aire. Más que Danza fué un juego silencioso y mudo, lleno de encanto y de ceremonia oriental, basado en el puro movimiento.

Parecido Juego exhibió el abanderado del Grupo suizo en las evoluciones silenciosas y serenas de un banderín al son de sus cuernos alpinos. Unos gigantescos cuernos montañeses entonaban un himno grave y pausado de idéntica entonación que la salutación vasca «Agur, Jaunak».

Era también preferentemente el nervio temperamental de las Jotas aragonesas lo que provocaba los atronadores aplausos en Plaza-Berri de Biárritz. El agitado movimiento, puntiagudo y nervioso, al avanzar, al enfrentarse, al girar, llevado al unísono por las parejas con un *crescendo* de guitarras y castañuelas, manifestaba una Danza temperamental, fundada en la evolución del movimiento.

De los Grupos Keltas que bailaban al son del «vinion» o «cabrette», instrumentos del género cornamusa —odres de piel para insuflar en los bordones que lanzan sus gemidos hacia el cielo—, tanto los irlandeses del Norte o Condado de Ulster como los irlandeses de la República representaron una de las Danzas más aristocráticas del Festival. No sólo era el ritmo gracioso de aquellas esculturas erguidas, como los bordones que apuntan al cielo, que corrían hacia adelante, se retrasaban y se desplazaban a los lados al ritmo de una fuga de notas de la viola irlandesa lo que arrancó la primera ovación del Parque de Aguilera. Era también el movimiento rápido de unos pasos cortos en infinitas posiciones tan imperceptibles de «claqueros» cruces y carreras sobre el escenario, que no era posible el captar una posición del momento.

Sin embargo de lo dicho, es claro que no se debe exagerar en la Danza la función determinante del movimiento, si no es en momentos esporádicos. Quizás en los primeros orígenes de la Danza el movimiento fué lo más expresivo del Arte. Pero, aun en ese caso, el ritmo, aunque no se marcara con instrumentos, se medía con el canto.

Antes de la invención de los instrumentos populares, las gentes tenían en su mano un medio sencillo y fácil para acomodar y medir los movimientos de la Danza. Si la Danza ha nacido del corro o círculo —los Grupos internado-

nales, con muy pocas excepciones, bailaron en corro—, se comprende más fácilmente que, a falta de instrumentos, las cuerdas vocales de los componentes del corro se encargaran de acompañar y dirigir al improvisado danzante. No se registró ni un solo caso entre los Grupos internacionales del Festival en el que el acompañamiento fuera la voz sola, con exclusión de los instrumentos. Pero la voz acompañó las Danzas, junto con los instrumentos, en el «Bolerero de Caries» del Grupo de Valencia. Una voz brillante y metálica, en rápidas inflexiones, llenaba los ámbitos del anfiteatro, construido en la incisión del mar en Port-Vieux de Biárritz. También cantaron los Grupos croata, belga, con la diferencia de que los danzantes eran a la vez cantores. Las Danzas más primitivas son melodías populares sencillas y monódicas. Muchas veces, el canto popular nacería para acompañar a la Danza, y la Danza sería, a su vez, motivo de inspiración para el canto popular. Por consiguiente, es fácil de entender que la música vocal sería suficiente para acompañar a la Danza en aquellos remotos tiempos, cuando los pueblos no habían inventado aún el instrumento.

Pero entonces, tampoco la Danza había evolucionado aún hasta llegar a ser un «espectáculo». A medida que nos alejamos del momento histórico en que naciera la primera Danza, acompañada tan sólo por el Canto del coro popular, aparecen los primeros instrumentos y la Danza se convierte en «espectáculo». El conjunto de la Danza es más armónico y ordenado, es más complejo y más espectacular. Pero para llegar a este grado de perfección, la Danza tuvo que transformarse paulatinamente por distintas fases. Los primeros pasos de la Danza primitiva serían de una sencillez pura e ingenua. Más tarde, se aportarían nuevas y más ricas concepciones: el ritmo vocal se cambiaría por el sonoro, se buscaría la melodía adecuada a la expresión plástica de cada momento, y se llegaría a yuxtaponer armónicamente el ritmo melódico y el ritmo del cuerpo en movimiento.

Es difícil expresar con palabras y describir la Danza. Las palabras no la pueden crear de nuevo. Porque crear la Danza es actuar el movimiento de pasos, gestos, evoluciones, cambios, balanceos y cabriolas, ajustándolo todo a la medida del compás y del ritmo. Con todo, las palabras pueden encuadrarla en su expresión plástica de cada momento. Se pueden captar, fosilizándolas en rígidas esculturas, las evoluciones en serie de una Danza cualquiera. Pero más aún pueden interpretar el significado de sus movimientos, y describir el mundo de recuerdos, de ensueños, de aspiraciones y mitos que pretende suscitar en los circunstantes. Pero esto pertenece ya al terreno de la psicología de la Danza.

Hemos dicho que la Danza es: «Movimiento ajustado al ritmo». La Danza es Arte, no hay duda. La Danza es Arte, porque debe someterse a unas Reglas. En el ajuste del movimiento al Ritmo, en la sumisión de cada expresión plástica al compás y al ritmo, consiste el Arte de la Danza.

Aristóteles llamó «téjne» (Arte) a «saber construir algo». Y el Arte de la Danza consiste en saber acoplar el Movimiento y el Ritmo. Es célebre la división que hace Aristóteles del Arte. Según Aristóteles, toda operación se clasifica en «póiesis» y «práxis». «Póiesis» significa construcción (fabricar algo), y esta operación se caracteriza en que el efecto es algo distinto de la misma operación. Tiende a un fin extrínseco a la actividad misma. Tal Arte es «téjne

poietiké» (arte de fabricación). Toda obra manual (artesanía, escultura, pintura, arquitectura) es una operación «póoiesis». En cambio, la operación «praxis» se caracteriza en que el efecto es la actividad misma, y no otra cosa distinta de la misma operación. Tal Arte, por el contrario, es «téjne praktiké» (arte práctica). Todo movimiento, tomado en su definición, y la Danza, en cuanto movimiento, sería una operación «praxis».

No tiene la Danza, a diferencia de la escultura, la pintura, la arquitectura, más que una silueta imaginaria trazada en el aire. El efecto que deja la Danza no es más que un ondulante círculo, cuya existencia es momentánea. Apenas nace, deja de ser. No deja tras de sí ni el más leve trazo material, ni un recuerdo fijo y controlable, sino que oscila como una de tantas entre las imágenes que ocupan desordenadamente la fantasía, ¿Quién es capaz de controlar el tupido entrelazamiento de pies en incesante catarata de pasos de la Danza ancestral irlandesa? ¿O de los rápidos saltitos y evoluciones en corro del Grupo croata? ¿O de los suaves deslizamientos hacia adelante y atrás, a ras del pavimento, y cruces de pies en «cis-eaux» (tijera) y «entre-chats» del «Satan-Danza» y «Godalet-Danza» de los Grupos vascofranceses de Atharratze y Barkoxe? Ante la riqueza de datos de un busto, de un paisaje o de una columnata, la Danza nos lega la pobreza de unos contornos movedizos y escurridizos, sin poder captar nunca el dato que remueve las fibras del sentimiento o de la emoción.

El Arte de la Danza resulta de la participación de las Artes plásticas y de la Música. Como, por otra parte, la Música y la Plástica son Bellas Artes, la Danza, apoyada en ellas, irrumpe alegremente en el círculo de las Musas, cuyo fin es crear la Belleza y el sentimiento de lo Bello. La Danza es Arte y una de las Bellas Artes.

Pero examinemos ya el elemento determinante de la Danza: el Ritmo. Etimológicamente, Ritmo viene del vocablo «ruthmós». En griego, «ruthmós» significa «movimiento ajustado a una pauta» o también, «movimiento medido». De este sentido originario se deduce el sentido derivado de «simetría, proporción, orden, medida». El vocablo «ruthmós» se deriva del verbo «rúo», cuya radical es «ru». Ahora bien, esta radical significa «fluir». Lo cual induce a creer que el Ritmo, en su originario sentido, evoca el curso de los ríos. Por lo tanto, del sentido etimológico de «ruthmós» se deduce la definición más breve que se pudiera dar de la Danza. Como «ruthmós» entraña originariamente «movimiento medido», la Danza es «Ritmo».

Es innegable que el Ritmo es lo que define primordialmente la Danza. No basta el movimiento para determinar la Danza en su elemento esencial. Sin Ritmo, la Danza se convertiría en un caos de gesticulaciones y de formas desmazaladas y feas. El movimiento sería el elemento material, necesario sí, pero no suficiente para constituir por sí solo la Danza. Y mucho menos aún para ser función determinante de este Arte.

Sin embargo, no se debe confundir el Ritmo con el compás. Hay algo más en una Danza que una disciplina de movimientos. Hay algo más que una regularidad externa de movimientos de pies y brazos conforme a los preceptos del Arte. Aunque es verdad que el Ritmo y el compás, en cuanto expresan proporción y medida del tiempo, son idénticos, con todo, el Ritmo no es el mecanicismo frío del compás, sin vida y sin expresión. En la cadencia

flexible y armónica del cuerpo captamos insensiblemente el Ritmo íntimo, que controla y guía todo movimiento. El Ritmo es la vida que late en el movimiento, es la forma que define y especifica el movimiento, revistiéndolo de expresión. Porque la Danza, si es expresión del alma humana, lo es por el Ritmo, que vuelca en el movimiento la vibración más profunda del ser racional. El animal no posee el impulso de la Danza, porque está falto de un psiquismo superior, capaz de manifestar la belleza de una aspiración hacia esferas humanas superiores. No siente el Ritmo hacia lo espiritual, ni lo posee, ni sabe crear la evolución plástica concomitante que exige una melodía. A lo sumo, asocia el restallido auditivo, acompasado y monótono, con el movimiento de su paso.

El ritmo mesurado y plácido fué la nota característica de las Danzas de la zona escandinava. Los Grupos «Noregs Undomslag» de Noruega, «Svenska Undomringen» de Suecia, «Finlands Svenska» de Finlandia, en la Danza «Folkdansring» y en la Danza «Kansantassin Ustavat» de Suomalaisen, a los cuales podría sumárseles el Grupo «Oud West-Friese Dansgroep» de Holanda, se distinguieron por la *sofrosine* tranquila y gentil del ritmo. Igual característica presentaron las escenas rítmicas de los «Danzerini di Aviano» de Udine y los del «Grupo «Enal Torino» de Turín, ejecutadas con afectación y entonación dramática.

Pero merecen especial mención las Danzas irlandesas y croatas.

Los irlandeses de la República y del Condado de Ulster bailaron la Danza Tradicional. Con su característica faldilla hasta las rodillas, común a los *highlanders* escoceses, de color verde oscuro, y una banda colgante del hombro izquierdo, bailaban exageradamente sobre las puntas de los pies. Las muchachas vestían una capa que les caía graciosamente desde los hombros, y las medias negras y el calzado puntiagudo realizaban la seriedad de la Danza Tradicional, ejecutada con la aristocracia de unas figuras estilizadas

A la garbosa algarabía, alegre y «virtuosa» de la viola irlandesa, los Keltas presentaron una de las Danzas más finas y delicadas de los 27 Grupos Internacionales. La primera gran ovación que se tributó sobre las «pelouses» tiernas y bien cuidadas del Campo de Deportes de Aguilera fué para los irlandeses de «Belfast Folk Dance Society» de Patricia Mulholland. Los danzantes, con una de las manos entrelazadas en alto, bailan de cara al público, y al unísono, la Danza Tradicional. Bailan de puntillas, apoyándolas apenas sobre el pavimento. El gusto es exquisito, y el paso agilísimo, rápido y variado, con frecuentes «claqueos» y desplazamientos hacia adelante y a los costados. De todos los Keltas en general, como los Bretones y Escoceses, se puede decir que bailan tiesos, aunque más se distingan los Irlandeses. El baile afecta hasta las rodillas, y todo el cuerpo ostenta una dignidad ceremoniosa, aunque sin rigidez. En esta armoniosa ostentación se asemejan las Danzas célticas a las Danzas vascas llamadas «Mutill-Dantza», «Yautzi», «Ingurutxo» y a las suletinas. En todas campea el ritmo grácil y fino de las piernas que se entrecruzan ligeramente, y de los pies que se deslizan suavemente sobre el suelo, en las «tombée» cortas y hacia adelante en las irlandesas, y largas (luzia) y a los costados en las suletinas, mientras todo el cuerpo se balancea con una dignidad aristocrática sin tiesura. En las Danzas vascas, los hombros

erectos impulsan suavemente al cuerpo, cuando el danzante gira sobre sí mismo a derecha e izquierda, y los brazos, lánguidamente extensos hacia el suelo, son llevados sin afectación por el ritmo de las evoluciones. En las Danzas célticas los brazos se adhieren rígidos al trono y no hay impulso en los hombros. Probablemente no lo hay porque en la Danza Tradicional no se gira, sino que el danzante siempre baila de frente al público. Los Grupos vascofranceses de Atharratze (Tarbes) y Barkoxe, así como las Mascaradas de Biárritz, en las que participaba un niño (makillari) de tres años, en la recepción organizada en Plaza-Berri a los Grupos Internacionales de Danza satisficieron plenamente en la interpretación de lo popular y aristocrático a la vez de las Danzas vascas, llevadas a cabo sobre un ritmo delicado y perfecto.

Navarra exhibió, por medio del Grupo de Danza del Ayuntamiento de la capital, sus esencias folklóricas, traídas de la geografía de sus apartadas comarcas. Lo mejor del II Festival, según el autorizado testimonio de Misa Karpless, secretaria del «International Folk Music Council», fué la sesión especial del Frontón Labrit, dedicada a los 27 Grupos Folklóricos por los ya renombrados Danzantes del Ayuntamiento de Pamplona. Con un afán digno de todo encomio, Francisco Arrarás ha creado un Grupo disciplinado, que bailó las Danzas de Valcarlos, del Baztán, de Ochagavía y de Estella. Abrieron la sesión las Danzas (Yantza) de Valcarlos, Danzas puras, señoriales y ceremoniosas. La clásica Danza de las manzanas (Sagar-Dantza), simbólica, estilizada y grácil, representó al Valle del Baztán. Después resonaron en las paredes lisas del Labrit los nudosos palos cortos de acebo o de espino negro recocado de las Danzas salacencas de Ochagavía, al son de las melodías que todavía guardan en sus notas profundos ecos ancestrales. La robusta Danza de las Espadas (Ezpata-Dantza) de Amaya, capaz de agotar al cuadro más fogueado, fué superada por el rebotante entusiasmo de aquellos jóvenes. Finalmente, la Danza de la Era, de Estella (Larrain-Dantza), con sus policromas melodías de la «Jota Vieja», «Fandango», «Bolerías», cerró una sesión memorable del II Festival Mundial de Danzas.

Los Grupos croatas fueron el exponente más alto de todos los elementos determinantes de la Danza. Y decimos de la Danza, con artículo. Porque si es verdad que no pretendemos hablar de las Danzas, sino de la Danza, en cuanto abarca y define todas las Danzas: sin embargo, los bailes maravillosos de los Grupos croatas parecen acercarse a la misma real expresión de la Danza. Porque las Danzas croatas eran voz y canto, canto y corro, corro y movimiento, movimiento y compás, compás y ritmo. Doce muchachas de la misma estatura, cuyas esbeltas figuras eran aún más realzadas por sus largos y amplios peplos multicolores, se desplazaban como un abanico. Se abrían, se cerraban, y giraban vertiginosamente en corros de cuatro, de seis, de doce, formando el círculo más perfecto y ordenado. Sus largas coletas se estiraban al lado contrario de sus movimientos, sus voces eran ágiles y sonoras, el canto era unísono y armonioso a pesar de la inspiración fatigosa del ejercicio, en los saltos rápidos y «virtuosos» ninguna cabeza descollaba en lo más mínimo sobre las demás, y el ritmo más fácil y preciso se ajustaba a sus movimientos. Era una Danza fácil, rápida, ágil, ajustada y rítmica. Era «La Danza». Las ovaciones espontáneas de los espectadores aprobaban el esfuerzo que suponía aquella perfección suma de la Danza. Era a la vez poesía, música y danza.

Si se quiere recorrer la gama sentimental o emotiva de la Psicología humana, se hallarán expresiones de diverso tono y de diversa cantidad en su desarrollo.

Cuando un hombre, en el grado más rudimentario de humanismo, siente el impulso de comunicación con otro hombre, habla. Hablar es comunicar ideas y sentimientos con exposición serena y narrativa. Pero si el sentimiento refuerza algún tanto el pensamiento, la palabra muestra una mayor entonación, y la exposición narrativa comienza a invadir el terreno de la Lírica. La Poesía en general, y naturalmente la Poesía lírica en mayor grado, participa de esta vibración humana emocional. Si todavía la emoción crece, el hombre canta, moviendo una mayor gama de sentimientos humanos. Todos los sentimientos que van desde la exposición narrativa hasta el canto se mueven dentro del control de la razón. No sucede así en la Danza. Cuando en el hombre el impulso irracional supera a la razón, y ésta queda desbordada por la ola sentimental, el hombre baila. Toda Danza, por consiguiente, en su origen psicológico lleva consigo irracionalismo o falta de control de la razón. Una vaga e íntima psicología invade y se posesiona de los resortes del hombre, y el danzante, removido por esta facultad oscura y latente, irrumpa en los síntomas de una enajenación mental, como si la ligazón que uniera su ser se cascara de pronto y desembocara en una disolución psíquica. Lo más incoherente y a la vez lo más sublime que expresa el príncipe dios Shiva danzando el «Tandaván» es precisamente la olímpica serenidad de su rostro en medio del vértigo de la Danza. Su rostro es el índice de la soberana deidad que somete y controla sus movimientos, mientras los pies exhiben el impulso frenético de que está animado.

Es que la Danza, en su origen y sentido, manifiesta un estado de frenesí, en mayor o menor grado, naturalmente, según se trate de una danza popular o de una religiosa o mágica, o de danzas de sacrificio. El místico impulso máximo de la Danza aparece en las que acompañan al sacrificio o al éxtasis, como sucede en algunas Danzas de la Península de Indochina. El lento martilleo de los «gongs» es preuncio cargado de incontrolable vértigo final, al que tiende la Danza. Sucede efectivamente en el momento de alancear, entre aullidos de las mujeres que rodean al corro de los danzantes, a la víctima del sacrificio, colocada en el centro del círculo. Nunca es más verdadera la expresión de que la Danza nació del círculo que en las Danzas de sacrificio, cuando todo el rueblo mira de hito en hito a la víctima, y se agolpa con la esperanza de que su oración es escuchada.

Con razón se podría denominar a la Danza como la liturgia del sacrificio, porque las dimensiones de la Danza abarcan la misma universalidad del acto principal de la Religión, que es el sacrificio, tal como enseña la Historia de las Religiones comparadas. No hay duda de que la Danza constituye uno de los testimonios más palpitantes de la conciencia humana universal en sus creencias hondas e ineludibles de un Ser Supremo y de una Supervivencia de los espíritus. Este es el sentido que queremos dar a nuestras especulaciones rítmicas cuando hablamos de deidades, divinidad, mundo preternatural, mundo de los espíritus, de las Danzas paganas. Desearíamos llegar al sentido básico y fundamental de esas voces, pero no tomadas en sentido pagano

y concreto, sino en su significación universal de dos creencias universales e indelebles de la conciencia humana.

Acabo de citar las Danzas extáticas. Como en las Danzas sacrificiales, también en las extáticas se llega a abandonar el ritmo que impulsó y preparó a los danzantes para el arrebató místico final. La superación del danzante no viene sino después que el ritmo, a veces monótono, pero fielmente seguido, ha hecho surgir del fondo de la psicología religiosa la vibración sentimental capaz de despreciar lo circundante y transportarle hacia más allá de la razón. No siempre es el frenesí dionisiaco la aspiración de la Danza extática. A veces, el Ritmo, por su monotonía, se hace tan imperceptible que el danzante se inmoviliza externamente. En el éxtasis, el danzante aparece inmóvil; pero en su quietud externa late un Ritmo íntimo que le transporta más allá. No se ve movimiento externo, pero hay cadencia interna. No se ve la actividad externa, pero ésta condujo al danzante a la unión con la deidad. Toda vida, todo movimiento, se ha replegado a las facultades internas, y al Ritmo de los instrumentos y por el Ritmo impuesto por ellos, se verifica la mística de la Danza. En ese momento el danzante se diviniza, se supera a sí mismo, abandona por unos instantes el bajo mundo de sus semejantes, para sentir los efluvios del éxtasis. ¿Qué es lo que hace factible tal transformación? El Ritmo. El Ritmo es el tenue hilo que nunca pierde el danzante divinizado. Nunca llega a obrar como un autómata. Si por un momento dejaran los instrumentos de marcarlo, si se interrumpiera una vez el hilo misterioso que agita todas las fibras del espíritu, el danzante volvería al mundo profano de sus semejantes. Tal es el papel del Ritmo en las Danzas extáticas: preparar al danzante para transportarle al mundo de los espíritus, de los cuales recaba su propia superación o las súplicas de la colectividad, a la que representa.

Ejemplos de Danzas extáticas fueron las representadas por el Grupo «Bars de Erzeroun». El Grupo turco de Erzerum inició su representación con la Danza de los Pañuelos. Puestos en cuclillas los once danzantes sobre las puntas de los pies, pasaron de una inmovilidad casi absoluta hasta los saltos verticales de después. Era como la invocación del Espíritu de la Danza. Sin llegar a acusar el éxtasis del Tambor de la Danza, que luego vamos a describir, la Danza de los Pañuelos insinuó el carácter extático en el ritmo imperceptible que nace paulatinamente en el corro de los danzantes en cuclillas.

Idéntico carácter manifestó la Danza de los Puñales. Lo primero que sorprende en la Danza de los Puñales es su simbolismo. Sin duda, la Danza de los Puñales representa una lucha. El atacante avanza sobre el adversario, blandiendo dos brillantes puñales, mientras el agredido se defiende de cara al atacante, retrasándose con las manos cogidas atrás en una sombra de movimiento del primero. Otras veces, huye ante el insistente empuje del vencedor, girando sobre sí mismo, porque los dos aceros brillan de cerca como rayos alternos ante las mejillas del vencido.

Era fácil de sorprender en esta simbólica lucha de la Danza de los Puñales algo más que movimientos de ataque y defensa entre dos rivales. No eran sólo gesticulaciones. Había en ellos una tensión sostenida a lo largo de las evoluciones de la huida y del enfrentamiento de los dos danzantes, que encadenaba visiblemente los pasos rígidos y uniformes de los pies, los golpes tensos y medidos de los puñales y, sobre todo, la actitud hierática y dura de

sus inflexibles cuerpos. No era un puro simbolismo, como el de una cualquiera Danza de espadas, de tajantes y sueltos golpes de combate. Había una tensa ligazón de cuerpos rígidos, como si cabalgaran sobre un hilo rítmico insistente e igual, tal como se acostumbra entre diversos pueblos del Sureste de Asia, para comunicarse con los espíritus.

Pero la Danza del Tambor sobrepujó en riqueza de gesticulaciones y de extático frenesí a las precedentes. Fué la Danza del Tambor la Danza típicamente extática de un poseso de los espíritus.

Un turco de Erzerum manejaba con ambas manos un tambor profundo, cuyo redoble bajo y eco sordo quería delatar el acento grave de la liturgia sagrada de la Danza. Era el ritmo sacro del éxtasis, del que nunca se separaría el danzante. Ante el fervor atónico de los espectadores, el presunto danzante poseso describe en los primeros compases lo que va a ser el leitmotiv de su inspirada Danza. Golpea con celeridad su gran Tambor, manejándolo con ambas manos. Avanza en el escenario en dirección contraria al movimiento de las agujas del reloj, gira varias veces sobre sí mismo, se agacha sobre el Tambor sin cesar de batirlo, pónese de rodillas, se levanta y corre hacia adelante. En los primeros compases nada hay que denote la presencia de algo preternatural. Pero a medida que las evoluciones se repiten, cada vez se vuelven más rápidas, y aparecen los síntomas de la enajenación. ¿A qué vienen aquellos pasos presurosos y a la vez faltos de control del danzante, mientras levanta la cabeza y el gran Tambor, y luego avanza agachado, batiendo siempre sin cesar el instrumento? ¿A qué golpea furiosamente el curtido cuero del Tambor, como impulsado por una rabia divina, para caer de espaldas sobre el pavimento, marcando con imperceptibles golpes el ritmo rápido, cada vez más rápido, de la dulzaina ronca? ¿Cómo gira después describiendo amplios círculos con su gran Tambor y, levantándolo luego sobre su cabeza, siempre batiéndolo rápida e imperceptiblemente, hasta hacer creer al público que ha llegado el fin de la Danza? El misterio encerrado en la Danza del Tambor descansaba en el ritmo latente y sostenido en cada forcejeo del extático danzante. En la terca repetición, aparentemente automática, de las retorsiones del sagrado danzante consiste el éxtasis, al que le es posible llegar merced al Ritmo.

Sea, pues, la conclusión de estas líneas que la Danza es «Ritmo». La Danza es Ritmo, si se atiende a la función determinante que ejerce. Y si se atiende a su origen etimológico de que es «movimiento medido», lo es en un sentido completo, que abarca los elementos esenciales todos de la Danza.

Salvador *BARANDIARAN*, S. J.

Tudela de Navarra, 18 abril 1954.

La vieja canción romera por los caminos de Santiago

I

De nuestro Santísimo Papa Pío XII son estas frases dirigidas en audiencia especial a investigadores y profesores de arqueología y de la historia. «Muchos y provechosos son los frutos de vuestra labor descubriendo, depurando y clasificando las piedras y vestigios de monumentos que documentan el glorioso pasado de la historia. Pero esta labor sería fragmentaria e incompleta si a la vez no leyéramos en el alma de las cosas la vibración de su espiritualidad, su lenguaje para la cultura y su canto para la magnificencia del Creador».

En el empeño laudable de restaurar la ruta de las peregrinaciones compostelanas, a la demarcación geográfica han de acompañar bien señaladamente los hitos de la espiritualidad de los pasados tiempos, firmes y profundos en la narración histórica más autorizada, en las canciones y costumbres que aún viven en legajos inexplorados de los archivos. La historia nos señala los motivos de la ruta. La búsqueda feliz de la canción documentada nos enseña la emoción íntima del alma en el rudo caminar y en los propios descansos de la misma ruta.

No pudo ser más providencialmente glorioso y consolador el origen de estas peregrinaciones.

La Iglesia, en su Oficio litúrgico de la Traslación de Santiago Apóstol (30 de diciembre) afirma por documentos de la Iglesia compostelana, probadísimos y confirmados en tiempos del Papa León XIII después de largos y sabios estudios y exploraciones, en 1884, a instancias del Cardenal Payá, que por singular providencia de Dios llegó por el mar desde Jerusalén hasta Iria Flavia el cuerpo de Santiago Apóstol, que por las frecuentes persecuciones estuvo oculto en Compostela, donde por divina inspiración halló este tesoro sagrado el Rey de León, llamado el Casto. Este rey construyó insigne basílica y la enriqueció con abundantes dones. Desde este tiempo comenzaron a propagarse los muchos y grandes milagros del Santo, que se manifestó gloriosamente en momentos difíciles de la nación española; lo cual hizo que España le aclamara como a su principal Patrón. La repetición de tantos y tan célebres milagros del Apóstol hizo que de todas las naciones cristianas del orbe llegaran peregrinos a Compostela para venerar, por causa de religión y de voto, las reliquias de Santiago, al modo y solemnidad con que se iba al Santo Sepulcro de Jerusalén y a las puertas de la eterna Roma.

Los Estatutos de la Real Cofradía de Caballeros del Santísimo y Santiago, de Burgos, fundada por Alfonso XI de Castilla en 1338 y reorganizada por Alfonso XIII en 1924, en su apartado con el título *Sennor Santiago Apóstol* hacen la siguiente glosa sobre las peregrinaciones:

«Alfonso el Casto se arrodilla el primero, y tras él una muchedumbre innumerable de Reyes y Obispos, de menestrales y guerreros, de siervos

y de señores. El alma anhelante de la cristiandad recorre esta ruta durante siglos, con el bordón en la mano, la caperuza en la cabeza, el zurrón en la espalda y el manto adornado de conchas y azabaches. El camino francés —Roncesvalles, La Calzada, Burgos, León, Santiago— se ilumina de esperanzas, florece la leyenda, se anima de charlas, se alegra de canciones, se inunda de divinas misericordias que le transforman en torrente caudaloso de las luces invisibles del cielo. La cadena de la peregrinación se agita rumorosa de un lado a otro del mundo cristiano. Todas las lenguas y todos los trajes: labriegos de las orillas del Danubio y rubios habitantes del Báltico; Pares de la Corte de Paris y conquistadores normandos; ascetas del Oriente y artistas de Lombardía; santos aureolados de fuego místico y penitentes que buscan el olvido de sus crímenes. En Compostela, dice el códice calixtino, coros de peregrinos, agrupados por sus nacionalidades, entonan cánticos al son de las cítaras, los tímpanos, las flautas, las violas y las chirimías. Unos lloran sus pecados, otros leen santos libros, otros reparten limosnas a los paralíticos. Unos caminan con los pies descalzos; otros, cargados de hierro y plomo para las obras de la basílica; éstos, con una cruz en la mano; aquéllos, distribuyendo su dinero a los menesterosos. Hay quienes presentan sus grillos y cadenas de que fueron librados por la virtud del Apóstol; y todos llevan la llama de la fe en sus pechos y una plegaria ferviente en sus labios».

Entre las muy numerosas peregrinaciones que, camino de Santiago, pasaron por Navarra figuran augustos personajes, venerables prelados, oscuros penitentes y hasta grotescos juglares. Así tenemos al obispo de Parras, en Grecia, quien, de paso a Compostela, durante el reinado de Teobaldo II, murió en Estella completamente ignorado hasta que milagrosamente se identificó su cadáver por la reliquia de San Andrés que llevaba consigo. Abundan también tradiciones y leyendas a lo largo de las peregrinaciones, como la de Santa Felicia, en Labiano, y la de San Amaro, en Burgos.

Y una antifona de primer mcdo, con la nota epigráfica *Verba Callixti — Ad sepulchrum Beati Jacobi*, expone textualmente lo que aquí se traduce: «Al sepulcro de Santiago llegan los enfermos y son sanados, los ciegos recobran la luz, los cojos se enderezan, se libran los endemoniados, los tristes son consolados, y, lo que es más, son favorablemente despachadas las plegarias de los fieles; y allí las gentes extrañas de todos los climas del mundo acuden en masa ofreciendo al Señor sus dones de alabanza».

Muy mal habló de Navarra Almeric Picaud, quien pasó por Navarra en peregrinación a Compostela, y de su viaje señala algunas jornadas de Viscarret. Pamplona y Estella, el Ega y el Salado, y del río de los Arcos nos dice que es mortífero por sus barbos y anguilas pestilentes; afirma que los navarros insultaban y robaban a los peregrinos, reconociendo, sin embargo, que eran buenos cristianos y valientes guerreros.

José María de Luzalde, en la traducción del original francés de la Gran Canción de los Peregrinos de Santiago nos da de Navarra estas dos estrofas:

Cuando llegamos a la montaña,
 en lo más alto
 todos nos detuvimos en la Cruz
 de Carlomagno.

De aquí se mira el reino de Navarra
 todo entero,
 y mandó Carlomagno que se hiciera
 un gran Monasterio.
 Desde Pamplona a Puente la Reina
 fuimos contentos
 de haber salido de las montañas
 a los campos abiertos;
 al ver las flores y la vid
 y tierras de labranza,
 dimos gracias a Jesucristo,
 le cantamos alabanzas.

El estribillo de esta canción dice:

Rogamos a Santa María
 y a su Hijo Jesús
 que nos den su santa gracia
 de este viaje en pago
 para que en el cielo podamos ver
 a Dios y a mi señor Santiago.

Al tratar de la polifonía del arte antiguo, preciso es afirmar, con monseñor Anglés, que la escuela más antigua de España, de la cual hemos conservado música a voces, es, por ahora, la catedral de Santiago. Fué Compostela uno de los centros de romería más celebrados y típicos de la Cristiandad de Europa. Se conocen documentalmente nombres de músicos cantores que dirigían el canto eclesiástico de aquella catedral en el siglo XI.

Con gran veneración se guarda en la catedral de Santiago el códice calixtino, cuyo índice, en lo que afecta únicamente a las melodías musicales, hoy transcritas y muchas de ellas divulgadas, es como sigue:

Responsorios de Santiago, por el Papa Calixto.

Antífonas de Laudes, Horas y Vísperas del Oficio del Apóstol, por el mismo Papa.

Responsorios evangélicos de Santiago Apóstol, publicados por el Papa Calixto, con las antífonas e himnos de las festividades del martirio y de la traslación de su venerado cuerpo.

Responsorios del Patriarca de Jerusalén, Guillermo, tomados de la historia de la pasión del Santo.

Misa de la vigilia de Santiago, por el Papa Calixto.

Versos del Papa Calixto para ser cantados en las fiestas del Santo Apóstol.

Misa de la fiesta de Santiago, por el Papa Calixto.

Prosas de Santiago, por Guillermo, Patriarca de Jerusalén.

Tropos, por el maestro Anselmo I.

Conductos, por el antiguo Obispo Beneventino; por Fulberto, Obispo karnotense; por el maestro Roberto, cardenal romano; por el santo Fortunato, obispo de París.

Farsuras de la Misa de Santiago, por el obispo Fulberto.

Benedicamus e himnos del Doctor Galleciano, del maestro Alberto de París, del arzobispo Alberico, del maestro Airardo y del maestro Gauterio.

Cantos polifónicos a dos, de Gauterio, Droardo, Aimerico; Aleluia en griego y los cantos del *Dum pater familias*.

II

Una de las canciones más celebradas, bella por su sencillez y sabor popular de recitado litúrgico, que cantó el pueblo cristiano de la edad media en sus peregrinaciones jacobeanas, es la Prosa de Santiago Gratulemur et letemur.

En el libro de Santiago, codex calixtino, fotocopiado en pulcra edición preparada por el Seminario de Estudios gallegos en 1935 y publicada en Santiago de Compostela en 1944, lleva este título: *Prosa Sancti Jacobi, Latinis, Grecis et Ebraicis verbis, a domno Papa Calixto abbreviata*.

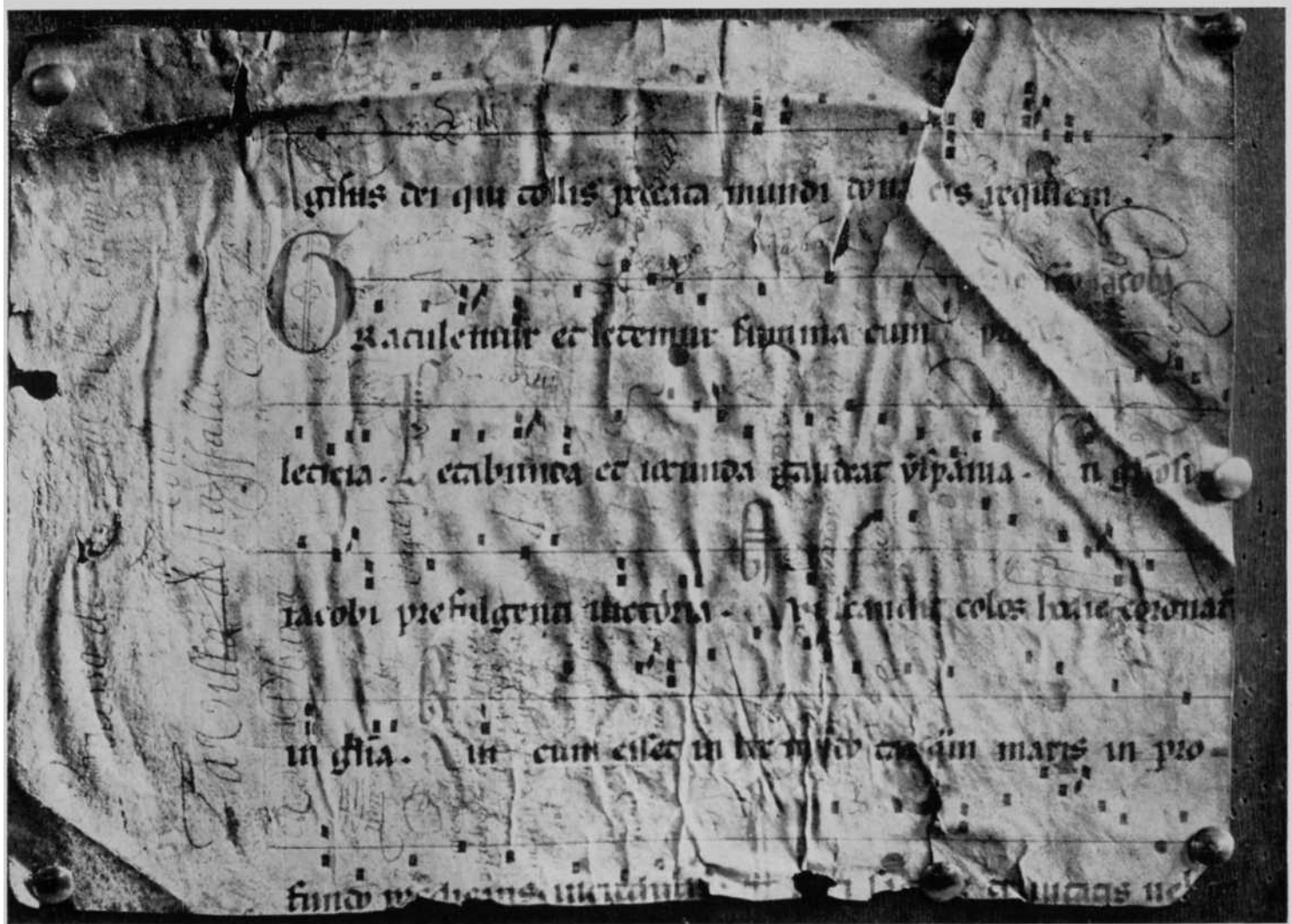
La difusión de esta prosa y su canto constante interpretado por tan diversos pueblos en sus rutas al Sepulcro del Apóstol introdujeron algunas variantes en letra y música. El Padre benedictino Don Germán Prado hizo una labor meritísima transcribiendo toda la notación musical del codex e ilustrando con precisas notas de alto valor musicológico puntos oscuros de interpretación literaria. Señala el citado Padre que los términos exóticos que forman la variada trama de esta prosa, los da traducidos el codex calixtino en una glosa interlineal, y que con semejante alarde lingüístico quiso sin duda el sencillo versificador que los distintos idiomas rindiesen homenaje al Apóstol.

Las variantes de este *Gratulemur et letemur*, aunque muy ligeras, se advierten en el Códice procedente de Limoges, estudiado por Peter Wagner, en el Prosario de Huesca (Siglo XI-XII), y en la vitela de Pamplona (s. XIV).

La melodía de esta canción jacobea, del séptimo molo gregoriano, sirvió sin duda de inspiración a otras piezas litúrgicas, como a la secuencia *Lauda Sión* del Corpus.

Por mediación del ilustre archivero diocesano de Pamplona, D. Marcelo Núñez de Cepeda, he tenido ocasión de estudiar una vitela suelta, perteneciente a antiguo códice de la Catedral, del que se arrancó en el siglo XVI para servir de cubierta a un pleito (Processo con la Villa de Tafalla). Esta vitela del siglo XIV, completamente ignorada hasta hoy, nos da con claridad, en notación sobre línea roja, esta Prosa peregrina, cuyas primeras estrofas dicen:

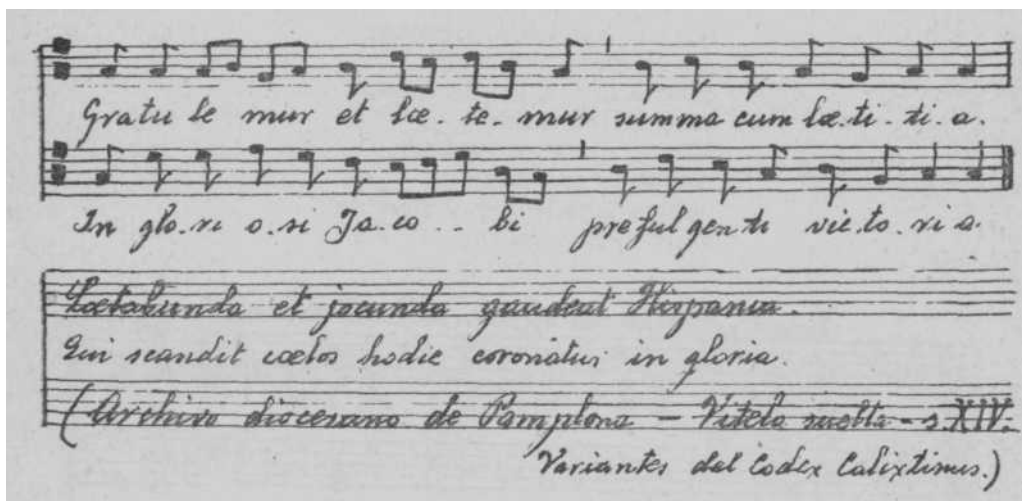
Gratulemur et loetetur
summa cumloetitia.
Loetabunda et jocunda
gaudeat Hispania.
In gloriosi Jacobi
prefulgenti victoria,
qui scandit ccelos hodie
coronatur in gloria.



Fot. Archivo J. E. Uranga

Las pequeñas variantes de este texto están también citadas por el P. Prado, quien las tomó directamente del original del códex calixtino, según aparece en las fotocopias que estudió.

La melodía del de Pamplona, dentro de la misma modalidad, línea del melodo y metro, es la misma del calixtino, si bien pierde en pureza por la adición de algunas notas con que en el siglo XIV se creía adornar para más prestancia la genuina melodía gregoriana.



En el archivo musical de la Catedral de Pamplona y entre algunos papeles que ciertamente pertenecieron a la Universidad de Santiago de los PP. Dominicos de esta ciudad se encuentra una transcripción del siglo XVIII de esta misma prosa *Gratulemur*, que debió de cantarse en fiestas y acaso en peregrinaciones en honor del glorioso Patrón de España.

Estas funciones sacras para universitarios tenían sin duda carácter festivo y extralitúrgico. La transcripción de esta prosa es más pura y casi del todo exacta en su melodía a la del calixtino, y sólo adoptó para el canto las dos primeras estrofas. El texto español aplica perfectamente sus acentos en conformidad con la acentuación musical y el conjunto del canto es de resultado magnífico, devoto y, dentro de su sencillez popular, de maravilloso efecto.

Dice así el texto en lengua vulgar que lleva el título de *Rimas de peregrinos* (Arch. musc. Sig. XVIII):

Ensalcemos al Apóstol
con canciones de piedad
que las almas hoy respiren
alegría singular.
Desde el cielo, coronado
nos bendice sin cesar,
su fe santa guardaremos
en el duro caminar.

El nos trajo la creencia
de doctrina celestial
y por ella nuestra España
por los siglos triunfará.
Que aquí queda su plegaria
como piedra en el altar
palpitando sus anhelos
desde el trono del Pilar.
Nuevos mundos se iluminan
con la gloria sin igual,
pues Santiago, sol de España,
astro fué de caridad.
¡Gloria, gloria! a Santiago
repitamos con afán
porque España hoy y siempre
en el mundo vencerá.

Ensal-ce mos al Apóstol con can ciones de piedad,

que las almas hoy respi- ren a le- gria singular.

*Gloria Desde el cielo co- ro- na- do nos bendice sin ce-
sar su fé santa guardaremos en el duro camu- nar.*

Por este tiempo esta era la canción que en torno a la hoguera de la plaza de Santo Domingo, al anochecer de la víspera de Santiago, vibraba con el entusiasmo que los barrios ponían en la conmemoración festiva de sus Santos. Entrado el último tercio del siglo XVIII, el Prior Fray Martín de Larráyoz contrató a los ministriles de la Catedral para que adornaran con

las notas de sus chirimías los intermedios de la fiesta callejera. «Defensor de la España — Señor Santiago — confunde al enemigo — del pueblo amado».

Otras composiciones sobre el himno *Defensor alme Hispanioe* se guardan en el archivo musical catedralicio de Pamplona, como una de autor anónimo del siglo XVIII a cuatro voces solas, de factura contrapuntística muy estimable en su época ya decadente, y en especial el himno de vísperas con órgano, cuerda y trompas, a cuatro voces, del maestro calagurritano del XVIII, don Francisco Secanilla, muy celebrado hasta la promulgación del *Motu proprio* del Papa Pío X.

La versión de este hermoso himno español de la actual liturgia, versificado según la métrica latina en yámbico dímetro, aduce los méritos y protección del Apóstol para que todos los fieles imploremos su ayuda.

Feliz defensor de España, Santiago, vengador de los enemigos, a quien hijo del trueno llamó el Hijo de Dios;

Envía propicio hasta aquí, desde el alto trono del cielo, tus resplandores, y oye las debidas alabanzas que alegres te tributamos.

Tus favores cuenta España, que se siente feliz con tu nombre; continuamente se gloria con la honra de guardar tus reliquias venerandas.

Tú, en la noche oscura y terrible, cuando el error nos aprisionaba, imploraste ante todo la luz de la salvación a orillas del Ebro.

Tú, cuando la guerra nos asediaba, te apareciste en medio de la pelea y destrozaste, acérrimo sobre el caballo y con la espada, la furia de los moros.

Confiados nosotros en tu ayuda, te pedimos la largueza de tus dones, para que sintamos tu protección mientras esperamos verte.

Sea la gloria a Dios Padre y a su único Hijo con el Espíritu Santa ahora y siempre. Amén.

Con la canción romera que comentamos, existen otras en el calixtino de más aplicación en el mismo Compostela durante la edad media, como la *De Sancto Jacobo* (fol. 193 r.), que así principia: *Dum pater familias*, y cuyo final popular más conocido nos dice: *Herru Santiagu, got Santiagu eultreia, esuseia. Deus aia nos*. Este fué el canto primitivo de los peregrinos flamencos.

Si de tantas naciones llegaron los peregrinos a Santiago, fervientes de fe y de amor y dejándonos por las veredas de su caminar vivos testimonios de su paso en ofrendas de devoción, de arte y hasta en venerados sepulcros donde quedaron nobles seres queridos, España se dirigió siempre a Santiago con la plena seguridad de su patrocinio en las horas de mayor aflicción. La Madre Iglesia nos dice en las lecciones históricas de la fiesta de la Aparición (23 de mayo) que así habló el Apóstol a Ramiro, rey de León: «Yo soy Santiago Apóstol, a quien el Señor ha encomendado la tutela de España.»

De aquí que liturgistas e investigadores afirmen ante la historia que es la estrella refulgente de las Españas; la gloria de nuestra nación, como lo son de Roma San Pedro y San Pablo. No contento, dice el benedictino P. Alameda, con habernos hecho depositarios de sus venerandas reliquias, ha defendido siempre con visible y eficacísima protección a nuestra patria y, cual horrísono trueno, y deslumbrante rayo, ha desbaratado y deshecho los ejér-

Chiche n° 1

De - je - su - s al - me - des -

pa - me - Je - su - be - rex ho - ri -

Ho - ri - pa - me - Je - su - be - rex ho - ri - te - um, be -

co - be - rex ho - ri - te - um, be - rex ho - ri - te - um

me - tris, quem fi - li - um De - i vo - ca - vit

Je - su - s, De - i vo - ca - vit Je - su - s De -

Je - su - s De - i vo - ca - vit Je - su - s De -

cidos de los enemigos del nombre cristiano, y con su apoyo los mismos españoles han llevado el estandarte de la Cruz por todo el orbe, plantándolo en lugares lejanos en que todavía era desconocido el nombre del Señor.

Por esto la antífona solemne del Oficio canta hoy, como cantó siempre, en tono de admirable exclamación, a la vista de Santiago y de España: «¡Oh, bienaventurado Apóstol, que, elegido de los primeros, fuiste el primero de todos los Apóstoles en beber el cáliz del Señor! ¡Oh, gloriosa nación hispana, fortalecida con tal prenda y tal Patrono, por cuyo medio te ha hecho cosas grandes el Omnipotente! ¡Aleluia!».

Leocadio *HERNANDEZ ASCUNCE*